

Русская литература

№ 2

Историко-литературный журнал

2000

Издается с января 1958 года

Выходит 4 раза в год

СОДЕРЖАНИЕ

	Стр.
В. Д. Рак. Раннее знакомство Пушкина с произведениями Байрона	3
В. И. Холкин. Русский человек Обломов	26
Н. В. Гужиева. «Русские символисты» — литературно-книжный манифест модернизма	64
В. А. Туниманов. Анатолий Франс и Евгений Замятин	81
С. А. Иезуитов. «Васса Железнова» М. Горького и Театр С. Э. Радлова	99

ИЗ МАТЕРИАЛОВ КОНФЕРЕНЦИИ, ПОСВЯЩЕННОЙ ТВОРЧЕСТВУ Ф. СОЛОГУБА

А. Д. Семкин. Евреинов и Сологуб. К истории постановки пьесы «Ванька-ключник и паж Жан»	112
Л. Геллер (<i>Швейцария</i>). Фантазии и утопии Федора Сологуба: замечания по поводу «Творимой легенды»	119
В. Вавере (<i>Латвия</i>). Федор Сологуб в Латвии	127
Джон Элсворт (<i>Великобритания</i>). О философском осмыслении рассказа Ф. Сологуба «Свет и тени»	135
Джейсон Меррил (<i>США</i>). Тайное признание в инцесте в драмах Сологуба	138

ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

К. Ю. Лаппо-Данилевский. Последнее стихотворение Г. Р. Державина	146
С. А. Мезин. «История Петра Великого» Феофана Прокоповича	158
О. Н. Кулишкина. «Исторические афоризмы» М. П. Погодина: вычисление единицы или предчувствие целого?	167
Э. С. Афанасьев. «Повести Белкина» А. С. Пушкина: ироническая проза	177
В. А. Воропаев. Последняя книга Гоголя (к истории создания и публикации «Размышлений о Божественной Литургии»)	184

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

«НАУКА»

Д. С. Носкова. А. Н. Майков: послесловие к циклу (по архивным материалам)	195
М. Д. Эльзон. Об источнике стихотворения А. А. Фета «The Echoes»	199
О. Л. Фетисенко. О датировке эпиграммы И. С. Тургенева «К нему читатель не спешит...»	201
Н. А. Карпов. «Приглашение на казнь» и «тюремная» литература эпохи романтизма (к проблеме «Набоков и романтизм»)	203

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

Д. М. Буланин. Мифы о Григории Цамблаке и мифоборчество Ф. Томсона	211
Е. А. Вильк. «Итальянский дневник» Н. А. Львова	217
Кан Ын Кён (<i>Республика Корея</i>). «Женитьба» Н. Гоголя и Абсурд (размышления по поводу новой книги о Гоголе)	219
Н. П. Генералова, И. Г. Кузнецова. О последних публикациях Патрика Уоддингтона	220
Р. Ю. Давилевский. Гете в русской поэзии (антология)	224
Илья Фоянков. Искусство быть счастливым	226

ХРОНИКА

А. К. Михайлова. V Международная Пушкинская конференция «Пушкин и мировая культура»	231
С. В. Гольцер, Е. В. Капинос, Е. Ю. Куликова. Юбилейная всероссийская конференция «Актуальные проблемы изучения творчества Пушкина» в Новосибирске	244
И. В. Попов. Первая конференция, посвященная творчеству Дружинина	247

Редакционная коллегия:

Н. Н. СКАТОВ (и. о. главного редактора),
Г. Я. ГАЛАГАН (зам. главного редактора), *А. А. ГОРЕЛОВ*, *В. Я. ГРЕЧНЕВ*,
В. 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

РАННЕЕ ЗНАКОМСТВО ПУШКИНА С ПРОИЗВЕДЕНИЯМИ БАЙРОНА

Вопрос о том, какие произведения Байрона знал Пушкин в первые месяцы южной ссылки, на каком языке их читал и в каком отношении к ним находились его собственные сочинения тех дней (главным образом, элегия «Погасло дневное светило...» и «Кавказский пленник»), изучен подробно и внимательно; тем не менее последняя точка еще, оказалось, не поставлена. Собранные биографами Пушкина сведения на этот счет, грешащие неточностями, а вероятно, и домыслами, были уже давно, в 1913 году, сгруппированы, критически проанализированы и дополнены М. А. Цявловским под специальным углом зрения — для выяснения, в каком объеме Пушкин владел английским языком.¹ Этой же цели отвечало и пространное примечание В. М. Жирмунского в его классической монографии, посвященной пушкинской рецепции «восточных» поэм Байрона и становлению в русской литературе романтической поэмы.² Уточненная и скорректированная отдельными частными наблюдениями, опубликованными позднее другими учеными, картина вырисовывается в следующем виде.

Отправляясь в южную ссылку, Пушкин должен был иметь какое-то представление о Байроне, которое могло сложиться из нечастых еще публикаций во французской прессе и единичных в русской, касавшихся нового светила английской поэзии, из разговоров друзей и знакомых, с увлечением читавших в 1819 году *в подлиннике* творения нового гения (В. А. Жуковский, А. И. Тургенев, И. И. Козлов), из писем П. А. Вяземского к А. И. Тургеневу, полных восторженных отзывов о «Паломничестве Чайльд-Гарольда» вкупе с переводами и цитациями отдельных строф этой поэмы, наконец — из вероятного, но не доказуемого знакомства с выполненным И. И. Козловым переводом на французский язык «Абидосской невесты» (1819).³ Хотя по всем обстоятельствам уже осенью 1819 года была неизбежна какая-то встреча Пушкина с поэзией Байрона, в его лирике конца этого года и начала следующего она не оставила никакого следа. Его мироощущение тех месяцев, находившее выражение, например, в письме П. Б. Мансурову от 27 октября 1819 года, в стихотворениях «(Юрьеву)» («Здорово, Юрьев, именинник...», 20—23 сентября 1819), «Стансы Толстому» («Философ ранний, ты бежишь...», предположительно декабрь 1819), «Юрьеву» («Любимец ветреных Лаис...», вторая половина апреля—3 мая 1820), дисгармонировало с ее духом и настроением, так что на этом фоне вряд ли могло родиться сопереживание, потребность с нею более познакомиться, глубокое восприятие и творческое освоение.

¹ Цявловский М. А. Заметки о Пушкине: II. Пушкин и английский язык // Пушкин и его современники. СПб., 1913. Вып. 17—18. С. 48—73.

² Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин: Из истории романтической поэмы. Л., 1924. С. 326—327; [2-е изд.] Л., 1978. С. 409—412.

³ Гликман И. Д. И. И. Козлов // Козлов И. И. Полн. собр. стихотворений. Л., 1960. С. 12.

Правда, две фразы в письме П. А. Вяземскому ок. (не позднее) 21 апреля 1820 года («Петербург душен для поэта. Я жажду краев чужих; авось полуденный воздух оживит мою душу»)⁴ допускают интерпретацию их как типично «чайльд-гарольдовского» настроения, но вероятнее были сообщением о грядущей ссылке, завуалированным традиционным литературным мотивом удаления из города на лоно природы. Условия для того, чтобы байроновская поэзия нашла у Пушкина отклик, возникли уже в ссылке, когда он, вырванный из привычного круга общения и остро переживавший «измену», как ему казалось, легко с ним расставшихся и сразу его забывших друзей, испытал разочарование в радостях и ценностях столичной жизни, а принудительный отъезд из Петербурга трансформировался в его сознании в якобы желанное добровольное изгнанничество. На этой почве актуализировались уже присутствовавшие в элегической лирике Пушкина (1816) меланхолические мотивы и создался эмоциональный настрой, отзывчивый к духовному миру байронического героя. Впечатления от живописных и «диких» российских окраин (Кавказ, Крым, Молдавия) и их народов оживили для Пушкина и приблизили к нему экзотический Восток байроновских поэм. Нет достаточной ясности касательно того, в каком объеме знал Пушкин в это время «Паломничество Чайльд-Гарольда». Мотивы разочарования, равнодушия к жизни и пресыщения ее радостями в «чайльд-гарольдовском» духе присутствуют в «Кавказском пленнике» и звучат в первой же элегии южного периода «Погасло дневное светило...», начатой сочинением в ночь с 18 на 19 августа 1820 года во время переезда морем из Феодосии в Гурзуф и завершенной в 20-х числах сентября. Современники, в первую очередь друзья Пушкина, усмотрели в этом стихотворении «байронщизну»,⁵ хотя в первой публикации отсутствовало авторское указание на «подражание Байрону», появившееся лишь в оглавлении «Стихотворений Александра Пушкина» (1826) как уступка, по-видимому, стойкому убеждению читателей и послужившее основанием считать, что элегия была написана «под живым впечатлением только что прочтенного „Чайльд-Гарольда“».⁶ Однако почти все немногие более или менее убедительные текстовые параллели (стихи 4, 16—20, 40) могли быть подсказаны русскими и французскими цитациями в письмах П. А. Вяземского, а сопоставление других мотивов не имеет достаточной доказательности, так как с равной, если не с большей, вероятностью они восходили к ожившему в творческом сознании Пушкина элегическому пласту 1816 года, продолжением которого, по мнению некоторых пушкинистов, и явились главным образом лирика и поэмы южного периода.⁷ Не нашло подтверждения предположение П. О. Морозова,⁸ согласно которому в 1820 году до Пушкина какими-то

⁴ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. М.: Л., 1937. Т. XIII. С. 15. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте: римской цифрой обозначается том, арабской — страница.

⁵ Прочитав элегию, П. А. Вяземский в письме А. И. Тургеневу от 27 ноября 1820 года допускал, что именно он приведенными в письмах ему же от 25 октября и 15 ноября 1819 года цитатами из прощальной песни Чайльд-Гарольда («Peu m'importe le rivage où tu me conduis, pourvu que ce ne soit pas le mien!» — Остафьевский архив кн. Вяземских. СПб., 1899. Т. 1. С. 338, 353) «наговорил» Пушкину «байронщизну» стихов «Но только не к брегам печальным Туманной родины моей» (Там же. Т. 2. С. 107). Вяземский был, таким образом, уверен в том, что Пушкин читал его письма к А. И. Тургеневу.

⁶ Майков Л. Н. Пушкин: Биографические материалы и историко-литературные очерки. СПб., 1899. С. 141.

⁷ Томашевский Б. В. Пушкин. М.: Л., 1956. Кн. 1 (1813—1824). С. 121.

⁸ Пушкин А. С. [Собр. соч.] / Под ред. С. А. Венгерова. СПб.: Брокгауз; Ефрон, 1908. Т. 2. С. 550.

путями дошла и отразилась в стихотворении «Погасло дневное светило...» элегия К. Н. Батюшкова «Есть наслаждение и в дикости лесов...» (перевод строф 178—179 четвертой песни «Паломничества Чайльд-Гарольда»); скорее всего, Пушкину она стала известна много позже, в 1826—1828 годах, во время подготовки ее к печати, и тогда же он записал ее текст.⁹

На Кавказе предположительно, а в Гурзуфе определенно Пушкин учил английский язык с помощью Н. Н. Раевского-сына.¹⁰ Для занятий была выбрана книга «Сочинения Байрона», которую в Крыму они читали «почти ежедневно», пользуясь, возможно, при необходимости консультациями Ек. Н. Раевской.¹¹ Кажется, читали они «Корсара».¹² А. Мицкевич, опираясь, видимо, на слышанное от самого русского поэта, писал в его некрологе («Le Globe». 1837. 25 mai), что «прочитав байроновского „Корсара“, Пушкин почувствовал себя поэтом»,¹³ а, по убедительному заключению В. М. Жирмунского,¹⁴ влияние этой поэмы сказалось прежде всего в «Кавказском пленнике», открывшем именно в Гурзуфе новую страницу пушкинского творчества. Поскольку в Гурзуфе интересы Пушкина распределялись также между Вольтером и А. Шенье и другим времяпровождением,¹⁵ а знание английского языка у Раевского было вряд ли достаточным,¹⁶ чтобы одолеть большую поэму в короткий промежуток между приездом (19 августа) и началом работы над «Кавказским пленником» (около, после, 24 августа), то не лишено вероятности, что читать «Корсара» друзья приступили еще на Кавказе.¹⁷ Читали, может быть, и «Гяура», что позволяют предположить выполненные Пушкиным (ПД 49;¹⁸ Акад. II, 469, 990) и Раевским (ПД ф. 244, оп. 3, № 38) черновые переводы отрывков из этой поэмы. Публикуя впервые пушкинский, П. О. Морозов датировал его 1821 годом, исходя из того, что на том же листке записаны черновые наброски начала «Братьев разбойников».¹⁹ В 1930-х годах М. А. Цявловский и Ю. Г. Оксман печатали его под 1822 годом, датируя 1821—1822 годами²⁰ «по положению в рукописи».²¹ В то же самое время Т. Г. Зенгер-Цявловская осторожно предположила, что «может быть, относится он даже к 1820 г., когда Пушкин в Гурзуфе занимался с Н. Н. Раевским изучением английского языка»,²² однако свое мнение она быстро изменила и, вернувшись к дати-

⁹ Рукою Пушкина: Несобранные и неопубликованные тексты / Подгот. к печати и коммент. М. А. Цявловского, Л. Б. Модзалевского, Т. Г. Зенгер. М.; Л., 1935. С. 507—508; Вацууро В. Э. Последняя элегия Батюшкова: К истории текста // Вацууро В. Э. Записки комментатора. СПб., 1994. С. 150—165.

¹⁰ При дальнейших упоминаниях «сын» опускается.

¹¹ Бартенев П. И. Пушкин в южной России. М., 1914. С. 36; Анненков П. В. Александр Сергеевич Пушкин в Александровскую эпоху, 1799—1826. СПб., 1874. С. 151; Пушкин в воспоминаниях современников / Сост. и прим. В. Э. Вацууро и др. М., 1985. Т. 1. С. 220.

¹² Летопись жизни и творчества А. С. Пушкина: В 4 т. М., 1999. Т. 1 (1799—1824) / Сост. М. А. Цявловский; Отв. ред. Я. Л. Левкович. С. 197.

¹³ Мицкевич А. Собр. соч.: В 5 т. М., 1954. Т. 4. С. 90.

¹⁴ Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин; Пушкин и западные литературы. [2-е изд.]. Л., 1978. С. 46—54.

¹⁵ Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 1. С. 219—220.

¹⁶ См.: Филипсон Г. И. Воспоминания. М., 1885. С. 155.

¹⁷ Недзельский Б. Л. Пушкин в Крыму. Симферополь, 1929. С. 29—30.

¹⁸ Сокращенное обозначение шифра рукописи, хранящейся в Рукописном отделе ИРЛИ (Пушкинский Дом). Полный шифр: ф. 244, оп. 1, № 49.

¹⁹ Пушкин А. С. Соч. / Изд. Имп. Акад. наук. СПб., 1912. Т. 3. Прим. С. 190—191, 177.

²⁰ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 6 т. М.; Л., 1930. Т. 1. С. 365; Т. 2. С. 325 (Прилож. к журналу «Красная нива»); так же в последующих шеститомных собраниях 1930-х годов, последнее из которых: Полн. собр. соч.: В 6 т. 5-е изд. М., 1937. Т. 1. С. 554.

²¹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 6 т. / Под ред. М. А. Цявловского. М.; Л.: Academia, 1936. Т. 1. С. 788.

²² Рукою Пушкина... 1935. С. 29.

ровке, предложенной П. О. Морозовым, поместила этот перевод в большом академическом «Полном собрании сочинений» среди отрывков 1821 года,²³ где он утвердился и в последующих собраниях сочинений, вплоть до наших дней. В последнем, для которого исследовательница готовила комментарии, она упомянула и о наброске Раевского, причем в составленном ею примечании чувствуется подспудная мысль о связи между обоими переводами,²⁴ которую сформулировать она не решилась даже в виде предположения. Между тем в приложенной к рукописи справке архивистов Пушкинского Дома (1930-е годы), дословно повторяющей текст записки, поступившей из архива П. Е. Щеголева вместе с самим листком, говорится: «Возможно, что перевод этих отрывков относится к занятиям Пушкина, под руководством Н. Н. Раевского и его сестер, английским языком, во время совместного пребывания их летом 1820 г. на Кавказе и в Крыму».²⁵ Это предположение явно витало в пушкиноведческой среде, но так и не нашло выхода в научную печать.

Таким, насколько по дошедшим до нас прямым и косвенным свидетельствам и фактам можно реконструировать его с неизбежным отсутствием некоторых важных звеньев, но тем не менее с надежной степенью уверенности, было знакомство Пушкина с поэзией Байрона ко времени приезда в Кишинев в конце сентября 1820 года. Весьма, по всем имеющимся признакам, поверхностное на этот момент, но тем не менее достаточное, чтобы воспринять всю ее новизну и *современность* и получить от нее первый сильный творческий импульс, оно в дальнейшем расширялось и углублялось по издававшимся французскими литераторами Амедеем Пишо (Pichot, 1796—1877) и Эзобом де Салем (Salle) собраниям переводов произведений Байрона. Для рассматриваемого периода интерес представляют первое²⁶ и второе²⁷ издания, вышедшие в 1819—1822 годах.

²³ Датировку см.: Акад. II, 1187. Датировка 1821 годом принята в изданиях «Летописи», вышедших под ред. Я. Л. Левкович (см.: Летопись жизни и творчества А. С. Пушкина, 1799—1826 / Сост. М. А. Цявловский. 2-е изд., испр. и доп. Отв. ред. Я. Л. Левкович. Л., 1991. С. 295; Летопись жизни и творчества А. С. Пушкина: В 4 т. Т. 1. С. 269). Тем не менее в новейшем переиздании сборника «Рукою Пушкина» воспроизведена, без каких-либо оговорок или уточнений, датировка гурзуфскими днями. См.: Рукою Пушкина: Выписки и записки разного содержания; Официальные документы. 2-е изд., перераб. / Отв. ред. Я. Л. Левкович, С. А. Фомичев. М.: Воскресенье, 1997. С. 29 (Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. 17).

²⁴ «Это — первый из известных нам переводов Пушкина с английского; языком он занимался в Гурзуфе с Н. Н. Раевским (младшим). В бумагах Пушкина сохранился перевод из „Гяура“, сделанный Н. Н. Раевским» (Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10 т. М., 1959. Т. 1. С. 625). Здесь допущена неточность: перевод Раевского не хранился в бумагах Пушкина; он поступил в Пушкинский Дом в составе архива П. Е. Щеголева и был присоединен к Пушкинскому фонду.

²⁵ Далее следует ссылка на статью М. А. Цявловского (с. 58—64).

²⁶ Œuvres de lord Byron, traduites de l'anglais par... Paris: Lavocat, 1819—1821. 10 vols. Т. 1. Notice sur lord Byron. — Le Corsaire. — Lara. — Adieu. 1819. Объявление о выходе: Bibliographie de la France [далее сокращенно: BdF]. 1819. 11 Sept. № 37. P. 419 (№ 3154).

Т. 2. Le Siège de Corinthe. — Parisina. — Le Vampire. — Oscar d'Alva. — Mazepa. — Les Ténèbres. — A Maria****. — Stances («Le monde n'a plus de plaisirs...»). 1819. Объявление о выходе одновременно с т. 1.

Т. 3. La Fiancée d'Abydos. — Manfred. — Fragments. 1819. BdF. 1819. 30 Oct. № 44. P. 509 (№ 3816).

Т. 4. Le Pèlerinage de Childe Harold: Chants I et II. 1819. Объявление о выходе одновременно с т. 3.

Т. 5. Le Giaour. — Childe Harold: Chant III. — Le Prisonnier de Chillon. 1820. BdF. 1820. 5 Févr. № 6. P. 74 (№ 442).

Т. 6. Don Juan: Chants I et II. 1820. Объявление о выходе одновременно с т. 5.

Т. 7. Childe Harold: Chant IV. 1820. BdF. 1820. 11 Mars. № 11. P. 140 (№ 891).

Т. 8. Veppo. — Poèmes sur Napoléon. — Les Lamentations du Tasse. — Poésies détachées. 1820. Объявление о выходе одновременно с т. 7.

Движение и различные тонкие оттенки пушкинского восприятия Байрона стали бы много понятнее, если бы было известно, когда и в какой последовательности доходили эти переводы до русского поэта — сразу ли полным комплектом одного издания или разрозненными томами с промежутками разной продолжительности. К сожалению, никаких прямых свидетельств об этом не имеется, а скудные косвенные не было сделано даже попытки проанализировать. Пушкинисты удовлетворились простой констатацией того факта, что, говоря словами М. А. Цявловского, «несомненно, Пушкин и на юге, как и в Михайловском, читал Байрона и других английских писателей (Шекспира, Томаса Мура, Вальтера-Скотта) во французских переводах», и указанием на существование упомянутых выше изданий А. Пишо и Э. де Саля, которые, однако, никто не исследовал *de visu* по причине их отсутствия в петербургских и московских библиотеках.²⁸ Этот недочет дореволюционного и советского литературоведения, в значительной мере, конечно же, вынужденный, не преминул заметить В. В. Набоков, который, вместо спокойного и профессионального его восполнения, использовал его как очередной повод излить свой привычный высокомерный сарказм, показав себя, впрочем, в этом случае, как и во многих других, прекрасно образованным дилетантом. Не владея в полном объеме литературой вопроса и не зная, в частности, статьи М. А. Цявлов-

T. 9. Lettre de lord Byron à J. Murray. — Marino Faliero. 1821. BdF. 1821. 15 juin. № 24. P. 327 (№ 2408).

T. 10. Marino Faliero: Acte V. — La Prophétie du Dante. — Mélodies hébraïques. — Mélanges. — Les Poètes anglais et les Critiques écossais. 1821. Объявление о выходе одновременно с т. 9.

²⁷ Œuvres complètes de lord Byron, traduites de l'anglais par A.-E. de Chastopalli. 2^d éd., rev., corr. et augm. de plusieurs poèmes. Paris: Ladvocat, 1820—1822. 5 vols. (издание не закончено).

T. 1. Notice sur lord Byron et ses écrits. — Elégies à Thyrsa. — Le Corsaire. — Lara. — Adieu. — Le Siège de Corinthe. — Parisina. — Oscar d'Alva. — Mazeppa. — La Fiancée d'Abydos. — Manfred. 1820. BdF. 1820. 5 Août. № 32. P. 431 (№ 2863).

T. 2. Le Giaour. — Le Prisonnier de Chillon. — Don Juan: Chants I et II. — Beppo. — Ode à Napoléon. — Ode sur l'étoile de la Légion d'honneur. — Adieux d'un Polonais à Napoléon. — Adieux de Napoléon à la France. — Ode («Nous ne te maudissons pas, ô Waterloo!»). — Traduction du fameux chant de guerre Δεῦτε, παῖδες τῶν Ἑλλήνων. — Ζῶη μου, σὰς ἀγαλῶ. — Les Lamentations du Tasse. — Poésies diverses: Vers écrits sur un album; Stances composées en traversant le golfe d'Ambracia, le 14 novembre 1809; Stances composées le 11 octobre 1809, pendant une nuit d'orage; Euthanasia; Stances à *** («Si quelquefois au milieu des villes habitées par les hommes...»); A Geneva; Clarissa: Imitation en vers. — Ode à Venise. — Esquisse d'une vie privée. — Calmar et Orla. — Les Poètes anglais et les critiques écossais. 1820. Объявление о выходе одновременно с т. 1.

T. 3. Childe Harold, poème. 1820. Объявление о выходе одновременно с т. 1—2.

T. 4. Lettre de lord Byron à J. Murray au sujet de Bowles. — Marino Faliero. — La Prophétie du Dante. — Mélodies hébraïques. 1821. BdF. 1821. 1 juin. № 22. P. 303 (№ 2193).

T. 5. Sardanapale. — Les Deux Foscari. — Caïn. 1822. BdF. 1822. 25 mai. № 21. P. 324 (№ 2491).

(Сведения о содержании томов первого и второго изданий приведены по кн.: *Estève E. Byron et le romantisme français: Essai sur la fortune et l'influence de l'œuvre de Byron en France de 1812 à 1850*. Paris, 1907. P. 526—527, — и сверены с BdF. Согласно BdF, т. 5 первого издания содержит «les 1^{er} et 2^e chants de *Don Juan*», а т. 6 — произведения, которые Э. Эстев указал входящими в т. 5. В экземпляре третьего тома второго издания, которым пользовался Эстев, находился также описанный ученым в составе этого тома «Le Vampire» с отдельной пагинацией. По сведениям BdF (1820. 21 Oct. № 43. P. 582, № 3786), «Вампир» не был включен во второе издание как не принадлежащий Байрону и был напечатан отдельно в том же формате в качестве как бы приложения. Это произошло до выхода т. 4, что объясняет, почему в комплекте Эстева повесть была приплетена к третьему тому.

В BdF даты указаны по новому стилю.)

²⁸ Цявловский М. А. Указ. соч. С. 69. В Петербурге имеются т. 9—10 первого издания (БАН, шифр: 1926 / В — 11835), т. 2 (ИРЛИ, шифр: 1939к / 3251) и т. 4 (РНБ, шифр: 6.63.9.58; БАН, шифр: 1926 / В — 11831) второго.

ского, откуда только что была приведена цитата, он обличил «русских комментаторов», которые все якобы «упорно не замечают того важного факта, что в пушкинскую эпоху русские писатели знали литературу Англии, Германии и Италии, как и произведения древних, не по оригиналам, а по несметным пересказам неутомимых французов (from the stupendous exertions of French paraphrasts)». Также вследствие своей недостаточной осведомленности приписал он «русским издателям» и назвал «легким бредом» им же самим выдуманное «видение о барышнях Раевских (знавших английский от гувернантки), в беседах либо во гротах обучающих влюбленного, но усердного Пушкина языку Байрона».²⁹

Посредническая роль французской литературы между русской и другими европейскими, а также древними хорошо изучена этими самыми «русскими комментаторами» как в магистральном, так и в частных, индивидуальных ее проявлениях, в том числе и особенно применительно к Пушкину, а потому нет необходимости опровергать ложное в своей категоричности обобщение В. В. Набокова, касающееся всех писателей и всех читателей пушкинской поры, равно как и всех отечественных литературоведов. Достаточно лишь напомнить, что задолго до него, еще в 1937 году, сказал Б. В. Томашевский в первом же абзаце своей прекрасной монографической статьи «Пушкин и французская литература»: «Для Пушкина французский язык был вторым родным языком. Мы знаем, что именно во французском переводе Пушкин читал итальянских авторов, например Мандзони, его роман „Обрученные“ („I promessi sposi“), хотя мог читать итальянцев и в подлиннике; по-французски Пушкин читал Байрона, В. Скотта и Шекспира в период своего увлечения ими, и лишь позднее изучил английский язык настолько, что мог свободно читать на нем; по-немецки Пушкин читать не любил и тоже во французских переводах читал Шлегеля, а позднее Гофмана, Гейне, Жан-Поля и даже сказки Гримм. Конечно, и античные авторы и восточные были известны Пушкину преимущественно во французских переводах. Наиболее характерным является факт перевода Пушкиным сборника П. Мериме „Гюзла, или Избранные произведения иллирийской поэзии“ („La Guzla“). Этот перевод показывает, что даже славянскую поэзию Пушкин считал возможным брать во французской интерпретации. Франция была передатчицей иных культур, иных национальных ценностей».³⁰ Что же касается бредового «видения» о барышнях Раевских и влюбленном, но усердном Пушкине, то еще Я. К. Грот (не в этой ли фамилии корень выдумки В. В. Набокова?) ввел в пушкиноведческий оборот многократно впоследствии цитировавшиеся и перепечатывавшиеся разъяснения Ек. Н. Орловой относительно того, в какой форме она могла содействовать в Крыму Пушкину: «...все дело могло состоять разве только в том, что Пушкин с помощью Н. Н. Раевского в Юрзуфе читал Байрона и что когда они не понимали какого-нибудь слова, то, не имея лексикона, посылали наверх к Катерине Николаевне за справкой».³¹

²⁹ *Pushkin A. S. Eugene Onegin: A novel in verse / Tr. from the Russian, with a commentary, by V. Nabokov. New York, 1964. Vol. 2. P. 158; Набоков В. В. Комментарий к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Пер. с англ. СПб., 1998. С. 182.*

³⁰ *Томашевский Б. В. Пушкин и Франция. Л., 1960. С. 62—63.*

³¹ Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 1. С. 220. Впервые: *Грот Я. К. Первенцы Лицея и его предания // Складчина: Лит. сб., составленный из трудов русских литераторов в пользу пострадавших от голода в Самарской губернии. СПб., 1874. С. 373—374. Цитировано М. А. Цявловским (Указ. соч. С. 59) по кн.: Грот Я. К. Пушкин, его лицейские товарищи и наставники. 2-е изд., доп. СПб., 1899. С. 52—53.*

Допущенные в несправедливом полемическом запале В. В. Набоковым грубые ошибки, обнаруживающие поверхностное скольжение по предмету, заставляют отнестись с осторожностью к его главному в этой части комментария выводу о знакомстве Пушкина с произведениями Байрона, отличающемуся кардинально от того, что об этом говорили до него «русские комментаторы». На основании содержания и выходных данных томов первого издания А. Пишо и Э. де Салля он заключил, что «к 1820 г. нетерпеливые (eager) русские читатели уже могли получить» его четыре начальных тома и что соответственно «в этих-то прозаических переложениях, жалких и искаженных подобиях оригиналов, Пушкин впервые и прочитал (возможно, по дороге из Петербурга в Ятигорск, и уж наверняка в Ятигорске, летом 1820 г., вместе с братьями Раевскими (...)) „Корсара“, „Манфреда“ и первые две песни „Паломничества Чайльд Гарольда“». ³² (В этих томах содержались также: «Лара», «Осада Коринфа», «Паризина», «Мазепа», «Абидосская невеста», «Тьма», некоторые стихотворения и приписывавшаяся Байрону повесть «Вампир» Д. У. Полидори. Почему эти произведения В. В. Набоков не назвал в числе прочитанных Пушкиным в то время, остается гадать.) Имеющее в год выхода томов (точных дат В. В. Набоков не знал) единственную опору, шаткую и слабую, коль скоро не доказано, что к моменту отъезда Пушкина в ссылку они дошли до Петербурга, это рискованное предположение (именно так следует квалифицировать вывод В. В. Набокова, несмотря на его не допускающий возражений тон) не лишено тем не менее правдоподобия (указанные тома вышли 11 сентября (30 августа) и 30 (18) октября 1819 года, а книги приходили тогда в Россию из-за границы иногда очень быстро) и заслуживает внимательного рассмотрения, особенно же поскольку оно не согласуется ни с одним из находящихся в научном обороте прямых свидетельств.

Проверки требует и недавнее утверждение В. Н. Топорова, согласно которому уже осенью 1819 года Пушкин читал Байрона во французских переводах, а летом 1820 года «на Кавказе и особенно в Гурзуфе», кроме занятий с Н. Н. Раевским английским языком по сочинениям Байрона, «впервые знакомится с произведениями английского поэта по двухтомному изданию „Choix de poésies de Byron, Walter Scott et Moore“ (Genève; Paris, 1820)». ³³ Нельзя также обойти вниманием сделанные в последнее время смелые заявления о том, что еще до приезда в Кишинев Пушкин прочел две первые песни «Дон-Жуана». ³⁴

В 1819 году, когда ближайшие друзья и знакомые Пушкина, по словам А. И. Тургенева, «все лето», а на самом деле, судя по записям в дневнике И. И. Козлова, весь год, «бредили», «питались» и «нагревались» Байро-

³² *Pushkin A. S. Eugene Onegin... with a commentary, by V. Nabokov. Vol. 2. P. 159; Набоков В. В. Комментарий... С. 182.*

³³ *Топоров В. Н. Пушкин и Гольдсмит в контексте русской Goldsmithiana'ы (к постановке вопроса). Wien, 1992. С. 208—209.*

³⁴ *Кулешов В. И. «Евгений Онегин» Пушкина и «Дон-Жуан» Байрона // Русская словесность. 1996. № 3. С. 28—29; Гаррард Дж. Сравнительный анализ героинь «Дон-Жуана» Байрона и «Евгения Онегина» Пушкина // Вопросы литературы. 1996. № 6. Ноябрь-декабрь. С. 158. В. С. Баевский сослался в своей статье «Присутствие Байрона в „Евгении Онегине“» (Изв. Акад. наук. Сер. лит. и яз. 1996. Т. 55. № 6. С. 14) на две свои другие работы, имеющие непосредственный интерес для обсуждаемых в данных заметках вопросов: 1) Когда Пушкин познакомился с поэзией Байрона // *Miscellanea philologica*. СПб., 1990; 2) Когда Батюшков познакомился с поэзией Байрона // *Историко-культурные связи русской и зарубежной культуры*. Смоленск, 1992. К сожалению, в петербургских библиотеках указанные сборники отсутствуют; библиографически не удалось подтвердить их существование.*

ном,³⁵ никаких следов обращения в читательской среде Петербурга французских переводов еще не обнаруживается. Читал новомодного английского поэта, обменивался книгами и впечатлениями очень узкий круг владевших английским языком и располагавших подлинниками, которые к ним попадали разными путями (Жуковскому, например, прислал из Лондона Д. Н. Блудов последнюю новинку, поэму «Мазепа»; Тургенев приобрел незадолго до 17 октября «полное издание в семи томах»³⁶). По французским переводам, а более пересказам, в женевском журнале «Всеобщая библиотека» («Bibliothèque universelle des sciences, belles-lettres et arts», 1816—1829, série Littérature) знакомился с Байроном осенью в Польше П. А. Вяземский, которого в него «влюбил» польский поэт Францишек Моравский (Mogawski, 1783—1861). Цитаты и переводы в письмах Вяземского приведены из т. 9 (1818) и т. 11 (1819), содержащих отрывки из 4, 1 и 2-й песней «Паломничества Чайльд-Гарольда». Вероятно, имел он и предшествующие тт. 5, 6 (1817) и 7 (1818), где публиковались переводы отрывков из 3-й песни «Чайльд-Гарольда», «Шильонского узника», «Корсара», «Лары», «Гяура» и полностью «Жалобы Тасса» и «Осады Коринфа».³⁷ Устно Моравский переводил ему с английского языка какие-то стихотворения и даже, наверное, большие произведения;³⁸ при таком посредничестве, может быть, Вяземский перевел стихами «Португальскую песню»³⁹ («From the Portuguese»), французского перевода которой еще, кажется, не существовало.

В России «Всеобщая библиотека» была хорошо известна, как и ее предшественница — «Британская библиотека» («Bibliothèque britannique», Genève, 1796—1815). Заимствованные из этих периодических изданий статьи, заметки, отрывки или пересказы художественных произведений печатались время от времени в разных русских журналах; однако судить о масштабе циркуляции «Всеобщей библиотеки» хотя бы в обеих столицах пока нет возможности за отсутствием специального исследования на эту тему и потому также, что кропотливая фронтальная работа по установлению источников переводных материалов в русской периодике пушкинской поры еще ожидает своих энтузиастов. Во всяком случае, в 1819—1820 годах на поверхности не обнаруживается следов широкого обращения «Всеобщей библиотеки» в русской читательской среде. Выявленные переводы из нее в русской периодике этих лет немногочисленны: в 1818 году две статьи появились в «Вестнике Европы» («Взгляд на нынешнее состояние немецкой словесности»⁴⁰ и «Обозрение нынешнего состояния англий-

³⁵ Остафьевский архив. Т. 1. С. 334. Все сведения из переписки П. А. Вяземского и А. И. Тургенева и из дневника И. И. Козлова собраны в указанной статье М. А. Цявловского (с. 55—58).

³⁶ По предположению В. Э. Вацура (Указ. соч. С. 154), это было семитомное издание, напечатанное в Брюсселе в 1819 году. Однако могло быть и собрание сочинений, издававшееся в Лондоне Джоном Мерреем (Murray) в 1815—1820 годах; в 1819 году как раз вышел его седьмой том. См.: A Bibliography of Successive Editions and Translations of Lord Byron's Poetical Works // *Byron G. The Works...*: Poetry. A new, rev. and enl. ed. / Ed. by E. H. Coleridge. London; New York, 1904. Vol. 7. P. 94, 97; The British Library General Catalogue of Printed Books to 1975. London, 1980. Vol. 49. P. 472.

³⁷ См.: *Estève E.* Op. cit. P. 530.

³⁸ «Он (Моравский. — В. Р.) меня влюбил в Байрона и читал его мне», — писал П. А. Вяземский А. И. Тургеневу 25 октября 1819 года (Остафьевский архив. Т. 1. С. 336); а 1 ноября просил прислать ему выполненный И. И. Козловым французский перевод «Абидосской невесты», что ему еще 22 октября обещал Тургенев: «В „Bibliothèque universelle“ нет этой пьесы, а мой толмач уехал» (Там же. С. 335—336, 343). Именно последняя фраза позволяет заключить, что Вяземский держал в руках все тома «Bibliothèque universelle», в которых печатались переводы и пересказы поэм Байрона.

³⁹ Сын отечества. 1820. Ч. 60. № 12. 20 марта. С. 268.

⁴⁰ Вестник Европы. 1818. Ч. 97. № 2. Янв. С. 90—109; № 3. Февр. С. 211—219.

ской словесности»⁴¹), причем к их заглавиям редактор сделал примечания («Из *Bibliothèque universelle*, издаваемого в Женеве журнала», «Извлеч. из *Bibliothèque universelle*, журнала издаваемого в Женеве»), из которых видно, что он сомневался в большой известности журнала в России; в 1818 и 1819 годах по одной статье напечатал «Сын отечества»;⁴² дважды в 1820 году обращались к швейцарскому журналу сотрудники «Соревнователя просвещения и благотворения».⁴³ Эта картина, разумеется, не полная, и на ее основании преждевременно делать решительные выводы; но она может оказаться и репрезентативной, коль скоро речь идет о ведущих журналах. Как бы то ни было, но примечательно, что в указанные годы «Всеобщая библиотека» не стала источником русских переводов из Байрона.

С другой стороны, имя Байрона и место, занятое им в английской поэзии, не были неизвестны русским редакторам, а от них и широкому кругу читателей.

Известия о появлении в Англии нового яркого поэта начали проникать в Россию вскоре после выхода I—II песней «Паломничества Чайльд-Гарольда» и трех «восточных» поэм («Гяура», «Абидосской невесты», «Корсара»). Уже 20 декабря 1814 года С. С. Уваров писал В. А. Жуковскому, что «поэтов теперь у англичан (...) только два: Walter Scott и Lord Byron. Последний превышает, может быть, первого».⁴⁴ В следующем же месяце журнал «Русский музей» напечатал заметку, в которой «лорд Бирон» был назван «одним из нынешних славных поэтов английских», перечислены его знаменитые поэмы, дана краткая характеристика их художественных достоинств и приведены выдержки из «Корсара» в подлиннике с параллельным прозаическим переводом.⁴⁵

Очень подробные сведения о Байроне с краткими оценками его произведений сообщал в 1816—1817 годах В. И. Козлов в своих обзорах новейшей английской литературы. Его заметки о жизненных перипетиях и творчестве английского поэта воспроизводят последовательность одновременно попадавших в его поле зрения материалов иностранной прессы и потому не образуют связного изложения. Первая начиналась словами: «Счастливейшим из соперников Вальтера Скотта есть молодой лорд Байрон, которого стихотворения с жадностью читаются публикою. Почти все напечатаны 5-м, а некоторые и 6-м изданием. Юный любимец Муз с одинаковым успехом трудится во многих родах». Далее говорилось, что «поэмы „Корсар“, „Лара“ и проч. утвердили его славу», затем упоминались сатира «Шотландские пересмотрщики» (т. е. «Английские барды и шотландские обозреватели») и «Еврейские песни», которые «приняты были публикою с должным вниманием и положены на музыку двумя искусными композитами иудейской нации, Брагамом и Натаном».⁴⁶ Следующая заметка, напечатанная через несколько месяцев, подтвердила, что «место

⁴¹ Там же. Ч. 99. № 9. Май. С. 33—52.

⁴² Огнедышащая гора: [Изложение статьи из «Bibliothèque universelle». 1817. Июль] // Сын отечества. 1818. Ч. 43. № 4. 25 янв. С. 166—168; Распространение христианской веры: Остров Отагейте: Из Bibl. Univ. / Пер. Павел Г[воздев] // Сын отечества. 1819. Ч. 55. № 27. С. 27—33.

⁴³ О счастии: Отрывок из сочинения Мисс Бодлер / Пер. Б. Федоров // Соревнователь просвещения и благотворения. 1820. Ч. 11. Кн. 8. С. 161—177; Арабская антология или Выбор произведений арабской поэзии... / [Пер.] Д. Сахаров // Там же. Кн. 9. С. 360—369.

⁴⁴ Русский архив. 1871. № 2. С. 0163.

⁴⁵ Морской разбойник, в трех песнях, сочинение Лорда Бирона (The Corsaire, a tale. Лондон, 1814) // Русский музей. 1815. Янв. С. 37—42.

⁴⁶ Русский инвалид. 1816. 15 марта. № 62. С. 259.

любимейшего британского стихотворца все еще занимает лорд Байрон», известив также, что «книгопродавец Муррей напечатал недавно в 4 частях полное и прекрасное издание его сочинений». Далее рассказывается о неудачном браке поэта, его разрыве с женою, тщетности попыток примирения и его приготовлениях к отъезду на континент. Вина за происшедшее возлагается целиком на Байрона, и его семейная трагедия объясняется «господствующим в нем духом мрачности». В этом отчетливо слышны отзвуки травли, организованной против него европейской прессой. Собственного взгляда В. И. Козлов не мог иметь, так как полностью зависел от своих источников и самих произведений писателя, о котором вел речь, не читал. Относительно их, повторяя опять чужие мысли, он выразил сожаление, что «Байрон избирает героями поэм своих по большей части злодеев и безумцев; что расточает похвалы Наполеону, Мюрату и достойным их сподвижникам и что объявляет себя почитателем французских нравов и правил». Отмечено в заметке и участие Байрона в «злословной газете» Лейге-Гунта (т. е. Ли Гента, Ли Ханта — Leigh Hunt) «The Examiner».⁴⁷ Эти сведения были вскоре дополнены «еще некоторыми подробностями», составившими краткий очерк творчества Байрона. Здесь рассказано о его первом сборнике «Часы праздности», в котором стихотворения «были вообще весьма посредственны», о резкой критике на него в «Эдинбургском пересмотре» (т. е. «Эдинбургском обозрении») и ответной «остроумной, сильной и колкой сатире под названием „Английские барды и шотландские пересмотрщики“», где «сатирические стрелы (...) касаются не одних только шотландских рецензентов, но и всех английских стихотворцев и критиков». Далее говорится о путешествии Байрона по югу Европы и Малой Азии и о большом успехе сочиненной «дорогою» поэмы «Childe Harold», которая «писана стансами в роде Спенсеровых и имеет великие пиитические красоты». Названы все поэмы (выделена популярность «Корсара», напечатанного «13-ю тиснениями в Англии и 4-мя в Америке»), сборник «Еврейские песни», «Ода к Буонапарте» и «колкая сатира под заглавием „The Curse of Minerva“» («Проклятие Минервы»). Отмечена и парламентская деятельность Байрона, и в завершение сообщается, что «отъезд его из Англии, о коем упоминали мы выше, действительно уже последовал и он выдал по сему случаю пиитическое прощание с отечеством (Farewell to England)».⁴⁸ И в дальнейшем В. И. Козлов продолжал следить за текущей информацией о Байроне, отражая ее в своих обзорах (например, о выходе третьей песни «Чайльд Гарольда» и «Шильонского узника», о спорах относительно подлинности некоторых изданных под именем Байрона сочинений, и пр.).⁴⁹ Таким образом, любознательные читатели располагали возможностью быть хорошо осведомленными об английском поэте; но от его произведений они были отгорожены незнанием английского языка и отсутствием французских переводов, так что все, что они узнавали, могло быть лишь принято во внимание — и не более того — как факты интересной, но чужой и недоступной более близкому знакомству литературной жизни. Даже те, кто знали английский язык, начали читать Байрона только двумя годами позже. Неудивительно поэтому, что после того, как В. И. Козлов перестал публиковать свои обзоры, сообщения о Байроне в русской печати стали на несколько лет заметно скуднее по содержанию и по частоте появления.

⁴⁷ Там же. 28 июля. № 174. С. 682; 30 июля. № 176. С. 689.

⁴⁸ Там же. 8 авг. № 183. С. 719; 11 авг. № 186. С. 731—732.

⁴⁹ Там же. 1817. 3 марта. № 52. С. 212; 10 марта. № 58. С. 236.

О нем бегло говорил «Вестник Европы» в упоминавшемся выше «Обзрении нынешнего состояния английской словесности»; автор статьи в «Bibliothèque universelle», сам еще не читавший произведений автора, о котором вел речь, цитировал отзыв «одного неизвестного писателя», состоявший из нескольких строк.⁵⁰ В апреле 1819 года в рубрике «Краткие выписки, известия и замечания» появилось сообщение о том, что «славный поэт английский лорд Байрон (Byron)» переплыл Геллеспонт;⁵¹ но тон и построение заметки говорят о том, что внимание привлекалось к событию, а не к герою, уточнение же в скобках понадобилось потому, что встречать эту фамилию читателям не стало еще привычным. Менее чем полгода спустя журнал известил в той же рубрике о выходе летом поэмы «Мазепа» и подробно изложил содержание этого нового сочинения «лорда Байрона, любимого поэта английского».⁵² В самом начале 1820 года свою осведомленность проявил редактор «Благонамеренного», сообщив об успехе в Лондоне написанного Вальтер-Скоттом жизнеописания «славного английского стихотворца лорда Байрона».⁵³

Следующий «байроновский» эпизод имел место весной 1820 года, когда «Русский инвалид» напечатал «основательную и беспристрастную характеристику славного английского стихотворца лорда Байрона», переведенную из немецкой газеты, которая в свою очередь взяла ее из редактировавшегося Ф.-Р. де Шатобрианом французского ультрароялистского журнала «Консерватор», где видный публицист и страстный поборник христианской веры Антуан-Эжен Жюнод (1792—1849) противопоставил «сторонника доктрины зла» Байрона Ламартину — поэту, «черпающему вдохновение в религии, подлинном источнике света и жизни». Признавая Байрона «истинным поэтом», он уподобил его гений «блеску зловерного метеора», а талант находил «бурным и мрачным». По его мнению, «Байрон талантом своим обольщает душу, но не успокаивает и не убеждает ее», «самое преступление изображает он страстию и как бы необходимою потребностью великих душ». Пассаж, посвященный английскому поэту, и соответственно русская заметка кончались словами: «На каждом сочинении лорда Байрона можно надписать, вместо эпиграфа: *Lasciate ogni speranza*. (Забудьте, что есть надежда). Лукреций описал в стихах систему атеизма. Можно сказать, что лорд Байрон переложил в стихи душу атеиста».⁵⁴ Гневной отповедью откликнулся на эту публикацию Д. П. Рунич; впрочем, его письмо редакторам «Русского инвалида» было предано гласности лишь в самом конце века⁵⁵ и для современников, за исключением, конечно, адресатов, осталось, по-видимому, неизвестным. Мракобес-ретроград страстно обличал уже одно лишь признание «гения» Байрона, даже при том, что французский критик выставил его «мрачную и свирепую душу и изуродованный самолюбием разум, воспламененные и освещенные адским огнем».

Из «Русского инвалида» эта заметка была сразу перепечатана офици-

⁵⁰ Вестник Европы. 1818. Ч. 99. № 9. Май. С. 41—42.

⁵¹ Там же. 1819. Ч. 104. № 8. Апр. С. 322—323.

⁵² Там же. Ч. 107. № 17. Сент. С. 69—70.

⁵³ Благонамеренный. 1820. Ч. 9. Янв. № 1. С. 62.

⁵⁴ *Gepoude A.-E.* Sur les «Méditations poétiques», de M. de la Martine // *Le Conservateur*. 1820. Т. 6. Liv. 76. P. 509—510; *Русский инвалид*. 1820. 20 апр. № 92. С. 368. В конце отдела «Смесь», где помещена эта заметка, указано: «Из Берл(инских) и Гамб(ургских) Ведом(остей)».

⁵⁵ *Рунич Д. П.* Письмо к издателям «Русского инвалида», 23 апреля 1820 // *Русская старина*. 1896. Т. 88. Окт. С. 135—138.

альными газетами обеих столиц.⁵⁶ В самом факте заимствования этого материала не было ничего экстраординарного; подобный обмен между тремя газетами был в то время обычной и очень частой практикой. Однако то, что в потоке самых разнообразных сообщений немецкой газеты редактор «Русского инвалида» выделил как заслуживающую быть доведенной до русского читателя именно заметку о Байроне и как раз подобного содержания, а обе «Ведомости» поддержали этот выбор, говорит о уже существовавшей в официальных и консервативных кругах боязни пробуждения интереса в России к поэту, в чьих творениях можно было найти, как писал французский критик, «одни только блуждающие огни, мерцающие над глубокою пропастью». Несомненно, трижды повторенная публикация имела целью поставить духовный заслон на пути к Байрону, предупредить и минимизировать грозящее соотечественникам «обольщение»; но она же, создавая образ сильной, исключительной, гениальной творческой личности, придавала ему обаяние, которым в литературе обладают мощные отрицательные характеры, — и эту опасность хорошо чувствовал Рунич. «Что подумать, — писал он, — когда ядовитые мечты распространителя вельзевуловой логики, хотя и признаются пагубными, со всем тем уважаются как *изящное произведение*, а творец их называется *истинным поэтом*. О чем кто не слышит, того и знать не желает; любопытство прокладывает дорогу в сердце самому ужаснейшему богоотступству и злодеяниям. (...) Кого не увлекало любопытство?»⁵⁷

Если при таких оценках, которые не могли, казалось бы, не вызвать любопытства и желания познакомиться с произведениями «славного английского поэта», никакого отзвука не получили переводы во «Всеобщей библиотеке», то объяснений может быть два: или они до России не дошли (что маловероятно), или в них поэзия Байрона не произвела впечатления — и чтобы найти признание, ждала собрание А. Пишо и Э. де Саля. Восторженная оценка Байрона П. А. Вяземским на основе публикаций «Всеобщей библиотеки» была, очевидно, выражением индивидуального восприятия, при формировании которого непосредственное впечатление от французских текстов дополнялось, вполне вероятно, совместным чтением и беседами с Моравским, большим поклонником английского поэта.

Ни одна из перечисленных выше заметок не показывает прямого знакомства с сочинениями упоминаемого в них «любимого поэта английского»; сами лестные эпитеты, ставшие в русской печати постоянными,⁵⁸ выражали не собственное мнение редактора или сотрудника журнала, вынесенное от чтения произведений, а лишь их осведомленность о репутации Байрона, которая была им известна из вторых рук. Первый отклик в России на труды А. Пишо и Э. де Саля появился только в

⁵⁶ Санктпетербургские ведомости. 1820. 23 апр. № 33. С. 393 (хотя редактор воспользовался уже напечатанным переводом, ему была известна и французская либо немецкая публикация, либо даже обе); Московские ведомости. 1820. 1 мая. № 35. С. 964.

⁵⁷ Рунич Д. П. Указ. соч. С. 136.

⁵⁸ Одним из клише был эпитет «славный», фигурирующий в нескольких приведенных выше цитатах. Он употреблен и в обоих появившихся в русских журналах сообщениях о выходе в Лондоне приписывавшегося Байрону анонимного романа «Анастасий, или Записки современного грека, написанные в конце восемнадцатого столетия» ([Hope, Thomas, 1770?—1831]. Anastasius, or Memoirs of a modern Greek, written at the close of the eighteenth century. London, 1819. Vol. 1—3): «Лорд Бирон, славный английский писатель...» (Разные известия // Невский зритель. 1820. Ч. 2. Май. С. 195); «Некоторые критики приписывают сие сочинение славному лорду Байрону...» (Краткие выписки, известия и замечания // Вестник Европы. 1820. Ч. 112. № 14. Июль. С. 155). «Знаменитым писателем» был назван Байрон, вместе с Вальтер Скоттом, в заметке о публикации в Лондоне сатирической поэмы «Модный тон», где оба они были задеты (Разные известия // Невский зритель. 1820. Ч. 4. Окт. С. 81).

середине 1820 года. «Вестник Европы» напечатал в рубрике «Краткие выписки, известия и замечания» следующее сообщение: «В Париже вышло полное собрание сочинений лорда Байрона в переводе на французском языке. Французские критики отдают справедливость *оригинальному* таланту сего знаменитого писателя; но видят в нем также и весьма много странностей, много недостатков. В некоторых местах нельзя не удивляться силе и блеску его слова, равно как и редкой чувствительности сердца; зато уже сочинения Байрона со стороны плана и согласного расположения частей вообще весьма недостаточны. Впрочем, такое суждение критиков относилось единственно к поэмам лорда; прозаические же его повести и романы приняты в Париже очень благосклонно, а особливо прекрасным полом».⁵⁹ Фраза о «прозаических его повестях и романах» выдает, что само собрание сочинений Каченовский в руках не держал, а знал из французской прессы, что оно включает напечатанную несколько ранее в том же году под именем Байрона повесть «Вампир»,⁶⁰ и, не имея четкого представления о всем написанном к тому времени поэтом, решил, что у него есть и другие беллетристические произведения.

Двумя месяцами позже в той же рубрике «Вестника Европы» появилось известие о втором издании. На этот раз Каченовский показал более глубокую осведомленность о повести, но приобретенную все еще из вторичных источников, что видно из следующей его фразы: «В какой-то ужасной повести, несправедливо приписываемой лорду Байрону, некоторое чудовищное существо играет самую отвратительную роль...». Эта заметка писалась, как и первая, целиком по материалам французской периодической печати: «— Кстати о Байроне! Сочинения сего лорда чрезвычайно полюбились французской публике, и перевод их вышел уже вторым изданием в Париже, спустя несколько месяцев после первого. Нельзя не подивиться досужеству французов, которым даже и занимательность внутренних происшествий не мешает жертвовать временем английскому писателю, и вдобавок еще *романтическому*. „Но писатель, каков лорд Байрон, — сказано в одном французском журнале, — соединяет в себе все качества, имеющие право на внимание публики в такой стране, где оригинальный талант, воображение богатое и блестящее всегда найдут себе ревностных почитателей”».⁶¹

Через какое-то недолгое время Каченовский обладал, наконец, и самим собранием, из которого немедленно перевел и напечатал «Осаду Коринфа»,⁶² за ней последовали, уже в 1821 году, в его же переводе «Мазепа»,⁶³ «Калмар и Орла»,⁶⁴ «Джяур»,⁶⁵ «Абидосская невеста».⁶⁶ Стихотворение «Смерть Калмара и Орлы» («The Death of Calmar and Orla») из первого поэтического сборника Байрона «Часы досуга» («Hours of Idleness», 1807) появилось во французском переводе во втором издании собрания сочинений, которым, следовательно, и пользовался Каченовский; выбранные им произведения содержались в первом и втором томах.

⁵⁹ Вестник Европы. 1820. Ч. 111. № 11. Июнь. С. 238.

⁶⁰ См.: Вацуро В. Э. Ненастное лето в Женеве, или История одной мистификации // Бездна: «Я» на границе страха и абсурда. СПб., 1992. С. 36—63 (Арс Петербург: Российский журнал искусств. Тематический выпуск).

⁶¹ Вестник Европы. 1820. Ч. 112. № 16. Авг. С. 310—312.

⁶² Там же. Ч. 113. № 20. Окт. С. 241—252; № 21. Ноябрь. С. 3—23.

⁶³ Там же. 1821. Ч. 116. № 1. Янв. С. 3—52.

⁶⁴ Там же. Ч. 117. № 5. Март. С. 3—12.

⁶⁵ Там же. Ч. 119. № 15. Авг. С. 165—179; № 16. Авг. С. 249—269; Ч. 120. № 17. Сент. С. 3—20.

⁶⁶ Там же. Ч. 120. № 18. Сент. С. 81—105; № 19. Окт. С. 161—179; № 20. Окт. С. 241—258.

В Петербурге французское собрание обнаруживается раньше. О поступлении восьми томов первого издания книжный магазин В. Грефа объявил 25 июня,⁶⁷ когда С. А. Раевская с дочерьми Екатериной и Еленой уже покинули Петербург⁶⁸ и, следовательно, не могли привезти их с собою в Гурузф (в Киеве, где они сделали остановку, этих книг в продаже не могло еще быть, потому что местная книжная лавка «пополнялась», как сообщалось,⁶⁹ «из обеих столиц»). Через месяц с лишним те же восемь томов рекламировал другой петербургский торговец иностранными книгами К. Вейгер (Weyher).⁷⁰ В пятом и шестом французских каталогах Грефа, отражавших ассортимент на сентябрь 1820-го и февраль 1821 года, значатся соответственно восемь томов первого издания и три тома второго.⁷¹ На следующий же день, после того как шестой получил цензурное разрешение, было вторично объявлено в газетах первое издание.⁷² На 17 сентября 1821 года в продаже имелся четвертый том второго издания.⁷³ Спрос возрастал, и в очередном, восьмом, каталоге Греф показывал наличие томов первого издания, восьми томов — третьего и второго тома — четвертого.⁷⁴ Тем не менее напечатанный в сентябре 1821 года перевод «Шильонского узника» следовал точно «Всеобщей библиотеке»,⁷⁵ а первый в столичной печати перевод, восходящий к собранию А. Пишо и Э. де Салья, увидел свет лишь в январе 1822 года.⁷⁶

Итак, Набоков не был неправ, утверждая, что «к 1820 г. нетерпеливые русские читатели уже могли получить четыре начальных тома первого издания (1819) сочинений Байрона, переводы которых выполнили Пишо и Саль». Возможность, действительно, существовала (книги могли приходиться из-за границы в Россию очень быстро); но не было, кажется, еще этих самых «нетерпеливых читателей», жаждавших как можно скорее прочесть «романтического» поэта во французских прозаических переводах. Круг его русских ценителей был очень узок, почти все они были из окружения Пушкина, все (кроме Вяземского, находившегося в отдалении, в особых литературных условиях) знали английский язык и не нуждались

⁶⁷ Санктпетербургские ведомости. 1820. 25 июня. № 51. Первое приб. С. 629.

⁶⁸ Письмо А. Н. Раевского от 9 июня с Кавказа к сестре Екатерине было отправлено, как предполагается, в Киев. См.: Летопись жизни и творчества А. С. Пушкина. Т. 1. С. 190.

⁶⁹ Московские ведомости. 1820. 13 окт. № 82. С. 2239.

⁷⁰ Санктпетербургские ведомости. 1820. 6 авг. № 63. Первое приб. С. 773.

⁷¹ Cinquième Catalogue de livres français qui se trouvent dans la Librairie de W. Graeff... St. Pétersbourg, 1821. P. 45 (цензурное разрешение 6 сентября 1820 года; в газете объявлен: Санктпетербургские ведомости. 1820. 19 ноября. № 93. Первое приб. С. 1131); Sixième Catalogue... 1821. P. 26 (цензурное разрешение 7 февраля 1821 года).

⁷² Санктпетербургские ведомости. 1821. 8 февр. № 11. Первое приб. С. 129.

⁷³ Septième Catalogue... 1822. P. 30. Цензурное разрешение: 17 сентября 1821 года.

⁷⁴ Huitième Catalogue... 1823. P. 28. Цензурное разрешение 25 июля 1822 года.

⁷⁵ Отрывок из поэмы «Шильонский узник» / Лорда Байрона; С фран. Н. Ф. // Соревнователь просвещения и благотворения. 1821. Ч. 15. Кн. 3. С. 299—310. Неясно, имел ли переводчик в своем распоряжении сам журнал или пользовался перепечаткой: Le Prisonnier de Chillon // Choix de poésies de Byron, Walter Scott et Moore: Traduction libre, par l'un des Rédacteurs de la Bibliothèque universelle. Genève; Paris, 1820. Т. 1. P. 267—278.

⁷⁶ Мрак: (Из сочинений лорда Байрона) / [Пер.] О. Сомов // Благонамеренный. 1822. Ч. 17. № 3. С. 122—126. Ранее он же напечатал перевод: К Мире: (Отрывок из поэмы «Ирнер», соч. лорда Байрона) / [Пер.] О. Сомов // Благонамеренный. 1821. Ч. 15. № 16. Авг. [вышло 30 сентября]. С. 211—212. У Байрона такой поэмы нет; произведение с таким заглавием издал под его именем Э. де Саль (Irner / Par lord Byron, trad. de l'anglais et publ. par le traducteur des Œuvres complètes de lord Byron. Paris, 1821. 2 vol.), что послужило причиной разрыва сотрудничества с А. Пишо, который в дальнейшем один продолжал издавать собрание. (См.: *Estève E.* Op. cit. P. 527—528). Объявление о выходе: BdF. 1821. 23 février. № 8. P. 113 (№ 790).

во французских переводах-посредниках;⁷⁷ спешить их выписать из Парижа у них надобности явно не было, хотя если бы таковые попали в их поле зрения, они, вероятно, не преминули бы с ними внимательно познакомиться. Для других же русских читателей имя Байрона было уже не непривычным для слуха, но все еще пустым звуком, и должно было пройти какое-то время, прежде чем отклики во французской печати на выход собрания сочинений вызовут их интерес к этой литературной новинке и заставят, наконец, поспешить ее приобрести. С русскими читателями должно было произойти то, о чем применительно к Пушкину писал Б. В. Томашевский: «...самое обращение его к тому или иному факту иноязычной литературы подсказано было интересом к этому факту, возникшим во французской среде. Франция не просто передавала Пушкину те или иные ценности, — она его заражала интересом к этим ценностям, она возбуждала в нем внимание к ним».⁷⁸ Процесс «заражения» русской читающей публики интересом к Байрону начался, когда Пушкин был уже на юге, а уезжая в ссылку, он не вез с собою и не читал в дороге томов с переводами А. Пишо и Э. де Саля: в Россию, судя по всем прямым и косвенным признакам, они еще не поступили.

Не было, по всей видимости, этих томов и у Раевских, с которыми Пушкин уехал из Екатеринослава и жил на Кавказе и в Крыму. В этой семье дочери и сын Николай Николаевич знали английский язык, и в отсутствие у книгопродавцев французского собрания сочинений они, как и те, о ком шла речь выше, вряд ли заботились о его приобретении другими путями, поскольку Байрон у них имелся в подлиннике. Это следует из воспоминаний М. Н. Волконской, рассказавшей П. И. Бартеневу в 1856 году, что ее сестра Елена Николаевна, которая «отлично знала по-английски», в Гурзуфе «переводила из Байрона и В. Скотта на французский язык; но втихомолку рвала свои переводы и бросала. Брат рассказал о том Пушкину, который под окном подбирал клочки бумаг и обнаружил тайну. Он восхищался этими переводами, уверял, что они необыкновенно близки».⁷⁹ Если бы у нее были под рукою печатные французские переводы, то зачем бы ей было предаваться этим занятиям? Можно, конечно, предположить, что выбирала она для своих упражнений произведения, переводы которых находились в отсутствующих у семьи томах или же которые вообще не были еще переведены на французский язык; однако, не лишнее в абстрактном рассмотрении правдоподобия, это возражение утрачивает его на фоне общей картины распространения в России собрания А. Пишо и Э. де Саля. К сожалению, неизвестно, какое издание сочинений Байрона имели при себе Раевские в Крыму. Слова П. В. Анненкова: «Книга, которую они выбрали для практических упраж-

⁷⁷ Некто скрывшийся под криптонимом «К.П.Б.», читавший Байрона в подлиннике, перевел из «Revue encyclopédique» статью о Байроне и снабдил ее собственным пространственным примечанием, в котором, отметив «какое-то непростительное недоброхотство французского рецензента к английскому поэту», высказал пожелание, чтобы «особы, одаренные разборчивым вкусом и знакомые со всеми тонкостями и красами английского языка, приняли на себя труд познакомить русских литераторов с одним из счастливейших любимцев Муз» (О сочинениях лорда Байрона: [Из Revue encyclopédique] / [Пер. с фр.] К.П.Б. // Соревнователь просвещения и благотворения. 1820. Ч. 12. Кн. 10. С. 101). О том, что для этой цели русские литераторы могли бы воспользоваться французскими переводами, у него не возникает мысли. Это пожелание он подкрепил собственным переводом: Прощание: (Из сочинений лорда Байрона) / С англ. К.П.Б. // Соревнователь просвещения и благотворения. 1820. Ч. 12. Кн. 11. С. 197—200.

⁷⁸ Томашевский Б. В. Указ. соч. С. 63.

⁷⁹ Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 1. С. 219.

нений, была — „Сочинения Байрона”»,⁸⁰ — нельзя понимать буквально: одностомных «Сочинений» (Works) Байрона тогда еще не существовало, так что у Пушкина и Раевского был или какой-нибудь отдельный том, или несколько томов одного из вышедших к тому времени под этим заглавием собраний сочинений, или — также нельзя исключать — произведения, вышедшие отдельными книжками. Впечатляющую картину того, как, «отправляясь вместе с ссыльным Пушкиным в путешествие по югу России, на Кавказ и в Крым, Раевские, видимо, изрядно запаслись Байроном», нарисовал В. И. Кулешов: по его словам, «в их распоряжении была и лондонская брошюра с двумя первыми песнями («Дон-Жуана»), и французские ее переводы, и отклик на поэму в „Revue (encyclopédique”. 1819. Т. 3)».⁸¹ Это утверждение ничем не обосновано и, по всей видимости, является плодом чистого, не имеющего никакой фактической опоры домысла, к которому автор прибег с целью подтвердить выдвигаемое им положение, согласно которому в Гурзуфе Пушкин с Н. Н. Раевским прочли в подлиннике две первые песни «Дон-Жуана» (о чем — ниже).

Не располагал Пушкин на юге и двумя томами «Choix de poésies de Byron, Walter Scott et Moore»: это издание было в Париже объявлено продажей 22 (10) июля 1820 года.⁸²

После всего сказанного можно, кажется, считать установленным с большой степенью уверенности, что до самого дня отъезда из Крыма в Кишинев Пушкину не доводилось читать французские переводы сочинений Байрона; но и потом они далеко не сразу по прибытии в Кишинев попали ему в руки, чему существует один до сих пор не замеченный признак.

В черновой редакции «Кавказского пленника», называвшейся «Кавказ», описание праздничных увеселений горских юношей начиналось строками:

Бывало в светлый Рамазан
Сберутся юноши толпою
Игра сменяется игрою...

(ПД 830, л. 27 об.;
Акад. IV, 314)

Здесь допущена ошибка: рамазан, девятый месяц мусульманского лунного календаря, — это месяц поста, когда любые развлечения запрещены; празднества начинаются с его окончанием, в полночь, продолжаются три дня и называются ураза-байрам, который в 1820 году пришелся на 30 июня, 1 и 2 июля.⁸³ В те дни Пушкин находился на Горячих водах и мог быть свидетелем игр, которые описал в поэме. Однако в названиях поста и праздника он не разобрался; не помогло ему их понять и пребывание в Симферополе во время другого байрама — праздника жертвоприношения курбан-байрам, приходившегося на 6—9 сентября. Страница рабочей тетради, на которой написаны цитированные строки, заполнялась в дни, близко предшествовавшие 10—12 октября⁸⁴ (либо даже, по

⁸⁰ Анненков П. В. Указ. соч. С. 151.

⁸¹ Кулешов В. И. Указ. соч. С. 29. Уточнения в угловых скобках мои. — В. Р.

⁸² BdF. 1820. 22 Juillet. № 30. P. 404 (№ 2712).

⁸³ См.: Желтухина О. А. «Бывало в светлый Баиран...»: (Какой же праздник описал А. С. Пушкин?) // «Литература и религия»: Шестые Крымские Пушкинские международные чтения: Материалы. [Симферополь], 1996. С. 22—24. Здесь дата начала ураза-байрама приведена по новому стилю (12 июля), а пребывание Пушкина в Симферополе (7 сентября) — по старому.

⁸⁴ См.: Рак В. Д. Пушкин в работе над поэмой «Кавказ»: (К истории заполнения тетради ПД 830) // Русская литература. 1998. № 4. С. 63.

датировке С. М. Бонди,⁸⁵ во второй половине октября). Ошибка была исправлена в первом беловом автографе:

Бывало в светлый Баиран
Сберутся юноши толпою —
Игра сменяется игрою...

(ПД 831, л. 9 об.;
то же в основном тексте:
Акад. IV, 102).

Эти строки находятся в середине поэмы и, следовательно, были записаны ранее 23 февраля 1821 года — даты, стоящей в конце автографа. Составляя примечания, уже после завершения работы над беловым текстом, Пушкин назвал источник, из которого узнал значения не понятых им ранее слов: «Баиран или Баирам (*Л. (орд) Байрон*)» (ПД. 831, л. 19 об.; Акад. IV, 351). Форма «баиран», позволявшая Пушкину сохранить рифму, передает французское произношение слова «baïram», а помета в скобках отсылает к изданию А. Пишо и Э. де Саля, где в примечаниях к «Гяуру» переводчик дополнил комментарий самого Байрона объяснением: «Le rhamazzan est le carême, et le baïram le carnaval des musulmans».⁸⁶ Работая над своими «замечаниями» к первому беловому автографу, Пушкин, видимо, не имел под рукою французского собрания и поэтому ограничился лишь указанием по памяти, куда следует обратиться за комментарием. Во втором беловом автографе, так называемой «Чегодаевской рукописи», датируемой июнем—декабром 1821 года,⁸⁷ отсылка заменяется текстом: «Баиран и Бейрам праздник разговенья; музульманская масленица; Рамазан их пост» (ПД 46, л. 18; Акад. IV, 365). Не случайно здесь различаются вторые буквы и поставлен союз «и», а не «или»: Пушкин воспроизвел два написания, которые фигурировали в французском тексте поэмы — «le Veïram»⁸⁸ и (как в примечании) «la fête du Baïram».⁸⁹ На этой стадии он, по-видимому, еще не знал, какое из них следует предпочесть как более правильное. В печатном тексте дословно приведено по-русски пояснение французского переводчика: «Байран или Байрам, праздник разговенья. Рамазан, музульманский пост» (Акад. IV, 117).

Таким образом, французское собрание сочинений дошло до Пушкина — комплектом, т. е. все вышедшие к тому времени тома одного издания (восемь первого или три второго), либо в разрозненном, неполном виде — между серединой октября 1820-го и февралем 1821 года, что согласуется с выводами относительно его появления в столицах. К английским же текстам у Пушкина была возможность обращаться много ранее. Неизвестно, имел ли их при себе Н. Н. Раевский, отправляясь с отцом и двумя младшими сестрами из Киева на Кавказские минеральные воды; но старшие сестры, приехавшие с матерью в Гурзуф, привезли их с собою, как явствует из воспоминаний М. Н. Волконской. Впрочем, давно высказано мнение, что ее воспоминания «очень не надежны»,⁹⁰ и полагаться на них без проверки по

⁸⁵ См.: Селиванова С. Д. Над пушкинскими рукописями. М., 1980. С. 40.

⁸⁶ Byron G. Œuvres complètes... 2^d éd., rev., corr. et augm. de plusieurs poèmes. Paris, 1820. Т. 2. Р. 50.

⁸⁷ Летопись жизни и творчества А. С. Пушкина. Т. 1. С. 254.

⁸⁸ Byron G. Œuvres complètes... 2^d éd. Т. 2. Р. 14.

⁸⁹ Ibid. Р. 20.

⁹⁰ Бертье-Делагард А. Л. Память о Пушкине в Гурзуфе // Пушкин и его современники. СПб., 1913. Вып. 17—18. С. 106.

другим сведениям, было бы неблагоприятно. В самом деле, настораживает, например, последняя фраза в приведенной из них цитате: как мог Пушкин, владея в лучшем случае лишь азами английского языка, судить о близости к оригиналам переводов Ел. Н. Раевской?

М. А. Цявловский имел все основания считать «преданием» указания П. И. Бартенева и П. В. Анненкова на то, что знакомство Пушкина с поэзией Байрона состоялось во время пребывания с Раевскими на Кавказе и в Крыму.⁹¹ Ни тот, ни другой не назвал источника своих сведений; к тому же Анненков допустил неточности, которые отметила Ек. Н. Орлова. Тем не менее творческая связь между «Кавказским пленником» и «Корсаром», вряд ли подлежащая сомнению после исследования В. М. Жирмунского, является важным свидетельством в пользу справедливости «предания». Находит оно подтверждение и в некоторых других обстоятельствах.

Начиная писать поэму «Кавказ», Пушкин стал нумеровать неравнострочные фрагменты, из которых она, в типично байроновской манере, строилась, римскими цифрами и продолжал это делать до номера «VII», пропустив, впрочем, «V» (ПД 830, л. 10—11, 16; Акад. IV, 286—288, 296). Далее в черновом автографе он это перестал соблюдать, а в первом беловом первоначально обозначил границы между фрагментами слегка увеличенными межстрочными интервалами и абзацным отступом в первом стихе; однако, просматривая текст, когда он был полностью написан, вставил римские цифры на всем его протяжении от «I» до «XXXII» (ПД 831, л. 3—18). Этот прием, в конечном итоге Пушкиным отвергнутый (во втором беловом автографе и в печатном тексте нумерация отсутствует), был им перенят, несомненно, у Байрона,⁹² который использовал его в качестве одного из элементов своеобразной композиции романтической поэмы: фрагменты нумерованы во всех его поэмах, кроме одного лишь «Гяура». Из этого вытекает, что в Гурзуфе, где проставлялись первые цифры в поэме «Кавказ», Пушкин был знаком по крайней мере с одним из произведений, в которых использован этот прием, — вероятнее всего с «Корсаром», если принять во внимание другие свидетельства, получающие, кстати, в этом наблюдении дополнительную поддержку.

Если вопрос о том, знаком ли Пушкин был, приступая к поэме «Кавказ», с подлинником «Корсара», можно считать решаемым положительно в не далеком, кажется, от окончательного приближении, то в отношении датировки его перевода с английского языка начальных стихов «Гяура» подобной определенности, судя по всему, достичь невозможно. Вся аргументация в пользу гурзуфского либо иного, более позднего происхождения этого наброска может опираться только на косвенные обстоятельства и признаки.

Рукопись, представляющая собою сложенную вдвое половину фабричного листа, не несет никаких признаков, по которым можно было бы достоверно установить последовательность и хронологию заполнения образовавшихся двух малых листов (или четырех страниц).⁹³ Жандармская нумерация («6» и «17», меньшая цифра на пробельной странице) отражает лишь их положение в пачке с другими бумагами при составлении описи; архивная («1»

⁹¹ Цявловский М. А. Указ. соч. С. 59.

⁹² Подобный же прием использовал В. Скотт, но с его поэмами Пушкин еще не был знаком.

⁹³ Описание рукописи см.: Рукописи Пушкина, хранящиеся в Пушкинском доме: Науч. описание / Сост. Л. В. Модзалевский и Б. В. Томашевский. М.; Л., 1937. С. 22.

и «2») — как поместил перед собою рукопись архивист, предпочтя, чтобы первой была не пустая, как у жандармов, страница, а заполненная текстом. Если, взяв чистый листок, Пушкин его положил сгибом влево, заполнение могло начаться и с перевода из «Гяура» (л. 1), и со стихотворения «Гречанка верная! не плачь...» (л. 2 об.; в обратном направлении по отношению к л. 1); если листок лежал развернутым и был согнут после первой записи, то ею мог быть любой из обоих набросков, относящихся к «Братьям разбойникам»: и «Не стая воронов слеталась...» (л. 2 об.; в прямом направлении по отношению к л. 1), и «Какая смесь одежд и лиц...» (л. 1 об.); наконец, если допустить возможное, но маловероятное исходное положение листка сгибом вправо, то повторяется предшествующая ситуация. Таким образом, не исключается, что открывал эту рукопись именно перевод из «Гяура»; подобный сценарий правдоподобен и потому, что при нем положение листка наиболее, кажется, соответствует привычкам письма на отдельной половине фабричного листа.

Поскольку ни один из текстов, расположенных на четырех страницах рукописи, не имеет пометы о времени работы над ним, а сходство и различие оттенков чернил не может служить, по прошествии без малого двух столетий, достоверным показателем одновременности или разновременности написания, возникает необходимость прибегнуть к логической реконструкции генезиса и целей предпринятых Пушкиным и Раевским попыток перевода байроновской поэмы.

Прежде всего обращает на себя внимание тот факт, что оба перевода выполнялись с установкой на *дословную* передачу английского текста. Пушкин назвал свой «Traduction littérale», Раевский: «Fragment du Giaour mot à mot avec les tournures anglaises». Предполагались они, совершенно очевидно, промежуточной стадией, посредником для дальнейшего перевода уже на русский язык. Первоначальное осмысление сложного английского поэтического текста удобнее было, видимо, вести на французском языке, где легче давался подбор лексических и синтаксических эквивалентов и соответствий. По этой же, вполне вероятно, причине, И. И. Козлов, предпринявший свой первый перевод из Байрона, обладая только что приобретенными, еще не укрепившимися и не развившимися знаниями английского языка, переложил «Абидосскую невесту» на французский. Выбор последнего для первичного перевода мог диктоваться, по-видимому, как у него, так и у Пушкина и Раевского степенью разработанности двуязычных словарей: англо-русские могли оказаться малопригодными для перевода насыщенных тропами, не понятных, по отзывам критики, самим англичанам байроновских стихов,⁹⁴ в то время как англо-французские могли лучше отвечать этой цели. Этот аспект проблемы нуждается в специальном исследовании.

Другим заслуживающим внимания обстоятельством является то, что каждый из друзей взял для перевода начальный фрагмент условной (т. е. самим автором не выделенной и не обозначенной) части поэмы, состоящей композиционно из вступления и трех повествований от разных лиц: рассказа рыбака, оказавшегося нечаянным свидетелем гибели Лейлы и мести героя, рассказа старого монаха о поселившемся в их монастыре незнакомце и исповеди гяура. Пушкин принялся переводить вступление, Раевский — с первых строк рассказа монаха. В подобном выборе можно

⁹⁴ «Должно сделать замечание на неясность сочинений лорда Байрона: их многие из англичан не понимают...» (О сочинениях лорда Байрона: [Из «Revue encyclopédique»] / [Пер. с фр.] К.П.Б. // Соревнователь просвещения и благотворения. 1820. Ч. 12. Кн. 10. С. 103).

подозревать некую координацию, предполагающую, кстати, знакомство хотя бы в общих чертах с полным содержанием поэмы. Однако, поскольку любой из фрагментов этой «турецкой повести» мог восприниматься и переводиться как самостоятельное лирическое стихотворение,⁹⁵ выбор одного мог быть самостоятельным, независимым, никак не связанным с тем, что задумывал другой, ничего не зная о замысле товарища. Тем не менее вряд ли было бы правильным отвергать решительно предположение о совместных действиях Пушкина и Раевского. Хотя и малонадежное, не имеющее никаких доказательств, оно в определенных условиях может стать более весомым. Если же эти опыты перевода «Гяура» были действительно координированы, то речь могла идти, например, о подстрочнике для Пушкина или даже о поэтическом состязании (по воспоминаниям сестры Раевского, Ек. Н. Орловой, он «страстно любил литературу, музыку, живопись и сам писал стихи»⁹⁶). В любом случае координация была бы вероятной при личном общении, т. е. на Кавказе и в Крыму; продолжение оно имело уже в Одессе в январе-феврале 1824 года,⁹⁷ когда никакой мысли о переводе «Гяура» у Пушкина не могло возникнуть.

Наконец, имеет смысл вопрос, решился ли бы Пушкин в 1821—1822 годах предпринять сколь-либо пространный, пусть и дословный, перевод из «Гяура» в условиях, когда он не мог в затруднительных случаях (а таких можно было ожидать немало!) найти помощи у окружающих его людей, среди которых не было знавших английских язык, а текст в имевшемся у него французском собрании сочинений Байрона был для этой цели непригоден вследствие многочисленных отступлений от буквального смысла? На первый взгляд, ответ должен быть отрицательным, и тогда наиболее вероятными местами, где осуществлялся перевод, стали бы Кавказ и Крым. Однако действия поэта не обязательно подчинялись предполагаемой логике рациональной, продуманной работы с английским текстом. Даже зная, что непонятные слова, обороты и стихи ему никто не объяснит, он мог тем не менее попробовать испытать собственные силы в надежде преодолеть затруднения с помощью лишь словаря. Подобное решение могло быть импульсивным, и для этого существовал мощный внешний стимул — начавшееся в феврале 1821 года восстание этеристов, вызвавшее в русском обществе всплеск филэллинистических настроений, проявившихся у Пушкина с огромной силой.⁹⁸ В этих условиях, когда из сочинений Байрона особую злободневность стала приобретать в России переведенная им знаменитая песня Константина

⁹⁵ См.: Дьяконова Н. Я. Лирическая поэзия Байрона. М., 1975. С. 79.

⁹⁶ Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 1. С. 220.

⁹⁷ Летопись жизни и творчества А. С. Пушкина. Т. 1. С. 362.

⁹⁸ См.: Селинов В. Пушкин и греческое восстание: (Опыт исторического комментария к филэллинистическим пьесам Пушкина) // Пушкин: Статьи и материалы. Одесса, 1926. Вып. 2. С. 5—31; Свириц Н. Пушкин и греческое восстание // Знамя. 1935. № 11. С. 209—240; Измайлов Н. В. Поэма Пушкина о гетеристах: (Из эпических замыслов Кишиневского времени, 1821—1822) // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1937. Т. 3. С. 339—348; Томашевский Б. В. Пушкин. М.; Л., 1956. Кн. 1 (1813—1824). С. 459—469; Оганян Л. Н. 1) К вопросу об отношении А. С. Пушкина к Гетерии // Труды Пушкинских конференций Кишинева и Одессы. Кишинев, 1958. С. 133—145; 2) А. С. Пушкин и поэты пушкинской поры о греческом национально-освободительном движении // Россия и Юго-восточная Европа. Кишинев, 1984. С. 84—89; Сливенский И. Пушкин о греческом восстании и о некоторых участниках восстания в дунайских княжествах // Études balkaniques. Sofia, 1967. Т. 7. С. 235—248; Левкович Я. Л. Автобиографическая проза и письма Пушкина. Л., 1988. С. 255—263; Трубецкой Б. А. Пушкин в Молдавии: Монографическое исследование. 6-е изд., перераб. и доп. Кишинев, 1990. С. 167—176.

Ригаса «Δεῦτε, παῖδες τῶν Ἑλλήνων» («Вставайте, сыны Эллады»),⁹⁹ не менее жгучую актуальность в сознании ссыльного поэта могло приобрести вступление к «Гяуру», посвященное растерявшей свою былую славу, дремлющей в рабстве и унижении под османским игом Греции. Естественно возникает очень вероятное предположение, согласно которому попытка перевода была предпринята именно в этом контексте; оно подкрепляется соседством на одном листке рассматриваемого наброска со стихотворением «Гречанка верная! не плачь, — он пал героем...».

Баланс приведенных аргументов таков, что не позволяет отнести уверенно пушкинский перевод из «Гяура» ко времени пребывания поэта в Крыму, однако и не исключает этого категорически даже при наличии сильных аргументов в пользу 1821—1822 годов. Во всяком случае, он допускает расширить рамки датировки, отодвинув ее верхнюю границу на август 1820 года.

Первую песнь «Дон-Жуана», вместе со второю,¹⁰⁰ Пушкин прочел в промежутке между временем, когда до него стали доходить тома издания А. Пишо и Э. де Саля, и написанием послания Денису Давыдову «Недавно я в часы свободы...» (июнь 1821 г.—1822 г. — Акад. II, 1121), где обнаруживается самый ранний след знакомства с нею во французском переводе.¹⁰¹ Позднее, в середине ноября 1825 года, Пушкин писал из Михайловского П. А. Вяземскому: «Что за чудо Д.(он) Ж.(уан)! я знаю только 5 перв.(ых) песен; прочитай первые 2, я сказал тотчас Раевскому, что это Chef — d'œuvre Байрона...» (Акад. XIII, 243). Комментаторы пушкинской переписки, ничтоже сумняшеся и не продумав всех подробностей, отождествили упоминаемого здесь Раевского с Николаем Николаевичем — младшим¹⁰² на том основании, что именно с его помощью начинал погружаться ссыльный поэт в Байрона. Поскольку общались друзья на юге с конца мая по начало сентября 1820 года, а затем расстались до января 1824 года,¹⁰³ то естественно напрашивается вывод относительно их совместного где-то в этот период чтения двух первых песней «Дон-Жуана»; и с ним выступили в недавнее время одновременно и независимо друг от друга русский и американский ученые. Один заявил, что «слова Пушкина о первых двух песнях „Дон-Жуана“ как о шедевре скорее всего были сказаны в Гурзуфе, где поэт провел с путешественниками три неде-

⁹⁹ В октябре 1820 года появились в печати одновременно, в одном номере «Вестника Европы» (Ч. 120. № 20. С. 258—261), два русских перевода песни: «Военный гимн греков» Н. И. Гнедича и «Песнь греческих воинов», подписанная «Δ.Σ.». По заявлению редактора, оба выполнены «с греческого языка» (с. 258), но не исключается, по крайней мере касательно Н. И. Гнедича, обращение к переводу Байрона. См.: Вольная русская поэзия XVIII—XIX веков: В 2 т. / Вступ. ст., подгот. текста, сост., вступ. заметки и прим. С. А. Рейсера. Л., 1988. Т. 1. С. 572; Мазья М. Г. Два поэтических отклика на греческое восстание // Русская литература. 1996. № 2. С. 111. В статье М. Г. Мазья ошибочно указано, что № 20 журнала вышел в марте (с. 109), и неправильно прочитан («ΔΕ», вместо «Δ.Σ.»), а, как следствие, неверно, видимо, расшифрован («Δεῦτε Ἑλλίων» — сын Эллады) криптоним (с. 109—110). Во второй половине сентября 1821 года П. А. Вяземский писал А. И. Тургеневу, что В. Л. Пушкин «теперь возится с возвращением к грекам из Байрона и верно желает скорее войны, чтобы напечатать его» (Остафьевский архив. Т. 2. С. 213).

¹⁰⁰ См. выше, сн. 26 (т. 5), 27 (т. 2).

¹⁰¹ См.: Рак В. Д. «Унижусь до презренной прозы...» // Русская речь. 1999. № 5. С. 9—17.

¹⁰² Пушкин А. С. Письма / Под ред. и с прим. Б. Л. Модзалевского. М.; Л., 1926. Т. 1. С. 501; Переписка А. С. Пушкина: В 2 т. / Вступ. ст. И. Б. Мушиной; сост. и коммент. В. Э. Вацура и др. М., 1982. Т. 1. С. 238; Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10 т. / Под общей ред. Д. Д. Благого и др. М.: Гослитиздат, 1962. Т. 9 / Прим. И. Семенко. С. 458 (повторено: Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10 т. М.: Худож. лит., 1977. Т. 9 / Прим. И. Семенко. С. 428).

¹⁰³ Черейский Л. А. Пушкин и его окружение. 2-е изд., доп. и перераб. Л., 1988. С. 362; Летопись жизни и творчества А. С. Пушкина. Т. 1. С. 186—201, 362.

ли»;¹⁰⁴ второй — что знакомство Пушкина с творчеством Байрона, состоявшееся «на пути в Молдавию» при посредстве «младших Раевских», включало, «в частности», «Дон-Жуана», т. е. две первые песни в подлиннике.¹⁰⁵ Не может, однако, не вызвать недоумения, почему, несмотря на всю свою *логическую* очевидность, этот вывод не был сформулирован в научной печати много ранее, а вырвался на ее страницы лишь в 1996 году. Дело было, нужно думать, в осторожности пушкинистов старого поколения, которые, по всем признакам, сомневались в правильности определения лица, названного в письме Раевским. Не случайно, конечно, в указателях к «большому» академическому «Полному собранию сочинений» А. С. Пушкина страница, на которой находится приведенная выше цитата с этим именем, не соотнесена ни с одним из мужчин Раевских и вообще опущена.¹⁰⁶ Примечательно, что и в издании «Academia» под ред. М. А. Цявловского, и в «малом» академическом издании под ред. Б. В. Томашевского этот момент в письме оставлен без комментария.¹⁰⁷ Эта осторожность была и разумной, и оправданной. Действительно, если оценка первых двух песен «Дон-Жуана» как шедевра Байрона была бы высказана Пушкиным *тотчас по их прочтении Н. Н. Раевскому*, это означало бы его хорошее и весьма обширное знакомство с другими произведениями английского поэта, так как в противном случае было бы невозможным сравнение с ними, без которого она не могла бы сложиться. Как было уже показано, до приезда в Кишинев Пушкин не имел под рукою французских переводов, а прочесть по-английски большой массив сложных поэтических текстов с помощью не очень хорошо знавшего язык Раевского он вряд ли бы смог, особенно принимая во внимание его гурзуфское времяпровождение. Хотя несколько лет спустя в «Отрывке из письма к Д.» он писал, что «в Юрзуфе жил (...) *сиднем*, купался в море и обедался виноградом», наслаждаясь полуденной природой «со всем равнодушием и беспечностью неаполитанского Lazzaroni» (Акад. VIII, 437; IV, 175), это была лишь маска поэта-ленивца, отдыхающего от творчества и житейских волнений. На самом деле, он в Гурзуфе набросал вчерне несколько стихотворений, начал работать над поэмой «Кавказ», написал «Замечания на черноморских и донских казаков», читал А. Шенье и Вольтера, занимался с Раевским английским языком.¹⁰⁸ «Курсар» и, предположительно, «Гяур» вписываются в последний пункт этого перечня, но для большего у друзей не могло хватить ни знания английского языка, ни времени. Остается поэтому заключить, что Раевским, которому Пушкин высказал свое мнение о двух первых песнях «Дон-Жуана», был либо старший брат Александр Николаевич (с ним после Крыма поэт виделся в Каменке в ноябре 1820 года, в Киеве в январе-феврале 1821 года и, может быть, в Одессе в мае 1821 года¹⁰⁹), либо однофамилец Владимир Федосеевич, с кем он общался с 5 августа 1821 года по 5 февраля 1822 года

¹⁰⁴ Кулешов В. И. Указ. соч. С. 29.

¹⁰⁵ Гаррард Дж. Указ. соч. С. 158.

¹⁰⁶ См. «Алфавитный указатель» в т. 13 и «Указатель имен» в дополнительном «Справочном томе».

¹⁰⁷ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 6 т. / Под ред. М. А. Цявловского. М.: Гослитиздат, 1938. Т. 6. С. 489; Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. М.: Изд-во АН СССР, 1949. Т. 10 / Текст проверен и прим. составлены Л. Б. Модзалевским и И. М. Семенко под ред. Б. В. Томашевского. С. 685 (повторено во всех последующих переизданиях «малого» академического собрания).

¹⁰⁸ Летопись жизни и творчества А. С. Пушкина. Т. 1. С. 197—199.

¹⁰⁹ Черейский Л. А. Указ. соч. С. 359; Летопись жизни и творчества А. С. Пушкина. Т. 1. С. 222, 224, 247.

в Кишиневе.¹¹⁰ И в том и в другом случае у Пушкина могла уже быть солидная база для суждения в виде французских переводов как песней I—II «Дон-Жуана», так и разных других сочинений Байрона.

Заключая, остается признать, что презираемые В. В. Набоковым «русские комментаторы» и «русские издатели» добросовестно собрали сведения и сделали правильные, хотя и нуждавшиеся в частных, мелких уточнениях выводы о знакомстве Пушкина с поэзией Байрона в южный период, а высокомерные суждения автора «Лолиты» не выдерживают научной проверки.

¹¹⁰ Черейский Л. А. Указ. соч. С. 360; Летопись жизни и творчества А. С. Пушкина. Т. 1. С. 258.

© В. И. ХОЛКИН

РУССКИЙ ЧЕЛОВЕК ОБЛОМОВ

Как же это случилось, что я, человек мертвый, утомленный, равнодушный ко всему, даже к собственному успеху, вдруг принялся за труд, в котором было отчаялся?

*Гончаров в письме к И. И. Лъховскому
от 2/14 августа 1857 года*

Принадлежность к типу есть конец человека: его осуждение.

Б. Пастернак. Доктор Живаго

«Вещи имеют различные свойства, а душа — различные наклонности, нет ничего простого в том, что предстает душе, и душа никогда и ни в чем не предстает простой. Здесь причина того, что люди и плачут и смеются над одним и тем же» — так раздумывал Паскаль. Предваряя разговор о романе русского писателя, романе полным и полно же дышащем русской жизнью, этим заветным высказыванием французского мыслителя, хотелось бы приблизиться к догадке о темах и вопросах «Обломова» как темах и вопросах не только русских, а душевно всемирных и национальных межей не имеющих. Приступить же к поиску предположений решимся не прежде, чем вспомнив несколько строк из письма Гончарова к С. А. Никитенко (Булонь, 16/28 августа 1860 года): «⟨...⟩ — и я только верно выражаю все, что во мне делается. Если бы я был *скрытен*, тогда бы, конечно, никто ничего этого не видал, а я, к сожалению, *expansif* (излиятелен, что ли, в переводе), а натура довольно разнообразная и впечатлительная — и я обнаруживаюсь как есть».¹ В романе «Обломов» писатель и обнаружился как есть — в верности чувству и верой в него, подлинностью его облика в слове; с печалью, полной достоинства; и самоуважением, пронизанным печальной иронией.

Роман Гончарова — это, прежде иного, книга о странном, раздражающем несхожестью, не типическом человеке. Человеке не поддающемся, непривычному и «блаженном», однако тоже обнаружившим себя как есть. Обломов, отстаивающий свой обычай чувств, свой лад жизни и свой устав мысли; Обломов, избегающий, сторонящийся навязываемых, «во благо», наставлений, советов и напутствий, что обступают или теснят, стремясь, вразумив, изменить его — нелепого ленивца и мечтательного лежебоку, — Обломов этот и такой сродни и ближе Дон Кихоту, князю Мышкину или Марку Аврелию, нежели Адуеву или Райскому. Смысл и знак этого образа не по литературному чину снижен до «обломовщины», толкуемой обыкновенно даже не по Штольцу, а по Добролюбову. Между тем Илья Ильич Обломов

¹ Гончаров И. А. Собр. соч. М., 1980. Т. 8. С. 306. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

вовсе не зауряден в части народности характера и не причастен к ряду легко распознаваемых общественно-исторических типов.

Тип, как социально приметный верстовой столб, остался — для Гончарова, автора «Обломова», — в скромных пределах дорог «натуральной школы» и яркой очерковой живописи «Обыкновенной истории», истории столь же обыкновенно, сколь и вдумчиво, в урочный час рассказанной. В «Обыкновенной истории» как раз именно и явлены нам во плоти зорко увиденные типы свое-временно бытующего сознания, оттого-то «Обыкновенная история» — роман по преимуществу социально созерцательный. «Обломов» же — произведение чувственно-философское; в нем действуют не типы и характеры, а живут душа, ум и плоть; он доверху полон исповеданием любви. Растерянность и оторопь, охватившая Гончарова перед глубиной, им пронизываемой, ясно выказывается в письме к И. И. Льховскому (Мариенбад, 2/14 августа 1857 года) — то есть в самый разгар работы над книгой: «Меня иногда пугает, что у меня нет ни одного типа, а все идеалы: годится ли это? Между тем для выражения моей идеи мне типов не нужно, они бы вели меня в сторону от цели. (...) Меня перестала пугать мысль, что я слишком прост в речи, что не умею говорить по-тургеневски, когда вся картина обломовской жизни начала заканчиваться: я видел, что дело не в стиле у меня, а в полноте и оконченности целого здания» (8, 244).

Сознаваемое в самом замысле желание остановиться и, отстранясь, избежав злободневной дробности, подняться до «полноты и оконченности целого здания», оберечь помянутое здание от мелкотипичного, очерково-подробного и слишком портретно-узнаваемого — желание это, терпеливо сохраненное, и привело в конце концов не «в сторону», а прямо, в «полноте и оконченности», к цели. Постепенное созревание идеи и формы романа, их движение от уточнения к изменению, от многословья нраво-описательной, почти пасторальной прозы «Сна Обломова» (в ткани которой, кажется, скрыто живет спор-согласие с карамзинским слогом, что выказало себя и во «Фрегате „Паллада“», но уже последовательнее), приводят писателя к тонкостям чуткого исследования жизни и испытаний одинокой, странной души. Смущение в стройных порядках первоначал романа, глубокие превращения в русле его и течения, от истока до исхода, — свидетельство «горестных замет» и перемен в гончаровском понимании человека. Роман, действия и явления которого не следуют и уж тем более не вторят голосам, событиям и вопросам дня и общественного направления, движим выразительно-значимой силой социального скептицизма Гончарова. «Что касается до „холода, эгоизма, равнодушия, жесткости“, то я уже, кажется, писал однажды, что все эти прекрасные плоды принадлежат не природе моей, чересчур симпатичной, а они привиты мне опытом и теперь поддерживаются недоверчивостью и совершенною потерю надежды на человека вообще: все верования, надежды, чувства, за неудовлетворением их, и мало того за неудовлетворением, за постоянным оскорблением их — отнесены мною к области прекрасных, но невозможных мечтаний» (С. А. Никитенко, 8/16 августа 1860 года, — 8, 306). Обломов не есть человек сообщества, в которого Гончаров не верит, поэтому и роман не есть исследование особенностей общественной жизни современного этому роману человека, а есть развоплощение и постижение чувств обособленной души-одиночки, озабоченной самосохранением. Признаки такого умонастроения находим в некоторых, философски существенных письмах Гончарова — они же суть неложные свидетели распознавания первоначал нравственного предания, к которому ищет возвра-

тяться собственная душа писателя. И поскольку основательны и первозданны вопросы, делаемые себе, другим и жизни Ильей Ильичом, — вопросы, ответы на которые другими — близкими и дальними — не только давно даны, но и непостижимо считаются ими за нелепые и самочинные, постольку же первейший из близких и других, Андрей Иванович Штольц, его крепкая вера и убедительная целостность исповедника и знатока как бесхитростных, так и хитроумных вопросов вызывает, по мере писания и движения романа, все большие сомнения как автора, так и его героя. В зазвучавшем отчетливо, по пути романа, ином, недоверчивом отношении к человеку-знатоку, вершителю и наставнику, человеку-учителю, не ведающему сомнений, человеку, смело обобщающему свой опыт до канона, — в отношении этом проступил (осторожно предположим) запоздалый или утаенный до поры отклик на тон, слова и смысл «Выбранных мест из переписки с друзьями». Страстная уверенность, основательность и проповеднически ясный свод правил и признаков не только душевно разумной жизни, но и безукоризненного, социально плодотворного поведения, диктуемых Человеку автором этой книги, предоставляют возможность для сказанного предположения близости. Некоторые значительно-знаковые высказывания Штольца в петербургских разговорах с Обломовым и парижско-крымских исповедях-беседах с Ольгой почти непринужденно приводят на память «Надо проездиться по России» и переписку Гоголя с М. П. Балабиной, частично напечатанную в книге П. А. Кулиша.² В скобках и кстати: книга эта вышла в свет в 1856 году, по времени совпадая с настойчивым обдумыванием и последующим плотным писанием романа «Обломов». Гончаров же по своему почтительному литературному чувству почти наверняка был с ней знаком. В этом своем, оглашаемом, смысле Штольц, конечно, не тип, а (вспомним еще раз письмо к Лхвовскому) тоже идеал. Но идеал, доставшийся, так сказать, в наследство, освоенный более по прямой, нежели по окружности. Правду будет сказать, что прямая эта обнаружилась скорее внезапно, не так, как степенно и обстоятельно проступающий круг души и личности Ильи Ильича, восчувствованный изнутри. Опосредованное другим замыслом (растерянное, неожиданно для писателя психологически бережного и основательного, словесно-строгое и опрятно-богатого), признание находим в письме к С. А. Никитенко (3/15 июня 1860 года): «Нет намеков, загадок, тумана, как в фигуре, например, Штольца, о котором не знаешь, откуда и зачем он?» (8, 282). (Невнятность происхождения его и есть, кажется, знак развития не только внутреннего чувства, а и вне рожденной идеи.) Андрей Иванович Штольц не просто обычный деятель и работник жизни — он ее учитель и владелец, одаренный умным, уверенным в своей правоте сердцем. Но смягченный истинно скромной добротой своего автора-собеседника, обереженный и вырученный им из преувеличений и прямой («смирение паче гордости») одержимости проповедника, он явлен нам душой отзывчивой, полной благожелательного труда, обоснованного не только умозрительно, но и злободневно. Воплощенный же так и таким, как и каким мы застаем его, он не вызывает мысли о писательских затруднениях Гончарова. Тут к обдуманному слову будет сказать, что не только (по нашему предположению) интонации «Выбранных мест», но и некоторые особенные свойства письменных отношений своих с молодой и

² См.: *Кулиш П. А. Записки о жизни Николая Васильевича Гоголя, составленные из воспоминаний его друзей и знакомых и из его собственных писем: В 2 т. СПб., 1856. Т. 1. С. 189—227.*

внимательной питомицей — С. А. Никитенко — Гончаров придал обеспокоенно-смятенному разговору Ольги и Штольца в Швейцарии, разговору, содержание которого — нервная глубина и философическая чуткость. В отличие от Штольца Обломов доставался трудно. Спустя год после успешной публикации романа, в августовском (важном!) письме к Никитенко Гончаров оповещает ее о таком, например, душевном расположении: «Теперь о противоречиях в себе, которые ставят Вас в такое недоумение на мой счет. Не удивляйтесь этим противоречиям во мне: я сам их не понимаю и вот отчего прихожу в отчаяние, что не могу схватить за хвост своего героя» (8, 306).

Можно говорить о душевной тайне и неподатливой для понимания личности Обломова не только в мире Штольцева ума, но даже в сложном мире гончаровской души, из работы тонкого плетения которой состоит и которой же прилежит душа обломовская.

Прежде чем продолжить, вспомним «литературное мнение» И. Киреевского о Пушкине: «В этом периоде развития поэзии Пушкина особенно заметна способность забываться в окружающих предметах и текущей минуте. Та же способность есть основание русского характера: она служит началом всех добродетелей и недостатков русского народа; из нее происходят смелость, беспечность, неукротимость минутных желаний, великодушие, неумеренность, запальчивость, понятливость, добродушие и проч.»³ В периоде этом — «живописность, беспечность, задумчивость и что-то невыразимо понятное лишь русскому сердцу. Мелодия — центр сердечной жизни».⁴ Своя мелодия, осторожно прибавим от себя. Вот, если отвлечься от имени и времени автора, готовый этнокультурный и литературно-этический портрет Обломова как русской особенности жизни. Нечаянная предугаданность эта важна, поэтому, вышивая этот портрет по канве русской действительности, на миг отважились мы «странно сблизить» философию личности Пушкина по Киреевскому и философию жизни Обломова по Гончарову. Сопоставляя их, догадываешься, что чувство и осмысление жизни первоначально по отношению к чувству культуры.

* * *

Но меньше всего в Обломове «русоистского». Ведь в учении, в доктрине, а пожалуй, и в проповеди Руссо главенствуют и толкают ее изнутри, прежде иного, именно преднамеренность и умышленная идея как исток-исход страстных игр и построений рассудка о путях идиллии к счастью. Илья же Ильич возвращается в покой и время, текущее по неуклонному численнику, возвращается, пережив и переболев чужим, навязанным временем, извне выдуманным ритмом и принужденным образом жизни, претендовавшим умышленно, «во спасение», разрушить ее (жизни) подлинное существо. Он отказывается от «горизонта, <...> где играют ложные надежды и великолепные призраки счастья».⁵ «Илья Ильич жил как будто в золотой рамке жизни, в которой, точно в диораме, только менялись обычные фазисы дня и ночи и времени года; других перемен, особенно крупных случайностей, возмущающих со дна жизни весь осадок, часто горький и мутный, не бывало» (472). Благие и доброхотные

³ Киреевский И. В. Нечто о характере поэзии Пушкина // Киреевский И. В. Критика и эстетика. М., 1979. С. 54.

⁴ Там же. С. 53.

⁵ Гончаров И. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. СПб., 1998. Т. 4. С. 473. Далее все цитаты из «Обломова» приводятся в тексте по тому 4 этого издания с указанием страницы.

намерения Штольца направить и укрепить Обломова, препоручение его, петого ленивца и праздного мечтателя, попечительству и заботам Ольги, отдавание Ильи Ильича под приветливый, нежный и вместе жестко требовательный учительный ее призор, охотное (почти охотничье) согласие ее участвовать в переименовании ленивца и мечтателя крепко сгущают, не смешивая, замыслы, дела и дни героев романа. И в какую-то досужую минуту — при неспешном и усердном (сердечном) вчитывании — возникает, укрепляясь от страницы к странице, догадка (спорная вполне) о некоем «заговоре» рассудительного ума против несудящего чувства. Заговоре, один из участников которого — Ольга, — не выдерживает «обстоятельств образа действия», оказываясь, — вопреки совместному почтенному замыслу и порученью пестовать и строжить Илью Ильича, не потакая, — окруженной исподвольным чувством. Пытаясь, заострив и внимая памятным наставлениям Штольца, чувству этому, упрямому и живому ходу его, а важнее, герою самого чувства придать необходимую отчетливость и строгую отчетность в поступках, Ольга не ведает еще, что ни силы правил рассудка, ни дельного его воспитания у нее на это не достанет. Но главное, много плода и печали принесшее событие обломовской жизни произошло чуть раньше. Суматошный и долгожданный (мнимо и вопреки свойствам, как прояснится позже), веселой покорности и радостного дружества полный, но вчуже все-таки произвольный исход из прирожденной отчины души и печальное, претерпевшее многие страдания возвращение в нее начинаются с приезда и первого появления в романе Андрея Ивановича Штольца — единственного внятно близкого Обломову человека. Явление (те же и он) Штольца поначалу расшатывает, а потом и вовсе разрушает тот ладный, неторопливый и мягко усмешливый театр, устроенный Ильей Ильичом для самого себя. Театр с короткими внешними беседами и внутренним долгим разговором, театр, которым он дорожит и смысл которого ему подобру, по душе и поздорову. Но дружески деловитое, не без досады на вязкого упряма, вторжение свое Штолец отнюдь не ограничивает изгнанием из обломовского театра привычных персонажей. В стремлении вытолкнуть, а вернее, втолкнуть Обломова в ненужный — обширный и чужой тому социальный быт и обычай — Штолец идет дальше. Ревностно и умно неся в памяти опыт собственной тяжбы с жизнью, не расставаясь с ним ни в делах, ни в чувствах, убежденный в его обильной плодотворности, он, не думая долго, повергает Илью Ильича «в жизнь», как когда-то вбросил туда, в эту жизнь, юного Андрея его собственный, честных правил отец. Обломов же, возражая Штольцу «с мыслью на лице, с полным сознанием рассудка и воли», сначала втуне отводит, а со временем и въявь воспротивится напираниям, даром что они рачительны, добросовестны и благоразумны. В конце же концов он отвлечется с миром от Штольцева миропонимания, внушенного тому преданием, опытом отца, памятью одиночества и испытанными уроками самодеятельной молодости. И памятью и уроками, к слову сказать, твердого чекана и надежной связи. Отвлечется Илья Ильич и от взрослых опытов Штольца: жизни как целеполагания и стяжания цели как поволенной судьбы. Ибо ему, паче чаяния, жизнь ни осваивать, ни покорять нужды и цели нет — он и без того с ней накоротке как незаменимая и выразительная ее составляющая. Штольцево же сказанное свойство, явленное наставнически, издали сближается (в вольном, но все же последовательном восприятии книгоочей) с моральными и интонационными особенностями автора «Выбранных мест из переписки с друзьями». Герой же книги этой — бескорыстно и самоценно настойчи-

во — тоже спасает Человека для полезных и праведных дней, трудов и поступков. Здесь уместно бы поглядеть на обиход и нрав «умного дела-ния» самого Штольца, детство да и юность которого так скудно напитаны были любовью, так плотно полны оказались жестких, суровых назиданий и уроков, что сокровенное естество жизни — любовь лишена была верной своей доли. А обездоленная, сосланная деятельным честолюбием и обдуман-ным начертанием в глушь, на задворки душевного имения, заросла там, погибла и ушла под спуд, неуместно-лишняя умственному образу расчисленной, расторопной жизни; и на глубь этой, не нужная до поры, осталась. Путь же Андрея Ивановича — путь без уклона и посторонних шагов — длился и длился. На пути этом успевала и деятельность, и тоже длилась вдумчиво, успешно и честно. Была столь упруго крепка, столь цельно ясна и столь строго умна, что, ручаясь за себя твердо и вполне, неуклонно осуществлялась. Его, Андрея Ивановича, не робеющая пререканий опыта, житейски и психологически зрелая мысль однажды, только однажды (за всю историю пребывания его на наших глазах) сталкивается и замирает перед неразрешимым. И неразрешимое — мучительно, до помрачения рассудка, — это оказывается любовью, то есть просто чувством, сладить с которым мощью верного своего ума он не в силах. «— Любит она, или нет? — говорил он с мучительным волнением, почти до кровавого пота, чуть не до слез.

У него все более и более разгорался этот вопрос, охватывал его, как пламя, сковывал намерения: это был один главный вопрос уже не любви, а жизни. Ни для чего не было теперь места у него в душе.

Кажется, в эти полгода зараз собрались и разыгрались над ним все муки пытки любви, от которых он так искусно берегся в встречах с женщинами.

Он чувствовал, что и его здоровый организм не устоит, если продлится еще месяцы этого напряжения ума, воли, нерв. (...) С него немного спала спесивая уверенность в своих силах; он уже не шутил легкомысленно, слушая рассказы, как иные теряют рассудок, чахнут от разных причин, между прочим... от любви» (406). Так мстит за пренебрежение собой и запросто берет свое, цепко охватывая «человека рассудка и воли», отодвинутое было за докукой и ненадобностью, ненароком явившееся чувство жизни-любви. Из привычного ряда вон выходящее трагическое проникло-таки в доброту и без лишнего слаженный день-дневской Андрея Штольца. В позднейшем письме к П. А. Валуеву (6 июня 1877 года), высказываясь тщательно и осторожно, но искренне по обыкновению, Гончаров писал: «Правду сказать, я не понимаю этой тенденции „новых людей“ лишить роман и вообще всякое художественное произведение чувства любви и заменить его другими чувствами и страстями, когда и в самой жизни это чувство занимает так много места, что служит то мотивом, то содержанием, то целью почти всякого стремления, всякой деятельности, всякого честолюбия, самолюбия и т. д.» (8, 428).

Близкое, только приближающе сходное по напряжению, по иступленной растерянности досады и недоумения чувство испытывает Штолец при последнем свидании с другом, в последнем разговоре на Выборгской, в последней, благородного ума, попытке увести, или иначе, свести Илью Ильича с большим, то есть со своим миром. «— Зачем ты хочешь увести меня? Куда? — говорил, упираясь, Обломов.

— Вон из этой ямы, из болота, на свет, на простор, где есть здоровая, нормальная жизнь!» (482). (Какая звенящая, требовательная, сердцем осмысленная, но... риторика!) Однако этот внятный и страстный восклик и призыв гневающегося спасателя и друга Обломов, смиренно, но твердо

выходя, так сказать, из повиновения (что с ним за все романное время случалось только однажды), — неуклонно и без робости (оттого, что обдумал себя) все-таки отводит.

« — Не напоминай, не тревожь прошлого: не воротишь! (...) Что ты хочешь сделать со мной? С тем миром, куда ты влечешь меня, я распался навсегда (стоит добавить — и не совпадал, пожалуй, никогда вполне); ты не спаяешь, не составишь две разорванные половины. Я прирос к этой яме больным местом: попробуй оторвать — будет смерть» (там же). Крайне важно это «больное место». Здесь, на Выборгской, Обломов залечивает душу, утишает боль, успокаивает потрясенное и разшедшееся с «тем миром» чувство подлинности и любви. И далее признание из капитальнейших: «Но не могу идти с тобой твоей дорогой, если б даже захотел». Так Штольц — устойчивый и строгий, Штольц — опрятно воспитанных мыслей и чувств, Штольц — освоивший опыт замысла и воплощения, сильный в умозрении Штольц терпит, сам того не ведая, замедленное «честностью и верностью» обломовской, нешумное философское поражение. Противоречивый трагизм его человеколюбивого сознания состоит именно и только в том, что он с удивлением обнаруживает перед собой загадочного человека; что при всей житейской небрежной беспомощности и насквозь видной, ясной душе Ильи Ильича тот так и не обнаружен, так и не понят, так и не выятен. Несуетная мудрость Обломова в том и сквозит, что восприятие мира (как большого, так и своего, малого) он не опосредует ни умышленной идеей жизни, ни долгом добра — он именно со-гласен с ней (жизнью) во всем, чуток к каждому ее движению и откликается запросто, сразу и вдруг. Но отклик его не принужден и не замысловат — он исходит из чисто слышимых «звонких» гласных — основ и начал языка души. Поэтому так безобиден, незлобив и вовсе не высокомерен вкус его к некоторой театральной созерцательности при виде повседневного тщеславия, суетности и беготни. Поэтому же он не прячется от жизни (как давно и почему-то принято писать и думать), а, наоборот, неущербно открыт для нее, подлинной и отнюдь не антропоцентричной. Открыт хотя бы потому, что внутренняя судьба его — не разрешение «последних вопросов», а ответ на первые; не понуждаемый гордостью самоанализа, а невольное вслушивание во всякий душой проживаемый день: соответствует ли, подлинно ли верен душе, не кривляется ли. Многие из внеположного Обломову как раз и находится в том самом упомянутом выше «поле, где играют ложные надежды и великолепные призраки счастья», которое он вспоминает позже, вглядываясь в названное поле уже издалека, с Выборгской стороны. Поэтому так изумляет Илью Ильича, при расставании с Ольгой, признание ее в том, что она в изначале отношений придумала его для себя, что происхождением любовь ее — во многом (а если не целиком, то оттого только, что она слишком женщина) умышленный во вне опыт покровительства и призора. По всему по этому и сама она, по зрелом размышлении и чувствовании, в свой час с готовностью уходит под опеку другой, обдуманной вполне и всесторонне, благовременной любви. Но Штольцу (впервые полюбившему) приходится многотрудно и с утомляющим тщанием вызволять Ольгу из особо иного состава обломовской почвы, в которой невольно и незаметно для себя укоренилась ее душа, через любовь выстрадав искренность и свободу: «Он (Штольц. — В. Х.), с огнем опытности в руках, пускался в лабиринт ее ума, характера и каждый день открывал и изучал всё новые черты и факты и всё не видел дна, только с удивлением и тревогой следил (...), как душа ее не умолкает...» (400). Примечательно, что в тех же почти

словах не склонный к удивлению, но все же удивленный не объяснимыми запросто глубинами живой жизни Штольц подумает и скажет об Обломове в конце романа. Но остановиться перед искушением, умно и терпеливо растолковать не вдруг поддающееся толкованию Андрея Ивановича все же не в силах. В ответ на сетования, досаду и раздраженные признания Ольги в мучающем ее раздумье он говорит: «(...) может быть, ты созрела, подошла к той поре, когда остановился рост жизни, когда загадок нет, она открылась вся... (...) Поиски живого, раздраженного ума порываются иногда за житейские грани, не находят, конечно, ответов, и является грусть...» И еще: «(...) временное недовольство жизнью... Это грусть души, вопрошающей жизнь о ее тайне» (460). Ольга же, раздраженная собственной пытливостью, настаивает: «К чему эти вопросы? Это болезнь, гнет! (...) тут вдруг примешивается какая-то горечь». Штольц: «Это расплата за Прометеев огонь! (...) Всё это страшно, когда человек отрывается от жизни... когда нет опоры» (461—462). Заметим, кстати, сколь далеки друг от друга смыслы существования и понимания «отрыва от жизни и отсутствия опоры» в уме Андрея Ивановича и в душе Ильи Ильича. Жизнь испытывается на разрыв, на прочность усилиями и вопросами требовательного, а отнюдь не только согласно созерцающего ума, неотступно и самоуверенно убежденного в том, что стихии жизни поддаются напору атакующего знания. Жизнь, однако, отстаивая себя, внушает человеку горечь, усталость: вынуждает сомневаться в умелости собственного почина, будит раздражение и чувство бессилия, даже посреди полноводного счастья. Опасные душе, последовательные порывы неумного рассудка к тайнам жизни несут с собой усталое, не ведающее ее (усталости) причин, осложненное искушением доступной добычи — знание; знание, походя потерявшее целостность согласия жизни и души, знание, уносящее прочь чувство родности с ней, с жизнью. Живая вода и почва жизни сопротивляются разъятию и делению собственного богатого, сложного поля, заслоняются от проникновения в череду их неспешных приливов и отливов, а потому и мстят за «передел» укусным брожением души и ума. Разговор, в котором растерянно и сильно, глубоко и нервно маяющаяся сомнениями Ольга задает «последние вопросы», а Штольц, честный и спокойный, деятельный и правдивый, знающего ума Штольц на них отвечает, разговор этот продолжается. Однако стоит сказать, что и вопросы Ольги, и ответы Андрея Ивановича в давно зревшей, исповедальной по духу беседе этой приметно напоминают не только «опекунские» советы Гоголя из переписки с друзьями, но и большие, терпеливо-бережные письма Гончарова к своим молодым собеседницам — Ю. Д. Ефремовой и С. А. Никитенко, полные умного, воспитующего опыта, доверительности и доброты. А потому, основательно подумав и посравнив, можно все же предположить, что фраза из помянутого выше письма о безродности житейского и литературного происхождения Штольца не только досадливое «красное словцо», но и обстоятельное душевное высказывание. Глубокое и образное умозаключение, коему предшествует вольное, искреннее и, несомненно, участливое рассуждение, — это особый признак многих гончаровских писем, полных стремлением к исчерпывающей, ясной последовательности толкового и дельного размышления. Преображенный романной формой, этот обычай душевного поведения Гончарова принимает черты такого, например, разговора. Штольц: «Мало того что терпи, еще люби эту грусть и уважай сомнения и вопросы: они — переполненный избыток, роскошь жизни и являются больше на вершинах счастья, когда нет грубых желаний; они не рождаются среди жизни обыден-

ной: там не до того, где горе и нужда; толпы идут и не знают этого тумана сомнений, тоски вопросов... Но кто встретился с ними своевременно, для того они не молот, а милые гости». Ольга: «Но с ними не справишься: они дают тоску и равнодушие... почти ко всему...» Штольц: «А надолго ли? Потом освежают жизнь (...). Они приводят к бездне, от которой не допросишься ничего, и с большей любовью заставляют опять глядеть на жизнь... Они вызывают на борьбу с собой уже испытанные силы, как будто затем, чтоб не давать им уснуть...» Ольга: «Что ж делать? Поддаться и тосковать?» Штольц: «Ничего. Вооружаться твердостью и терпеливо, настойчиво идти своим путем». Вдумчиво и с признанным уважением выслушав Штольца, подивившись тонкости и глубине философски вдохновенного и психологически смелого его ума, обратимся все же, нарочно вчитавшись, к правдивому печальнику Паскалю: «Человеческая природа не знает движения по прямой, у нее свои приливы и отливы».⁶ Задушевная же беседа эта, исполненная нервной искренности, разговор нуждающихся друг в друге людей, в целом и весьма выразительно, всем словесным устройством своим напоминает, однако, взыскующий слог исповеди, высокий тон проповеди и опыт mnogой уверенности одновременно. И в этом одновременном звучании их, в косвенном их впечатлении на внимательно памятливого читателя русской литературы слышится опять из недавнего далека голос; голос, радеющий о сомневающемся, голос всезнания душевного и нравного, твердый голос учителя жизни — Гоголя «Выбранных мест». Но есть в ткани этого разговора, ткани бесспорно сердечной и участливо трепетной, есть в ней и иное. Сквозит в ней, с одной стороны, вопрошающее сомнение уже опытной души, а с другой — важная, сведавшая жизнь мыслью, разрешившая всякого разбора и свойства вопросы логика зрелого ума. И вот эта-то согласная двуединость дает опору для пробной (то есть не вполне решенной) догадки. Смысл ее в том, что налаживающийся только в самом течении своем нервный разговор Ольги со Штольцем оборачивается другой, неделимой, *иной-в-себе* целостью. Оборачивается и напоминает, если вслушаться и увлечься им, войти в него и вдуматься, — напоминает сгустившийся до четкой последовательной суммы свод рассуждений, предположений и разговоров Обломова с самим собой. Строгая, однако, разница здесь та, что полнота душевной жизни застала, постигла Илью Ильича еще до опыта; Андрею же Ивановичу и Ольге (на малом, но глубоком месте) ее пришлось добывать, торопить, править и выпрямлять. Ведь в очерченный ими круг людей, предназначенных к выправлению и направиению, входит, кроме них самих (а пожалуй, и втягивается ненароком), совсем преднамеренно, нехотя и неловко еще и Обломов с «чады и домочадцы». Вопросы же, на которые дает Ольге самостоятельные, укорененные на большой умственной глубине ответы Штольц, — это вопросы растерявшегося и уставшего от пытливого и деятельного счастья человека. Обломовым же вопросы эти обойдены как трагически бесплодные и, с места зренья своего времени и своей жизни, вовсе нестаточные. Жизнь, по Обломову, нельзя испытывать, а тем паче пытаться. Ибо, как поясняет Ольге Штольц, «судьба (...) не любит, когда не ценят ее даров. До сих пор ты еще познавала жизнь, а придется испытывать ее...» (462). В плотной ткани Штольцевых умозаключений брезжит и светится душевная печаль, а потому сочетание слов «испытывать жизнь» смыслово раздвигается и двойится.

⁶ Паскаль Б. Мысли. М., 1995. С. 84.

Сквозят здесь два самостоятельных смысла глагола-деяния: один в действительном — «испытание жизни», другой в страдательном — «испытании жизнью» — залоге. Обломов жизнь просто принимает, а если вспомнить гораздо позднее «узнаю тебя, жизнь, принимаю и приветствую звоном щита», то как раз «звон щита» для него звук неприемлемый, лишний и вовсе не желаемый. «Потом он взглянет на окружающее его, вкусит временных благ и успокоится. Задумчиво глядя, как тихо и спокойно утопает в пожаре зари вечернее солнце, наконец решит, что жизнь его не только сложилась, но и создана, даже предназначена была так просто, немудрено, чтоб выразить возможность идеально покойной стороны человеческого бытия». И дальше: «И родился и воспитан он был не как гладиатор для арены, а как мирный зритель боя (вот он, еще раз — уже философически обдуманый — театр для самого себя. — В. Х.) (...) следовательно, он выразил собою один ее край, и добиваться, менять в ней что-нибудь или каяться — нечего» (474).

Гончаров — писатель с таким глубинным, внимательным доверием к самовидным движениям собственной души, за которыми следует он послушно, нелицеприятно, но доброжелательно и бессудно, с таким выразительным терпением, отчетливой искренностью и спокойной смелостью записавший рассказ души о самой себе, что явление «Обломова» едва ли не редкость в русской литературе XIX века. Гончаровский роман — это, сказать ли, дневник участливого, внятного и сострадательного вглядывания в глубину собственных чувств и слаживания их с чувствами других и другими чувствами. Причем дневник этот правдив непреднамеренно, а потому щедр и понимающе добр к человеку жизни. В отличие (решимся на впечатление) от толстовского — многолетне и постоянно беспощадного к себе еже-дневника и многих сочинений, неотступно полных укоряющего, положенного себе еще в юности саморазбора, направленного духовно-этического самосоздания и, как следствие, нетерпеливых упреков, делаемых жизни. Потому, спустя время, приходит вслед за упреками этими и неизбежное: жесткое, раздраженное инакостью жизни наставничество, гласящее спервоначалу себе, потом другим и, наконец, всему своевременному устройению как мысли, так и чувства. В гончаровском романе две корневые сущности — жизнь души и жизнь мысли-идеи — размещены и подвижно слажены «по Платону». Едва ли поэтому сравнение Обломова с Платоном на последних страницах романа: «Другим, думал он (Обломов. — В. Х.), выпадало на долю выражать ее (жизни. — В. Х.) тревожные стороны, двигать созидующими и разрушающими силами: у всякого свое назначение! Вот какая философия выработалась у обломовского Платона и убаюкивала его среди вопросов и строгих требований долга и назначения!» (474) — едва ли сравнение это случайно и — даже доброжелательно — двусмысленно и насмешливо.

Значимо для сопоставления романа как жанра с дневником как свойством его особенности еще одно наблюдение. Читая письма Гончарова, понимаешь, насколько их эмоциональная глубина, их композиционная обстоятельность, сама явно звучащая искренность словесного отзвука, укорененного в душе, соразмерны полноте духовной раскованности и словесной плотности его прозы. В «Необыкновенной истории», статье признаний недожизненных и откровенности незаурядной, есть среди прочих и такое: «Писать — это призвание — оно обращается в страсть. И у меня была эта страсть — почти с детства, еще в школе! Писал к ученикам, из одной комнаты в другую — ко всем. И до сих пор так: особенно письма. И понятно, почему особенно их! Эпистолярная форма не требует

приготовленной работы, планов, поэтому в ту же минуту удовлетворяет природной страсти — выражаться! Ни лиц не нужно, ни характеров, ни деталей, ничего, что задерживает и охлаждает резвое течение мысли и воображение! Нужен только корреспондент и какой-нибудь интересующий меня сюжет, мысль, что бы ни было: этого и довольно! Я сажусь, как музыкант за фортепиано, и начинаю фантазировать, мыслить, ощущать, словом, жить легко, скоро и своеобразно — и почти так же живо и реально, как и в настоящей жизни!» (7, 391—392). Этой резко оттиснутой печатью своего писательского обычая он, к слову, очевидно и решительно разнится от Флобера (коего не жалуя), письма которого настолько же текут свободны, насколько подневольны, зависимы от насцельного стиля его романы. (Один из них, а именно «Воспитание чувств», Гончаров даже упрекал — раздраженно, обидчиво и гневно — в характерных и сюжетных заимствованиях из «Обрыва», опосредованных, по его мнению, таким, тонкого слуха, внимателем и словоохотливым собеседником, как Тургенев, с Флобером, как известно, бывшим коротко знакомым.)

Однако материя этого спорного упрека до нас сейчас не касается. Но невзначай помянув название флюберовского романа, роман гончаровский можно, памятуя вообще его особость, обособить и как «роман воспитания».

Но литературный род этот, возникший и укоренившийся в Европе задолго до поисков его русской словесностью, в «Обломове» почти неузнаваемо преобразен отзывчивостью и движением без усталости живущей мысли в роман философский, вернее же будет сказать, в русский философский роман.

По видимости доступная, однако интуитивно глубокая мера самобытности гончаровского психологизма обнаруживает, сосредоточась предпочтительно на внутренней судьбе Обломова, в русском коренном характере черты существенного облика чудака и блаженного, что делает Обломова эмблематически-знаковой личностью общечеловеческой жизни, мировой культуры и всемирной души, подобно таким странным скитальцам, каковы Дон Кихот и князь Мышкин. И само одиночество его так же, как их удел, и достоверно, и сложно, и довлеет себе. Особенности же русского понимания и писания организуют философическое естество романа Гончарова, ибо в России роман-размышление созидался в обход и в уклон от опытного поля чистого разума, созидался как повествование житейское или житийное. Принадлежит по свойству и родству к полю словесности, он, с одной стороны, отдален и отличен от резко умствующей — умозрящей и умозаклюющей, формально и существенно строгой — европейской рефлексии, а с другой — приближен и схож с великими книгами Сервантеса и Стерна.

Сочувственно вдумываясь в книгу Гончарова, тему ее, в числе «странных», можно наименовать как «Поражение победителя». При всей замшелой ветхости этого неглубокого парадокса определение не слишком уж и нелепо, если разборчиво прочесть последний (по романному времени) долгий монолог Штольца.

Монолог, обращенный к Ольге и толкующий об Обломове, слишком страстен, слишком восторжен, слишком красно-речив и горяч даже для прикровенно, издавна и навсегда случившегося дружеского чувства и положения. Вот в каких словах отвечает Андрей Иванович на согласие Ольги объяснить ей (даже сокровенное — объяснить!), за что она все еще любит Обломова. Отвечает, заметим, с подлинно важной чувствительностью, восхищаясь сосредоточенно и проникновенно, каким-то трепетно-

негромким (наверное) голосом, в последний момент только, будто очнувшись и прячась за «по чину следующую» иронию, весело прибавив «голубиную нежность». «За то, что в нем дороже всякого ума: чистое, верное сердце! Это его природное золото; он невредимо пронес его сквозь жизнь. Он падал от толчков, охлаждался (...) но не потерял честности и верности. Ни одной фальшивой ноты не издало его сердце, не пристало к нему грязи. Не обольстит его никакая нарядная ложь, и ничто не совлечет на фальшивый путь, пусть волнуется около него целый океан дряни, зла, пусть весь мир отравится ядом и пойдет навыворот — никогда Обломов не поклонится идолу лжи, в душе его всегда будет чисто, светло, честно... Это хрустальная, прозрачная душа; таких людей мало; они редки: это перлы в толпе! Его сердце не подкупишь ничем; на него всюду и везде можно положиться. Много людей я знал с высокими качествами, но никогда не встречал сердца чище, светлее и проще...» (467). Это признание не только в любви. Это тщательно утаенное если не сомнение превосходного, знающего, честного ума в собственной взвешенной путеводности, то, по крайней мере, сожаление о его прямом могуществе. Если не растерянность перед строгим упорством, с каким самородная душа отстаивает свое самородство, то недоуменное восхищение доселе всемогущего разума неразнымчивым чувством жизни. С таким завистливым благоговением говорят о поэте, о даре божьем, о непостижимом уму. Но это исход. Исток же превращения и перемены смещенного с привычного учительского места взгляда в другом, совсем еще начальном разговоре Штольца с Обломовым. Разговоре, в котором Штолец раздражен, нервен и необъяснимо нетерпелив, Обломов детски упрям и дотошно простосердечен. Разговор этот мировоззренчески выразительно открыт — Штольцем подчеркнут назидательно, Обломовым заострен простодушно — и важен внутренне и интонационно Обломову в его настойчивом, каком-то даже «сократовском» вопрошании логики в Штольцевых утверждениях.

Но, как ни странно это покажется, вопросы Обломова сталкиваются отнюдь не с доводами логики именно такого пути, а с верой в его (пути) единственность. Поэтому, как кажется, в изумительно простых вопросах Ильи Ильича слышим не только собственный его голос, но и сочувствующий ему голос Гончарова, писателя скорее сомневающегося, чем провозглашающего. Не принужденная ничем, вне достоверного дружества душевная правда и ведающее правду своей души, свободное слово этого разговора — не «обнаружение» ли это «себя как есть» каждого из героев? Разомкнутые взаимным доверием свойства и стихии миропонимания играют здесь ярко и всю открыто, выказывая как подлинность философического лиризма, так и ясность самоиронии. К слову сказать, и лиризм и самоирония сугубо присущи самому автору этих персонажей, а разлитые в этом разговоре, они гуляют вволю, искренне и увлеченно. Беседа, кажется, вывозляет скрытое до поры, и потому разговор этот — к целому которого мы еще внимательно присмотримся — в гротескно и полемически выразительной части своей выглядит так: «(...) Я видел Россию вдоль и поперек. Трещусь... — Когда-нибудь перестанешь же трудиться, — заметил Обломов. — Никогда не перестану. Для чего? — Когда удвоишь свои капиталы, — сказал Обломов. — Когда учетверю их, и тогда не перестану. — Так из чего же, — заговорил он, помолчав, — ты бьешься, если цель твоя не обеспечить себя навсегда и удалиться потом на покой, отдохнуть? — Деревенская обломовщина! — сказал Штолец. — Или достигнуть службой значения и положения в обществе и потом в почетном бездействии наслаждаться заслуженным отдыхом... — Петербургская об-

ломовщина! — возразил Штольц. — Так когда же жить? — с досадой на замечания Штольца возразил Обломов. — Для чего же мучиться весь век? — Для самого труда, больше ни для чего. Труд — образ, содержание, стихия и цель жизни, по крайней мере моей» (182). Твердая, с холодным блеском парадокса, внешне безукоризненная максима Штольца, максима как добытое убеждение, из которого за лишностью выставлены вон любые сомнения, — максима эта и подлинности, и логики, и красоты все-таки сомнительной. Потому, во-первых, что увесистый и безжалостно опрятный ответ Штольца никак и совершенно не есть разрешение вопроса Обломова; во-вторых, как эта пара, так и многие предыдущие «вопросы-ответы» этого диалога никак между собой не сообразны. Андрей Иванович не столько отвечает, сколько совсем не отвечает на именно бесхитростные, простецки простые вопросы Ильи Ильича. Собственно, по всем признакам и составу, это и не ответы вовсе, но высказывания, суждения и правила. В-третьих, произносятся они с такой опережающей любые преткновения спешкой, с таким докучливым раздражением и очевидной чеканностью, что сама этих правил сила и устойчивость, само их происхождение кажутся слишком доктринерски внушительными, слишком умороженными, чтобы не усомниться в их основательной неколебимости. Добавив к этому учительный, не утруждающий себя мелочью доводов тон, суровую снисходительность к простоватой неискушенности ученика (а роли в разговоре этом именно таковы, слова же охотно рядятся в реплики — и поэтому весь диалог строится как насквозь и прозрачно сценический), вернемся чуть вспять, к гордому признанию Штольца: «Я видел Россию вдоль и поперек». По обычаю «странных сближений», оно, кажется мне, предположительно и (если предположение исторично) приметно осложнено двумя литературными фактами, так или иначе связанными с Гоголем. Я имею в виду его теперь знаменитое, а ко времени писания «Обломова» известное как проповеднически-зовущее «Надо проездиться по России» — и другое, более позднее, откровенное признание Фомы Фомича Опискина (литературное происхождение коего известно): «Я знаю Россию и Россия знает меня». Но возвратимся «в Гороховую улицу, в один из больших домов», к Илье Ильичу Обломову. Беседа друзей оказывает внимание такой, например, обыкновенной догадке, какова посылка о сложности ответов на неделимо-простейшие вопросы. В разговоре брезжит (вот-вот развиднеется) чувство, что ни «чистый», ни «практический разум» не в силах живо и внятно ответить на незамысловатый вопрос «простой» души: «Зачем? Из чего суетиться?» Недоумения Обломова повисают в воздухе не потому, что Андрей Иванович ими пренебрегает (он не пренебрегает), а потому, что не хочет утрудить себя их пониманием — они ему не в пору, не ко двору; они нелепы — это вопросы дикаря или ребенка. Но это как раз те вопросы, оторопь перед которыми требует подлинного ответа. Оставив Обломова ждущим услышать ответ, вспомним историю его отставки, а с нею вместе «историю вопроса», вопроса крепкого и прямого смысла, постоянно безответного, панически и растерянно задаваемого каждому деятельно-служебному дню. Вопрос, пред отставкой идущий, внушивший Илье Ильичу этот отменно яркий, добросовестно и нравственно безупречно осмысленный поступок, — вопрос все один, все тот же, буквально совпадающий с заданным Штольцу: «Когда же жить?» Не согласив устоев жизни с уставом службы и (что не только достопримечательно, но и достопочтенно) оттого, что «собственная совесть была гораздо строже выговора», Обломов выходит из службы, выходит из робости, которой охватывался «сам не зная отчего, когда начальник

входил в комнату, и у него (Обломова. — В. Х.) стал пропадать свой голос и явился какой-то другой, тоненький и гадкий, как скоро заговаривал с ним начальник». Не удовольствовавшись жесткой, столь же по видимости полезной, сколь и настрого дружелюбной риторикой Штольца; не вразумленный ответом, но восчувствовавший этот, из первоначальных, вопрос, Обломов не идет ни за, ни со Штольцем по пути деятельности ради нее же самой, каждодневного труда ради труда как такового, ни даже по пути жизни ради жизни. Не идет потому, что жизнь, по Илье Ильичу, просто любовь. И эта душевная уверенность не выдуманна, а присуща ему, не провозглашена, а исповедно добыта. Дружеству он покладист, любви следует. Любовь и дружество — существенны, остальное — явлено; остальное — это глядение, театр, диорама. Сам Гончаров в письме к Ек. П. Майковой (16 мая 1866 года) пишет о любви так: «Вы ее считали не естественной потребностью, а какой-то роскошью, праздником жизни, тогда как она могучий рычаг,двигающий многими другими силами. Она не высокая, не небесная, не такая, не сякая, но она просто — стихия жизни, вырабатывающаяся у тонких, человечно развитых натур до степени какой-то другой религии, до культа, около которой и сосредоточивается вся жизнь. Не понимают и не признают этого иные, так называемые холодные люди: это просто — или неразвитые люди, или люди с органическим недостатком».⁷ Сродство признаний сокровенных и убеждений творческих, прямое общение между душевными устоями и писательскими замыслами и, повторимся, между дневниковой словоохотливостью писем и дневниковой (то есть искренней) щедростью романа, сродство это явственно и звучно: «Главное, что требовало спокойствия, уединения и некоторого раздражения, именно главная задача романа, его душа — женщина — уже написана, поэма любви Обломова кончена...» (Ю. Д. Ефремовой, 29 июля/9 августа 1857 года, — 8, 238). Высоко говоря, в романе «Обломов» сближено и плотно соткано воедино основополагающее и корневое — душа, женщина, любовь, жизнь, объединенные доверием к себе самому героя, принимающего эти начала жизни в естественных их берегах и течении от истока до устья. «В *Обломове* (...) с любовью выражается *все то, что есть хорошего* в русском человеке» (П. Г. Ганзену, 12 марта 1878 года, — 8, 461) — эта позднейшая, в пору и обняком промелькнувшая обмолвка зрелого убеждения объявляет и поясняет две родовые, свойственные гончаровским отношениям с Обломовым особенности. Первая из них — особое, сердечно мудрое пристрастие к Илье Ильичу Обломову — отчетливо и видно сообщает отношениям этим неслабеющую и, наоборот, раздумчиво углубившуюся с годами, живую привязанность Гончарова к покинутому в давно прошедшем времени человеку, персонажу, роману. Из вычитанных в письме малых слов этих значимо и открыто выводится для нас на свет полный и вполне же спокойный и цельный (без давнишней иронии и поэтической печали творца) итог признания двух несомненных для много пережившего писателя совершенных чувств: любви и Всего, что есть Хорошего. Другая же особая черта высказывания этого отмечает давно, естественно и бесспорно присущее писателю отношение к русскому человеку. Отношение нешумное, полемическому излишеству не подлежащее; отношение неспешной душевной работы, смысл и значимо особый итог которой признательно открыт в упомянутых словах. Открывается же смысл не прямым утверждением, а с помощью незамыс-

⁷ См.: *Чемена О. М.* Создание двух романов: Гончаров и шестидесятница Е. П. Майкова. М., 1966. С. 147. В собрание сочинений Гончарова это письмо не вошло.

ловатой и видной насквозь фигуры умолчания — слова все те же, да ударение иное: «*все то, что есть хорошего* в русском человеке». Стало быть, следуя словесной конструкции, все то, что есть в русском человеке плохого: недоброго, душевно ленивого, житейски нехорошего, настойчиво неумного (а его, даже на страницах романа, — недостаток с преизбытком), — это и такое все — ни образу души, ни ветвям жизни Обломова, ни строгому упорству сердца, с каким он уходит от воспитующей любви и назидательной дружбы (сохранно, притом, сберегая в себе и дружество и любовь как единство обитания), ни предпочтению ладного покоя «доверяя к себе» и врожденной, а не внушенной свободы, — ни одному из этих и доброму множеству других слагаемых обломовской личности «русское плохое» содержательно не присуще.

Возвратившись к помянутым уже двум разговорам Штольца — раннему, с Обломовым, и позднему, с Ольгой, — попробуем, с основательной осторожностью предположения, означить время, протекшее между ними (а это почти все, воочию видимое, реальное время романа), как время дней душевной драмы Андрея Ивановича Штольца, драмы, в события первоначал которой входит и уже памятное нам чувство проникновенной горечи и живого раздражения, с каким написалась, вырвавшись в сердцах, знакомая нам фраза о туманном (Штолец, откуда и зачем он) и не вполне ясном творческом происхождении Андрея Ивановича.

Припомним настойчиво, в другой уже раз, что Гончаров был упрямо, последовательно и почти жестко прямодушен во все поступленном, написанном и сделанном, пойдем ее (этой фразы) взаправдашнюю печаль, сердечное сожаление и (странно!) слегка принужденное недоумение — скорее писательское, чем сокровенно личное. Недоумение это настораживает резким, поспешным тоном своим — так пытаются безуспешно расстаться, а потому говорят преувеличенно отчетливо, удивленно подымая брови. Дата же этого письма многое объясняет нам. Первую публикацию «Обломова» и письмо к Никитенкам разделяют считанные месяцы: разговоры Штольца со знакомым литератором (Гончаровым) еще продолжаются, обнаруживая природу Штольца в особо устроенном и терпеливо наставническом душевном обычае его автора. Прямое признание загадочности («нет загадок, тумана, как в фигуре, например, Штольца») как формального присутствия, так и существенного бытия Штольца на страницах романа, «безвестность», по Гончарову, его возникновение ведут ко многому сомнению в отстоявшейся до монолита нарицательности Штольца. «Монолит» этот оказывается во втором и последующих приближениях и разносоставен, и многоцветен, и трещиноват.

Паче всякого чаяния, конец романа, самое его навершие оказывается сюжетно внезапным и, на взгляд извне (только извне!), незаурядным, то есть из рядоположений повествования не следующим. Последняя глава книги начинается так: «Однажды, около полудня, шли по деревянным тротуарам на Выборгской стороне два господина; сзади их тихо ехала коляска. Один из них был Штолец, другой — его приятель, литератор, полный, с апатическим лицом, задумчивыми, как будто сонными, глазами» (489). Заканчивается же глава эта, глава совсем небольшая, на первый взгляд, вне сюжета расположенная и случайная (случайно встретившиеся приятели, неторопливо гуляющие случайной дорогой, случайно о нищих возникший разговор и невзначай среди нищих случившийся Захар), заканчивается она, а с нею и роман весь, незамысловатым, но решительно меняющим место привычного отношения к Штольцу сообщением: «И он (Штолец. — В. Х.) рассказал ему (литератору. — В. Х.), что здесь написано»

(493). Здесь, в этой последней фразе-точке, — исход многих, почти неприемлемых и непривычных смещений и сдвигов в критически обыденном образе личных и ролевых признаков Андрея Ивановича Штольца.

Прежде всего, роман в видимой обратной перспективе подчеркнуто объявлен литературно записанным, своевременно автору пригодившимся повествованием Штольца о жизни своей, жизни Ольги и жизни Обломова. Повествованием поэтому прямо исповедальным и пристрастным, но исповедь эта полна, тревожна и глубокомысленна на особицу. Житейские, психологические, а в последней мере, и философские свойства обломовской личности посредуются и своеобразно преломляются Штольцевым откровенными (и в сдержанной своей растерянности, и в понимании загадочно скудеющего чувства правоты) саморазбором. Писательский прием Гончарова, закрытый от ни сном ни духом его не ведающего читателя до самого последнего слова книги, обнаруживается вдруг и заставляет поворотить вспять, в обратный путь, к самому истоку, к неторопливому, почти эпически спокойному началу. Таким образом, в исследовательском представлении Гончарова подспудный, смысловой сюжет романа — это сюжет медленно убывающей ясности и стремительно прибывающей загадочности в понимании Штольцем как Обломова, так и самого себя и непростых, оказывается, отношений и с Ильей Ильичом, и с жизнью в целом. Великодушная и словоохотливая честность Штольца, с какой он поведал приятелю-литератору историю Обломова, не без слабого лукавства и скользь предварив: «А ты запиши: может быть, кому-нибудь пригодится», сама готовность и та умудренно-терпеливая, подробная и нервная вместе самостоятельность его рассказа, полного любви, удивления и печали, — сквозь все это отмеченное и присущее проступает намерение размыслить, разобраться и уяснить, «сравнительно жизнеописав», потерявший, с уходом и смертью Обломова, былую крепость его, Андрея Ивановича, собственный миропорядок.

Порядок, возможности и добротное, гладкое устройство которого замутилось и потускнело, задетое за живое как «природным золотом Обломова: его честным и верным сердцем», так и неучастием Ильи Ильича в присвоении жизни, неучастием, явленным Штольцу в тихом упорстве и без оного присвоения согласного с жизнью и с собой человека. Поэтому так разнятся между собой звучание и смысловая полнота словечка «обломовщина», произносимого Андреем Ивановичем сначала на первых (с появлением Штольца), а потом на последней странице романа. К месту будет сказать, что формально удачное словечко это, однажды и кстати найденное именно в раскованном дружеском разговоре (между друзьями — какие церемонии!) и потому, благодаря коренной доброте Обломова и самоуверенной доброжелательной, деятельно-заботливой честности Штольца и, главное, благодаря дружеской всего разговора иронии, в уничижительности тогда не замеченное, — потом, пошед в ход, надолго стало лыком в строке, да так и вошло в обиход критических (несть им числа) рассуждений как современных роману, так и позднейших историков и разбирателей литературы. Между тем звучит оно в романном пространстве и времени отнюдь не одинаково и значит не одно и то же. В возникновении, бытовании, а потом и скором на расправу обобществлении его проглядывает напрямую судьба и дорога не столько и даже совсем не Обломова, сколько самого Штольца. В самом деле, словечко это, вначале с задором вытолкнутое на поверхность разговора ироничным умницей Штольцем как полушутливое, полусердитое обозначение праздно пытливых вопросов своего друга — созерцателя и лежебоки — о само

собой понятном смысле жизни, словечко это произносится им находчиво, хлестко и непререкаемо. Оно (в этом, перводанном своем звучании) бесспорно припечатывает и определяет любые сомнения жизни как плоды беспечного, неискушенного в деятельности ума, ведь для Штольца и деятельность, и жизнь — суть вещества совпадающего: Андрей Иванович, каким он предстает перед нами вначале, — человек довлеющей себе жизнедеятельности.

Обломов же две эти материи разводит: для него деятельность движется вне жизни, а жизнь располагается в стороне от деятельности. Именно поэтому жизнь внутри романа, самое ее продвижение не включают события внешнего громадкого мира торопливой «цивилизации». Для того чтобы участвовать в них (событиях), Штолец постоянно куда-то стремится, уезжает, пропадает в деловых путешествиях, потому что и строй, и сама материя цивилизации внеположны той жизни души и ее собственных событий, которая протекает в романе. Никаких примет большого социума в гончаровской книге нет. Жизненное поле романа прорастает и плодоносит отдельно от «направлений» и от большого круга социальной деятельности. Мир романа — это и есть мир Обломова. Мир, где жизнь в чувствах, где исподволь, вопреки заданному накануне уроку, вдруг и неуследимо возникает любовь, где женщина не путеводительница, а возлюбленная; где нелепый, ворчливо, но весело добрый Захар; куда иногда залетают лишние — досаждающие, а порой смешные — суетливые визитеры; где мелкий и тоже вполне домашний, как запечный таракан, злопыхатель и недруг Тарантьев; и куда из кругосветного, целеустремленного движения своего изредка наведывается Штолец.

Здесь, в неразымчиво сложном сплетении (а не противопоставлении, вопреки традиционному мнению) жизней, лиц и положений Обломова и Штольца звучит и еще одна, вполне вначале немудрящая тема. Тема столицы и провинции. Заманчивая, впрочем, своей мнимой доступностью и возможностью со вкусом порассуждать в духе одного старого журнала «Столица и усадьба». Сопряженное неразрывно столкновение души провинции и идеи столицы объявляется в романе в нескольких планах, которые в своем неистощимом, упорном стремлении к согласию не только не соглашаются, но, напротив, расходятся безвозвратно. Во-первых: ритмы жизни и мысли Илюшиного детства, искренне и пылко сияющие в юные петербургские годы учения стать столичными, как в основном, так и в прочем остаются совершенно провинциальными. Ясная, полная глубоких, традиционно-целостных чувств жизнь является Обломову только во сне. Попутно: тут возникает догадка, проясняющая и подтверждающая провинциальное самочувствие и преданность ему автора — Гончарова. В письме к Ек. П. Майковой (16 мая 1866 года) находим: «Мы обманываем себя, меняем место, ищем других людей, других занятий, а неумолимый анализ скачет курьером вперед и докладывает нам, прежде нежели мы хорошенько осмотримся, что мы напрасно хлопочем, что куда ни уезжай, с кем ни свяжись, чем и как ни старайся увлечься — в результате будет все то же, та же тоска, то же недовольство и неспособность установиться ни на чем, что лучше бы не покидать старого места и лиц...»⁸

«Сон Обломова» ведь и написан был и напечатан много ранее самого романа. Более того, из него, из этого плодотворного корня радостной, но необратимо ушедшей естественности быта и бытия, из этого корня вы-

⁸ Там же. С. 141.

растает печаль неприкаянности внутри дома на Гороховой, внутри департаментских кабинетов, внутри нестихающего, «звонко-и-резво скачущего» Петербурга, внутри закабальюющих дух жизни умозрительных перипетий расчета и цивилизации. Культуры цивилизации, в воцеленном своем лоске отличной от культуры природы и жизни. Из этого же корня растет и другая печаль — печаль любви, пораженной натиском «другого», столичного самочувствия и напористо самодвижущегося дела. Любви, которая, предпочтя, а вернее, пожертвовав острую и ясную природу свою умствующему задору «дела ради дела», исказилась, обмелела и высохла от непререкаемо-твердых заслонов и плотин, понуканий и поворотов философии деятельности, деятельности во что бы то ни стало. (Есть в истории культуры согласия два важных словообразования — два образа: толстовский — «умное делание» и леонардовский — «строгое упорство». Обломов же исповедует умное, а не рассудочное не-делание, иначе говоря, не-участие, и исповедует, надо сказать, со строгим упорством.)

Интересна и еще вот какая сторона, разнящая две ветви одного, цельного ствола. Свойство, решительно разводящее мирочувствование Обломова и миропостижение напористо верного деятельному своему разуму Штольца. Свойство, разделившее и, в домашней густоте сплетения человеческих мыслей о жизни, преобразившее отголоски высокой тяжбы славянофилов и западников в дружеский спор поэтического любомудрия с критическим умозрением. Штолец, начавший путь своей юности вполне экзистенциально — то есть вытолкнутым, вброшенным в открытый, непреднамеренный мир, — осваивает его критично и практически разумно, применяя способность дела, способности способов, способности провинциального честолюбия. Отношение же Обломова к миру обступающему растет из давнишнего, завещанного уважения к жизни — важного и вежливого с ней обращения. В Штольце оно (уважение это) проступает тоже — и тоже как корневое, — но у него это почти всегда только попытка приспособить, полезно пристроить его к делу, в отличие от обломовского — широко и спокойно понятого, а потому несуетно цельного.

Течение всего романа, внятно и попросту объявленного писателем повествованием Штольца о былом, пробивается в сторону от издавна, с детства еще знакомого, привычного подлежащего «обломовщина» к неожиданному глубокому, не поддающемуся волеию ума и «направления» упрямому сказуемому. Именно оно, все самостоятельно сказуемое Обломовым, внезапная стойкость этой самостоятельности, неожиданная ее жесткость при видимой мягкой податливости и преданность «доверию к себе», — все это нарушает, изменяет и в исходе превращает образ понятного, беспомощно ждущего, ведомого человека в не подлежащее толкованию в категориях жизненных побед или поражений явление личности странной, расстающейся и независимой. Именно это, не объяснимое по Штольцу (если не давать веры невежливому раешнику внешне меткой, но втуне оставшейся невразумительной «обломовщины») и поначалу насмешливо опровергаемое, миропонимание покоя и положенного предела и есть то иное, не спотыкающееся о заносчивость «Прометеева огня» чувство жизни, над которым он, умница — опытный конструктор и делатель, глубоко нравственный, доброжелательный человек и верный, настойчивый друг, оказывается не властен. Именно оно — недо-уменное изумление — и является первым, но не единственным как источником, так и материей его душевной нелады и драмы. Драмы потому, во-первых, что это поражение первой способности дружества, способности и надежных навыков спасания, отчего уделом расстроенного бессилием

сознательного чувства спасателя становится только видеть уход друга, только смириться с этим и печаль эту пережить. Вторым камнем в основание драмы этой полагается почти гневное усомнение во всеохватной точности собственной, тщательно созданной доктрины «умного делания». Сомнение тем более болезненное, что несоизмеримым этому мастерскому сооружению, никак не подходящим к его сводам оказывается именно Обломов, призываемый и покровительствуемый друг.

Илья Ильич, Илья — знаемый, предстающий и явленный внятно — оказывается человеком не только самолежания, но и самостояния; человеком не следования, а своего обычая, не деятельно верного пути, а загадочно верного себе душевного уклада. По всему по этому и роман как повествование Штольца — это рассказ о неуловимом, о чем поговаривают: «Бог правду видит, да не скоро скажет».

Рассказ торопящегося о нерасторопном; рассказ недоумевающего об умозаключению не подвластном. Поэтому восклицательный знак итога, подводимого Андреем Ивановичем: «Причина... какая причина! Обломовщина!» (493), кажется не столько неуместным, сколько неубедительным. И неубедительность этого решительного знака выявлена именно в словесной постройке. Многоточие в середине («Причина...») — знак растерянно-затрудненного, сбитого с верного толку дыхания мысли, знак невольного превращения мысли в раздумье, знак сбоя уверенности («Штолец вздохнул и задумался»), крайне тревожного в драматическом своем затруднении определить причину пропада и гибели Обломова в глубоко и обширно освоенных категориях: «А был не глупее других (опять других! — В. Х.), душа чиста и ясна, как стекло; благороден, нежен, и — пропал!» (там же). Оттого-то, не утруждая себя без нужды и основательной надежды сколь-нибудь сообразно и расчисленно ответить на этот вопрос, Штолец и прибегает к удобной утехе острословия — к давно отблестевшей находке «обломовщины». Пауза многоточия, досадливый в тщетности понять, резкий в желании отмахнуться, отчаянный, предельного сомнения в рассудительности здравого смысла жест первого восклицательного знака, а потому зыбкая (прежде всего для самого Штольца) бесспорность восклицательного знака второго: все эти три знака препинания — знаки поспешности, а не успеха раздумий; не знания, а оценки; знаки бессилия понять и неспособности почувствовать. Не убывающее присутствие всего этого вызывает память и метит душу чувствами горечи и недо-разумения, сравнимыми разве с печалью потери. Рассказ же Штольца, с трудолюбивой руки «литератора с апатичным лицом и сонными глазами» разлившийся в глубокий роман, потому именно и случается, что предстает не просто охотным откликом на просьбу. Волей и памятью он превращен в трудный почин необходимого самому Андрею Ивановичу уяснения природы (и причины?) глубокого несходства и неурядицы, которые самовольное душевное упорство Обломова вносит в строй замысла, порядка и опытом отточенного обычая жизни как абсолютно деятельного движения, строительства и возведения. Обломов же человек обычая иного, стороннего, — обычая не спросясь признавать всякий день как единственно сущий, а потому не требующий ни переделки, ни добычи, ни побед, ни доказательств. Человек, по Обломову, не хозяин жизни, не ее работник — он ее житель, насельник. И вот эта-то «вера в человеческое бессилие» вкупе с «чистым золотом» его сердца и «голубиной нежностью» и делает его человеком другого обычая, для Штольца же вовсе необычайным, странным и, противу правил совместного времени, непонятым. Потому, то есть, непоследовательно и противоречиво непонятым, что общее детство и долгое дружество ручались за

иной, успешный исход. Потому же, неспешно начавшись с образно и причинно понятных Штольцу описаний сновидчески-театральной созерцательности обломовского дня, рассказ его и wpłyвает в картину, на взгляд Андрея Ивановича, решительно безотрадную, унылую, возмутительную, но... вполне объяснимую. Объяснимую настолько целиком, что только ожидание и самый приезд Штольца должны были изменить и действительно вмиг изменили этой картины рисунок до неузнаваемости, сделав героев ее почти или вовсе неизвестными даже самим себе. Однако самому Андрею Ивановичу они издавна и близко знакомы, подробно и мельчайше понятны, ясным умом обозримы, сердечной его заботой окружены и точным знанием жизни выручаемы. Но напористо и шумно предсказанное одоление «сонного царства», плодотворность, с которой Штольцу удаются первоначальные перемены, упования Ильи Ильича, начавшиеся было выезды, планы, визиты, знакомство с Ольгой — все это, дружно взявшееся, движение лишь подтверждает Андрею Ивановичу, что в точности своих деятельных наставлений он не только прав, но и успешен. То есть, в последнем счете, укрепляет, в который уж раз, совокупный успех его понимания труда, человека, движения и цели; понимания необходимо и достаточно действительного, строго соразмерного и здравомысленно достижимого; понимания как суммы непререкаемых слагаемых на путях покорения жизни, слагаемых, к слову, не мыслимых по отдельности, без ущерба для каждого из них. Умно и толково осиливая эти пути, где успехи самоутверждения приходят вслед за отменно и прочно произведшим их мировоззрением, Штолец считает добротной своей обязанностью и дружеским правом наставить на этот путь и Обломова. Ручающаяся благородством чувств, затея эта представляется ему тем более осуществимой, что Илья Ильич расположено близок ему с детства — прекрасный, добрый, умный... но ленив, — стоит попросту, не церемонясь, встряхнуть всю, включая самого Илью, утварь гороховской квартиры, принудить к движению, убрать лишнее, и все, к вящему благу, образуется. В меткой правильности такого решения удостоверяет Андрея Ивановича долгожданное и, наконец, видимое порывание самого Обломова к помощи друга. Таким образом, скрепленная дотошным знанием, давнишней дружбой, решенными «последними вопросами», сквозная внятность Обломова Штольцу исчерпывающе обоснована, и потребны только некоторые упреки и уроки, чтобы внушить Илье Ильичу полезный опыт убеждения и веры в возможности деятельного человека и, наоборот, — угасания, потухания человека не деятельного. В далеком по времени от писания романа письме Гончаров отметил, обособил и отличил от Штольцева толкования эту особенность обломовской жизни так: «Вы отлично резюмировали характер или господствующую черту *Обломова* словом *потухание*. От Вас, конечно, не укрылась фраза Обломова, сказанная им о самом себе, в разговоре с Штольцем, что „жизнь его (Обломова) началась с *погасания*”. От этого апатия, сон, безучастие ко всему, особенно к общему благу, за отсутствием общественной самодеятельности» (П. Г. Ганзену, 30 августа 1878 года, — 8, 473).

В словах этих, помимо обломовского, заметно и много личного, гончаровского, по времени и интонациям грустно совпадающего со страстной горечью «Необыкновенной истории», вынужденной душевным, писательским и гражданским разочарованием, — сердечной, так сказать, исповеди человека, это самое безучастие и названное отсутствие сведавшего. Насторожения «Необыкновенной истории» трепетно живы еще к началу 1878 года (основная ее часть датирована декабрем 1875 года и январем 1876 года,

заключительный фрагмент — июлем 1878 года, то есть за месяц до письма Ганзену) и потому позволяют соотнести отрывок письма к Ганзену с таким, например, мнением из «Необыкновенной истории»: «А вот что делать — с охлаждением к тому, что считалось священным, неприкосновенным, необходимым, чем жило до сих пор морально человеческое общество? Анализ века внес реализм в духовную, моральную, интеллектуальную жизнь, повсюдную и неумолимую поверку явлений в натуре — вещей и людей — и силою ума и науки хочет восторжествовать над природою. Все подводится под неумолимый анализ (...). Человек, жизнь и наука — стали в положение разлада, борьбы...» (7, 400—401). Возвращаясь к Штольцу, растерявшемуся перед неподатливой особостью обломовской душевной складки, совладать с которой некрепок даже многогривый и убежденный опыт, возможно сделать и такое, в числе прочих, резкое и обидное, а на первый взгляд и вовсе несправедливое предположение. Предположение, вернее же будет сказать — парадоксальное, во вкусе самого Андрея Ивановича, умозаключение: Штолец, при яркой неуклонности внешнего движения, внутренне, утвердись довольно, так и остается закреплен, обстоятелен и неподвижен. Обломов, напротив, будучи вопреки «мышьей беготне» жизни налично покоен, исподволь полнится глубоким и сильным течением чувств, размышлений и вкуса к подробностям своего, от мала до велика неподдельного и ладного мира. Короткое свойство этого течения с добрым согласием, царящим в личности Обломова, самое их слияние создает особенный, порой загадочный для других, очерк его связей с миром. Оставшись даже для Штольца скрытыми, укромными и неузнанными до последней поры, они уводят дружеские намерения Андрея Ивановича в иную, далекую от чуткости сторону. А потому и неизбежно отзываются как снисходительным упрощением, невниманием к живому, а не решенному издавна образу друга, так и заблуждениями ума, выводящего картину другой души и другой жизни совсем не из самих этой жизни и этой души.

Ум Андрея Ивановича выводит картину эту из, бесспорно, раз навсегда найденного сочетания своей уверенности, сознания своей правоты и своих правильных воспоминаний, то есть красок собственного приговления и беспримесного цвета; и, наконец, из своих представлений о Совершенном в осуществлении Пути. Вырастив собственную душу, тонко и глубоко воспитав многие свои чувства, Штолец позабыл или оставил за ненадобностью на обочине самое, пожалуй, подвижное из них — чувство Внезапного и Неожиданного. Внутренняя, внушенная анализом устойчивость Андрея Ивановича, уверенная разумом в том, что неожиданного и внезапного нет, не бывает и быть не может, что все сколь-нибудь заметные движения чувства и поступки можно и необходимо предвидеть, однажды и в одночасье оказывается опровергнутой. Сбой в очевидно разумеющемся вызывает у Штольца такое ошеломляющее недоумение, рождающее в свою очередь такие сомнения, что для попытки разрешения их и понадобится красочный, искренний и нервный рассказ, полный щедрых подробностей и чистого сердца. Рассказ, ставший известным и нам, печалугощимся, благодаря внимательному усердию литератора Гончарова. В помянутое одночасье, когда плотный уклад Штольцевых предстояний жизни и ладное плетение мысли умозрящего человека пошатнулись да чуть было не рассыпались, случился такой вот разговор между Ольгой и Штольцем. Разговор-объяснение. « — Я Вам помогу... вы... любили? — насилу выговорил Штолец — так стало больно ему от собственного слова.

Она подтвердила молчанием. А на него опять пахнуло ужасом. — Кого же? Это не секрет? — спросил он, стараясь выговаривать твердо, но сам чувствовал, что у него дрожат губы.

А ей было еще мучительнее. Ей хотелось бы сказать другое имя, выдумать другую историю (это желание подменить и страх произнести достойны примечания. — В. Х.). Она с минуту колебалась, но делать было нечего: как человек, который в минуту крайней опасности кидается с крутого берега или бросается в пламя, она вдруг выговорила: „Обломова!“

Он остолбенел. Минуты две длилось молчание.

— Обломова! — повторил он в изумлении. — Это неправда! — прибавил потом положительно, понизив голос. (В недоверчивом, почти веселом восклицании и последующем, за чудесной нелепостью, отрицании события любви женщины к Обломову и контрастно объединяющей их словесной краске «прибавил положительно, понизив голос», в малом этом совмещении виден самый сложный душевный узел — знак великого психологического мастерства Гончарова. В него, в узел этот, кроме изумления и не допускаемой вероятности такого события, ввязаны еще и обиженный здравый смысл и — что совсем неожиданно — ревность. То, что Обломов мог быть любим женщиной, Штольц не может ни представить разумом, ни вообразить сердцем. — В. Х.).

— Правда! — покойно сказала она.

— Обломова! — повторил он вновь. — Не может быть! — прибавил опять уверительно. — Тут есть что-то: вы не поняли себя, Обломова или, наконец, любви. (Тонкая пластика этого «уверительно», «не может быть!» полнится требовательным желанием удержать жизнь и чувство в пределах представления и мысли. Любовь Ольги к Обломову «уверительно» мыслится Штольцем как недоразумение, как, иначе говоря, морок и заблуждение, порожденные непониманием того, что Обломов любим быть не может потому, например, что «для любви нужно что-то такое, иногда пустяки, чего ни определить, ни назвать нельзя и чего нет в моем несравненном, но неповоротливом Илье». — В. Х.).

Она молчала.

— Это не любовь, это что-нибудь другое, говорю я! — настойчиво твердил он» (415—416). (Провозглашенно и знающе уверяя Ольгу, он, с иной стороны, утруждается намерением избавиться от мнимого, от ему непонятного, им не устроенного, от уму непостижимого. Объявляя же для Ольги это «чем-нибудь другим», Штольц настойчиво ищет объяснить его фантазией и наваждением.)

Обломов раздражает, обиходно мешая, — он неказист и неудобен другим *ясной* глубиной темной своей непонятности при внешней нехитрой вялости обычая. Своим медленным прозябанием он нехотя высекает искру упругого действительного недоумения, а там и желания расшевелить его, то есть приобщить к удобопонятной, по оболочке и по содержанию, нормально насущной действительности. Отчаявшись же в таких попытках, все близкие и знаемые, каков Штольц, заботливо отвергают, вопреки существенности и истории сердечного чувства, самую мысль о возможной, без упрека, полноте душевной жизни Ильи Ильича. Стремительная психологическая самоуверенность Андрея Ивановича, осаженная признанием Ольги, поражено протестует, растерянно остановившись перед событием любви Ольги и Обломова как вразумительно необъятном и драматично несуразном. Сами же доброжелательные хлопоты принудить Обломова к ежедневным нормам действительности, накал их и настояние, окрашенное раздражением, заставить двигаться в сторону «направления» исходят от

всех спутников Ильи Ильича по роману. Этим желанием охвачены и поглощены как малозаметные, но, в согласии своем, явственные приятели, так и Андрей Иванович и Ольга.

И если заметы в поведении каждого из приятелей без усилий отличаются Обломовым как искренность или щегольство, как праздник или тягостная суета, как жизнь или мнимость, то душевные смыслы Ольги и Штольца, невольно и без власти над ними, без исцеления и избавления от них, драматически осложнены для Ильи Ильича памятью и временем детства и Любви. Поэтому насколько умно, едко и легко отзывается он на разговоры приятелей, проявляя лишь устойчивую независимость своих чувств, отражений и обычая, настолько же затрудненным становится движение, само приближение к отклику совсем близких. И необретение его, и неудача, но все-таки пусть длинные, окольные, однако не отменившие собственной естественности пути вызывающе целостной и неуловляемо свободной души. Культура идеи оказывается в конце концов не плодоносящей более, как умышленная, и иссякшей, как преднамеренная. И потому именно иссякшей, что (по вескому слову Шестова) «идея изначально связана с забвением человеком древа жизни, предпочтением древа познания» («На весах Иова»).

И наоборот, культура жизни, чуткой к самодостаточности, плавно переходит в плодотворность памяти, корней и неустранимого прошлого. Естественное и убежденное, то есть уже преодолевшее и опередившее идею и оттого и не оглашающее себя, в ладу с истоком своим живущее убежденное чувство жизни полагает и размещает в сердце ясность, доброту и, что важнее, согласие с душевным промыслом и следование ему. Это же плавное течение и воспитывает чувства, и воплощает их уже преображенными; идущая вслед жизни душа воссоздает в лице, движениях особый навык осваивать как бытовое, так и бытийное пространство.

Вернувшись еще раз к первым страницам романа, осмысленно усвоим себе, с какой, чистого звука, ноты начинается для читателя Илья Ильич: «(...) мягкость, которая была господствующим и основным выражением не лица только, а всей души; а душа так открыто и ясно светилась в глазах, в улыбке, в каждом движении головы, рук. И поверхностно наблюдательный, холодный человек, взглянув мимоходом на Обломова, сказал бы: „Добряк, должно быть, простота!“ Человек поглубже и посимпатичнее, долго вглядываясь в лицо его, отошел бы в приятном раздумье, с улыбкой» (5). Особо приметно вот это именно «долгое вглядывание». Долгое же вглядывание в собственно роман, ежели такое удастся, делает читающему доступным один из тщательных его итогов. А именно вот какой: Обломов человек свободный. Причем глубоко и собственно свободный, а не своевольный или свободолюбивый; ибо любить свободу — значит числить и полагать ее как вненаходимую, отдельно стоящую. Обломов же свободен всем составом своим; он и есть пресуществленная в любви свобода. Свободное доверие к себе, проникновенно полное добротой и не условным чувством — любовью, врождено ему, оно-то и отличает, и отделяет его от «других», вынуждая и у жителей романа, и у читателей почти одинаковое, при всем разнообразии личностном и личном, удивление. Удивление нерассуждаемым и странным, не-ведомым и одиноким, инаким и основательным, блаженно незлобивым и обыденному счету, кроме меры числящей его «святым» и свято же его любящей Агафьи Пшеницыной, не подвластным. И оттого все, раздраженные непривычным, в одиночку или скопясь, пытаются, добра желая, наставить его в правилах жизни или, чуя его незлобивость, использовать в свое

мелкое зло. В этой своей искренней, чудной открытости он, сказать ли историко-литературную дерзость, приводит на память Чацкого. А не удивились Обломову только благородный Критик, тот самый «поверхностно наблюдательный, холодный человек», и превосходительный Литературный Ученый, которые, нимало не усомнясь, поместили «бес-покойного» Илью Ильича в ведомственный приют «Обломовщина».

Вернемся к оставленному было одному из дивящихся, к обескураженному признанием Ольги Штольцу, к драме его человековедения. Андрей Иванович, будучи человеком ярко действенного поведения, почитает единственно смысл имеющим и смысл образующим движением — стремление к самоосуществлению и само же утверждению, — с каковой целью поэтому дельно вторгается в сутолоку людской и деловой круговерти. Почитает, далее, дотошное уяснение и, сообразно с собственным честолюбием и строгими замыслами, елико возможное (невозможное скрадено верой в совершенство), почти монастырского устава, трудничество и поиски своего, властного в себе и в этой круговерти места. Просто сказать, шествие по дороге и осиливание ее, короче же и поэтичнее: «Дорогу осилит идущий».

По всему по этому он, разгневанно озабоченный (и подлинно, ведь это — гнев заботы) обиходом, существом и образом жизни своего друга, пекущийся о благе (понятом по-своему) делания и благе смысла жизни Обломова, пробуждает было Илью Ильича к хлопотам внешнего самоустройства, наставляет в нем и, наконец, уверенный в победе («теперь или никогда!»), принуждает.

Но положительно доказанный смысл известного отношения «движение—покой», его отстоявшаяся, давнишней выдержки, знаковость (понятен «плюс» и открыт «минус») — все знакомые линии этого отношения, ветвясь и множась внутри романного времени, образуют иные смысловые плоскости и объемы. Выясняется, скажем, что добротный, не без блеска, добытый не без труда успех движения Андрея Ивановича на пути присвоения жизни только уводит его все дальше и дальше как от понимания самого Ильи Ильича, так и от умного признания творящего чувства, осуществление которого и есть быть Обломова. Чувство это, будучи свободным, полным внутреннего движения, взрастило многие добрые плоды — в числе же их любовь, внушенная Ольге, и покойное счастье, осенившее Агафью Матвеевну. «Она (Агафья Матвеевна. — В. Х.) была в зените своей жизни; она жила и чувствовала, что жила полно, как прежде никогда не жила, но только высказать этого, как прежде, никогда не могла, или, лучше, ей в голову об этом не приходило. Она только молила Бога, чтоб он продлил веку Илье Ильичу и чтоб избавил его от всякой „скорби, гнева и нужды“, а себя, детей своих и весь дом предавала на волю Божью. Зато лицо ее постоянно высказывало одно и то же — счастье полное, удовлетворенное и без желаний, следовательно, редкое и при всякой другой натуре невозможное» (472).

Но выясняется, впрочем, и другое. Пошатнувшуюся было возможность покойно, вслед плавно и неустанно текущему чувству своему жить восстанавливает и сохраняет для Ильи Ильича Андрей Иванович. Это он берет на себя труд устройства хозяйства: имения, крестьян, денег и изгнания плутов и зложелателей; то есть обыденно и прочно обустроивает Обломовку — и в этом привычно успевает, — отступившись от обустройства и переделки почтительно ему внимающего, но... не поддающегося «странника» Обломова. Но приструнив и построжив домашних заговорщиков, наладив рачительную и сытую жизнь в ставшей деловито-доходной

Обломовке, Штольц торопит, а там и теряет надежду на чаемое возрождение Ильи Ильича для деятельной, здоровой и полезной жизни, на заповеданный учителем некий труд во благо «самого труда» и возведения жизни как предшествовавшего замысла. Вспомним: «Так когда же жить?» и «Труд — образ, содержание, стихия и цель жизни, по крайней мере моей» (182).

В жесткой, доостра заточенной зрелости этого убеждения — символ веры Андрея Ивановича, веры в вечное движение. Все же остальное — что не есть труд и движение, — мягко, насмешливо и умиленно величается им как поэзия или философия. Вникнем еще раз в тот же, сгущенный до мировоззренческого спора, значительный и значимый для обоих, да и для нас вкуче, разговор. Обломов: «Ежедневная пустая перетасовка дней!» И далее: «Ни у кого ясного, покойного взгляда, — продолжал Обломов. — Все заражаются друг от друга какой-нибудь мучительной заботой, тоской, болезненно чего-то ищут. И добро бы истины, блага себе и другим — нет, они бледнеют от успеха товарища. (...) Пять лет ходить, сидеть и вздыхать в приемной — вот идеал и цель жизни! Другой мучится, что осужден ходить каждый день на службу и сидеть по пять часов, а тот вздыхает тяжело, что ему нет такой благодати...

— Ты философ, Илья! — сказал Штольц. — Все хлопочут, только тебе ничего не нужно!» (173, 174).

Это Штольц о философе. Теперь о поэте. «Идти тихо, задумчиво, молча или думать вслух, мечтать, считать минуты счастья, как биение пульса; слушать, как сердце бьется и замирает; искать в природе сочувствия... и незаметно выйти к речке, к полю... Река чуть плещет; колосья волнуются от ветерка, жара... сесть в лодку, жена правит, едва поднимает весло...

— Да ты поэт, Илья! — перебил Штольц.

— Да, поэт в жизни, потому что жизнь есть поэзия. Вольно людям исказить ее!» (177—178).

Здесь вновь почтительно обратимся к Ивану Васильевичу Киреевскому, много помогающему нам понять Илью Ильича Обломова; в статье «Деятельный век» читаем: «(...) воображение, наполненное одною действительностью во всей наготе ее. (...) Без сомнения, качество сие предполагает холодность, прозаизм, *положительность* и вообще *исключительное стремление к практической деятельности*. Вот отчего многие думают, что время поэзии прошло и что ее место заступила жизнь действительная. Но неужели в этом стремлении к жизни действительной нет своей особенной поэзии? Именно из того, что Жизнь *вытесняет* Поэзию, должны мы заключить, что стремление к Жизни и к Поэзии *сошлись* и что, следовательно, час для поэта Жизни наступил».⁹

В прерванном нами разговоре, уставленном многими важными вехами, означающими подробности общей мысли романа, крупно видна одна особенность Штольцева умонастроения. Кажется, что он не может не чувствовать силу и напор обломовской мысли, не выказать внимательного понимания тонкой зоркости чувств Ильи Ильича, то есть движения его души и ума. Но Андрей Иванович ничего из этого движением как таковым не числит. Мощный, умного чувства, поток внутренней жизни Ильи Ильича определяется им сплеча, с крепкого плеча рудознатца повседневных глубин, или как праздное мудрствование благодушного ленивца, или как пастушеская лирика одинокого мечтателя, а стало быть — как некие

⁹ Киреевский И. В. Деятельный век // Киреевский И. В. Указ. соч. С. 85.

тихоструйные поэтические переливы. Правду сказать, что сочувствие, сочувствие требовательно-дружеское, он переживает. Но отзывается оно каким-то уж слишком резким сожалением, сожалением слишком наставническим, деловитым и угрюмым. Твердое, отстоявшееся до полноты завершенности убеждение в правоте своего жизненного поведения выводит из строя Штольцевых опытных умозрений и терпеливость, и чувство слова, и само допущение иного, нежели свое, толкования жизни, — одним же словом говоря, выводит из строя понимание. Многолетняя дружеская беседа, в надежной правдивости своей, была и казалась каждому из них ясным со-знанием другого.

Но, накапливаясь душевно и словесно, обернулась постепенно, раз навсегда осложняясь, недугом непонимания. Недугом тем более для Штольца чувствительным, что пронизательность его дружеского чутья была обломовской душе надежной спутницей. Погрешности и ошибки понимания, до времени не замечаемые или просто пренебрегаемые Штольцем, которым он ни веры, ни значимости не давал, своевременно не разрешенные и не исправленные, смешались, в недобрую пору, в раздраженное недоумение. И наконец, оставив Андрею Ивановичу изумляться «блаженным» другом, привели на ум догадку о непонимании обломовской или о неточности собственной души. Человек же уверенного в себе, развитого ума и ладного жизненного устава, каков Штольц, обыкновенно бывает угнетен вопросами, не имеющими ответа—решения «без остатка». Как кажется, именно предположение о существовании независимого и уважительного смысла в покоящейся внешне и неизменно текучей внутренней жизни Ильи Ильича: смиренное предположение о чем-то, уму непостижимом; саднящее разуверение в собственном, пронизательного знания, непреходящем дружеском чувстве; подозрение о существовании другой, не похожей на обыденную лень или непробудный сон, равнодушие к общественной или безучастность к домашней сутолоке, причине душевной особенности Ильи Ильича — все это и вынуждает воспоминание, что «свой длинный развивает свиток». Вынуждает приступить (как гласит последняя фраза книги) к осмысляемому заодно с автором романа рассказу; нас же — рассказ этот выслушать, а написанный роман попытаться все-таки понять. Однако станет сказать, что и не вынуждает даже, а пожалуй, именно и как раз пробуждает самого Андрея Ивановича от мечтательного сна о сознательном могуществе человека, его деятельном уме, его всяком знании и неизменно полезном благе «равномерного прямолинейного движения». Пробуждает к яви вероятия иных законов и других, скрытых противоречий, нечаянно проглянувших в сложной глубине чувств даже тайком не понятой души. То есть не понятой даже памятью общего детства и единыщей, взявшей было вести чувство, жалостью и гордостью Ольгиной любви.

По завершении воспоминания Обломов оказывается Штольцу в диковину — одинокой, вызывающе необъяснимой странности Ильи Ильича к концу от начала рассказа-воспоминания не только не ubyло, но сдается, что и прибыло. Ведь если вначале натиск резкой Штольцевой досады на возмутительно скудные обломовские дни так спор на успех, то к концу он иссякает. А ubyло другое. Uбыло в Андрее Ивановиче проповеднической целостности и нерушимой до поры полноты ответа на темные, в глубине, вопросы иной души: ubyло благоусмотрения в собственном духовном опыте полезной надобности Другому. Гончаров, исподволь сочувствуя Штольцу (почти слышен слегка одышливый его голос, переспрашивающий что-нибудь об Обломове), многожды уточнив и неспешно уладив фабулу, оставляет читателя перед ускользящим решением сюжета.

Сюжетный вопрос остается. Суть его, необходимо обедненная и вызволением на поверхность, и попыткой объявления, по-моему, вот в чем. Существует ли понимание (а в пределе, и взаимопонимание) между стараниями деятельного ума и деятельностью старательной души? Между многолюдьем осиливания жизни и покоем с жизнью согласного одиночки? Нужно ли этому сказанному одиночке искать место именно в многолюдном стремлении или, уверясь в суетной бесплодности прать против рожна, то есть жизнь обороть и, оставшись наедине с преданием, согласить с собой именно внутри заботливой — в себе — души?

Удалось ли Илье Ильичу своеобычное решение тончайшей из человеческих проблем — проблемы выбора? Что предпочтительнее — доверять жизни в себе, следуя своему душевному обычаю, или выявить и последовательно утвердить себя в жизни?

Философская плотность этих вопросов такова, медленное, но настойчивое упорство, с каким они являются не только Гончарову и Обломову, но и настигают-таки сначала Ольгу, а потом нечаянно и врасплох и Штольца, а с ним вместе и читателя, — так требовательно, что впору станет сказать о некоей обществоведческой ереси (ересь (др.-греч.) — выбор). Ведь сомнение в принятом однажды за неперемненное превосходстве социального над личным, содержащееся в этих вопросах, явно уводит нас вслед за Обломовым прочь от вопросов невозможного «общего блага» в пределы возможного послушания одной, своей, душе. Нарушение правоверного соответствия «социальное — личное» в пользу личного, самая эта еретическая нескладаица и есть, по Обломову (и кажется, и по Гончарову), благо. Вопросы, во благо же приобретенные личностью, начавшей сомневаться в дотоле несомненном — положительном и рассудочном, — приводят умного, проповеднически совестливого Штольца к драме непонимания. Дrame, оказавшейся на редкость плодотворной как для Андрея Ивановича, так и для русской и мировой литературы.

Плодотворность эта явлена и в том, с каким, впервые узанным, чувством удивленного восхищения говорит в финале романа Штолец об Обломове; явлена и ручается за терпкую существенность глубокой драмы Штольцева человеколюбия. Соотнесясь с философским смыслом всего движения романа, мы медленно, но вполне и добротнo удостоверeмся в сложной картине мирового итога.

Ведомые гончаровской мыслью, обеспеченной всем достоянием романа, мы проникаем, кажется, причину внезапной для Андрея Ивановича распутицы на крепко и ладно ухоженной дороге мужества. Дело идет о том (повторимся), что он (Андрей Иванович), при разумной неугомонности внешнего движения, внутренне (кроме постигшей его нежданно любви, с которой, не предусмотренной, поначалу и не справиться ему) обстоятелен, закреплен и... неподвижен.

Обломов же, наоборот, внутренне ярко подвижен. Однако движим он неумным же, но прихотливым и не взыскующим воплощения замысла, не тщащимся достигнуть цели (прикровенно чувствуя приближение «великой веры в бессилие человека») свободным течением внимательного послушания душе. Роман — этот объявленный последней фразой рассказ Штольца — в том числе и о припозднившейся его, Штольца, попытке тепло — а не хладнокровно — разобраться и прозреть природу этого, дававшего Илье Ильичу право жить на свой лад движения. Обломов одарен редкой в мире людей душевной вечностью — состоянием себе довлеющим; оттого-то и докучает, и без нужды ему вещественность и мнимость «общего блага». «Изменив службе и обществу, он начал иначе решать задачу существования,

вдумывался в свое назначение и наконец открыл, что горизонт его деятельности и житья-бытья кроется в нем самом». И дальше, уже более исповедально тонко и по-гончаровски сочувственно и самоиронично: «В ней (в собственной жизни) он, не без основания, находил столько премудрости и поэзии...» (63). Потому-то и не удаются разумные усилия рассудка понять душевное поведение Обломова, что «горизонт его житья-бытья кроется в нем самом» и закрыт для «общественной самодеятельности, за ее (самодеятельности) отсутствием». И что это именно *свое* вдумывание в *свое* назначение и свое, иное решение задачи существования. Личность Обломова не поддается ни пониманию аналитически проникающего рассудка (и в этом драма Штольца), ни проникновенной ясности сердечно воспитующего ума и любящего умного сердца (и в этом трагедия Ольги) именно потому, что побуждение понять обосновано желанием переиначить.

Душу Ильи Ильича можно только почувствовать; а почувствовав, принять как целое само по себе, понять как поэтически («поэт в жизни!») самозаконное. Так принимают, не прерывая потока живого чувства, не ослабляя раздумьем постоянно преданную благодарную приязнь, не прерывая его решительным разумением подвижнической любви как любви «во спасение», вполне согласив свою благодарную любовь с душой действительного, а не придуманного Ильи Ильича, — так принимают и понимают его только двое: Захар и Агафья Матвеевна. Да, только двое: расцветшая полным цветом жизни Агафья Матвеевна и неприбранный, бесприютный после смерти Ильи Ильича Захар, и в нищете обездоленности все же уклонившийся от помощи Штольца, не соглашаясь покинуть места близ родной могилы ради спокойной старости. Самородное это понимание, это влечение к сердечно, «ни за что» ценимому Илье Ильичу подтверждено осмысленным с годами уже упомянутым признанием Гончарова: «(...) в *Обломове* (...) с любовью выражается *все то, что есть хорошего* в русском человеке».

Возвратимся напоследок, с тем чтобы уже проститься с ней, к «драме непонимания», к возможностям ее разрешения, к усомнившемуся Андрею Ивановичу Штольцу. Представление его читателю обставлено Гончаровым, в частности, и так: «Нужно ли прибавлять, что сам он шел к своей цели, отважно шагая через все преграды, и разве только тогда отказывался от задачи, когда на пути его возникла стена или отверзалась непроходимая бездна. Но он не способен был вооружиться той отвагой, которая, закрыв глаза, скакнет через бездну или бросится на стену на авось. Он измерит бездну или стену, и если нет верного средства одолеть, он отойдет, что бы там про него ни говорили» (164). Пройдя вместе со Штольцем почти весь путь его рассказа, мы вновь встречаемся, а горше будет сказать, сталкиваемся с «бездной и стеной». Услышав решительный ответ-отказ Обломова на свое предложение увезти его с Выборгской, потрясенный сообщением о давно укорененных отношениях Ильи Ильича с Агафьей Матвеевной, о родившемся их сыне, «Штольц изменился в лице и ворочал изумленными, почти бессмысленными глазами вокруг себя. Перед ним вдруг „отверзлась бездна“, воздвиглась „каменная стена“, и Обломов как будто не стало, как будто он пропал из глаз его, провалился...» (483). Здесь, на этих последних страницах, то и дело возникает, представляя в разных своих грамматических состояниях, слово «изумление». Многожды — настойчиво, заметно и намеренно — звучащее и повторенное (при богатейшем словесном мастерстве Гончарова), слово это вырастает и становится знаково-ключевым в психологически внимательно-сочувственных описаниях впервые в жизни растерявшегося Штольца. Не юного, до слез обиженного отцом Андрея, не

зрелого, гневающегося на свою непрошенную любовь к Ольге Андрея Ивановича, а именно растерявшегося Штольца. Крайняя же степень глубокой растерянности — это, собственно, и есть изумление, то есть нечто, в пределах ума осмыслению не поддающееся: из-умление.

Мост, наведенный Гончаровым между помянутыми в начальном портрете Штольца «бездной» и «стеной» и к своей стати пришедшимися теми же «бездной» и «стеной» в описании последней встречи героев, мост этот и есть, думается, тот путь, который романом прошел Штолец. О самом же путике нам, внимающим его рассказу, посылается одно психологически и философски впечатляющее известие: «А сам (Штолец. — В. Х.) все шел да шел упрямо по избранной дороге. Не видали, чтоб он задумывался над чем-нибудь болезненно и мучительно; (...) не болел он душой, не терялся никогда в сложных, трудных или новых обстоятельствах, а подходил к ним как к бывшим знакомым, как будто он жил вторично, проходил знакомые места» (164; курсив мой. — В. Х.). Простое сравнение это, коли в нем бережно разобраться и, отметив, вдумчиво поберечь для понимания не только отдельных особенностей житейской мысли Штольца, но и некоторых свойств общей мысли романа, — сравнение это обнаруживает истинное глубокомыслие. Способ, образ и почерк своего существования в мире, мира как такового и мира в себе — это проблемы уже подлинно философские (а в случае Штольца еще и — в движении от уверенности в них к сомнению в них — драматично живущие). В убеждении, что и сама жизнь, и ее многообразные неповторимые явления, и все ее самоценные жители — все это суть «бывшие знакомые» и что (трагична заносчивость человека!) путь деятельности — это «вторичное прохождение знакомых мест», — в убеждении этом корень печали романа «Обломов» в целом и каждого героя в самобытной отдельности. Замещение живой, своенравной в течении своем, растущей жизни предварительным ее начертанием, крепкая уверенность в ее (жизни) повторях, привычных положениях и предсказуемости, столкнувшись с непонятым в самом, кажется, близком — понятном и известном человеке, — оказываются бессильными объяснить иное, то есть не свое, не привычное миропонимание. Умышленные предположения о жизни, жестокое их содержание и самонадеянное им следование останавливаются в изумлении перед беспорядком свободно живущего чувства. Так, Алексеев, самую фамилию которого беспрестанно путает или забывает Штолец, а Захар, тот и вовсе не числит достойной личностью, — Алексеев этот и принят и понят Ильей Ильичом целостно, почтенно и всерьез. Обломов воспринимает любого отдельного человека как личность самодовлеющую, воспринимает сущностно, с отменной добротой и глубоко вежливо, то есть ведая его неповторимость и достоинство, что, впрочем, не мешает ему иронизировать над «мышьей беготней» толпы людей. Киреевский, мыслитель, порядок ценностей которого порой, мне кажется, совпадает с гончаровским, писал: «Человек не весь утопает в жизни действительной, особенно среди народа недеятельного. Лучшая сторона нашего бытия, сторона идеальная, мечтательная, та, которую не жизнь дает нам, но мы придаем нашей жизни, (...) оставалась у нас еще не выраженной».¹⁰ Вот именно ее, «лучшую сторону нашего бытия», сокровенно и нелицеприятно, с каким-то даже сожалеющим восхищением и выявил, и выразил Гончаров в своем романе. Обломов и как литературная личность, и как

¹⁰ Киреевский И. В. Обзорение русской словесности 1829 года // Киреевский И. В. Указ. соч. С. 58.

живая душа быстро и бесхлопотно отнесенный историко-литературным ветром к давно обитаемому острову Лишний Человек, так на нем и не прижился. Он остался вне привычных критических опытов, строгих законов и положенных пределов расхожего литературоведения. Наоборот — жизнь и Обломов совпадают в благодарности бытию и свободе, одинаково сторонясь предумышленного. В далеком от романа по времени письме П. Г. Ганзену (9 февраля 1885 года) Гончаров недоумевал: «Я в газетах читал, что он (Цабель) написал в каком-то немецком журнале (Rundschau) отзыв об „Обломове” и, между прочим, относит его к *лишним людям*: вот и не понял! я ни прав, говоря, что иностранцам неясен будет тип Обломова. Таких *лишних людей* полна вся русская толпа, скорее *не-лишних* меньше» (7, 476). Следует здесь к слову сказать, что сомнения Гончарова в ясности «типа Обломова» разрешили годы все прирастающего сомнения Человека в самом себе: «Ансельм испытывал к Обломову симпатию, поскольку в этом полном молодом человеке жила великая вера в человеческое бессилие. Во времена заносчивых, уверенных в себе гордецов, которым кажется, будто они способны всего достичь и все завоевать, бесплодные размышления Обломова, лежащего на диване, содержат почти страстный протест против безумия людей, одержимых идеей всемогущества».¹¹ Сказано это иностранцем, Р. Брандштеттером, польским писателем уже двадцатого века.

Этот неравнодушный взгляд видит поле несовпада, разногласия и непокорности самостоятельно доброго чувства и душевного смысла высокомерно износившегося по миру рассудка. Но если, не слишком даже разборчиво, а бегло и все-таки осязательно останавливаясь на «временных летах» истории, проследить путь самонадеянности, которую внушил человеку его способный разум, то становится по крайней мере внятнм, что он, в своем мнимом всемогуществе, занес человека в «гибельные выси». Неистовое стремление преодолеть собственную природу, и природу собственно, безнадежно и жестко отозвалось в судьбе человека.

Это, пожалуй, единственное, по-настоящему корневое, врожденное, так сказать, заблуждение человека как вида в целом — громоздкая монолитная убежденность в силе разума, деятельности и поступка, в силе прихотливой возможности одержать верх над жизнью, природой, историей, миром в конце концов. Страстные и усердно обдуманые слова из письма Гончарова к Майковой, говорящие именно об этом и трагически подтвержденные европейской (в том числе) мыслью, не подлежат толкованию или сомнению: «⟨...⟩ непозволительно играть серьезными интересами и вопросами жизни, даже своими, не только чужими. Ломать их в дугу и притом ужасно важничать, коситься на все подозрительно. Да поддается ли жизнь этому? Не предъявляет ли она свои требования, — и что потом опыт сделает с этими карточными домиками этих мечтателей...» (Здесь, пожалуй, уместно и вот какое неожиданное предположение — не Обломов, а Штольц не мечтатель ли?) Ибо дальше в письме вот что: «Я только против умничанья, против хлестаковского *предрешения* жизненных, не испытанных на себе вопросов, против этой мнимой простоты, мнимой потому, что жизнь кажется проста неведающим ее, которые еще не озадачены опытом и потому так бесцеремонно и распоряжаются ею».¹²

¹¹ Брандштеттер Р. Случаи из моей жизни: (Миниатюры) // Иностранная литература. 1991. № 4. С. 232.

¹² Чемена О. М. Указ. соч. С. 146.

Эта игра, полная вера в осуществимость рукодельного преобразования мира, приспособления его мелодически тончайших, непосильных человеческой тщете связей в мир удобный и покорный «пытливому» разуму занесшегося «высшего животного», вера эта, потеряв себя, завела человека в тупики социального беспокойства и душевного поражения.

Обломов же просто, как лишнюю, отстраняет и посредует чувством «доверия к себе» центробежную (по отношению к жизни) силу всякого делового дня. Он растерянно, искренне и чутко понимает, сколь тщетны нелепые усилия рассудка разрешить умышленные вопросы покорения жизни. Но (и это выразительно непреложно) Илья Ильич, в отличие от героев «лишнего» мировоззрения, жизнью отнюдь не наскучен, ее не шельмует, не презирает, не использует и уж менее всего глумится над нею. «Обломов» — роман без обочин и недомолвок, роман, в котором Гончаров высказался не обинуясь, с полной свободой — не скованной и не искаженной ни принадлежностью к «направлениям общественной мысли», ни долгими предварительными раздумьями о составе и намерениях «русской самодеятельной жизни», каковыми, по нашему мнению, внушены писателю два других его романа. Откровенное признание разборчиво и щепетильно скромного в самооценках Гончарова о «всем хорошем, что есть в русском человеке», напротив, сокровенно подтверждает книгу как роман-дневник, как роман — высказывание на духу. «Обломов» — произведение менее всего, если вовсе не обществуведческое. Это рассказ о душевной жизни частного, одинокого и не схожего с другими, иного человека — человека, не только далекого от «шума времени», но и настойчиво чужающегося или сторонящегося его. Это история выяснения отношений вышедшего из ряда, да так незауряд и живущего человека с самим собой, с внутренней судьбой своей, человека, идущего вековой дорогой — дорогой дружества и дорогой внимательной к жизни любви. Это роман непрестанного, душевно воспитанного размышления меняющегося, становящегося человека о Человеке же, которого, красноречиво упомянув в одном из писем (С. А. Никитенко, 21 августа 1866 года), сам Гончаров призывал: «Не забывайся, человек, и не надевай божескую ясу на себя! Если не будешь очень скверен — и то слава Богу!» (7, 319). Проглядывая, читая и углубившись наконец в книгу Гончарова, мы проникаем сквозь заволочь сонного существования к снам и сновидениям жизни. А проникнув, понимаем, что роман «Обломов» (и это скрыто-открыто в его названии) — это история сообщений отдельного, своего лада человека с самым малым, близким кругом бытия; время отношений, из коих неспроста изъято за суетностью сколь-нибудь значимое сообщение с кругом социальным, большим. С тем самым «горизонтом», к целеполаганиям и «ложным надеждам» которого желания и дни Ильи Ильича ни касательства, ниже притязания не имеют. Он в круг этот, как чуждый ему, не вхож и потому-то «возвращение в жизнь», чему так старательно радуется Штольц, — возвращение не есть, ибо Обломов из жизни (именно из жизни, а не из круга) и не выпадал. Просто жизнь он понимает, толкует и безмолвствует о ней иначе. Жизнь, по Обломову, есть не простая попытка одинокого человека стяжать, сохранить и отстоять свое душевное имение, которое единственно подлинной жизнью — жизнью чувства — и полнится. Жизнь, по Обломову, это еще и собиранье обращенного внутрь себя человека в своем доме, а не бег стремглав мчащегося знатока «жизни и России», немощного как покорить жизнь, так и внять ей, всегда стремясь не внутрь, а вне себя. Ведь последствия обыкновенно оказываются или много печальнее причин,

или много их изумительнее. И если причины зачастую рассудочно объяснимы и побудительно ясны и, стало быть, находятся в чередѣ понимания, то последствия, пренебрегая этой самой чередой или попросту выходя за ее пределы, разумному пониманию не поддаются. Так, причины, поощрившие и подвигнувшие Андрея Ивановича напрямить, вышколить и тем спасти Илью Ильича (такие основательно понятны в своей дружеской тревоге), далеко и навсегда разошлись с последствиями (такими вызывающе непонятными в своем высоко упорном и загадочно светлом трагизме) душевного упорства Ильи Обломова.

Завершая перечень беспокойных чувств, вызванных на свет Божий чтением гончаровского романа, припомним напоследок Ивана Киреевского: «До сих пор мы еще не знаем, что такое вымысел и фантазия; какая-то правдивость мечты составляет оригинальность русского воображения и то, что называем чувством, есть высшее, что мы можем постигнуть».¹³

Обломов и «другие»

Обломов жизнь воплощает и, верный детству, глядит в нее, а не созидает или преображает, тщась самоутвердиться. Ему, в отличие от других, жизнь строить нужды нет. Она прирастает или убывает, пребывая с ним нераздельно, не раздражая несовершенством и не побуждая к усовершенствованию. Илья Ильич полагается на естественность возникающего чувства, а не на последовательность возводимого замысла. Потому и любовь его к Ольге так полноводна, что она возникает, а не, вызванная, возводится. И именно почтение и любовь к жизни хранит существо Обломова от разлива и размета душевных стихий.

Примечательно, что отношения с Ольгой, начавшиеся как взаимодействие «Я и другой», по мере развития Ольгиного чувства эту «другость» утрачивают, чтобы, развившись вполне, в разрыве обрести ее вновь. Но если в истоке отношений «другим» была Ольга, то на исходе их «другим» чувствует и понимает себя Обломов, уверившийся сам и уверяющий ее (о чем пишет в письме) в том, что ее любовь к нему, говоря нашими словами, это чувство себя в другом, а не другого в себе. И Ольга, с ее особенными, Штольцем замеченными, душевными статями, обретает, вслед за предсказанием Ильи Ильича, любовь, подлинно равновеликую своей, именно в другом «другом». В отношениях, где противоположения «Я и другой» сведены почти на нет.

Вообще тема «Я и другой», замысловатая философская фигура эта, для Ильи Ильича из существеннейших, но до поры до времени крепко-накрепко спящих в душе его. Нечаянная, впрочем, обыденно-ворчливая дерзость Захара впервые пробуждает ее на начальных страницах романа. За сим следует достойный иронического примечания (пока только и привычно иронического) диалог. Но уже в самом его внезапном начале, в самих словах и звуках его отчетливо складывается и слышится вместе и рядом с иронией Гончарова самоирония Обломова. И слагаемые ее — высокопарный тон, выпренно-скорбный, гневно-благородный вид, литые торжественно-весомые паузы — все это (в совершенном согласии с природой комического) нимало не соотносится со стертой, от частого домашнего употребления, до дыр фразой-присловьем, фразой-оттиском Захара. У этой резко видимой, вмиг пробудившейся и вроде бы вздорной, без

¹³ Киреевский И. В. Обзорение русской словесности 1829 года. С. 58.

очевидного повода, яркой вспышки самоиронии оказывается несколько разнообразных составляющих. Она, например, обнаруживает себя как намеренно насмешливую пародию буквально с первых же слов и движений этой сцены. Ведь Обломов, будучи чувствительным, с замечательным вкусом и чутьем, задумчивым, печальным человеком, не может не понимать всей громоздкой глупости и пошлости слов и жестов, которые он провозглашает и которые напоказ выставляет. Поэтому кажется ясной, ясной с первого же Захарова слова-толчка, яркая театральная игра Обломова, один из первых в книге немудрящих, с далекими портретными уточнениями и душевными последствиями, театральных опытов его. Вместе с тем эпизод этот незатейливый воспринимается, кроме самостоятельного и открывающе-важного своего смысла, как последовательный и основательный итог (итог завершено игровой) — обобщение утренних к нему визитов, встреч с Алексеевым, Тарантьевым, сцены с доктором (остроумной и безупречно театральной, кстати), где Обломов уже вполне проявился как мастер театра «для самого себя». Ежедневно и обрядово-неплодотворно длящийся «разговор о смене квартиры» — ведь это именно действие, действие словно по писаному разыгрываемое, в которое вовлекается не подозревающий о его (действе) театральной природе искренне буквальный Захар. Захар, не ведающий, что он уже осмыслен Обломовым как персонаж и как персонаж же осуществлен. В этой своей напоказ открытой «неохоте к перемене мест» Обломов, к слову, согласно вторит своему автору. Обломов (в разговоре): «(...) меня тоска загрызет» (87); Гончаров (в письме): «Ужас берет меня, когда подумаю, что надо искать другую квартиру, больше, покупать мебель и переезжать (...). А жаль мне своей дрянной квартиры — по многим причинам. Жаль и лени своей: я было мечтал перейти на старинную свою должность и оканчивать роман...»¹⁴

В этом эпизоде явственно и точно разнятся насмешливая игровая стихия Обломова, затевающего театр, и сугубая серьезность Захара, толкующего воображенный «гнев» барина как опалу и отлучение. Трагические реплики и монологи Обломова насквозь театральны. Язык разговоров, которые ведет Обломов (исключая, пожалуй, только язык времени Ольги Ильинской (почему все же Ильинской?)), — это язык, выбранный намеренно, язык другой для каждого «другого», язык самозащиты средствами театра, язык отдельной реальности, где самобытная жизнь сталкивается с толкованием ее. Обломов отстаивает свою свободу от навязанного переезда; от извне настойчиво пробивающегося наставничества в образе жизни, мысли чувства; от советов, которые стремятся и падают на него отовсюду и, окружая, пытаются подчинить, обуздать, изменить, обосновывая эту осаду желанием блага ему же — нелепому и не-путному ленивцу и лежебоке. И в самом деле, еще до появления Андрея на Гороховой он живет в самодостаточно-вольной душе Ильи Ильича лишь как ладное и надежное упование на верное дружество. Но упования оборачиваются испытанием, а противопоставления человека почти «неразборчиво-рыхлого» и «без направления» человеку «напряжения», твердой точки, решенной линии и упругой четкости оказывается слишком жестким, ежедневно реализуясь в дружелюбном, но твердом натиске «направления».

Походя и, быть может, слишком прихотливо попустим сопоставить черно-белую графику душевного «кабинета» Штольца и многоцветную

¹⁴ Гончаров И. А. Нимфодора Ивановна: Повесть. Избранные письма. Псков, 1992. С. 136.

живопись душевной «диванной» Обломова. Но сопоставление это упрощающе поверхностно и вряд ли плодотворно. А вот постоянная взвинченность спора «Во что бы то ни стало», тиранический педантизм детской клятвы «Теперь или никогда» и некоторая даже истеричность Андрея Штольца в неустанных поучениях, уроках и наставлениях, диктуемых нерадивому, но способному ученику Илюше Обломову, — все это настаивает и заставляет усомниться в естественности умышленной, самостройной логики жизни Штольца. Догадка, а скорее чувство, что *строй жизни* Штолец постепенно, вопреки внутреннему движению, пытается преодолеть и заместить *строительством жизни*, — чувство это не оставляет внимательного читающего до конца романа. Приметим себе и еще одну составляющую этого навязанного нам историко-литературной традицией со- и противопоставления. Черта эта, как ни странно покажется, — сближение, если не сказать близость этих двух характеров.

Черта сближения — суть уставляющий дорогу путевыми вешками обычай, уклад и первоначальное радушие жизни, ее, этой жизни, исток, начало которого в памятуемом прошлом, его разнознаковых, но натуральных слагаемых, спокойной степенности нескучного природного круга, в его некоснеющем предании.

Обломовская, она же гончаровская, попытка предания, а этимологически строже — передания сущего и прежнего формальному и нынешнему. Штолец же, каким его застаем, это человек нынешний — непосредливый, формальный и одинокий, Штолец — покоритель жизни, опротивительно метаящий властвовать ею. Заносчивость по отношению к жизни, кичливая, иллюзорная уверенность в победе над пестрой глубиной жизни вообще характерна для человека «с направлением».

Однако бытование, а в последнем счете и бытие Обломова — это как раз попытка ухода, стремление избегнуть прямого и явного сопряжения с «другим», т. е. внешним, самодовольным поведением умороженной идеи: жизнь как умышленное, целесообразное и строящееся Дело. Обломов сторонится неподлинности. Причем сторонится вполне самобытным, не поддающимся счислению способом. Суть его — в свободном следовании сущим движениям собственной души, к которым он прислушивается и приглядывается тем внимательней, чем злее, гуще и бойчее собирается вокруг него суета привнесенных, навязанных, вчуже осознанных, а не возникших отношений, стремлений, страстей. Уход Обломова, со всем присущим ему «строгим упорством», обусловлен настойчивым — в своей уступчивой, робкой, но вязкой решительности — стремлением сохранить в возможной неискazимости личностную, своеравную целостность — то преимущество первородства жизни, которое он постоянно стихийно и уверенно, вопреки цивильно-уличному шуму времени, чувствует и знает в душе. Его согласные с жизнью отношения выстраиваются в четко простое и основательное правило: душа принимает жизнь, а не жизнь заставляет душу. То есть самобытная душа не принаравливается к жизни, а чутко прислушивается и разборчиво приглядывается к внутреннему в себе человеку и, только услышав отклик, готова аукаться с жизнью. Жизнь осваивается выборочно, строго и неспешно. Все же иные мотивы и мелодии жизни, не откликающиеся в глубинах характера, вызывают охоту к представлению, к театру, который Обломов устраивает для себя. Театру, где персонажи — иные прочие, или душе досаждающие, или душу заставляющие, или жизнь искажающие. Все деятельно громкие, заботливо суетные и доброжелательно себя-любивые. Он позволяет им разговаривать с собой почти как угодно вольно, запросто, нестеснительно,

но душа его в этом не участница, а зрительница. Она не действует, а зрительствует (зрит). О подобном обычае души как о свойстве сам Гончаров (а надобно знать, как тщательно искренен он был в письмах) пишет: «(...) любознательности у меня нет, я никогда не хотел *знать*, я хотел только *видеть* и поверить картины своего воображения, кое-что стереть, кое-что прибавить...» (Ю. Д. Ефремовой, 20 июня 1853 года).

Жизнь Обломова — это жизнь по эту сторону «аквариума», по зрительскую сторону «сцены», то есть жизнь «в ложе». Наилучше освоенная (иначе, ставшая свойственной) им поза суть: локоть на столе, голова же покоится на локте — ведь это поза наблюдательного одиночки с ярким воображением, игры которого (воображения) порой переносятся в реальность. И наблюдатель этот вовсе не далек от жизни, вопреки общедоступному апокрифу, а наоборот, близок к ней наиболее, во всяком случае ближе, чем кто-либо из других жителей романа. Близок к само-бытности, а значит и к кругу бытия. Важно заметить вот еще что: не малый круг внутри социального большого, не безысходная замкнутость внутри внешнего, а самоценное, полноправное соседство с ним. Соседство пересекающееся и образующее лишь сегмент общего плодотворного пространства жизни. И хотя ирония Гончарова-автора обнаруживается недвусмысленно в таком, например, наблюдении: «Он не какой-нибудь мелкий исполнитель чужой, готовой мысли; он сам творец и сам исполнитель своих идей» (65), но это ирония сочувствия, сетования — это огорчения и Гончарова, и героя по поводу несоответствия естества и идеи. Жизни и культуры. Замысла и усилия. Само-бытность, душевная отдельность, еще ближе, отдаленность, далековатая от всего умышленного, умственного, от даже «простого производного» заносчивого ума, само-бытность эта влечет за собой и яркую, переливчатую рефлексию о собственной жизни: «Что ж он делал? Да все продолжал чертить узор собственной жизни. В ней он, не без основания, находил столько премудрости и поэзии (...) он (...) открыл, что горизонт его деятельности и житья-бытья кроется в нем самом» (63). Приметим: открытие из основных. И вот еще замечательное, опосредованное Гончаровым признание Обломова: «(...) у него между наукой и жизнью лежала целая бездна, которой он не пытался перейти. Жизнь у него была сама по себе, а наука сама по себе». И наконец, тоже приметное, хотя по видимости бесстрастное: «И он воротился в свое уединение без груза знаний, которые могли бы дать направление...» (63). Направление же, умственно понятое, — это и есть владычество «других».

Возвращаясь к эпизоду мнимой выволочки Захару за опрометчиво сказанных «других», примечаешь, что поведение Обломова здесь — это поведение ролевое, поведение скоморошьей маски, поведение раешно преувеличенное. Коротко сказать, это прием. Нестерпимо (оттого-то так и стусевался Захар) яркий, ошеломляюще несозвучный убогой захаровой фразе отклик — это, конечно, прием. Всего приметнее, пожалуй, в приеме этом вот что. К нему обыкновенно как раз и прибегают «другие», с той лишь мгновенно видимой разницей, что именно во внимательно-насмешливым представлении Обломова они, «другие», провозглашают со всей крикливой, назойливой и безвкусной серьезностью. Поэтому испуг и оторопь Захара не есть смиренная робость перед гневом барина, а есть недоумение и удивление странными, не «по чину» отражениями его таких незамысловатых да, собственно, и не стоящих сколько-нибудь незаурядного внимания слов. Обломов в этом эпизоде странен, странен и странен. Он заостряет банальность, и она становится странностью. Так впервые на страницах романа возникает «отстранение» как стиль, образ и способ

отношений Ильи Ильича с жизнью, миром и людьми. Гротескность именно такого проявления Обломова выпукло и явно обнаруживается в близком дальнейшем. Гончаров, идя тончайшим переходом, графически точно оттеняет и отделяет первоначальную маску-личину от подлинного лица Обломова, когда тот, оставшись один, надолго и вдумчиво уходит на глубину своего печально-одинокого и несуетного «я» и уже совсем иначе размышляет о природе и прихотях отношений «я и другой». В пестро и хитро плетеной ткани этих отношений Обломов странен как раз и именно своей раздражающей других естественностью, некоторой простодушно-вызывающей отдельностью, которая приводит на ум «другим» нетерпеливое и досадное впечатление примерного упрямства и замкнутости.

Безусильная глубина и неукоснимая целостность Ильи Ильича, свободные от рядящейся в суетное (а потому неизбежно суетливое), донельзя обуженное «направленческое» платье эпохи «пользы и поступка», — свободное ото всего этого, его плавание, конечно, и неизбежно дразнит, удивляет, досаждаёт, и возмущает «других» — людей поступка, потока, «пульса времени», движения, екатерингофских гуляний и деятельности, коротко говоря, «людей направления и отражения». В крепкой сцепке с этой (важнейшей для Обломова) темой его жизни находится внешне совсем и просто бытовая неурядица — вопреки малому значению, горой встающая, мучительно для него бесцельная, но по настойчивым доводам «других» — Штольца ли, Ольги ли, визитеров, Тарантьева, доктора — именно проблема (едва ли не коллизия) платья как одежды. Житейская, бесхитростно-обыденная — гроша ломаного, яйца выеденного не стоящая, — пара «халат—сюртук» застит, заволакивает обломовское небо грозной своей «дружеством». И он же, пустейший этот пустяк, вызволяет, в свою очередь, из глуби обломовского постоянного внимательного прислушивания и доверия к себе, выявляет еще одно, философическое, так сказать, во весь роман растянувшееся столкновение. Столкновение двух требовательных, настойчивых и всегда своевременных, уместных знаков. Столкновение лица и маски, совмещение их, со-влечение друг к другу. А с иной стороны, сшибка, неприязнь, отталкивание, а во многих и слишком частых житейских случаях просто, по благомысленному суждению человека «направления», безрассудное расходование собственного лица.

Зачастую особенные эти свойства и резкий шум беседы личины с лицом окончательно разводят их по далеким друг от друга комнатам душевного склада, по разные стороны осмысленного и каждодневного выбора между «направлением» и явлением жизни в своей душе. История обломовского прошения об отставке, эта поучительная история растерянности перед упомянутым выбором, исчерпывающе искренна как в своем первоначальном порыве наивного недоумения и естественной брезгливости к всегдашней готовности «других» подменить лицо маской, так и в решительном и полном несовпадении доктрины «пользы и направления» с его, обломовским, чувством жизни. Жизни как потока внешних событий и впечатлений — и внутренних, не опосредованных ображениями полезности откликов на них. Раз навсегда отказываясь от личины, Обломов сохраняет лицо. И пожалуй, это не сознательный, обдуманый отказ, а произвольное желание стряхнуть оторопь изумления перед явившейся ему вдруг неуютностью, ненадобностью подлинного лица — и, наоборот, горькая растерянность перед обыденностью всеядного и полезного обычая повседневного восторженного превращения этого лица в другое, третье, во

многие — сообразно переменам вне и внутри положительного «направления». Но Илья Ильич, каким он как личность выслежен, наблюден и отмечен в жизни Гончарова (в ее глубокого залегания душевных слоях), не вполне и только однородно простодушен и в незамысловатом этом, детском почти, простодушии своем не-приличен; он жив послушным, повторимся, доверием к себе, вопреки понятным приличиям и принятым повадкам «других». Нет — сложнее и трагичнее. Неохотное и неказистое, а потому зачастую лишь кажущееся сплетение с бытом, желаниями и обрядами мира «других» до краев наполнено первейшим и неразложимым, а именно — коренным чувством существа, впервые увидевшего мир. Стоит вспомнить, что именно так, «Доверие к себе», называется одно из самых проникновенных и смелых размышлений на эту тему, написанное Эмерсоном в 1841 году, то есть почти тогда же, когда замышлялся и складывался «в голове его», по словам самого Гончарова, роман «Обломов». О доверии к себе как о добытом и освоенном Эмерсон уверенно пишет: «Меня занимает лишь одно: то, что я считаю нужным делать, а не то, что считают нужным другие. Это правило, которого необходимо ревностно придерживаться и в быту, и в духовной жизни, исчерпывает все различия между великим и низким. Оно тем более важно, что всегда найдутся люди, полагающие, что им лучше, чем тебе самому, известно, в чем состоит твой долг. В свете легко жить, разделяя мнения света, а в одиночестве — следуя собственному мнению, но велик тот, кто и в окружении толпы сохраняет в полной неприкосновенности закаленную одиночеством независимость».¹⁵ Если бы Обломов был человеком способным решительно и до конца обдумывать, а затем твердой линией обводить свои мысли, если бы его беспрестанная рефлексия могла обрести завершенность максимы и, наконец, если бы он был человеком устья, а не истока и течения, то сумел бы, не таясь в словах, высказаться в этом духе и, воспротивившись, обезопасить себя от самоуверенного водительства и всезнания других.

Но много и образно превосходящим и самоличным, нежели сходство, оказывается несовпадение между Эмерсоном и Обломовым. А для темы нашего отдельно выставленного наброска — и вовсе решающим. Размышления Эмерсона — это умо- и душезаключения человека спокойного и зрелого, гордого и уверенного в себе. Поэтому они додуманы, чеканно завершены и, как всякое убеждение, неколебимы. При том что как правила, созданные долгой и самостоятельной духовной работой, они самобытно очевидны и убедительны. Не только существенно убедительны и формально безупречны, но, в тщательной ткани отдельной жизни Эмерсона-человека, и просто бесспорны. Можно (что, впрочем, и делалось) упрекать Эмерсона в самодовлеющей и обостренной «самовитости», но философское и литературное поведение его исторически и своевременно, и своеместно. Американский романтизм, с его неслабеющей верой в самодостаточность и силу отдельного, неповторимого человека, пришел к этому утверждению, самостоятельно освоив европейское влияние (в частности, роман Д. Дефо, который чувствительно и трепетно напоминает американцам их недавнее прошлое), пришел основательно, добротнo и обоснованно. Причем обоснованием были своеобразным американским опытом добытые, душевно и исторически емкие представления о яркой, независимой своеобычности Одного и вяло-блеклой, влекомой похожести

¹⁵ Эмерсон Р. Эссе; Торо Г. Уолден, или Жизнь в лесу. М., 1986. С. 138.

Многих. Вот на этой-то мысли и ее бесчисленных оттенках и стоял, и настаивал Эмерсон.

В случае с Обломовым иное. Здесь приметно главное действие ведут вот именно эти самые многообразные оттенки. Обломов — человек, не в пример Эмерсону, живущий прикровенно и втуне, выявляющий себя без установок «направления» и непрерывно. Он разнообразно подвижен, он не перестает и не устает становиться. Он речист и молчалив, упрям и уступчив, страстен и вял; он — лежебока и умница — не только житель дивана и Гороховой улицы, но и устроитель и тайный зритель театра «для самого себя». Он доверчиво и противоречиво-искренне следует за каждой каплей своей души. Например, невежливо отказывая Ольге в обязательном салонном восхищении ее пением, при том что на вопрос отнюдь не требуется прямого ответа. Душевно значительной была эта особенная «непоседливая» искренность для самого Гончарова: «Зная это, я и просил Вас не звать меня ни на какие чтения: мне — или будет скучно и я ничего не скажу и уйду, а это неучтиво, даже невозможно, если же меня вызовут высказаться — я уже не слажу с своей мыслью и своей речью» (С. А. Толстой, 3 мая 1877 года).¹⁶ Так и Илья Ильич, следуя и доверяя себе, и падает и возносится вместе с душой.

Обломов потому так (не желая этого сам) вызывающе нелепо несходен с другими, потому так, не усиливаясь, самобытен и отчетлив в своей яркой отделенности от них (вполне, впрочем, разнящихся друг от друга), что он не приблизительно и приравливаясь, а буквально и внимательно слушает звуки души и жизни, а потом идет на их зов, не внемля посулам рассудка и внешнего мирского полагания. Устройство и угол душевного зрения Обломова, смотрящего и разглядывающего, раздумывающего и понимающего, сродни одной, пронзительно точной тючевской строке: «Так души смотрят с высоты на ими брошенное тело». Поэтому сравнение жизни Обломова с жизнью отцов-пустынников в конце романа — не ироническое преувеличение, а проникновенно правдивое чувство.

¹⁶ Гончаров И. А. Письма о писательском труде // Лит. наследство. 1977. Т. 87. С. 18.

«РУССКИЕ СИМВОЛИСТЫ» — ЛИТЕРАТУРНО-КНИЖНЫЙ МАНИФЕСТ МОДЕРНИЗМА

У истоков самой устойчивой из мифологем XX века — о «декадентских грехах» юности Брюсова и их изживании как условия его расцвета — скандал вокруг первых же его сборников «Русские символисты» 1894—1895 годов. До сих пор не отменены обвинения в дурной субъективности и эстетстве со стороны первых читателей, оказавшихся не готовыми к восприятию колоссальной литературной реформы Брюсова, подхваченные затем критикой, дисциплинарно подчинившейся идеологическим предписаниям о декадентстве как разложении культуры буржуа. Наиболее благоприятные для объективных оценок 1900-е годы также не богаты ими. Вот образец устойчивости дурной славы сборников спустя десятилетия после их выхода: «Маленький сборник, крикливый, малооригинальный, но явно бросающий вызов традиционной поэтике, поднял страшную бурю в критике. (...) ...Вызов, брошенный им, был поддержан группой талантливых поэтов».¹ Тогда же один из них, А. Белый, в статье «Венец лавровый» (Золотое руно. 1906. № 5) набросал приблизительно ту же схему взлета Брюсова из «болот декадентства» к спасительным высотам символизма. Звучали и одобрения, но характерно, что всех в этом превзошедший Эллис по выводу: «Главный интерес, представляемый этими сборниками, преимущественно исторический»,² — не так уж далек от оппонентов Брюсова. Полемизирует с ними Эллис на зыбкой почве оценочности: недурны стихи и переводы Брюсова, а причина некоторых декадентских передержек — в неудачном якобы выборе лирики Метерлинка для подражания. Аргумент, признаться, обескураживающий. Но главное — Эллис непозволительно выпрямил творческую эволюцию Брюсова, проигнорировав собственные указания поэта на существование реальной, хотя и подвижной грани между декадентством и символизмом. Из иронического замечания Эллиса о «принципиальных противниках новой школы, тогда полемически окрещенной „декадентской“», следует, что для него здесь ошибка терминологии. Определение трех сборников — «три зерна русского символизма», лирические пассажи вроде следующего: «Никто из критиков не почувствовал горячего биения новой жизни и не расслышал шепота предчувствий, скрытых за многими нелепыми и бесценными страницами „Русских символистов“»,³ — сводят проблему существенной перестройки в творчестве Брюсова от юности к зрелости к чисто возрастной: ранние стихи это только «зерна», «предчувствия» того, что полноценно раскроется позднее.

¹ Модернисты, их предшественники и критическая литература о них. Одесса, 1908. С. 35—36.

² Цит. по кн.: Эллис. Русские символисты: Константин Бальмонт. Валерий Брюсов. Андрей Белый. Томск, 1996. С. 117.

³ Там же. С. 114, 117.

Думается, гораздо ближе к истине один из самых умных ценителей поэзии В. Ходасевич, усмотревший разницу между ранними и поздними стихами поэта и достоинство первых «в сочетании декадентской экзотики с простодушнейшим московским мещанством. Смесь очень прятная, излом очень острый, диссонанс режущий, но потому-то ранние книги Брюсова (до «*Tertia Vigilia*» включительно) — суть все-таки лучшие его книги: наиболее острые. Все эти тропические фантазии — на берегах Яузы, переоценка всех ценностей — в районе Сретенской части. И до сих пор куда больше признанного Брюсова нравится мне этот „известный, осмеянный, странный“ автор *Chefs-d'oeuvre*».⁴ Оценка распространяема на «Русских символистов» и совпадает с указаниями самого Брюсова на существование отрицающие разных источников его юношеского вдохновения — французский модернизм: «Знакомство в начале 90-х годов с поэзией Верлена и Малларме, а вскоре и Бодлера, открыло мне новый мир. Под впечатлением их творчества созданы те мои стихи, которые первыми появились в печати (1894—95 гг.)»⁵ — и отечественную традиционную лирику: «Я с наивностью думал, что можно быть „символистом“, продолжая дело предшествующих русских поэтов. Критики объяснили мне, что этого нельзя. Они насильно навязали мне роль вождя новой школы».⁶ Колкость последнего замечания вызвана действительно странной аберрацией зрения современников, увидевших в сборниках преобладание ультрадекадентского. Рассеять туман удалось лишь В. Соловьеву,⁷ да и тот чуть ли не заподозрил в авторе обманщика, лишь для виду разыгравшего карту декадента. Брюсов охотно и как бы усмешливо подтвердил, что больше следовал Фету и Гейне, чем французским декадентам.

Начало критической неразберихе положил сам Брюсов своими парадоксами — соседством почти неправдоподобной для основателя школы холодностью к ней («...По некоторым данным я предвижу, что в недалеком будущем символизм займет господствующее положение, хотя сам нисколько не желаю этого»⁸) и столь же неумеренными дифирамбами ей, напечатанными, правда, под прикрытием псевдонима Даров — якобы участник сборников, представленный в интервью 1894 года как «один из наиболее страстных последователей символизма. Только в символизме видит он истинную поэзию, а всю предыдущую литературу считает прелюдией к нему».⁹ То, что такое прикрытые понадобилось, служит для серьезнейшего исследователя «Русских символистов» Н. К. Гудзия¹⁰ аргументом в пользу предположения о чисто психологическом и узкотактическом характере умалений символизма со стороны Брюсова: еще новичок, он из робости пытался таким способом амортизировать силу ожидаемых ударов противников модернизма. Но нельзя не поверить признаниям поэта в частном письме к дружественному лицу: «...два года тому назад я верил в другие поэтические школы; я хотел, чтобы они развивались дружно, как сестры, другими словами, я желал, чтоб символизм вошел как

⁴ Ходасевич В. Ф. Собр. соч.: В 4 т. М., 1997. Т. 4. С. 19.

⁵ Книга о русских поэтах последнего десятилетия. СПб.; М., 1909. С. 63.

⁶ Русская литература XX века / Под ред. С. А. Венгерова. М., 1914. Вып. 1. С. 109—110.

⁷ См. его рецензию на «Русских символистов» (Вып. 1) в журнале «Вестник Европы» (1894. № 8. С. 891).

⁸ Брюсов В. Вступительная заметка // Русские символисты. М., 1894. Вып. 2. С. 11—12. Далее ссылки на это издание в тексте (выпуск — римской, страница — арабской цифрой).

⁹ Новости дня. 1894. 29 авг.

¹⁰ Гудзий Н. К. Из истории раннего русского символизма: (Московские сборники «Русские символисты») // Искусство. 1927. Т. 3. Кн. 4. С. 180—218.

составной элемент в единую поэзию, — теперь я думаю, я верю, я знаю, что символизм и есть поэзия, и только он».¹¹ А самое главное — слишком высокий уровень мотивации задал Брюсов в публичных выступлениях, указывая на тот бесспорный факт, что символизм, зародясь во Франции в середине XIX века, уже прошел за десятилетия законченный цикл развития и подлежал суду иных, будущих школ. То, что они (акмеизм, футуризм...) явились значительно позже, говорит лишь о дальновидности мэтра и исторической полномасштабности его сверки часов мировой и отечественной культуры. Колебания этой стрелки против единовластия символизма или за — самый надежный показатель уникальности исторического перепутья мировой культуры, открывавшего возможности выбора разных путей в прямой зависимости от разнообразия национальных традиций и неравномерности мирового культурного процесса. То, что исчерпало себя на родине модернизма, во Франции, в других странах могло заплодоносить по-новому (в иных странах даже и позднее, чем в России, как это и зафиксировал тот же Брюсов в «Весах» через 10 лет). Не от робости новичка, а от чуткости к парадоксам реальной жизни литературы — зигзаги и противоречия в декларациях Брюсова. Он оказался достоин уникальности момента, не упустив редкостного шанса взглянуть на мировую культуру с высоты птичьего полета, откуда просматривалось грядущее многоголосие.

А это несло с собой и вдохновительный импульс к творчеству в особом роде, действительно не похожему на то, как Брюсов писал впоследствии, предвосхищая авангардное искусство постсимволистского времени. Многое ультрамодернистское потому так поразило публику, что забегало вперед. Казавшееся ей возмутительной бессмыслицей совершенно иначе было бы воспринято ею же рядом с футуристической заумью Хлебникова или озорными головоломками обериутов. А о том, что колебания Брюсова в отношении к символизму напрямую связаны с его устремленностью в будущее, он сам свидетельствовал: «Вы хотите, чтобы русская литература прямо от стихов гг. Порфириковых и кн. Ухтомских перешагнула к отдаленному идеалу. А я уверен, что хотя бы и бегло, ей надо пройти все стадии, все ступени. В будущем символизм войдет как элемент в поэзию вообще, — но как будет это, если мы не переживем самого символизма, чистого символизма?»¹²

Возможность трактовки символизма как чего-то вспомогательно-преходящего, вызывавшая стойкое недоверие его ортодоксов к раннему Брюсову, коренилась в его склонности к формально-эстетической работе начиная с «Русских символистов», с возможной полнотой представивших все художественно интересное у европейских и отечественных поэтов: «...я постарался дать образцы всех форм „новой поэзии“, с какими сам успел познакомиться: *vers libre*, словесную инструментовку, парнасскую четкость, намеренное затемнение смысла в духе Малларме, мальчишескую развязность Рембо, щегольство редкими словами на манер Л. Тальяда и т. п., вплоть до „знаменитого“ своего „одностишия“. (...) ...Сознательный подбор образцов, делающий из них как бы маленькую хрестоматию».¹³ Да и в декларативной части сборников признаки символизма — разные типы «недоговоренностей» — перечислены пунктуально, как в учебнике.

¹¹ Письма В. Я. Брюсова к П. П. Перцову. 1894—1896. М., 1927. С. 47—48 (Письмо от 18 ноября 1895 года).

¹² Там же. С. 41 (Письмо от 22 сент. 1895 года).

¹³ Русская литература XX века. С. 109—110.

По самому своему складу Брюсов был ближе к авангардистам постсимволистского времени, смелым экспериментаторам в области форм, чутким к глобальным подвижкам, затронувшим в XX веке все сферы жизни. Уже в 1901 году, вскоре после «Русских символистов», Брюсов заявил: «Новое искусство сильно тем, что оно знаменует не одну только смену литературных школ, а новый момент во всей духовной жизни человечества. Рядом с новой живописью, новой поэзией, новой музыкой—идет новая философия, новая наука, новые течения в изделиях художественной промышленности».¹⁴

Для всей русской культуры удача, что в такой момент выдвинулся лидер с широким спектром практических и творческих возможностей. Они радиально сошлись на проблеме книги, одна сторона которой была обращена к жизни (в качестве руководителя «Скорпиона» Брюсов много содействовал улучшению книжного дела), другая — к духовно-интеллектуальной области (напряженное усвоение чужих литературных накоплений принесло Брюсову имя поэта книги). После множества исследований этой темы, в том числе автора этих строк,¹⁵ необходимо, пожалуй, лишь еще раз подчеркнуть, что Брюсов концентрированно выразил свойственное его современникам, большинство которых вовлечено в литературу прежде всего пристрастием к книге, что зримо сказалось на их творчестве обилием заимствований: «Наша литература вдруг наполнилась бесчисленным количеством образов, представлений, имен, захваченных из всех времен и со всех концов мира».¹⁶ Напомним также о драматическом протекании притяжений к книге, сопровождавшихся столь же мощными болезненными отрицаниями, особенно яростными у футуристов. В. Каменский, например, предлагал вообще отменить книгу и перейти к уличным формам «словопредставления» — на стенах, на платьях, на небе электрическим свечением.¹⁷ Для футуристов это было формой самоутверждения как поэтов улицы, новой урбанистической цивилизации и вызовом элитарности и изощренной интеллектуальности символизма. Но и для сподвижников Брюсова вопрос о книге был не прост, так как они угадали приближение обвальской смены в самом строе общения творцов слова с потребителями, принесенной технической революцией XX века, породившей новую музу, аудиовизуальную, и положившей конец многовековому господству книги. Первая ласточка — кино — обещала колоссальное увеличение потребительской аудитории, что не могло не остаться без последствий для самого качества художественного слова, вплоть и до его обмеления. Истовые книжники, символисты не были ретроgrадами, и все их выпады против книги были за нее, за ее усовершенствование и обновление перед лицом будущей конкуренции с приближающимся мощным противником. Об этом — замечательное признание Белого, не менее резкого, чем футуристы, в критике книги: «Книга всегда теснила меня; мне в ней не хватало и звуков, и красок; я хотел вырыва из тусклого слова к яркому», но с существенной поправкой: «Заключенный в нее, невольно шатаю я ее устои; и это не потому, что я думаю, будто в культуре грядущего книга исчезнет; все виды литературы в ней сохраняются, конечно; но над ними подыметя новая сфера творчества, в которой будет выход из только музыки и из только литературы».¹⁸

¹⁴ Брюсов В. Ответ г. Андреевскому // Мир искусства. 1901. № 5. С. 247.

¹⁵ Гужиева Н. В. Книга и русская культура начала XX века (Брюсов) // Русская литература. 1983. № 3. С. 156—167.

¹⁶ Русская мысль. 1910. № 1. С. 73.

¹⁷ Каменский В. Его — Моя биография Великого Футуриста. М., 1918. С. 6.

¹⁸ Цит. по: День поэзии. М., 1972. С. 271.

Книжные страсти ХХ века — явление феноменальное, ставшее темой художественного рассмотрения, проникшее в область творчества и содействовавшее возникновению целого пласта жанровых новообразований. Одно из них — уникальное создание А. Добролюбова «Из книги Невидимой», где проблема книги, вынесенная в самое заглавие, освещалась в контексте серьезнейших религиозно-философических размышлений о духовном и материальном в культуре, их трагической борьбе и неразрывности, а пламенные панегирики книге — «одному из прекрасных беспримерных чудесно-таинственных орудий в новых народах» — соседствуют со столь же категоричными отрицаниями: «Как малую часть разумею я все эти страницы, все науки, все книги земные — как свечу перед утренним блеском — перед Бесконечной Свободной Невидимейшей Книгой Твоей».¹⁹ Еще глубокомысленнее, остроумней и тоньше решается проблема книги в замечательных сочинениях В. Розанова «Уединенное» и «Опавшие листья», превращаемой в главное средство изгнания из литературы фальши, шаблонов и условностей во имя капитального изменения в самом строе общения писателя и его читателей. Накал книжных страстей эпохи доведен у него до высших отметок, сказываясь почти неправдоподобным буквализмом и небоязнь противоречий как в яростных отрицаниях книги («Как будто этот проклятый Гуттенберг облизал своим медным языком всех писателей, и они все обездушились „в печати“, потеряли лицо, характер. Мое „я“ только в рукописях, да „я“ и всякого писателя»²⁰), так и в столь же страстных призывах изгнать лишь самое суетное — газету, чтобы «число книг сразу удесятирилось бы. (...) И словари. И энциклопедии. И великолепная библиография, „бабушка литературы“. Буди! Буди!», чтобы «все эти люди, такие несчастные сейчас, вернулись бы к покою, счастью и достоинству».²¹ Вот так, ни больше ни меньше! Между тем сосредоточение на чисто внешних, даже материально-типографских способах донесения своего слова до читателей принесло с собой необыкновенное усиление его подлинности. Перед нами истинно новое жанровое образование — воскресшая догуттенберговская рукописная книга — этот свод летучих заметок, фиксирующих происшествия из жизни автора якобы в самый момент их протекания и на первом, что попадает, — клочке бумаги, квитанции и т. п., как бы вводящих читателя прямо в дом к автору, сокращая долгий путь слова от его рождения к публикации.

У истоков подобных книжных новаций стоят «Русские символисты» — двояконаправленный литературно-книжный манифест, в котором редактор проявил себя истинным лидером, смело и органично увязав формальное усовершенствование книги с философскими размышлениями о судьбах культуры. Здесь впервые в полной мере заявила о себе пресловутая книжность как особое качество литературного слова, отмеченного подчеркнутой вторичностью, податливостью на чужое воздействие. Почти за каждым стихотворением здесь угадывается литературный первоисточник, и круг их ошеломляюще широк: разные традиции, школы, страны (Малларме и Батюшков, Верлен и Пушкин, Гейне и Бодлер). Так же широк спектр издательских новаций, на всех уровнях формирования книги. Брюсов был стеснен в денежных средствах, но в маленьких книжечках явственно проступили будущие символистские книгоиздательские великолепия, ска-

¹⁹ Добролюбов А. Из книги Невидимой. М., 1905. С. 9, 114.

²⁰ Розанов В. В. Уединенное. СПб., 1912. С. 9.

²¹ Розанов В. В. Опавшие листья. Короб второй и последний. Пг., 1915. С. 70.

завшись в скромных, но прелестных виньетках, изяществе компоновки материала, мыслимом множестве типов изданий. Среди последних — лучшая новинка, идеал авторского сборника, о котором Брюсов вскоре писал: «Книга стихов должна быть не случайным сборником разнородных стихотворений, а именно *книгой*, замкнутым целым, объединенным единой мыслью»²² — и который в качестве жанрового новообразования широко привился среди символистов, как об этом пишет Н. В. Котрелев: «...именно в кругу „старших символистов“, прежде всего у Брюсова и З. Гиппиус, сформировалось представление о поэтической книге как самостоятельном художественном организме, художественной целокупности высшего порядка, собственно, особом литературном жанре».²³ Впервые проступил этот идеал в первом выпуске «Русских символистов», состоявшем из произведений Брюсова и Ланга (Миропольского). На фоне произведений последнего, организованных по простому и обычному жанровому принципу, особенно заметна жесточайшая организованность стихов Брюсова, похожих на «книгу в книге», сбитую в монолит стальным, логически выверенным каркасом. В названиях его делений отразилось единство художественного и издательского начал, которое Брюсов декларировал в письме П. Перцову по поводу «Chefs-d'oeuvre», предлагая ему «читать все подряд, от предисловия к содержанию включительно, ибо все имеет свое назначение и этим сохранится хоть одно достоинство — единство плана».²⁴ Художественное начало «книги в книге» из первого выпуска «Русских символистов» отложилось в названиях центральных, 3-го и 4-го, разделов — «Первое счастье» и «Новые грезы», формулирующих поэтическую тему заключенных в них стихов. Названия же обрамляющих, 1-го и 4-го, разделов — «Пролог» и «Заключение», наоборот, подчеркнута отвлечены от смысла содержимого, сухи и как бы академичны, представимые в сочинениях разного рода — не только литературных, но исторических, научных... Их назначение — формализующее, именно книгоиздательское — создать впечатление законченной, замкнутой в себе, существующей автономно издательской единицы — именно «книги в книге».

Но прежде чем говорить об извлекаемом из этого огромном художественном эффекте, напомним, что идеальный авторский сборник — лучшая, но не единственная задумка Брюсова. Второй выпуск «Русских символистов» представлял собою идеал альманаха, коллективного сборника стихов многих поэтов, и по своему оформлению резко отличался от «книги в книге». Его общая идея, наоборот, — разомкнутость книгопечатного ряда, вовлечение в книгоиздание иных муз, в частности музыки, откровенная апелляция к которой отразилась в названиях разделов: «Ноты», «Аккорды», «Гаммы», «Сюиты», — настойчиво, трижды, повторяющихся на титуле перед каждым разделом и в оглавлении. В этом просматривается книгоиздательское воплощение известной идеи Верлена о музыке как душе поэзии, а также предвосхищение исканий Белого, как они выразились в его вышецитированных признаниях о желательности «новой сферы творчества, в которой будет выход из только музыки и из только литературы», и о «новых формах искусства, в которых художник мог бы пережить себя слившимся со всеми видами творчества» (частично воплощена в известных «Симфониях» Белого). У Брюсова смыслообразующая

²² Брюсов В. Предисловие // Брюсов В. *Urbi et orbi*: Стихи 1900—1903 гг. М., 1903. [С. I].

²³ Лит. наследство. 1994. Т. 98. Кн. 2. С. 19.

²⁴ Письма В. Я. Брюсова к П. П. Перцову. С. 37 (Письмо от 25 авг. 1895 года).

функция ссылок на музыку энергично усилена тем, что их порядок разнится: на титуле и в оглавлении они расположены по мере усложнения их музыкального смысла: «Ноты», «Аккорды», «Гаммы», «Сюиты». Сами же разделы перемешаны: начинаясь с «Гамм», сменяются «Аккордами» и «Сюитами» и заканчиваются самым простым — «Нотами». Налицо воплощенный хаос, гармонизируемый книгоиздательски — музыка, разбушевавшаяся и приводимая к порядку как основа издательского замысла идеального коллективного сборника.

На первый взгляд разница между выпусками непроходимая, тем более что вызвана она нацеленностью на разные субъекты творчества: книге одного автора надлежит быть организованной жестче, чтобы был реализован весь его потенциал; в коллективном сборнике индивидуальности не должны нивелироваться, и издательская дисциплина может быть резко смягчена. Но в общем парадоксальном итоге, обозначаемом как порядок из хаоса, оба сборника совпадают, утверждая огромный потенциал структурирующих смыслообразующих книгоиздательских форм, взятых как бы с разных концов. Во втором выпуске на виду стихия хаоса, легко ассоциирующаяся с музыкой, но и она побеждается книгоструктурирующим началом, к чему привлечен даже такой нейтральный элемент, как «Указатель авторов». Участники, разрозненно представленные внутри альманаха, здесь выстроены как бы по-военному в схоластически обезличивающем азбучном порядке. В первом выпуске на виду щеголяние стройностью книжной конструкции, но парадокс в том, что ключевые места в ней отданы стихам в хаосе.

Одно из главных художественных открытий раннего Брюсова общемировоззренческого характера как раз и связано с разработкой в стихах темы хаоса как объективной данности, равноценной всякой иной. Новая тема — новое художественное воплощение, полное нарушение правдоподобия, похожесть на земное и привычное, воплощенный декадентский сумбур, возмущивший современников видимой бессодержательностью. Простительно им, но не нам, обязанным знать, что хаос как состояние природы удостоверен новейшей атомной физикой и астрономией, к тому же преобладающий в огромных микро- и макромирах; земные же, причинно-следственные законы Эвклида вытеснены на периферию сущего, на крошечный островок видимого мира. Казавшееся бессмыслицей современникам как раз и составляло смысл усилий поэта, внедрявшего новые представления о сущем в ногу с современной ему наукой, и отличало его от предшественников, уже ставивших тему хаоса. У Тютчева, например, взгляд на хаос со стороны, как бы с опаской: «О! Бурь заснувших не буди — Под ними хаос шевелится!..»²⁵ Брюсов же с головой погружается в самую гущу хаоса, чувствуя себя при этом как рыба в воде.

Модернистских, декадентских стихов — стихов о хаосе в чистом виде — совсем немного, значительно меньше более близких к традиционной лирике, но они совершенно заслонили собою в сознании современников все прочее. И это не только из-за их яркости и эпатажности, но и вследствие умелой их подачи с помощью книгоструктурирующих принципов. Они сосредоточены преимущественно в начале и конце «книги в книге»: три — в «Прологе», одно — в «Заключении». Встречая и провожая читателя у границ художественного мира «книги в книге», эти четыре стихотворения отвечают за самые решающие — первое и послед-

²⁵ Тютчев Ф. И. Полн. собр. стихотворений. 3-е изд. Л., 1987. С. 119. (Б-ка поэта. Большая сер.).

нее — впечатления, и эта их функция оттенена вышеупоминавшейся разницей названий разделов. В центральных, 2-м и 3-м, разделах тон задает традиционная любовная лирика, и в их названиях впрямую отразилась как тема любовная, так и ее естественная жизненная динамика — от встречи с первой любовью («Первое счастье»), через утрату ее, к поискам ее замены («Новые грезы»). Отвлеченность же от всякой жизненной конкретики заголовков начала и конца подчеркивает их преимущественно структурирующую функцию, делая ее на порядок выше по сравнению с заголовками центральных разделов. А заключенная в них динамика привносит свежий и потому заметный привкус научного эксперимента: как будто в «Прологе» задан вопрос, в центральных разделах он проверен на испытанном материале старой как мир любовной лирики, а в «Заключении» вынесен окончательный вердикт. Все в этом эксперименте парадоксально, начиная с упоминавшегося факта превращения стихов о хаосе в четкие грани «книги в книге». Сами эти части резко отличаются друг от друга сюжетом, одновременно и самодостаточным, и тяготеющим к противоположному.

Три стихотворения «Пролога» складываются в своеобразную «космическую драму», в которой силен драматический элемент, проникающий собою противоборство человеческого духа, «я», с хаосом. Завязка его в первом стихотворении, где хаос царит так безраздельно, что «я» вытеснено с авансцены и того, кто мог бы осознать, что же здесь происходит, просто нет. Но это отнюдь не означает, что нарисованный мир абсолютно бездуховен, пуст и материален. Он четко делится на два полюса, на первом из которых — обозначения природно-космических явлений: луна, весна, льдины, звезды; на втором своеобразные «психологемы» — обозначения состояний человеческого сознания: сны, грезы, мечты. Они служат как бы вестниками «я», человеческого сознания, его полномочными представителями, предупреждающими, что «я» где-то совсем рядом — то ли спит, то ли грезит, готовое вот-вот явиться собственной персоной. По смыслу они почти однородны и, настойчиво повторяясь, складываются в лейтмотив своего рода космических снов разума. Их вес и количество к концу возрастает, знаменуя собою приближение конца сна и предел господству космических стихий хаоса. Между прочим, во всем этом есть своя психологическая убедительность, подкрепляемая нашим каждодневным опытом пробуждения от сна. Механизм включения сознания многоступенчатый и разнонаправленный — на ранней стадии не только искажен предметный мир, но и самосознание наше стерто. Просыпаясь, мы как бы находим свое «я» в условиях конкретного места и времени. В стихотворении Брюсов подводит к этому моменту, нагнетая чувство боли от невозможности проснуться. С головой захлестнутое стихией хаоса, «я» скорбит за авансценой, усиливаясь прогнать дурман:

Гаснут розовые краски
В бледном отблеске луны;
Замерзают в льдинах сказки
О страданиях весны.
 От исхода до завязки
 Завернулись в траур сны
 И безмолвием окраски
 Их гирлянды сплетены.
Под лучами юной грезы
Не цветут созвучий розы
На куртинах пустоты,

А сквозь окна снов бессвязных
 Не увидят звезд алмазных
 Усыпленные мечты.

(I, 9)

Обращаю внимание на замечательный образ, следующий за первой вполне нейтральной, представимой в традиционной пейзажной зарисовке фразой, — образ, концентрированно собравший в себе все слагаемые изображенного процесса пробуждения: «Замерзают в льдинах сказки О страданиях весны». Природно-физические (льдины, весна) и духовно-психологические (страдания) реалии как бы возведены на самую высокую степень абстракции упоминанием еще одного и самого сложного продукта духовной деятельности человека словесно-творческого — сказки. Это символ речи, слова человеческого, и его присутствие в этом конгломерате физических и духовных реалий усиливает присутствие «человеческого» в «физическом». Упоминанием о луне в первой фразе наше внимание направляется на небо, затем еще дальше, в глубины хаоса космического, как бы в кузницу мироздания, где духовное и материальное еще не разъединились, но перевес первого совершенно очевиден, заставляя вспомнить известную библейскую легенду о том, что вначале было Слово. И то, что оно сковано физически, в ледяном плену, доставляет страдания самой природе, символизированной в образе весны. Сама природа хочет, чтобы дух вышел из этого плена. Следующая стадия — освобождение из ледяного плена и автономное существование психологом («От исхода до завязки Завернулись в траур сны»). Ее траурный колорит напрямую объяснен безмолвием, немотой духа, не нашедшего для себя еще слов выражения («И безмолвием окраски Их гирлянды сплетены»). Весь в целом процесс освобождения духа из пут материи представлен болезненным, обоюдоострым, чреватым неожиданными потерями.

Неожиданный и болезненный поворот «космической драмы» — во втором стихотворении «Пролога»:

Небо над городом плачет,
 Плачет и сердце мое;
 Что оно, что оно значит
 Это унынье мое?
 И по земле и по крыше
 Шум неумолчный дождя;
 Сердцу печальному слышен
 Шум неумолчный дождя.
 Плачет невнятно ненастье;
 Сердца печаль без причин;
 Да, ни измены, ни счастья —
 Плачет оно без причин.
 Как-то особенно больно
 Так горевать ни о чем;
 Плачу, но плачу невольно,
 Плачу, не зная о чем.

(I, 10—11)

Истинный смысл этого стихотворения может быть понят лишь в соотношении его с предшествующим. Тогда отчетливее увидится появление «я» (субъекта, носителя сознания) и соотношенность его трагических переживаний с небесным ненастьем. Важно, что земные причины печали отвергаются неоднократно и настойчиво. Перед нами вторая стадия «космичес-

кой драмы», когда «я» высвободилось из пут ледяного космического хаоса, отпало от неба, проснувшись на земле под плачущим небом. Но это освобождение принесло новую неожиданную боль — боль разлуки, которую одинаково оплакивают обе стороны — и дух, и природа. Забыв о боли ледяного космического плена, душа на земле почувствовала себя детищем небес, откликаясь на зов космической прародины, зовущей его обратно.

В последнем стихотворении «Пролога» — третья поворотная стадия «космической драмы», характеризующаяся накоплением энергично-наступательного творческого потенциала «я» и одновременно перебрасывающая мост к «истории любви». Первая строфа обращена и назад, предлагая средство от боли разлуки с небом, и вперед — туда, где рассказывается о ценностях земной любви, первым упоминанием о которой служит символический с космическим оттенком образ «звезда любви»:

Сердце, полное унынием,
Затемни звездой любви,
Горизонта полулиниям
Очертанья оборви, —

изгони из сердца уныние памятью о любви, оборви все линии горизонта — первая стадия вызова небесам, продолженная во второй строфе, где внимание попеременно обращается то на небо, то на землю:

Чтобы в сумраке таинственном
Помрачился свод небес
И казался снова лиственным
Оголенный бурей лес, —

сведение счета с небесами, в результате чего они «помрачатся», производится ради созидания, ради того, чтобы «оголенный бурей лес» ожил, зазеленел. Но, что парадоксально: само «я» представлено устройтелем хаоса, «обрывая горизонта полулиниям очертанья», «я» действует по законам космического хаоса и как законное его детище.

И завершается стихотворение прелестнейшим по глубине, тонкости и психологической убедительности образом души в преддверии творческого акта, сосредоточившейся на себе, чувствующей еще шаткость своих ползновений, но уже радостно предчувствующей свою победу:

И тогда счастлив обманами,
Под угрозами лучей,
Упиваться буду странными
Повтореньями речей.

(I, 12)

Как будто творец закрыл глаза и, чувствуя близость дневного обезоруживающего, разгоняющего иллюзии света небес («угрозы лучей»), заставляет себя верить, что лес зазеленел, что небеса потемнели и вот-вот будет найдено Слово истины, не зависящей ни от чего. При всей таинственности образа «повторенных речей», он толкуется достаточно ясно и в контексте «космической драмы», и в предвосхищении «истории любви». Что касается первого, то здесь как бы продолжение темы «сказки о страданиях весны» из первого стихотворения «Пролога». «Я», как детище неба, вспоминает о том Слове, которое было с ним в ледяной пустыне космического хаоса как нечто заранее запрограммированное. Собственно, Брю-

сов идет по следам лермонтовского «По небу полуночи ангел летел...», поддерживая идею о неземном происхождении Слова, но он при этом катастрофически далек от высокой категоричности императива классика XIX века: «И звуков небес заменить не могли ей скучные песни земли».²⁶ Стрелка у Брюсова постоянно колеблется от небес к земле и обратно, отмечая духовную смуту современника величайших потрясений в науке, искусстве и обществе.

Одновременно образ «странные повторения речей» обращен к стихам о любви во втором и третьем разделах «книги в книге», так как за каждым из этих стихов чудится литературный первоисточник, «странно повторяемый» Брюсовым. Первое же из них — столь открывающее следование Гейне (отмеченное В. Соловьевым и подтвержденное Брюсовым), что не узнать этого — значит не понять главного в замысле поэта. Не только сюжет — история первой любви, — изящная простота ее изложения и стиль напоминают Гейне. Финальная фраза: «Вот старая сказка, которой Быть юной всегда суждено» (I, 15) — звучит прямой цитатой, причем двойной — из Гейне и из «Пролога» «книги в книге». Одно и то же многозначительное символическое слово «сказка» открывает собою и «космическую драму», и «историю любви», превращаясь в нечто связующее их и расширяясь в своем наполнении. В последующих стихах столь же узнаваемо предстают в превосходных стилизациях Брюсова и Пушкин, и Фет, и Метерлинк, и Верлен, все вместе соединяясь в воинство поэтов, созидающих высшее, что есть на земле, — искусство. А высшее оно потому, что небесного происхождения, переложенная на земной язык «сказка о страданиях весны», оледеневшая в космической бездне и оживленная земными гениями. Они связаны небесным родством и поэтому в чем-то повторяются. «Повторенье их речей» не может не казаться странным, так как оно не механическое, не дублирующее: каждый гений поет старую сказку по-своему, пропуская ее через свое сердце.

В целом «история любви», при ее разительной внешней непохожести на «космическую драму», начинает выглядеть ее продолжением. Дух, затосковав от ледяной тишины космического хаоса, спускается на землю в поисках не только любви, но и песен о ней. Его одинаково утешает земное чувство к возлюбленной и кровное, небесное родство с теми, кто воспевал любовь. Но весь путь от начала и до конца чреват трагическими осложнениями. Раздел «Первое счастье» заканчивается смертью первой возлюбленной, следующий раздел «Новые грезы» проникнут преимущественно настроениями пессимизма от тщетности поиска новых возлюбленных. И все это напрямую объяснено космическими катаклизмами, наступающими человека и на земле. В результате скрытого, но от этого еще более мощного воздействия «космической драмы» на «историю любви» традиционные пейзажные зарисовки наполняются новыми неожиданными смыслами. Вот, например, стихотворение, в котором Гудзий справедливо усмотрел переключку с темой хаоса у Тютчева:

Беспощадною орбитой
Увлечен от прежних грез,
Я за бездною открытой
Вижу солнечный хаос.
Там творений колебанье,
Вдохновенная вражда;

²⁶ Лермонтов М. Ю. Полн. собр. стихотворений: В 2 т. 3-е изд. Л., 1989. Т. 1. С. 222. (Б-ка поэта. Большая сер.).

Здесь холодное молчанье,
Незнакомая звезда.
И горящею кометой
На безжизненном пути
Я шепчу слова привета
Для последнего прости.

(I, 26)

В рамках «истории любви» стихотворение толкуется просто: последнее воспоминание об умершей возлюбленной, изображенное фигурально как космический полет чуть ли не по Жюлью Верну. Но в магнитном поле «космической драмы» эта простота «замутняется» философическим подтекстом о реальной связи «я» с космосом. Детище космоса, отпавшее от него ради любви, «я» готово вернуться обратно после смерти любимой. И осуществить ему это тем проще, что космос знаком ему ближе, чем его предшественникам — тому же Тютчеву. Новейшее его ощущение воплощено с помощью часто впоследствии встречавшейся у символистов антитезы «здесь — там», обыгранной согласно концепции символизма, изложенной Брюсовым в теоретической части «Русских символистов»: «Сущность различия литературных школ и заключается именно в том, на какой ступени развития воплощает поэт свою мысль. Так, в новоромантической школе каждый образ, каждая мысль являются в своих крайних выводах. Символизм, напротив, берет их первый проблеск, зачаток, еще не представляющий резко — определенных очертаний» (II, 10—11). Этот еще неясный проблеск догадки о причастности земного мира мирам иным посещает у Брюсова лирического героя: он как бы завис в околоземном пространстве, не только увидев впереди по курсу «раскрытую бездну», «солнечный хаос», но и, оглянувшись на Землю, осознал ее чужой и «незнакомой звездой». Древнее обжитое обиталище Земля вдруг ощутилось законной и родственной всем иным, самым дальним звездам частью мироздания. При внешней разнице, там — творений колебанье, здесь — холодное молчанье — общий закон мироздания, имя которому солнечный хаос. Лирическое «я» у Брюсова останавливается на пороге тайны, лишь догадываясь, что Земля из той же кузницы мироздания, которая производит солнечный хаос, что хаос в ней, может быть, и другой, но родственной космическому, что хаос, наконец, вездесущ, неведомо для человека обложив его со всех сторон. Воистину «странное повторение речей» Тютчева, решительно раздвигающее ареал действия космических сил, набрасывающее портрет современника совсем другой эпохи — эры научных революций и ближайшего знакомства с космосом.

Его главное отличие — возросший наступательно-преобразовательный напор, позволяющий заглядывать за границы видимого, вступая в отношения партнерства со стихиями, ради этого устраняя стереотипы собственного мышления и комфортно располагаясь среди развалин старого, им самим превращаемого в «родимый хаос». Его победительность прекрасно передана в «Заключении» к «книге в книге». Оно проникнуто мажорностью, праздничностью тонов, особенно резко заметных по контрасту с нагнетением пессимистических настроений в заключительной фазе «истории любви» из раздела «Новые грезы». Поиск новой возлюбленной потерпел фиаско, полнота и сила чувства первой любви оказались навсегда утраченными. Но это не может быть поражением «я» в конечной цели его духовных поисков, в которых история любви — лишь преходящий момент, лишь взаимная проверка земных и небесных устремлений «я». Спустившись с неба на

землю в поисках счастья, любви, творчества, дух продолжает чувствовать свою связь с космосом, проявляющуюся даже в смерти его первой возлюбленной. Вот как она изображена:

Звездное небо бесстрастное,
 Мир в голубой тишине;
 Тайна во взоре неясная,
 Тайна, невнятная мне.
 Чудится что-то опасное,
 Трепет растет в глубине, —
 Небо безмолвно прекрасное,
 Мир неподвижен во сне.

(I, 20)

Так же как и в стихотворении из «Пролога» «Небо над городом плачет...», смыслообразующ здесь настойчивый параллелизм между небесным и душевным, так что даже непонятно, где «я» вычитывает близость опасности — во взоре любимой или на небе, а также настойчивое исключение земных причин смерти. Любимая умирает потому, что ее зовут небеса, оттого они так таинственны и влекуще прекрасны. В следующем стихотворении этот вывод формулируется прямыми словами: над могилой возлюбленной лирическое «я» сравнивает сверкание звезд и церковного креста, утешаясь: «Так не потерей зови, Что опочила в покое, — То уступает земное, Звездам небесной любви» (I, 21). Тема вполне от Данте, почти из «Новой жизни», но уже в следующем стихотворении идеал любимой представлен по-декадентски, в сочетании греха и святости: «Ты все, о женщина, поклонница и друг, Покорно-страстная, бесстыдная и вдруг С улыбкой матери и ласкою святою» (I, 22).

Душу современника Брюсов видит полем борьбы противоположных земных и небесных, божеских и дьявольских сил, заставляющих его в космосе мечтать о земле, а на земле — о космосе. И именно эта постоянная готовность распинаться на кресте антагонистических противоречий обеспечивает ему победу над смертью, изображенную в «Заклучении». Оно подводит итог и космическим, изображенным в «Прологе», и земным страстям «я» — своего рода хаотичное изображение истории любви. Недоброжелательный, но прозорливый оппонент Брюсова В. Соловьев в указанной рецензии справедливо усмотрел здесь почти что эротическую сцену подсматривания за купальщицами:

Золотистые феи
 В атласном саду!
 Когда я найду
 Ледяные аллеи?
 Влюбленных наяд
 Серебристые всплески,
 Где ревнивые доски
 Вам путь заградят?

(I, 32)

Тема поиска любви продолжена, но подчеркнута условно, без проблеска правдоподобия жанровых сцен «истории любви»: «В тиши задремавшего парка „Люблю” мне шепнула она. Луна серебрилась ярко, В пруду трепетала волна» (I, 28). Законы Эвклида как бы вывернуты наизнанку: реальные женщины превращены в невидимых фей, отвлеченная идея жажды любви — в зримый сад с аллеями. Двойным усилием воображения, зазем-

ляющего отвлеченное и возносящего земное, из «истории любви» извлекается философический корень: сама жажда ее — награда, обеспеченная исканиями на путях космических и земных. На их перекрестке — рукотворный, отличающийся от небесной прародины духа земной рай, которому дивуется само небо: «Непонятные вазы Огнем озаря, Застыла заря Над полетом фантазий» (I, 32). Даже заря почтительно замерла перед творческим преображением земли в Эдем. В финале же изображено полное согласие человека и небес по поводу всех понесенных потерь — всех «погребальных урн»: «За мраком завес Погребальные урны, И не ждет свод лазурный Обманчивых звезд» (I, 32). Смерть не отменяема, но память о ней можно задвигать далеко «за мрак завес». И небо — за это, и не желает менять блеск дневной лазури на обманчивые ночные огни. «Мгновение, остановись, Ты прекрасно», — в унисон говорят и смертный человек, и вечное небо. Отпадение «я» от космоса, изображенное в «Прологе», здесь завершается на точке равновесия сил хаоса и порядка, жизни и смерти, разрушения и созидания, позволяющего оценить преходящее по канонам вечности, превозмогая боль потерь и утверждая любовь.

Многозначительно множественное число в символическом изображении смерти — «погребальные урны», хотя реально, по сюжету умерла одна — первая возлюбленная поэта. Образ распространяется на все потери: космической прародины в «Прологе», надежд на новую любовь в «Новых грезах». Характерный образец многосмысленности символов. И этому содействует железная структурированность всей «книги в книге», связующая образы из удаленных ее частей, причем тем сильнее, чем они удаленней и чем слабей связи между ближними образами. Стройность и замкнутость целого воспринимается оборотной стороной того самого принципа недоговоренности, которому Брюсов придавал первенствующее значение в эстетике модернизма, коль скоро именно с его помощью и нарушались естественные связи соседствующих образов. При этом из единого потока изымались главные звенья: главный субъект происходящего, «я», незримо, но мощно через своих агентов воздействующий на его динамику в «Прологе»; главное событие — смерть любимой в «Первом счастье». Столь существенные пропуски требуют усиленного возмещения, повышая роль структурных акцентов и внутри отдельных произведений, и в их массиве. Повторы, параллели, кольцевая композиция и т. п. иной раз говорят больше, чем слова, как это можно видеть по стихотворению «Небо над городом плачет...», в котором с помощью такой параллели объяснена печаль лирического «я», корень которой в предшествующем стихотворении, а разрешение в последующих.

В целом же выстроена система противоборствующих, антагонистически связанных тенденций, увенчанная новым жанровым образованием — «книгой стихов». Если обычный сборник стихов соединяет близкие по духу стихи, то «книга стихов» способна монтироваться из предельно непохожих. Это именно хрестоматия с установкой на мыслимый плюрализм стилей, на сближение удаленного, что и придает «Русским символистам» в целом силу программного документа, относящегося ко всему искусству XX века, одной стороной обращенного к реалиям культуры, другой — к ее духовности. Опора на книгу в парадоксальном двуединстве ее вещного, издательского и духовного оказывала в этом существенную помощь.

Вершинной точкой в подтверждении того, что широта запросов юного Брюсова была органичной и искать обновления искусства как бы поверх символизма ему помогала его книжность, может служить великолепное стихотворение из третьего выпуска «Русских символистов» о книге Верлена «Романсы без слов».

Мертвецы, освещенные газом!
 Алая лента на грешной невесте!
 О! мы пойдем целоваться к окну!
 Видишь, как бледны лица умерших?
 Это — больница, где в трауре дети...
 Это — на льду олеандры...
 Это — обложка Романсов без слов...
 Милая, в окна не видно луны.
 Наши души — цветок у тебя в бутоньерке.

(III, 14)

Стихотворение тоже забегает вперед в авангардистской смелости изображения хаоса, как бы в зародыше соединяя в себе принципы разных направлений модернизма. Безусловно футуристично начало: по броской примете урбанистической цивилизации — газовому освещению, по местоположению наблюдателя из окна за уличной толпой, по интонации крика, по быстроте монтажа крупного и общего планов, как в аудиовизуальном искусстве XX века, по кричаще контрастным тонам — белый, алый, траурный. Впечатление хаотичности создается нервной, телеграфно пунктирной раскадровкой, столь стремительной, что читатель просто не успевает понять, что в основе картины — жанровая любовная сценка на фоне агонизирующего урбанистического ада. С места в карьер лирическое «я» вопит о своей догадке об опасностях городской цивилизации, сделавшей похожими на мертвых лица живых, хватаясь, как за соломинку, за свою любовь, — совершенно так, как это впоследствии рисовал Маяковский. Но в следующей строфе верх берет нечто очень похожее на Бальмонта: эстетская изысканность и музыкальность, создаваемая повторами, излюбленными у всех символистов: «Это — больница, где в трауре дети... Это — на льду олеандры... Это — обложка Романсов без слов...». С форте на пиано меняется напряжение звука, интонация успокаивает и завораживает. Изображение остается хаотичным, но в нем явственно проступает жажда противоположного, гармоничного. Грамматическая однотипность фраз, одинаковое их начало, трехкратное повторение одного и того же слова «это» делает их похожими на заклинательную магическую формулу, как будто шаман заговаривает разбушевавшуюся стихию хаоса, понуждая ее войти в берега. Результат заклинания явлен в финале, заставляющем вспомнить об акмеистическом принципе любви к земным мелочам: «Милая, в окна не видно луны. Наши души — цветок у тебя в бутоньерке». Строфа представима у Ахматовой, дышит миром и кажется прозрачно ясной и изысканно простой, чуть ли не классической. Но, как часто у акмеистов, призрачная простота таит в себе философические парадоксы искусства XX века. Типична для него в целом рокировка противоположностей — видимого и невидимого, земного и небесного. Материальная луна не видна, а невидимая душа материализовалась в цветок. То же, что и в «Заклучении» к «книге в книге», как бы выворачивание наизнанку вещественного и невещественного, символизирующее противоречивую связь духа и материи. Тема, широко дебатировавшаяся в символистских кругах как основополагающая, естественно выглядит в акмеистической вариации, знаменуя существование общемировоззренческих опор в искусстве серебряного века.

Это же относится и к космизму. В акмеистической концовке лишь беглое упоминание о луне, но «говорящая», восполняющая отсутствующую лексику конструкция стихотворения превращает его в емкий символ. Все пространство стихотворения пронизано повторами: кроме триады

«это» в «бальмонтовской» середине, имеется еще повтор образа мертвых в футуристическом начале, а также повтор ключевого слова «окно» в начале и конце стихотворения, которое указывает на местоположение «я». Таким образом оттеняется смена направления взгляда «я» — сначала вниз, на уличную толпу, в конце вверх, на небо. Луны не видно, но ее ищут, изживая панику от смертельного хаоса в урбанистической цивилизации. Впечатление умиротворенности напрямую связывается с мысленным перемещением с земли на небо, близость которого помогает победе любви.

Главным же рычагом спасения представлена книга, на любви к которой как лучшему вместилищу человеческого гения сходились представители всех литературных направлений. Здесь это сборник «Романсы без слов» Верлена, упоминание о котором венчает «бальмонтовскую» триаду: «это», «это», «это» — троекратный таинственный стук, поэтический знак приближения спасителя, невидимо, но уверенно оповещающего о себе успокоительно-музыкальными ритмами. И в начале, и в середине стихотворения господствуют недосказанность, пунктирность, хаотичность изображения. Но в начале так передается бешеная, опасная гонка урбанистической цивилизации, а в середине — огромные интеллектуальные возможности современного человека по обузданию бушующих стихий хаоса. Порядок вырастает именно из хаоса, и этой парадоксальной мысли споспешествует парадоксальность обозначения избавителя в двуединстве его духовных и материальных возможностей. Интригующе неожиданным выглядит усеченное упоминание об обложке без уточнений, какая она (красочная, скромная?..), в соединении с контрастно музыкальной бессловесностью названия: «Это — обложка Романсов без слов». Воплощенная музыка, чуждающаяся даже грубой для нее плоти языка, в остром стыке с вечностью типографской одежды книги — великолепное соединение духа и материи, над чем безуспешно бился А. Добролюбов и что занимало многих и многих книжников от А. Белого до В. Каменского, мечтавших о содружестве муз и обновлении книжной культуры. У Брюсова это именно всесильный Бог-Слово в типографском вещном вместилище, обложкой похожий на гигантскую мембрану, пересоздающую крики жизни в музыку неба.

В обращении к современникам Брюсов подчеркивал, что жаждал предельных обобщений и в образе мира сего («...Изображается прежде всего состояние нашего века, как оно пред(ставляется) поэту: нашу жизнь он называет гигантской больницей...»), и в образе книги («...Везде перед собой он видит лики умерших и всему находит символ в лучшей симв(олической) книге, в книге, которая воплощает всю современную жизнь»). Восторгаясь «великой книгой поэта-декадента Поля Верлена, так живо воплотившей душу современного человечества», Брюсов особо отметил: «...мистический трепет может в(о)зб(удить) одна голубенькая обложка [этого творения дивного Верлена] французского издания „Романсов без слов”». ²⁷ В тексте — никаких дефиниций, но требуемый трепет возбуждается именно интригующей недосказанностью, восполненной «говорящей» структурой стихотворения, пронизанного перестуками, повторами, игрой ритмов и интонаций, поверх всяких слов доносящих идею победы над хаосом. В контексте же всего замысла «Русских символистов» образ книги Верлена возвышается до символа высших и вечных созданий человечества, полномочных представлять Поэзию, Культуру, само Божест-

²⁷ Брюсов В. Письмо И. Я. Гурлянду (Арс(ению) Г.) От 5 сент. 1895 г. // Лит. наследство. 1991. Т. 98. Кн. 1. С. 678.

венное Слово, способное оживлять умирающих. В нем сфокусированы размышления начинающего лидера о судьбах культуры в грядущем веке без разграничений на отдельные течения и в двуединстве ее жизненных и духовных целей.

И именно этот принципиальный плюрализм устремлений Брюсова объясняет, почему ортодоксы символизма не приняли этих первых и замечательных опытов лидера, хотя в них было заложено многое, относящееся непосредственно к символизму. Они великолепны и сами по себе, и тем, что расчищают дорогу лучшим созданиям поэзии серебряного века. Особенно это касается лирического цикла из первого выпуска «книги в книге», на современный лад разрабатывающего тему смерти небесной возлюбленной — тему Данте, а затем и «Стихов о Прекрасной Даме». «Книга в книге» Брюсова — непосредственный предшественник замечательного цикла Блока.

Выдающаяся книжная культура Брюсова и ее влияние на творчество современников дали основание Блоку назвать его «гениальным поэтом александрійского периода русской литературы».²⁸

²⁸ Блок А. А. Собр. соч.: В 8 т. М., 1963. Т. 8. С. 117.

АНАТОЛЬ ФРАНС И ЕВГЕНИЙ ЗАМЯТИН

О том, какое исключительное место занимали произведения Анатоля Франса в творчестве Замятина, красноречивее всего свидетельствует некролог французского писателя. Замятин там сопоставляет две вершины мировой литературы, двух патриархов, двух еретиков, два самых высоких духовных полюса — Льва Толстого и Анатоля Франса. И противопоставляет: «В этих двух именах не только духовные полюса двух наций, но и полюса двух культур: одной, отчаливающей в неизвестное от того берега, который именуется европейской цивилизацией, и другой, оставшейся разрушать и строить на этом берегу. И от этих двух высоких имен ложатся тени на все, что внизу, под ними; от Толстого — абсолют, пафос, вера (хотя бы это переламывалось в виде веры в разум); от Франса — релятивизм, ирония, скепсис».¹ Драгоценно для Замятина то, что они «оба великие еретики; многие книги обоих заносились в наиболее почетный для писателя каталог — *librorum prohibitorum*» (393). Чувствуется, что и сам Замятин гордится тем, что и его роман «Мы» занесли в этот почетный каталог.

Сопоставление Льва Толстого и Анатоля Франса сегодня может показаться неоправданным и странным, особенно принимая во внимание, что популярность французского писателя резко упала с 1920-х годов; современный русский читатель в лучшем случае знает Франса по историческим романам «Таис» и «Боги жаждут». В советскую же эпоху чаще всего издавали памфлетный роман «Остров пингвинов», всячески подчеркивая антиклерикальные и антибуржуазные мотивы в творчестве писателя, с сочувствием относившегося к большевистской России, что было положительно воспринято Лениным и, естественно, отрицательно эмигрантской прессой, — Замятин, кстати, обратил внимание на статью Марка Алданова «Огонь и дым», написанную, как он верно определил, в манере Льва Шестова, в которой тот писал, в частности, о большевизме Барбюса, Роллана, Франса, но, судя по всему, на его мнение о самом любимом им современном западном писателе эти политические увлечения Франса никак не повлияли.²

Впрочем, далеко не все современники, в том числе и близкие Замятину, разделяли его чрезвычайно высокую оценку творчества Франса. Ремизов, постоянно и очень ревниво следивший за всеми литературными, театральными и кинематографическими шагами Замятина, остро переживавший наступившее во Франции охлаждение отношений между ними, в своем некрологе, разумеется, с подтекстом, упомянул «экономического сухаря

¹ Замятин Е. Сочинения. М., 1988. С. 393. В дальнейшем сноски на это издание в тексте (указывается страница).

² Ему гораздо больше в статье Алданова понравилась «параллель между верой в мессианство России славянофильства и коммунизма — самое парадоксальное и остроумное» (Замятин Е. Я боюсь. М., 1999. С. 64).

Чернышевского, по черствости сравнимого только с блестящим гигиеническим бискотом Анатоля Франса».³ Но настороженное, а иногда и враждебное отношение многих русских писателей к Анатолю Франсу не только не смущало Замятина, но и представлялось закономерным и неизбежным. Особенно он считал характерной и символической позицию Александра Блока, великолепно подкреплявшую его главный тезис: «...наши попытки ассимилировать Франса — только свидетельство вполне естественного, буйного аппетита молодости, накидывающегося иногда на малосъедобное. Реактивом, который однажды особенно ясно показал полярность по отношению к нам Франса, для меня был Блок. Блок говорил, что не принимает Франса — „он какой-то не настоящий, все у него ирония“. „Не настоящим“ Франс был для Блока потому, что Франс был настоящим — до конца — европейцем; потому что из двух возможных решений жизни Блоком, Россией, было выбрано трагическое, с ненавистью и любовью, не останавливающееся ни перед чем, а Франсом — ироническое, с релятивизмом и скепсисом, тоже не останавливающимся ни перед чем» (393).

Это была принципиально важная для Замятина мысль, которую он не уставал развивать в статьях, лекциях, мемуарных очерках. В воспоминании о Федоре Сологубе «Белая любовь» Замятин писал: «Кнут еще мало оценен как орудие человеческого прогресса. Действительнее кнута я не знаю средства, чтобы поднять человека с четверенек, чтобы человек перестал стоять на коленях перед кем и перед кем бы то ни было. Я говорю, конечно, не о кнутах, сплетенных из ремней, я говорю о кнутах, сплетенных из слов, — о кнутах Гоголей, Свифтов, Мольеров, Франсов, о кнутах иронии, сарказма, сатиры. И таким кнутом Сологуб владеет, быть может, еще лучше, чем стилетом мизерикордии. (...) Патент на кнут не без основания историей записан на имя России, но только на кнут из ремней: ирония, сатира в русскую литературу привезены с Запада. И хотя для сатиры нет почвы более урожайной, чем наш чернозем — до сих пор у нас выросло только три-четыре полновесных колоса, и один из них, конечно, Сологуб» (325). В рукописи развернутый список русских «иронистов»: «Гоголь, Козьма Прутков, Щедрин, Сологуб» (556) — удивительно, что в перечне отсутствуют Грибоедов, Герцен, Лесков, Достоевский.

В лекциях о технике художественной прозы Замятин именно юмор, смех, иронию считал характерными чертами новейшего литературного направления — «неореализма» (как и старого реализма, но в доремзно-патриархальном варианте), к которому он относил себя, некоторых «Серапионовых братьев» (Лунца, Каверина), Эренбурга⁴: «Юмор, смех — свойство живого, здорового человека, имеющего мужество и силу жить. В этом свойстве — радость прежних реалистов и неореалистов — и отличие неореалистов от писателей-символистов: у символистов вы увидите улыбку — презрительную улыбку по адресу презренной земли, но

³ Ремизов А. Стоять — негасимую свечу // Наше наследие. 1989. № 1. С. 118. Примечательно и мнение В. Шкловского («Сентиментальное путешествие») о «раздвижном Анатоле Франсе с иронией букиниста» (*Шкловский Виктор*. Гамбургский счет. М., 1990. С. 163).

⁴ В романе «Хулио Хуренито» Замятин подкупил иронический стиль, «европеизм»: «Это [ирония] — оружие европейца, у нас его знают немногие: это — шпага, а у нас — дубинка, кнут. На шпагу поочередно нанизывает Эренбург империалистическую войну, мораль, религию, социализм, государство — всякое» (430—431). Некоторые главы романа Замятин оценил как «превосходные, франсовские», правда соседствующие с «абортированными, фельетонными».

никогда не услышите у них смеха. Вы смеетесь над противником: это знак, что противник вам уже не страшен, что вы чувствуете себя сильнее его, это уже — знак победы. Мы слышим смех в произведениях неореалистов, и это говорит нам, что они как-то одолели, переварили вечного врага — жизнь. Это говорит, что мы имеем дело с литературным поколением более здоровым и сильным, чем символисты. Реалисты жили в жизни; символисты имели мужество уйти от жизни; неореалисты имели мужество вернуться к жизни».⁵

Но неореализм — это во многом не прежний реализм, это возвращение на землю из астральных пространств символизма, память о которых неизгладима. Ирония неореалистов обогащена символистским опытом, это закаленное и охлажденное, без всяких (в широком смысле) религиозных подпор видение мира — «...они вернулись к жизни, может быть, слишком знающими, слишком мудрыми. И оттого у большинства из них нет религии. Есть два способа преодолеть трагедию жизни: религия или ирония. Неореалисты избрали второй способ. Они не верят ни в Бога, ни в человека».⁶ Таковую позицию Замятин называл «сознательным агностицизмом».⁷ Замятин счел необходимым уточнить, что подразумевал иронию в высоком смысле слова, а не «сантиметровую», которая «жалка»,⁸ иронию бичующую, беспощадную, без оглядки на авторитетные и господствующие мнения и понятия, иронию Свифта и Франса. Он предупреждал в знаменитой статье «Я боюсь»: «...если писатель должен быть благоразумным, должен быть католически-правоверным, должен быть сегодня полезным, не может хлестать всех, как Свифт, не может улыбаться над всем, как Анатоль Франс, — тогда нет литературы бронзовой, а есть только бумажная, газетная, которую читают сегодня и в которую завтра завертывают глиняное мыло» (411).

Замятин вспоминает в некрологе Франса слова героя повести «Рубашка» (одно из самых совершенных произведений французского писателя) директора зоологического сада Лярив-дю-Мона, скептика и атеиста. «„Требуется недюжинная сила души, чтобы быть неверующим“, — говорит г. Ларив дю Мон в „Рубашке“ Анатоля Франса, когда речь заходит о том, как трудно умирать. Г. Ларив дю Мон прав. Но к этому следует прибавить, что требуется еще большая сила души, чтобы быть неверующим, скептиком, релятивистом — и все-таки жить полной жизнью, все-таки любить жизнь» (353—354). Собственно, любит жизнь с каким-то неистовством, судорожно и даже, пожалуй, истерично и герой повести, но это любовь отравленная постоянной думой о неизбежной смерти, искаженная и не позволяющая ему жить полной жизнью. Он отчасти завидует католику г-ну де ла Галисоньеру, которого преследуют кошмарные видения будущих загробных мук: «Мои страдания мучительнее ваших, так как и рядовой человек примиряется с мыслью о вечном аде (...) Религиозное воспитание и мистические настроения внушили вам страх перед человеческой жизнью и ненависть к ней. Вы не только христианин и католик, вы — янсенист, носящий в самом себе ту бездну, по краю которой ходил Паскаль. А я люблю жизнь, здешнюю, земную жизнь, такой, какой она есть, жизнь со всей ее поганью. Я люблю ее, грубую, гнусную и топорную; я люблю ее, мерзкую, нечистоплотную и гнилую;

⁵ Литературная учеба. 1988. № 5. С. 132—133.

⁶ Там же. С. 133.

⁷ Литературная учеба. 1988. № 6. С. 100.

⁸ Замятин Е. Я боюсь. С. 455.

я люблю ее во всей непристойности, во всем позоре, во всем безобразии, с ее скверной, с ее уродствами и зловонием, с ее развратом и ее заразой».⁹ Кредо героя — последовательный и крайний материализм. Он верит только опытным фактам науки, и эта вера — неугасающий источник его мук, его несчастья, крест, который он принужден нести: «Моя научная работа, мои наблюдения, мои постоянные занятия сравнительной анатомией и тщательные исследования строения материи вполне убедили меня в том, что слова „душа“, „разум“, „бессмертие“, „невещественность“ обозначают только физические явления или отрицание этих явлений, что конец жизни является и концом нашего сознания, словом, что смерть подводит окончательный итог нашему существованию. Нет слова, которое могло бы определить то, что следует за жизнью, ибо употребляемое нами для этого слово „небытие“ — лишь знак отрицания, поставленный перед природой в целом. „Небытие“ — это бесконечное „ничто“, и это „ничто“ объемлет нас. Мы из него выходим и возвращаемся в него; мы между двумя „ничто“ — как скорлупка, плавающая в море. „Небытие“ — это нечто невозможное, но очевидное, оно не постигается, но оно существует. Несчастье человека — и несчастье его, и преступление — заключается в том, что он до всего этого додумался. Остальные животные этого не знают, и нам следовало бы тоже оставаться в неведении» (6, 452).

Многие герои произведений Франса, как правило вольтерьянцы, скептики, релятивисты и иронисты, косвенно или прямо выражающие его взгляды на человеческую природу, историю, религию, придерживаются той же философии, что и зоолог «Рубашки», блистая парадоксальными и фраппирующими суждениями. В том же духе, к примеру, рассуждает о мышлении и пагубном человеческом свойстве мыслить Жером Куаньяр в «Суждениях господина Жерома Куаньяра»: «Мышление — это болезнь, свойственная лишь некоторым особям, и если бы она распространилась, то быстро привела бы к уничтожению рода человеческого»; «Мыслить — это тяжкий недуг. (...) Люди, которые думают мало или не думают вовсе, счастливо устраивают дела свои как в здешнем, так и в ином мире, а тому, кто мыслит, вечно угрожает опасность погубить себя и телесно, и духовно, так много лукавства таятся в мысли» (2, 599, 619—620). Но герой «Рубашки», безусловно, прямолинейнее, проще, так сказать односоставнее, чем Куаньяр, не говоря уже о господине Бержере, который, хотя и «был неверующим, но, как человек со вкусом, не щеголял своим неверием» и с удовольствием цитировал Конфуция: «Как нам знать, что такое смерть, когда мы не знаем, что такое жизнь?» (4, 48, 398).

Ирония пронизывает почти все элементы художественного мира Франса. Она вездесуща и полисемантична, от ее укулов невозможно увернуться и излюбленным героям-скептикам писателя. Ирония порождает иронию (в сущности, это бесконечный процесс), окрашивая в релятивистско-скептические тона все: прошлое, настоящее, будущее, социальные и личные житейские драмы. В ее всепроницаемости и вездесущности есть врачующая и даже спасительная сила, и — что не менее важно — ирония толерантна и сопротивляется любым разновидностям догматизма и фанатизма (более того, ирония срывает покровы с любых понятий и моральных предписаний, а заодно бесконечно вносятся поправки и в поток парадоксальных рассуждений); относительно все, в том числе и острые, вызывающие мысли над всем смеющегося и над всем иронизирующего парадок-

⁹ Франс Анатолий. Собр. соч.: В 8 т. М., 1959. Т. 6. С. 453. В дальнейшем все ссылки на это издание в тексте (указываются том и страница).

салиста; главный герой многих произведений Франса филолог Бержере отвергает обвинение во вражде к католицизму, охотно признавая неправоту некоторых своих крайних, сознательно утрированных суждений, но делает это все в той же иронической манере, щеголяя новыми и еще более неожиданными парадоксами: «Я бы скорее опасался новой религии, слишком тщательно разработанной. Такая религия, если даже она построена на самой возвышенной и милосердной морали, вначале будет действовать с суровостью и тягостным педантизмом. Я предпочитаю заржавевшую от времени нетерпимость свежееотточенному милосердию. (...) Над этой древней иудейско-христианской религией пронеслось столько веков человеческих страстей, земной ненависти и земной любви, столько цивилизаций, примитивных и утонченных, аскетических и чувственных, безжалостных и терпимых, скромных и великолепных, земледельческих, пастушеских, военных, торговых, промышленных, олигархических, аристократических, демократических, что в конце концов все сгладилось. Религии не влияют на нравы, наоборот, они таковы, какими их сделали нравы...» (4, 274—275). Ирония органически, почти механически перерастает в автоиронию. Она переливчата, текуча, многослойна, тревожна, нервна, как и неустанно работающая «беспокойная мысль г-на Бержере» (4, 160). Бержере раздавлен изменой жены с его же учеником; непристойная картина, случайно увиденная им, преследует «рогоносца», заставляя страдать от сознания грубости и низменности происшедшего. Но как под эмоциональным прессом обострилось зрение этого камерного, книжного человека! Графито, с примитивной прямолинейностью зафиксировавшие его новый статус, разумеется, больно задели героя, но одновременно и напомнили рисунки, начертанные «неискусной рукой на стенах Помпеи». Фантазия переносит героя в далекое будущее, иронически освещая судьбу оскорбительного и пошлого графито: «Допустим, какое-нибудь стихийное бедствие разрушит завтра этот противный, скучный город, но его остатки уцелеют для науки тридцатого века, и мое графито будет открыто в отдаленном будущем. Что по поводу него скажут ученые? Поймут ли они его примитивную символику? Разберут ли они хотя бы мое имя, начертанное буквами забытого алфавита?» (4, 209). Такая вот ироническая футурология. Он пристально разглядывает стремительно увеличивающиеся в числе «эти произведения народного творчества», классифицируя их: «„Две школы!“ — решил он» (4, 227). И это уже, так сказать, ирония эстетическая.

Замятин любил остроумные парадоксы героев Франса, его тонкую, умную и толерантную иронию, настороженно относящуюся к слишком серьезным теориям, избегающим сомнений и смеха. В предисловии к «Суждениям господина Жерома Куаньяра» Франс противопоставляет философии Руссо скептическую философию аббата, всецело сочувствуя последней: «Жан-Жаку вряд ли пришлось бы по вкусу скептическая мудрость нашего философа. Трудно вообразить что-либо менее похожее на философию Руссо, чем философия аббата Куаньяра. Его философия проникнута доброжелательной иронией. Она снисходительна и покладиста. Основываясь на человеческой немощности, она имеет под собой твердую опору. А философия Руссо недостает счастливого сомнения и легкой усмешки. И так как она зиждется на мнимом фундаменте естественного добра, якобы присущего роду человеческому, то оказывается в очень неудобном положении и не замечает, насколько она смешна. Это — философия людей, которые никогда не смеялись. Все это было бы еще терпимо, но она тащит человека назад к обезьяне и неосновательно

возмущается, когда видит, что обезьяна лишена добродетели. Поэтому такая философия бессмысленна и жестока. И это стало ясно для всех, когда государственные деятели вздумали применить „Общественный договор“ к наилучшей из республик» (2, 535—536).¹⁰ «Доброжелательная ирония», непреременные и спасительные сомнения, «благожелательный скептицизм», способность смеяться над всем, в том числе и над «нелепостями, которые казались величественными и нередко оказывались кровавыми» (2, 572) — вот неизменные слагаемые иронии Франса, которыми не устал восхищаться Замятин (особенно в период работы над романом «Мы»). В некрологе он подчеркивал, что ирония Франса выдержала «испытание огнем — и даже не огнем, а еще страшнее: испытание холодом. Оставаясь скептиком до самого конца, он до самого конца нежно и молодо любил жизнь». «Ирония, которую я призываю, не жестока, она не смеется ни над любовью, ни над красотой; она учит нас смеяться над злыми и глупыми, которых без нее мы имели бы слабость ненавидеть» (394).¹¹ Замятин цитирует, видимо, по памяти и потому с некоторыми неточностями и лакунами фрагмент из книги «Сад Эпикура», ранее появившийся в газете «Тепрс», с полным основанием обнаруживая там не только превосходное определение иронии, но и существеннейшую сторону творчества Франса. Это кредо французского писателя, эстетическое и этическое, имеет смысл привести здесь целиком: «Чем больше я думаю о жизни человеческой, тем больше убеждаюсь, что надо давать ей в свидетели и судьи Иронию и Жалость, подобно тому как египтяне призывали к своим мертвым богинь Изиду и Нефтиду. Ирония и Жалость — добрые советчицы: одна, улыбаясь, делает нам жизнь приятной; другая, плача, делает ее священной. Ирония, к которой я взываю, — не жестока. Она не осмеивает ни любви, ни красоты. Она полна кротости и доброжелательства. Ее улыбка смиряет гнев, и это она учит нас смеяться над злыми и над глупцами, которых мы без нее, не выдержав, возненавидели бы» (3, 294). Кстати, и сам Франс дорожил этими мыслями. В романе «Красная лилия» иронист Поль Ванс говорит: «Мудр был тот, кто сказал: „В свидетели и в судьи дайте людям Иронию и Сострадание“». А госпожа Мартен, высоко ценившая «глубокую иронию» Ванса и хорошо знакомая с его сочинениями, рассмеявшись, напоминает собеседнику: «Но позвольте... ведь это написали вы. Я же вас читала» (3, 227—228). По сути, это слегка замаскированная отсылка к произведениям самого Анатоля Франса.

¹⁰ К каким мрачным последствиям привела попытка осуществить на практике идеи Руссо и вера в «добродетель» Робеспьера и других революционеров Франс, не без влияния знаменитой книги Карлейля, иронически, хотя и без «доброжелательности», подытоживает тут же: «...это был человек [Робеспьер] великого ума и неподкупной честности. Вопреки своим самым благим намерениям государственные деятели подобного склада приносят наибольший вред. Если уж человек берется управлять людьми, он не должен упускать из виду, что они просто гадкие обезьяны. Только при этом условии можно быть гуманным и доброжелательным политическим деятелем. Безумие Революции заключалось в том, что она хотела утвердить на земле добродетель. А когда людей хотят сделать добрыми, свободными, умеренными, великодушными, то неизбежно приходят к тому, что жаждут перебить их всех до единого. Робеспьер верил в добродетель — и создал террор. Марат верил в справедливость — и требовал двести тысяч голов. Пожалуй, среди мыслителей XVIII века аббат Куаньяр больше всех расходился с принципами Революции. Он не подписался бы ни под единой строкой из „Декларации прав человека“ по причине того чрезмерного и несправедливого различия, которое проводится в ней между человеком и гориллой» (2, 537).

¹¹ «Мало избалованный благами земными, — писал Франс в автобиографической книге «Жизнь в цвету», — я любил жизнь за нее самое, любил ее без прикрас, во всей ее наготе, порою страшной, порою очаровательной» (7, 581).

Огромную ценность в глазах Замятина представляло то, что ирония Франса была возведена на мощном многовековом фундаменте, что этот утонченный европейский писатель «стремился вспомнить, принять в себя все, что было написано до него»; Жюль Лемэтр верно называл Франса «гомеровским старцем, у которого прибавилось 2000 лет жизненного опыта» (560 — зачеркнутый фрагмент в рукописи некролога).¹² Это был старший современник и постоянный собеседник Замятина — «старый мудрец-скептик, вечно улыбающийся Анатоль Франс».¹³ Естественно, что Замятин неоднократно цитировал острые суждения героев Франса в статьях и разговорах — это было незаменимое оружие. Так, в опущенном фрагменте статьи «О литературе, революции, энтропии и прочем», рассуждая о «настоящей критике», он переворачивает ироническую формулу из рассказа Франса «Мысли Рике»: «Настоящим критиком может быть только тот, кто умеет писать антихудожественно — наследственный дар критиков общественных. Только этот сорт критиков и полезен для художника: у них можно учиться, как не надо писать и о чем не надо писать. Согласно этике благоразумного франсовского пса Рике: „Поступок, за который тебя накормили или приласкали, — хороший поступок; поступок, за который тебя побили, — дурной поступок”. Люди — часто неблагоразумны; и чем дальше они от благоразумия Рике, тем ближе к обратному этическому правилу: „Поступок, за который тебя накормили или приласкали, — дурной поступок; поступок, за который тебя побили, — хороший поступок”. Не будь этих критиков, как бы мы знали, какие из наших литературных поступков хорошие, и какие — дурные?» (456). Рике — персонаж нескольких рассказов и «Современной истории». (В романе та же мысль дана в несколько иной вариации: «Он до такой степени отождествляет преступление с наказанием, что для него дурной поступок это тот, за который наказывают». — 4, 415). Возможно, Замятину запомнились и другие раздумья Бержере о Рике, глаза которого пленили героя («...у собаки были красивые глаза: карие, с золотистым отливом и миндалевидными кремовыми белками. И взгляд этих глаз отражал простые и таинственные мысли, вероятно общие для всех умных животных и для простодушных людей, населяющих землю». — 4, 375), особенно о собачьей душе: «Собака, в сущности, это душа. Не скажу — бессмертная. Однако, сравнивая положение, занимаемое во вселенной этим бедным зверьком, с моим, я признаю и за ним, и за собой одинаковое право на бессмертие»; «Этим собачьим взглядам... придает человеческую красоту смена веселой живости и серьезного спокойствия, а также то, что в них находит немое выражение маленькая душа, душа созерцательная, мысли которой не лишены устойчивости и глубины» (4, 376, 380). Незримое присутствие философствующего франсовского пса и его хозяина ощутимо в грустной и поэтичной миниатюре Замятина «Глаза».

В статье «Новая русская проза», шутливо характеризуя литературную группу «Серрапионовы братья», главой которой принято было считать его самого, Замятин писал: «Впрочем, „Серрапионовы братья” — вообще выдуманы, как знаменитый Пютуа у Анатоля Франса: Пютуа приписывали разные поступки и даже преступления, но никакого Пютуа не было — он был выдуман г-жой Бержере. Этой Бержере в данном случае был

¹² С годами Франс все больше предпочитал прошлое настоящему и будущему: «...прошлое — единственная дорога для прогулки, единственное убежище, куда мы можем укрыться от повседневных забот, от горестей, от самих себя. Настоящее бесплодно и смутно, будущее — скрыто. Все богатство, все великолепие, вся прелесть мира — в прошедшем» (7, 429).

¹³ Замятин Е. Я боюсь. С. 262.

отчасти и я, но теперь уже нельзя скрыть, что „Серапионовы братья” — вовсе не братья; отцы у них разные, и это никакая не школа и даже не направление: какое же направление, если одни правят на восток, а другие на запад?» (422). Пютуа — мифический персонаж одноименного рассказа, одного из спутников тетралогии «Современная история».¹⁴ Это блестящая, виртуозная попытка Франса проследить механизм возникновения и развития мифа (нечто подобное, но в гораздо более усложненном психологическом и стилистическом ключе создает Лесков в «Несмертельном Головане» и «Импровизаторах»). Логично предположить, что с этим рассказом Франса связаны все мифологические и отчасти «озорные» мотивы в творчестве Замятина.

Ю. Анненков в мемуарном очерке приводит слова Замятина, сказанные им в разговоре через день после письма к художнику — иронической футурологической фантазии: «В дополнение к письму, вспомним фразу из „Балтазара” Анатоля Франса: „La science est infaillible; mais les savants se trompent toujours”, — наука непогрешима; но ученые постоянно ошибаются».¹⁵ Замятин напоминает другу максимуму мудрого волхва Сембобитиса, скептика и консерватора («Он был мудр и стар и не любил новшеств». — 2, 17), из раннего рассказа Франса «Валтасар», остроумно подкрепляющую его полемику с «машинобожием» («Религия материалистическая, находящаяся под высочайшим покровительством — так же убога, как и всякая другая») в письме, которое Анненков справедливо назвал «кратчайшим шуточным конспектом романа „Мы”». Рисуя в письме картину будущего «рая», Замятин, впрочем, заглядывает и в более отдаленные времена: «Будет время, когда во всем — только организованность и целесообразность, когда человек и природа — обратятся в формулу, в клавиатуру. (...) Люди смазаны машинным маслом, начищены и точны, как шестиколесный герой Расписания [железных дорог]. Уклонение от норм называют безумием. А потому уклоняющихся от норм шекспиров, достоевских и скрябиных — завязывают в сумасшедшие рубахи и сажают в пробковые изоляторы. Детей изготавливают на фабриках — сотнями, в оригинальных упаковках, как патентованные средства; раньше, говорят, это делали каким-то кустарным способом. Еще тысячеletие — и от соответствующих органов останутся только розовенькие прыщички (вроде того, как сейчас у мужчин на груди справа и слева)».¹⁶

Галлион в книге Франса «На белом камне» так говорит о вечной потребности человека заглядывать в далекое будущее: «Прошлое скрыто от нас, равно как и будущее; мы живем между двух густых туч — в забвении того, что было и в неведении того, что будет. Но мучительное любопытство переполняет нас желанием постичь причину вещей, а жгучая тревога толкает к размышлениям над судьбами человека и мира» (6, 492). Одну из самых оригинальных попыток приподнять завесу, скрывающую будущее, предпринял в конце века современник Франса и Замятина Г. Д. Уэллс в романе «Машина времени»; и это произведение с полным основанием можно назвать среди важнейших литературных источников романа «Мы». В предисловии к русскому переводу романа Уэллса Замятин

¹⁴ В примечаниях к статье допущена досадная ошибка: «Героиня романа А. Франса „Ивовый манекен” и одноименной пьесы» (Замятин Е. Я боюсь. С. 306). Ограниченная, слишком буржуазная жена Бержере к созданию мифического Пютуа никакого отношения не имеет; она вообще враждебно воспринимает иронию, скепсис, мифотворчество. Речь идет о матери Бержере, персонаже рассказа, о семейной легенде.

¹⁵ Литературная учеба. 1989. № 5. С. 119.

¹⁶ Там же. С. 118—119.

адресует себе и современникам вопрос, в котором слишком ощутимы горечь, тревога и великое разочарование: «Может быть, движется не время, — а мы как-то движемся мимо времени?»¹⁷ Там же по поводу мрачных фантазий Уэллса, которые уже не воспринимались как фантазии в мире, развалившемся после разрушительных войн и революций, Замятин писал: «Что-то надо сделать, нужно торопиться что-то сделать, чтобы люди не выродились: одни — от вечной роскоши, другие — от вечной нужды. Нужно торопиться, пока люди еще не забыли, что они — люди».¹⁸

Вариациями на уэллсовские темы, углубленными и пронизанными «франсовскими» ироническими интонациями и математическими парадоксами, в очень определенном смысле являются как роман «Мы», так и письмо Замятина Ю. Анненкову. Люди, живущие в раю Уэллса (видимость рая, нечто неправдоподобное, кукольно-игрушечное), лишены индивидуальности — это торжество уравнилельных идей, доведенное почти до идеальной точки («мы», но еще более интегрированное, чем «мы» поданных Единого Государства, где есть и диктатор, и полиция, и наука, подчиненная высшим «педагогическим» целям): «...все они носили одинаковые мягкие одежды, у всех были нелепые безбородые лица и какая-то девическая округленность форм (...) между мужчинами и женщинами будущего не было никакого различия — ни в одежде, ни в телосложении, ни в обращении. Эти маленькие люди были все одинаковы. И дети были точь-в-точь, как родители, только поменьше».¹⁹ «Новый мир», в котором, казалось бы, осуществились бесчисленные утопические проекты и мечтания, оказалась страшным, сохранившим лишь только отдаленное сходство с прежним, полным противоречий и несправедливостей, но в то же время динамичным, населенным энергичными, талантливыми людьми, следы деятельности которых сохранились еще в том «социальном раю», куда машина времени забросила путешественника: «Человечество было сильным, энергичным и умным и использовало всю мощь своих жизненных сил на то, чтоб изменить условия, среди которых оно жило. (...) Я не сомневался, что изумительная красота зданий, окружающих меня, была последним проявлением той энергии человечества, которая становилась уже бесцельной и ненужной после того, как, наконец, была достигнута полная гармония в жизни; эта последняя вспышка энергии увенчала победу — и затем настала эпоха мирной жизни. Такова неизбежная участь энергии при отсутствии жизненной борьбы: некоторое время эта энергия продолжает еще проявляться в искусстве, в любви, а затем наступают бессилие и упадок...

Но даже и эти художественные импульсы должны были исчезнуть и уже исчезли в то время, которое было перед моими глазами. Украшать себя цветами, танцевать и петь — вот все, что осталось от этих импульсов. В конце концов и это должно было постепенно выродиться в полное бездействие».²⁰

¹⁷ Уэллс Г. Д. Машина времени / Под ред. и со статьями Евг. Замятина. Пб., 1920. С. 15. Вопрос Замятина отчасти пересекается с мыслями г-на Бержера в «Современной истории»: «Что такое время, как не движения природы, и разве могу я сказать, продолжительны они или коротки? Природа жестока и скучна. Но почему я это знаю? И как посмотреть на нее со стороны? А ведь иначе нельзя познать ее и судить о ней»; «Мы ничего не знаем о жизни; ее эволюция во времени — чистейшая иллюзия. (...) Время — это только плод мысли. А пространство так же мало реально, как и время» (4, 160, 519).

¹⁸ Там же. С. 20.

¹⁹ Уэллс Г. Д. Машина времени. С. 72.

²⁰ Там же. С. 79—81.

Приведенные цитаты дают возможность понять, что в пессимистической фантазии Уэллса было особенно близко автору романа «Мы» (и ряда статей, непосредственно примыкающих к нему). Конечно, колоссальные стилистические различия между реалистом Уэллсом и модернистом Замятиным. «Мы» — произведение другого масштаба и, если так можно выразиться, другого дыхания — многослойное произведение, в котором элементы антиутопии (очень разнообразные и разнонаправленные) сочетаются с сюжетом своеобразного романа-исповеди героя нового, «машинного» времени; в роман органически вплетены памфлетные мотивы и парадоксы (можно даже сказать, что главным героем романа является ирония). И тем не менее несомненны переклички между этими произведениями английского и русского писателей — и они не на поверхности, а касаются важнейших компонентов структуры.

Скептик Франс, опираясь на знание прошлого человечества, в будущее предпочитал, как правило, не заглядывать, а когда и приподнимал завесу, скрывающую грядущие времена, то по большей части видел картины безрадостные и апокалиптические. В эссе о фантастическом романе Э. Бульвер-Литтона «Будущая раса» (1870) он воспекает земную жизнь со всеми ее горестями и страстями, воспекает страдание, предпочитая современный порочный мир усовершенствованным стерильным обществам будущего (и здесь он невольно соприкасается с художественною мыслью Достоевского, определеннее и эмоциональнее всего выраженной в «Сне смешного человека»): «Я только что прочел книгу, в которой поэт-философ вывел людей, не знающих ни радости, ни горя, ни любопытства. Покинув эту новую страну Утопии и вернувшись на землю, где люди борются, любят, страдают, как начинаешь любить их, какое чувствуешь облегчение, сам страдая вместе с ними! Как глубоко проникаешься сознанием, что только в этом и есть настоящая радость! Она заключается в страдании, как бальзам — в ране целебного дерева. А те, убив страсть, одним ударом убили все — радость и страдание, боль и наслаждение, добро, зло, красоту — все, все, а главное — добродетель. Они мудры и в то же время ни на что негодны, так как на что-либо годными нас делает страдание. Для чего им их долгая жизнь, если они ничем не заполняют ее, не живут!

Эта книга помогает мне понять и полюбить условия человеческого бытия, как бы они ни были тяжелы, примириться с нашим мучительным существованием, наконец, снова отнестись с уважением к себе подобным и с великим чувством симпатии к человечеству. Это превосходная книга — в том отношении, что она заставляет любить действительность и настораживает против всяких иллюзий и химер. Показывая нам существа, недоступные горестям, она приводит нас к пониманию того, что этим жалким счастливым далеко до нас и что с нашей стороны было бы величайшим безумием менять (даже если бы это было возможно) наши условия существования на иные» (3, 273—274). Эти «мудрые» счастливицы, обреченные на долгую жизнь, не могут иметь искусства и даже уже не понимают, что такое поэзия и живопись. Но, с точки зрения Франса, без искусства нет жизни, так как оно превышает всего (слова Рюноске Акутагава о строчке Бодлера явно восходят к парадоксам Франса, которого, кстати, японский писатель очень высоко ценил): «Не имея страстей, они не имеют искусства. {...} Они слепы и глухи к чудесам поэзии, обожествляющей населенную людьми землю. У них нет Вергилия, но их называют счастливыми, потому что у них есть лифты» (3, 274). Естественны настороженное, даже враждебное отношение Франса к «беспощад-

ному прогрессу» и апология грешной и трудной земной жизни со всеми ее контрастами и страданиями: «Простим страданию и будем знать, что немисливо представить себе большего счастья, чем то, которым мы обладаем в нашей человеческой жизни, такой радостной и такой горькой, такой злой и такой доброй, в одно и то же время идеальной и реальной, содержащей в себе решительно все и примиряющей все контрасты. Вот где наш сад, который надо усердно перекапывать» (3, 275).

Но особенно характерны памфлетные зарисовки и полемические выпады против утопистов от античности до новейших времен в «Современной истории», «Острове пингвинов» и — более всего — в социально-философских диалогах книги «На белом камне». В последней с явной иронией говорится о большом числе «охотников исследовать, что произошло бы, если бы люди сделались благоразумными» (5, 553), а среди создателей всевозможных Утопий и Атлантид названы Платон, Томас Мор, Кампанелла, Фенелон, Кабе, Поль Адан, Себастьян Мерсье и Уильям Моррис. Все эти идеальные государства и города, в глазах Франса, плоды целенаправленной фантазии, плохо согласующейся с историей рода человеческого и природой человека. И очень показательны, что Франс когорте мечтателей, идеалистов, утопистов, поэтов, взывающих Града, противопоставляет Г. Уэллса, автора «Машины времени» — книги абсолютно свободной от иллюзий и традиционного оптимизма, базирующегося на наивной вере в бесконечный прогресс человечества: «Весьма редки те, кто стремится познать грядущее из чистой любознательности, не ставя перед собой никаких моральных целей и не создавая оптимистических иллюзий. Насколько мне известно, один только Герберт Джордж Уэллс, путешествуя по будущим векам, усмотрел такой возможный конец человечества, которого сам автор, по всей видимости, не желает: ведь возникновение пролетариата, истребляющего людей, и аристократии, идущей в пищу, — надо признать, весьма суровое разрешение социальных проблем. А именно такую судьбу Герберт Джордж Уэллс и предрекает нашим отдаленным потомкам. Все остальные пророки, знакомые мне, ограничиваются тем, что уверяют будущим столетиям осуществление своих грез. Они не открывают нам грядущего, они заключают его» (5, 554).

И еще раз будет упомянут (точнее, выделен) с подчеркнутой симпатией в этой книге Уэллс, упомянут и процитирован: «Один философ-естествоиспытатель, не склонный пугаться собственной фантазии, — я имею в виду Герберта Джорджа Уэллса — сказал: „Человек — не последнее слово природы“. Нет, человек не начало и не конец жизни на земле (...) И после него еще появятся новые формы живых существ. Будущая раса, быть может, развившаяся из нашей, или, быть может, возникшая и независимо от нас, унаследует власть над планетой. Эти новые владыки земли ничего не будут знать о нас или станут нас презирать» (5, 616).

Будущий мир (старый рухнул в последнем году 20 столетия, после чего полвека длилась полоса анархии и разрушения, пока не возникла в 2270 году христианской эры Европейская федерация), контуры которого очерчены в книге «На белом камне», стерильный, скучный, отчасти похож на «социальный рай» Уэллса, хотя далеко не так мрачен. Исчезли суды, торговля, армия, был уничтожен алкоголизм («без этого был бы немислимый новый строй» — 5, 593). Само собой, упразднена частная собственность: «...мы обладаем всем, ибо государство неотделимо от нас, оно — всего лишь наименование общности людей» (5, 605). Воцарилось нечто вроде гармонии, но совсем не той, о которой мечтали утописты и революционеры: «Мы с трудом постигаем, как могли в прошлом друзья народа

взять себе девиз: „Свобода, Равенство, Братство” (5, 605). Семья распалась и наступила эра полнейшей сексуальной свободы (в романе «Мы» эта свобода ограничена бюрократическим диктатом и полицейским контролем — талоны, шторы, определенные часы): «Мы отдаемся, когда этого хотим, и тому, кому хотим» (5, 607). Что же касается поэзии, то она стала элитарной забавой: «Ныне поэты пишут лишь о вещах утонченных, далеких от здравого смысла; у каждого из них своя грамматика, свой словарь, свои ритмы, ассонансы и аллитерации» (5, 609). Будущее в книге не антиутопия и не утопия. Прогресс не отрицается, но он весьма ограничен одним почти непреодолимым обстоятельством: «Человечество в своей основе не меняется. (...) Природа человека остается такой же, какой была и будет всегда: неистовой и прихотливой. Теперь, как и в прошлом, инстинкты сильнее рассудка» (5, 612). Впрочем, уже делаются опыты по изменению человеческой природы — удаляется толстая кишка («беспольный и вредоносный орган, очаг микробов»): «Толстая кишка, удаленная сначала хирургическим путем у большого числа людей, постепенно исчезнет и у других в силу наследственности, так что в один прекрасный день от нее избавится все население» (5, 593). Этот второстепенный мотив в книге Франса, имеющий частное, «гигиеническое» звучание, стал отдаленным прообразом всеобщей хирургической операции по удалению «фантазии» (не забыл Замятин и стерильной химической пищи — можно подумать, что у «нумеров» еще в младенчестве вырезали толстую кишку) в романе «Мы».

Что же касается «Острова пингвинов», то там, собственно, будущего нет и всякий «прогресс» является временным и условным; история человечества — бесконечное повторение одних и тех же циклов (последняя часть «Будущее время» имеет подзаголовок «История без конца» и ее финал почти зеркально дублирует начало). Там нет даже тех очень прозаизированных элементов утопии, которые все же присутствуют в книге «На белом камне», — вертикальная линия человеческой истории сломана, заменена беличьим колесом. Скепсис и ирония Франса положительно не знают границ; снисходительнее всего он к прошлому, особенно к отдаленному прошлому — идеал для него (говоря, конечно, относительно) не в пошлом настоящем и не в туманном будущем, а в дохристианской эпохе, в античном мире. К революциям (любым) он отнесился с нескрываемым скепсисом, не видя в них созидающего и обновляющего начала. К демократии и народовластию — с не меньшей иронией, чем к монархии и католической церкви (в книге «На белом камне» католичество переродилось в «райскую» эпоху в небольшую секту из нескольких тысяч человек, а папа Пий Двадцать пятый работает, так сказать, по совместительству «на *via дель Орсо* в Риме» — 5, 611). По многим книгам Франса (разных периодов) рассыпаны иронические суждения и остроумные парадоксы: «При народовластию (...) люди подчинены своей собственной воле, а это тяжкое рабство. В действительности своя воля не менее враждебна народу, чем воля монарха. (...) Власть народа, так же как и власть монарха, опирается на выдумки и изворачивается как умеет» (2, 538); «...При любом государственном строе — будь то монархия, империя или республика — правители заинтересованы в обязательной воинской повинности, они предпочитают командовать армией, а не управлять народом»; «Нет такой хартии, которая охраняла бы свободу от посягательств со стороны народовластию. В теории деспотизм демократии не знает границ»; «...В государстве имеют значение только условия жизни. Убеждения — игра словами, не больше» (4, 168, 288, 289); «Во всяком

цивилизованном государстве богатство священно; в демократическом государстве священно только оно»; «В демократических государствах ничто так высоко не ценят, как знатность происхождения»; «Зависть — добродетель демократических государств, оберегающая их от тиранов» (6, 162, 166—167, 244). Одно из самых блестящих и горьких мест в «Острове пингинов» — авторский комментарий к поэтическим и гуманным надеждам Бибо-Кюкия: «...подменяя сложную и низменную действительность простой и возвышенной поэзией, образно представлял себе дело Пиро как битву ангелов с демонами. Он верил в вечное торжество сынов света и радовался, что сам он, дитя ясного дня, повергал наземь детей ночи» (6, 197). В такое «вечное торжество» А. Франс не верил, как не верили в него и его герои — скептики, иронисты, релятивисты Куаньяр и Бержере. Они иногда с вызывающим пессимизмом, как Бержере в «Ивовом манекене», заявляли свое неверие: «Трудно постигнуть, как люди разумные и здравомыслящие могут питать надежду, что когда-нибудь сделают сносным существование на этом крошечном шарике, который неловко вращается вокруг желтого и уже наполовину потухшего солнца, предоставляя нам, как каким-то паразитам, копошиться на заплесневелой земной поверхности» (4, 247). Правда, это сказано героем в очень грустную минуту жизни, обычно в произведениях Франса преобладают иронические суждения, в которых эмоциональность или устранена, или почти всецело растворена. Но сути дела это не меняет, как не меняет и взгляда Франса на человеческую природу, весьма нуждающуюся в разнообразных одеждах и прикрытиях. В автобиографической книге «Жизнь в цветку» он скажет то, что уже многократно звучало в других произведениях, дав некоторые основания упрекать его в чрезмерном скепсисе и даже в мизантропии: «Я считаю, что люди в большинстве своем злее, чем кажутся. Они не показывают своего истинного лица; они скрывают поступки, которые возбудили бы к ним ненависть или презрение, и, напротив, выставляют напоказ дела, могущие снискать одобрение и похвалу. Если мне случалось нечаянно распахнуть чужую дверь, предомной почти всегда открывались такие зрелища, что я не мог не испытывать к человечеству жалости, ужаса и омерзения» (7, 585).²¹

Бесстрашие и холодная ясность художественной мысли Франса, чуждавшегося утопических фантазий и розовой, идиллической лжи, Замятина были необыкновенно дороги; гротескные преувеличения и «мизантропические» пассажи его не только не смущали, но представлялись в высшей степени нужными, важными, целебными. И те же качества, хотя и присутствующие в ослабленном, редуцированном, размытом виде, ценил он и в химических городских «сказках» Уэллса: «Своими социально-фантастическими романами он пользуется почти исключительно для того, чтобы вскрыть дефекты существующего строя, а не затем, чтобы создать картину нашего грядущего рая. В его „Грядущем“ — ни одного розового или золотого райского отблеска: это скорее мрачные краски Гойи. И тот же Гойя — в „Машине времени“, в „Первых людях на луне“, в „Воине

²¹ В произведениях Франса часто встречаются эти мысли (отчасти соприкасающиеся с фраппирующими суждениями героев Достоевского, Валковского и Свидригайлова, и «катавасией» в рассказе «Бобок»); ближе всего к процитированному месту автобиографической книги мнение корреспондента утренней газеты в романе «Театральная история»: «я (...) всякий раз, как случайно открою дверь, в прямом и переносном смысле, так обнаруживаю подлость, о которой не подозревал. Если бы общество вдруг вывернуть наизнанку, как перчатку, и показать нам, что там внутри, мы бы все попали в обморок от ужаса и отвращения» (5, 99).

в воздухе», в „Освобожденном мире”. Только в одном из наиболее слабых социально-фантастических романов Уэллса „В дни кометы” и в последнем из его фантастических романов „Люди как боги” увидим мы слащавые, розовые краски утопии» (388—389).

В произведениях Франса Замятин не находил никаких слащавых и розовых красок — неизменных составных «классической утопии». Но вообще фантастические романы Уэллса и гротескно-иронические, написанные на злобу дня произведения Франса сосуществовали в его сознании рядом как явления во многих отношениях родственные, хотя и неравноценные (Франс он ставил несравненно выше как художника и мыслителя). В эссе «Генеалогическое древо Уэллса» он прямо писал о близости, нередко очень значительной, некоторых произведений Уэллса и Франса: «Во Франции параллельно с Уэллсом в области социального памфлета, одетого в изящную форму иронически-фантастических романов, работает Анатолий Франс («На белом камне», «Остров пингвинов» и «Восстание ангелов»). В последнем романе — „Восстание ангелов” — отправной пункт сюжета тот же, что в „Чудесном госте” Уэллса: ангелы — среди земного человечества; но у Франса разработана эта тема гораздо глубже, остроумнее, тоньше, чем у Уэллса» (392).

А в некрологе Франса Замятин о романе «Восстание ангелов» отозвался восторженно, не скупясь на самые звонкие эпитеты: «...когда ему было уже за 70 лет, он подарил мировой литературе самую франсовскую, самую французскую, самую веселую, самую беспощадную, самую мудрую из своих вещей: роман „Восстание ангелов”» (394).

Это мнение Замятина о романе «Восстание ангелов», критика и публициста сдержанного, язвительного, скупого на похвалы, само по себе драгоценно. Но, пожалуй, еще важнее и значимее прямые и косвенные отзвуки любимого Замятиным произведения Франса в романе «Мы» и примыкающей к нему по духу и стилю публицистике (особенно здесь необходимо выделить статьи «Рай» и «О литературе, революции, энтропии и проч.»). Статья «Рай» открывается прямыми аллюзиями на главные мотивы и образы романа Франса (а завершается близкой по смыслу цитатой из романа Уэллса «Неугасимый огонь» — диалог между Богом и Сатаной, «учителем вечных исканий, вечного бунта»): «О том, что вселенная — творение старого Иалдаваофа — далека от совершенства, об этом говорилось многое и многими, но, кажется, никому не приходило в голову, что стержневое безвкусие вселенной — в поразительном отсутствии монизма: вода и огонь, горы и пропасти, праведники и грешники. Какая точная простота, какое было бы не омраченное ни единой мыслью счастье, если бы Он сразу создал единую огневоду, если бы Он сразу избавил человека от дикого состояния свободы! В полифонии всегда есть опасность какофонии. Ведь знал же Он это, учреждая рай: там — только монофония, только ликование, только свет, только единоголосное „Те Деум”. И, разумеется, ошибки Иалдаваофа мы не повторим; полифонии, диссонансов — уже не будет: одно величественное, монументальное, всеобъемлющее единоголосие. Иначе — какое же воплощение древней прекрасной мечты о рае? Какой же в самом деле рай, если Престолы и Власть гремят „Те Деум”, а Начала и Силы — „Miserere”?»²²

По сути (и стилистически) это сжатое и энергичное изложение главных мотивов романа «Мы», соотнесенное с центральным конфликтом «Восстания ангелов». Из романа Франса — старый Иалдаваоф (в гностической

²² Замятин Е. Я боюсь. С. 53.

мифологии — низшая космическая сила, законодатель земного мира); там это «суетный и невежественный демиург, а не бог», которому люди земли в ослеплении поклоняются как единому богу; он обманул ложью людей и ангелов и «все, до чего он коснулся, носит на себе печать его грубого и невежественного ума» (7, 66, 72, 107). Он невежественный, тупой и жестокий тиран, «алчный к восхвалениям повелитель», «безвестный дух маленького затерянного в пространстве мирка», который «не только не создавал миры, но даже не знает, сколько их и каким они подчиняются законам», «лжесоздатель». Восставшие ангелы и стремятся к тому, чтобы свергнуть Иалдаваофа «и низринуть в геенну, куда он низринул тех, кто был достойнее его» (7, 72).

Восставший ангел Аркадий желает освободить землю от тирании Иалдаваофа, открыть людям правду, заключающуюся в том, что они «поклоняются демиургу, который создал для них жизнь хуже смерти и смерть хуже жизни» (7, 90). И небеса (рай) Иалдаваофа — скучная военизированная казарма: «Организация рая — чисто военная, основанная на иерархии и дисциплине. Беспрекословное повиновение является там непоколебимым законом. Ангелы представляют собой настоящее войско. Сравните райскую обитель с Елисейскими полями, как изображает их Вергилий. В Елисейских полях царят свобода, разум, мудрость; блаженные тени беседуют между собой в миртовых рощах. На небе Иалдаваофа совершенно отсутствует гражданское население; все мобилизованы, занумерованы, внесены в списки. Это казарма и учебный плац» (7, 159). Этот рай предвещает «стеклянный рай» Единого Государства, в котором существуют не граждане, а нумера под неусыпным контролем Ангелов-Хранителей (в некотором смысле их предтечи — крылатые существа будущего Золотого века в фантазии одного из героев романа Франса, предвидящего уничтожение человечества: «Кто знает, не исполнятся ли к тому времени судьбы их [людей] иссякшей породы, не возникнут ли новые существа из праха и останков того, что было человеком и его гением? Кто знает, не завладеют ли царством земным крылатые существа?» — 7, 137—138). Замятин иронически подхватывает ангельскую тему романа Франса; его Строитель задается вопросом: «Кто знает: может быть, именно их, Хранителей, провидела фантазия древнего человека, создавая своих нежно-розовых „архангелов“, приставленных от рождения к каждому человеку?» (39). Вне сомнения, что уродливые Хранители из романа Замятина — мрачная и злая карикатура на розовых архангелов.

Аркадий произносит перед мятежными ангелами пламенную революционную речь: «Вы освободились от небесного рабства; вы сбросили иго того, кто именуется Ягве, но кого здесь должны называть его настоящим именем Иалдаваофа, ибо он не создатель миров, а всего-навсего невежественный грубый демиург, который завладел ничтожной частицей вселенной и посеял на ней страдание и смерть» (7, 157). Речь эта звучит как пародия на любые революционные, социалистические и анархические речи — ирония Франса полифонична. Он вновь, только усиливая сарказм, обращает жало иронии против революционеров всех времен и оттенков, но особенно, по вполне понятным причинам, жало поражает героев и события Великой французской революции: «Недолговечные вожди перевернутого вверх дном государства правили посредством террора среди неслыханных опасностей. По большей части они были менее жестоки и беспощадны, чем властители и судьи, которых Ягве посадил в земных царствах. Однако они казались более свирепыми, потому что судили во имя человечности. К несчастью, они были склонны умиляться и отлича-

лись большой чувствительностью. А люди чувствительные легко раздражаются и подвержены припадкам ярости. Они были добродетельны, добронравны, то есть весьма узко понимали моральные обязательства и судили человеческие поступки не по их собственным следствиям, а согласно отвлеченным принципам. Из всех пороков, опасных для государственного деятеля, самый пагубный — добродетель: она толкает на преступления. Чтобы с пользой трудиться для блага людей, надо быть выше всякой морали, подобно божественному Юлию. Бог, которому так доставалось с некоторого времени, в общем не слишком пострадал от этих новых людей. Он нашел среди них покровителей, и ему стали поклоняться, именуя его Верховным существом. Можно даже сказать, что террор несколько отвлек людей от философии и послужил на пользу старому демиургу, который казался теперь защитником порядка, общественного спокойствия, безопасности личности и имущества» (7, 134—135).

Такое парадоксально-ироническое отношение Франса к революциям, естественно затеваемым из самых благородных побуждений добродетельными и гуманными поборниками всеобщей справедливости, было постоянным; с годами его ирония отшлифовалась и утончилась, достигнув апогея в романе «Восстание ангелов», который заключает величественный сон Сатаны, где гротескно перевернута картина мира и дан ответ на вопрос, чем бы закончилось победоносное восстание против невежественного демиурга-узурпатора. Иалдаваоф низвергнут в ад, геенну, и там-то он преображается: он «и в вечной тьме сохранил свою гордость. Почерневший, сломленный, грозный, величественный, он возвел ко дворцу небесного царя полный презрения взор — и отвернулся. И новый бог, наблюдая за своим противником, увидел, как скорбное лицо его озарилось разумом и добротой. Теперь Иалдаваоф созерцал землю и, видя, что на ней царят страдания и зло, питал в сердце своем благие помыслы» (7, 218). И, напротив, победивший в борьбе Сатана, провозгласивший себя богом, стал зеркальным подобием высокомерного и жестокого, упивающегося гимнами и подобострастными речами демиурга: «Сатана, некогда содрогавшийся всем телом при мысли, что миром владеет скорбь, стал теперь недоступен жалости. Он смотрел на страдание и смерть как на отпадное следствие своего могущества и великого милосердия. И кровь жертв курилась перед ним, возносясь как сладостный фимиам. Он осуждал разум и ненавидел любознательность. Сам он отказывался познавать что-либо из опасения, как бы приобретение нового знания не показало, что он не был с самого начала всеведущим. Теперь он любил окружать себя тайной и, считая, что потеряет часть своего величия, если будет понят, старался изобразить себя непостижимым» (7, 218). Он стал подозрителен и нетерпим, смех и иронию стал воспринимать как преступление и кощунство — немедленно прогнал улыбающегося Аркадия. Вопросы, ирония, сомнения — все это нежелательно и преследуется. Достойны одобрения и допустимы только осанна, гимны, оды, восклицательные знаки, как язвительно сказано Замятиним в статье «Рай»: «Лукавый творец диссонанса, учитель сомнений Сатана навеки изгнан из светлых чертогов, и голоса — только ангельские, и ликуют литавры, колокола, исполати, слава, осанна».²³ И такое же ликование царит на общественных праздниках в Едином Государстве, где все поэты — поэты-лауреаты, славящие Благодетеля, Хранителей и мудрое, вечное счастье таблицы умножения.

²³ Там же.

Сатана в романе Франса просыпается в холодном поту и произносит слова, многократно эхом прозвучавшие в романе «Мы» и публицистике Замятина, еретически восставшего против «нового католичества», бросившего вызов «победителям»: «Побежденный бог обратится в Сатану, победоносный Сатана станет богом» (7, 219).²⁴ Нелишним будет, дабы избежать нелепых обвинений Замятина в богохульстве, напомнить, что Сатана у Франса и создателя романа «Мы» — это «учитель вечных исканий, вечного бунта», прямой потомок Люцифера из «Потерянного рая» Мильтона, чей девиз несколько вольно процитирован в «Восстании ангелов» и мог бы быть вынесен в эпиграф к роману: «Better to reign in Hell, than serve in Heav'n» («Лучше свобода в преисподней, чем рабство на небесах»). Вряд ли, однако, Замятина удовлетворили, а возможно, показались и наивными с некоторым морализаторским оттенком сентенции героя романа Франса: «Что же касается нас (...) то мы уже уничтожили Иалдаваофа, нашего тирана, если победили в себе невежество и страх (...) победа — это дух и что в нас, и только в нас самих, должны мы побороть и уничтожить Иалдаваофа» (7, 219). Художественная мысль романа «Мы» сложнее и трагичнее, затрагивает такие пласты, которые тщетно было бы искать в «Острове пингвинов» и даже в «Восстании ангелов». Замятин не дает ответов и рецептов, не морализирует и не проповедует, но он с потрясающей остротой ставит вековые вопросы у «последней стены», используя знаменитое выражение героя Достоевского. Есть немалая доза истины в словах Льва Наврозова: «...как писатель, а не только кораблестроитель-математик, Замятин знал, что жизнь бесконечно более иррациональна, чем любые иррациональные числа. (...) Общество, которое изображает Замятин в „Мы“, основано на „разуме“, то есть на том, что для 99 процентов взрослого населения ясно, как $2 \times 2 = 4$. Это общество не навязано никаким тираном-злодеем. Его создали „Мы“, 99 процентов населения, их „разум“ (...) возможно, что „Мы“ — самое важное или самое ценное произведение XX века, которое продолжает Джона Стюарта Милля и Достоевского, перекликается с Бердяевым, предвосхищает Хаксли...»²⁵

Есть определенное родство между Иалдаваофом Франса и Благодетелем Замятина, который с небес сходит к «нумерам» — «Новый Иегова на аэро, такой же мудрый и любящежестокый, как Иегова древних» (96), воплощающий древнейшую мечту человечества о рае. Да и в более общем плане общественные устои и мораль Единого Государства, «нового католичества», соприкасаются со старым, о чем свидетельствуют такие слова Строителя: «В древнем мире — это понимали христиане, единственные наши (хотя и очень несовершенные) предшественники: смирение — добродетель, а гордыня — порок, и что „МЫ“ от Бога, а „Я“ — от дьявола» (89).

Таковы лишь некоторые отражения в творчестве «иронического скифа, скептического диалектика»,²⁶ прошедшие испытание огнем и холодом

²⁴ Сравните со следующими словами в статье Замятина «Скифы ли?»: «Христос на Голгофе, между двух разбойников, истекающий кровью по каплям, — победитель, потому что Он распят, практически побежден. Но Христос, практически победивший, — Великий Инквизитор (...) Такова ирония и такова мудрость судьбы. Мудрость потому, что в этом ироническом законе — залог вечного движения вперед». — Там же. С. 26.

²⁵ *Наврозов Лев*. Замятин и Оруэлл: $2 \times 2 = 4?$ // Московские новости. 1993. № 1. 3 янв. С. 9.

²⁶ *Филлипов Б.* Литературная публицистика Замятина // Замятин Е. Сочинения. Мюнхен, 1988. Т. 4. С. 8.

иронических парадоксов А. Франса, виртуозно владевшего этим, как считал Замятин, по преимуществу европейским оружием. Замятин охотно и часто обращался к скептическим, мудрым, веселым и беспощадным суждениям французского писателя, нередко переводя их на свой математический и «скифский» язык. В творчестве Замятина органическим образом уживались и сочетались «скифство» и «европеизм». Слова, которые он сказал о Сологубе в очерке «Белая любовь», с полным правом можно отнести к самому Замятину: «Если бы вместе с остротой и утонченностью европейской Сологуб ассимилировал и механическую опустошенную душу европейца, он не был бы тем Сологубом, который нам так близок. Но под строгим, выдержанным европейским платьем Сологуб сохранил безудержную русскую душу. (...) При всем своем европеизме Сологуб — от русских степей, по духу — он русский писатель, куда больше, чем многие из его современников» (326—327).

«ВАССА ЖЕЛЕЗНОВА» М. ГОРЬКОГО И ТЕАТР С. Э. РАДЛОВА

Пьеса «Васса Железнова» вошла в классический репертуар русского театра. Среди постановок 30-х годов одна из самых знаменательных осуществлена в Театре под управлением Радлова. Сергей Эрнестович Радлов, создатель одной из российских театральных школ первой половины XX века, обладал драгоценным свойством — постоянно находиться в состоянии творчества. Его любимыми драматургами были Шекспир и Пушкин. Раздумья над ними помогали ему становиться режиссером-новатором, экспериментатором, теоретиком театрального искусства и его оригинальным практиком. 4 июня 1947 года он писал Вольдемару Яновичу Чобуру, своему ученику и другу, из ГУЛАГа: «...много работаю над Шекспиром, потихоньку продираюсь к упительным, еще никем не открытым истинам».¹ Эти слова вырвались у Радлова, когда в историю театра уже вошла его знаменитая тридцатилетняя шекспириана, включившая спектакли «Отелло», «Ромео и Джульетта», «Гамлет», «Король Лир».

В режиссерской судьбе Радлова были и любимые, не раз поставленные им пьесы, как «Похождения Швейка» или «Васса Железнова». «Васса» впервые появилась в его театре в 1937 году, и он возвратился к ней в ГУЛАГе осенью 1946 года. Первое сообщение о «Вассе» попало в июльский «Календарь искусств» за 1937 год: «17 июня. В „Театре под управлением Радлова“ „Васса Железнова“ М. Горького. Постановка Е. Д. Головинской. Художник А. И. Константиновский. Композитор А. Я. Пейсин».² Затем последовало несколько положительных, но разноречивых рецензий. Через много лет — краткие упоминания в историях русского (советского) театра и справка в Летописи постановок произведений Горького на сцене в книге С. С. Данилова «Горький на сцене» (Л.; М., 1958. С. 212).

Несмотря на серьезный интерес Радлова к спектаклю и к автору пьесы, не только обстоятельного разговора, но даже упоминания о них в статьях о деятельности Радлова, равно как и в фундаментальной монографии Д. И. Золотницкого,³ нет.

Задача данной работы — восполнить этот досадный пробел. Спектакль «Васса Железнова» возник в театре Радлова в пору его расцвета. Он вобрал в себя и отразил достижения радловской театральной школы. Правильное восприятие спектакля возможно при условии понимания особенностей радловской режиссуры. Она же имеет свои отработанные временем устойчивые принципы, которых мы вкратце коснемся.

¹ Театр. 1992. № 10. С. 116.

² Рабочий и театр. 1937. № 7. С. 1.

³ См.: *Zolotnitsky D. Sergey Radlov. The Shakespearian Fate of a Soviet Director* Russian Institute for the History of Art. St. Petersburg; London. 1995. Расширенный вариант монографии см.: *Золотницкий Д. И.* Сергей Радлов. Режиссура судьбы. СПб., 1999. Рец.: *Осовцов С. М.* Триумф и трагедия художника // Известия. 1999. 4 сент. С. 5.

Напомним о фактах ученической биографии Радлова. Он получил два образования: филологическое и театральное. На классическом отделении филологического факультета Санкт-Петербургского университета под руководством Ф. Ф. Зелинского он освоил античную драматургию и театр (один из вещественных знаков о том — его работа «О технике греческого актера»). В состав «неоскудевающих источников театральности» (слова Радлова), которым он был верен на протяжении творческой жизни, вошли почерпнутые из античности игра с маской, словесная импровизация, искусство стиля и статики, ритма и динамики.⁴

Одновременно с академическими занятиями Радлов окунается в стихии и пучины драматургии и театра Серебряного века. Он критически перерабатывает теорию «Театра одной воли» Федора Сологуба (овеществленный след этой штудии — его статья «О единой воле в театре»), проходит театральную подготовку у трех крупных театральных новаторов: Н. Н. Евреинова, В. Э. Мейерхольда, А. Я. Таирова. В Старинном театре Евреинова внимание Радлова сосредоточивается на «технологии монодрамы»; здесь он обретает первоначальное обоснование театральности как доминирующей категории театра. В студии Мейерхольда на Бородинской Радлов обучается искусству резкой характерности сценического рисунка, осваивает технику гротеска в его связях со зрелищностью, динамикой площадного искусства. «Камерный театр» Таирова открывает ему значимость эмоциональной насыщенности форм, рождает интерес к приемам монументальной лепки характеров, изображению сильных страстей и титанических поступков, к доведению театра до искусства высокого трагизма. От всех своих учителей Радлов перенимает мысль о самоценности искусства в театре, о спектакле как самостоятельном и подлинно синтетическом художественном произведении. В результате, как писал С. С. Мокульский, из Радлова-ученика сформировался театральный деятель, который на редкость удачно «объединил в своем лице режиссера и драматурга с теоретиком и историком театра».⁵ Он создал несколько типов театра: Театр народной комедии, Экспериментальный театр-студию, на его базе — Молодой театр, Театр под руководством С. Э. Радлова и Театр имени Ленсовета. Радлову удалось вдохнуть новое театральное содержание в прославленные, но работавшие по привычным трафаретам оперный Мариинский, драматический Александринский театры, ГОСЕТ и др.

Театральная теория Радлова создавалась постепенно, складывалась из множества элементов, совершенствовалась, шлифовалась, оттачивая самое существенное и отбрасывая случайное, преходящее.

В статьях о Радлове охарактеризованы его достижения в теории и практике режиссуры. Остановимся на некоторых, наиболее глубоких и удачных. Первым среди интерпретаторов учения Радлова должен быть назван его друг театровед А. И. Пиотровский. Замысел нового театра, возникший у Радлова, по мнению исследователя, значителен тем, «что здесь ищется для театра грамматика, столетиями уже существующая для музыки, открываемая уже для искусств изобразительных и словесных».⁶ Новизна радловского театра в его зрелищности. По мысли Пиотровского, Радлов предлагает (вместе с другими новаторами сцены 20-х годов) реформу театрализованной системы. Ее смысл заключается в изгнании психологии со сцены с целью воскресения ее в восприятии зрителя,

⁴ См. об этом: *Пиотровский А. И.* За советский театр! Л., 1925. С. 21.

⁵ *Мокульский С. С.* Радлов в театре // Радлов С. Э. Десять лет в театре. Л., 1929. С. 5.

⁶ *Пиотровский А. И.* Указ. соч. С. 38.

в передаче внутреннего через «азбуку» мастерства, а не через беспомощные потуги внешнего правдоподобия.

С. С. Мокульский составил перечень приемов, изобретенных Радловым для создания и шлифовки театральной техники: это грамматика языка воображения и импровизации, искусство игры актера на открытой площадке (плакатность, выпуклость, броскость и острота фигуры актера), приемы сценической эксцентрики, буффонады и многое другое. По наблюдению Мокульского, все в совокупности достигало цели создания «ярких образцов высокого театрального стиля», опирающегося на предшествовавшие века театрального искусства и воскрешенного Радловым в современном истолковании классики.⁷

Сжато, но емко и отточенно о Радлове и его учении написал известный театральный деятель П. А. Марков. Он назвал Радлова «ярким представителем ленинградской режиссуры», вслед за Мейерхольдом противопоставившим натуралистическому театру Станиславского свой театральный театр. «Радлов ни на секунду не позволит теме преобладать над ее эстетическим оформлением. Он требует равновесия. Он не хочет ронять темы путем снижения эстетических требований. Его радует ценность темы по одному тому, что она обязывает к ценности формы». Основной чертой Радлова-режиссера Марков считает «эстетическую ответственность за выполнение темы», а постоянной величиной его стиля — синтез многих стилей и других особенностей театральной техники. Классические приемы народного театра режиссер соединяет с техникой площадного театра, эксцентрическую мелодраму с высокой комедией, эмоциональную насыщенность каждого спектакля с тонкостью мастерства. Принцип синтетизма Радлов использует и в театральной теории, соединив учение о «едином творце (воле)» с учением о «примате актера». Ему необходимы точки совпадения того и другого: тогда получится «гениальный театр». К числу приоритетных достоинств театра Радлова Марков присоединяет блестящее теоретизирование и «стилистическую страсть», острый театральный ум, наблюдательность, эрудицию и современность средств художественной выразительности.⁸

Работы нескольких последующих десятилетий о театральном учении и практике театра Радлова писались в годы господства упрощенной «системы Станиславского», фактического отрицания необходимости новаторских театральных исканий, отождествленных с формализмом в годы засилья примитивной идеологизации сцены и других отрицательных явлений. Они отозвались в подходе к Радлову даже самых близких к нему людей, к примеру его ученицы, единомышленницы и профессора Театрального института Е. Д. Головинской. Ее позиция постоянно раздваивается: она то убежденно доказывает, что Радлов «реализм никогда не понимал как механическое копирование жизни», но всегда — как способность передать ее поэтическое начало, философское содержание, психологическое переживание во всей их глубине и цельности и «посредством самых разнообразных стилизованных приемов» (Головинская их хорошо изучила и умело описывает), то продолжает доказывать, что форма для Радлова «всегда была богата и самодовлеющая».⁹

⁷ Мокульский С. С. Указ. соч. С. 8, 15, 19.

⁸ Марков П. А. Сергей Радлов и его книга «Десять лет в театре» // Марков П. А. О театре: В 4 т. М., 1976. Т. 3. С. 590—591.

⁹ Головинская Е. Д. На пути к единому методу. Очерк по истории преподавания актерского мастерства в Ленинградском театральном институте // Записки Ленинградского театрального института. Л.; М., 1941. [Вып.] 1. С. 60, 63. Слова Радлова Головинская цитирует по кн.: Радлов С. Э. Десять лет в театре. С. 115—116.

Принципы театрального учения Радлова и практики режиссера в их непреходящих достижениях с учетом контекста и в их исторической перспективе восстанавливает современный театровед Д. И. Золотницкий. Главной чертой феномена Радлова Золотницкий считает неустанный поиск современных средств театральной выразительности как «условия живой театральной жизни» (слова самого Радлова¹⁰). Режиссер отыскивает «театральные эквиваленты», могущие передать внутренний смысл драматургического произведения. По удачному определению Д. И. Золотницкого, Радлов создал в театре стиль «высокого сценического реализма», предполагающий осуществление богатыми и многообразными средствами театральной техники «исследование страдающей человеческой души и неочевидных связей между людьми».¹¹

Может быть, самое глубокое истолкование принципов театра Радлова принадлежит ему самому. В описаниях своих спектаклей он касался не одного только «как?», но и «что? зачем? почему?». Более всего Радлов говорил о своих «тайнах», характеризуя работу над пьесами Шекспира и Пушкина. Он искал тематический ключ спектакля и пути его раскрытия. Так, играя Шекспира, режиссер ставил задачу найти «органичность и закономерность поэтической и сценической стилистики» драматурга, чтобы «сделать из этого творческие и технологические выводы». «...Для исполнения шекспировских ролей, — писал Радлов, — мало быть искренним, простым и правдивым, а надо уметь — уметь дышать, говорить, двигаться, фехтовать, относиться к своему физическому аппарату так, как это умеют делать оперные артисты и обычно забывают драматические. Понимать, что жизнь стиха на сцене определяют не только законы дыхания, но и строй мысли. (...) Помнить, что каждая подлинная пьеса — бездонная глубина сокровищ, кладов идей, мыслей, откровений и открытий».¹²

Каждый спектакль Радлова являлся сотворчеством с драматургом. Фактически режиссер всякий раз предлагал свою принципиально свежую трактовку пьесы. Так, по Радлову, суть «Ромео и Джульетты» (1934, 1939) сводилась «к тому простому положению, что „Ромео и Джульетта“ не поэма о любви, а поэма... о борьбе за право на любовь».¹³ Чтобы сделать такое понимание трагедии сознаний достойным зрителя, Радлов искал «полнокровную и сложную оркестровку спектакля, в которой каждый актер играл как бы на своем инструменте». При этом режиссер внимательно следил за проведением принципа сценического контраста эмоций (горе — радость, печальное — смешное), назвав его приемом «контрапунктической пантомимы».¹⁴

В госетовском «Короле Лире» (1935) Радлов видел цель сценического реализма в преодолении «любого, бытового, сценически национального языка», чтобы «поднять» его «до поэтических образов шекспировского текста». Его «Король Лир» стал «не политической агиткой», а «грандиозной поэмой о новых и старых людях, о новом в уходящих и о ветхом в носителях новой жизни».¹⁵

¹⁰ «Молодой театр»: Беседа с руководителем театра С. Э. Радловым // Жизнь искусства. 1928. 2 дек. № 49. С. 14.

¹¹ Золотницкий Д. И. Сергей Радлов в «Молодом театре» // Режиссер и время: Сб. науч. тр. Л., 1990. С. 59.

¹² Радлов С. Э. В союзе с великим драматургом // Искусство и жизнь. 1939. № 4. С. 17.

¹³ Радлов С. Э. Как я ставлю Шекспира // Наша работа над классиками. Л., 1936. С. 22.

¹⁴ Там же. С. 43.

¹⁵ Там же. С. 46—47.

Радлов неизменно делал первым этапом работы всего ансамбля «уяснение темы пьесы» всей целиком и темы каждого действующего лица, чтобы создать «общий реалистический колорит всего спектакля, не снижающий его до уровня бытовой драмы».¹⁶ В его трактовках блистали бриллианты психологических догадок, помогавших ожить пьесе, пробудить к сопереживанию и сораздумью зрителей. Так, в «Отелло» (1932, 1935) постановщик показывал не то, что делали до него, — как быстро воспламенялся к ревности неуправляемый мавр, а то, «как трудно заставить его ревновать»: «Отелло, — писал Радлов вслед Пушкину, — по природе доверчив, и нужен огромный макиавелиевский талант Яго, чтобы раздробить, взорвать и разрушить это доверие».¹⁷

Радлов старался достичь глубокого понимания сущности пьесы, ее «живого духа». Он постоянно находился в союзе с драматургом — великим и малым, что означало умение прочитывать его текст «зоркими, внимательными, широкооткрытыми глазами», без посредников, минуя «установки, трактовки, точки зрения» и научаясь «прислушиваться» к драматургу, «оказывать ему доверие».¹⁸ Каждый драматург — «сердцевед». Догадаться о его ведении зритель может благодаря тому, что театр отыскивает только этому спектаклю присущие ритм, темп, тон, контрасты. С их помощью он вызывает зрителя на сотворчество с драматургом и театром, научает его «любить и ненавидеть, думать и понимать».¹⁹

Едва ли не основной принцип постановки пьесы драматурга на сцене, избранный Радловым, о чем он рассказал в статье «О сценичности подлинной и мнимой» и о чем писал его критик С. Л. Цимбал, — это «сценическое истолкование» автора «с позиций его же театральной эстетики».²⁰

Со всем этим запасом познаний, теоретических размышлений и открытий, режиссерского опыта Радлов приступил к постановке «Вассы Железновой» в Ленинградском государственном театре под руководством Радлова, который располагался по адресу: «проспект 25 Октября (Пассаж) — улица Ракова, дом 19. Тел. 1.53.55», как значилось на афише театрального репертуара сезона 1937/1938 года.

Поскольку архив Радлова был в значительной мере уничтожен, а в Театральном музее и библиотеке материалы его и о нем крайне ограничены, мы постараемся воспользоваться всеми печатными и уцелевшими архивными источниками, чтобы восстановить образ спектакля и его заглавной героини, насколько это возможно.

Следует сказать, что после кончины Горького летом 1936 года его пьесы как по сигналу влились в репертуар многих театров. Так, согласно хронике, в Ленинграде и Ленинградской области семь театров сразу поставили пьесы драматурга: Театр имени ЛОСПС — «Мещан», Новый театр — «Варваров», Театр имени Облисполкома — «Вассу Железнову» (1-ю редакцию), Первый передвижной колхозный театр — «Последних», Второй передвижной колхозный театр — «Старика», Малый драматический театр (выступал во Пскове) — «Егора Булычова» и «Мещан».²¹ На этом фоне спектакль в Театре под управлением Радлова стал событием.

¹⁶ Там же. С. 48.

¹⁷ Там же. С. 53.

¹⁸ Радлов С. Э. В союзе с великим драматургом. С. 17.

¹⁹ Радлов С. Э. Работа над Шекспиром // Театр. 1939. № 4. С. 68.

²⁰ Цимбал С. Л. Театр Пушкина и пушкинский спектакль // Рабочий и театр. 1937. № 2. С. 10.

²¹ См.: Рабочий и театр. 1937. № 1.

Рецензенты высоко оценили работу радловцев. При этом они как бы вынесли за скобки общую для всех и как бы саму собой разумеющуюся мысль о высокой профессиональной культуре этого театра. Критики почти не касались работы постановщика, режиссера, художника, композитора, не рассматривали специфики исполнительского мастерства актеров. Их внимание сосредоточилось на результате — интерпретации плана содержания. Сойдясь во мнении о спектакле как художественной удаче, рецензенты подмечали разного рода погрешности и неудачи. Часть из них действительно проискала из-за просчетов постановки, часть — от недопонимания общей конструкции пьесы или ее каких-либо частей.

На спектакль откликнулись четыре рецензента — Б. Л. Бродянский (дважды), И. Б. Березарк (И. Б. Рысс) (два его отзыва опубликованы и один остался в рукописи), И. С. Гринберг и И. Гребнер (по одному отзыву). К ним можно прибавить анализы и характеристики самого Радлова, печатные и рукописные. Рецензия Бродянского появилась на пятый день после первого представления. Она начиналась с описания художественного сценического пространства. С точки зрения Бродянского, оно решено таким образом, что «деньги и вещи наступают в доме Железновых на человека из каждого угла».²² Дается перечисление «вещей»: «многоэтажный буфет, увенчанный чучелом хищной птицы», «черный несгораемый шкаф». При этом хищная птица «становится символом... цепкой власти вещей и денег», а «шкаф кажется надгробным памятником человеческим чувствам, порывам, стремлениям обитателей сумрачного дома». Как видим, рецензент избирает путь эмоционального внушения, подменяя им строгий анализ и подбираясь к своей основной мысли, которая, по его убеждению, оказывается ядром главной идеи: «богатство становится самоцелью, абсолютной жизненной задачей»; «не материнская любовь руководит... стремлением Вассы к деньгам, а само это стремление приводит к необходимости иметь законных наследников».

Нам кажется, что Бродянский допускает небольшую натяжку, которая затем приводит его к ложному акценту в интерпретации основного конфликта. Думается, что не «богатство» цель, а тем более «самоцель» Вассы, а ее любимое и ненавидимое «дело», которое диктует ей тип отношения со всеми без исключения людьми, в том числе и с самыми близкими. В глазах критика, «Васса Железнова в спектакле радловцев — могучий характер, смятый, исковерканный властью денег, сильная натура, обуреваемая слепой страстью к наживе». Движимая этой страстью, Васса отравляет мужа, отказывается от сына, выдает сноху жандармам, идет на любые преступления против совести и самой жизни. В такой трактовке происходит явное снижение масштаба титанической личности Вассы. Поэтому критик характеризует ее так: «решительная, скрипучая походка», «грубый властный голос», «полупотухшие глаза»; вся она — «предприимчивый, настойчивый, неуживчивый человек». Эти черты Бродянский назвал «трагическим зерном роли», обеспечившим «раскрытие идейного замысла великого писателя». Как показали последующие рецензии, такая трактовка характера Вассы — Социальной не была верной, хотя некоторые обертоны исполнения, по-видимому, способствовали его преуменьшению, что грозило исчезновением трагизма.

По наблюдению Бродянского, остальные участники ансамбля, каждый по-своему, Храпов—Еремеев, Наталья—Якобсон, Людмила—Смирнова,

²² Бродянский Б. Л. Хороший спектакль «Васса Железнова» в Театре под управлением С. Э. Радлова // Красная газета. 1937. 22 июня. № 142. С. 3.

Пятеркин—Чобур, искусно сыграли «распад и вырождение семьи». В духе своего времени, но, думается, вопреки замыслу Горького, Бродянский и остальные рецензенты отнеслись к Рашели как к характеру безусловно положительному и только спорили, насколько актрисе Гельфанд удалось осуществить эту положительность. По мнению Бродянского, вполне удалось: «Обычно исполнительницы этой роли превращают Рашель в ходульную фигуру, в рупор идей. Артистка Гельфанд нашла убедительные краски. Ее Рашель — ясный, уверенный в правоте своего дела человек. Большая жизненная правда, носительницей которой выступает Рашель Топаз, противостоит жизненной лжи Железновых». Нам думается, что Горький выстроил параллель: две матери, одна «созидательница жизни», другая ее «разрушительница», обе фанатки своего «дела», ради которого готовы погубить себя, детей, мужа — так требует «дело», и здесь корень трагедии.

Автор рецензии от 27 июня — И. С. Гринберг — глубже и точнее, чем Бродянский, сумел охарактеризовать главный конфликт драмы. Ум и сила Вассы вследствие неличных социальных отношений оборачиваются хищничеством, обманом, преступлением: во имя сохранения семьи Васса заставила отравиться мужа, во имя сохранения «для дела» внука готова выдать жандармам невестку; самое материнство приняло у нее уродливые, страшные формы. В стенах дома, в кругу семьи «разыгрывается глубокая социальная драма», и Васса — ее главное действующее лицо. По свидетельству Гринберга, Театру под руководством Радлова удалось «раскрыть глубину общественных конфликтов пьесы», избежав угрозы «поверхностной „характерности“ и привычной „бытовщинки“». ²³ «Самой большой удачей» спектакля Гринберг называет игру Сошальской: «...она использовала богатейшие возможности, предоставленные ей пьесой и создала образ выразительный и сложный» («властность, уверенность в себе, ум», но и «бесчеловечность, хищничество»). Актерский ансамбль рецензент характеризует как безукоризненный: каждый по-своему «оттеняет атмосферу неблагополучия и вражды, царящую в доме». О Рашели Гринберг говорит слова, противоположные тем, которые принадлежали Бродянскому: «Возражение вызывает лишь образ революционерки Рашели (артистка Гельфанд). В спектакле получилось так, что Рашель резонирует и „осмысляет“. Горький не нуждается в „ведущих“, а глубокий смысл его пьесы открывается зрителю в образах... жизненных и глубоких».

И. Б. Березарк посвятил свою рецензию, в сущности, одному-единственному вопросу — отсутствию национального стиля в спектакле. По мнению критика, спектакль по пьесе Горького предстал в «среднеевропейском облике». Критик этот упрек отнес и к художнику Константиновскому, не сумевшему передать быт и дух «старой русской купеческой семьи», и к основным исполнителям. Березарку кажется, что характеры «недостаточно национально-русские», что ряд образов (Людмилы, в частности) приближен «к мечтательным героям западноевропейских символических пьес», а образ Сергея Петровича Железнова—Антоновича построен «в отвлеченном гротескном плане». Высоко ценя актерскую работу Сошальской—Железновой, рецензент бросает упрек ей, режиссеру Головинской и постановщику Радлову в том, что предложили ложную задачу молодой исполнительнице — «сделаться похожей на старую женщину». (И в следующем отклике на спектакль Березарк повторит этот упрек. Сам факт

²³ Гринберг И. С. «Васса Железнова». Новая постановка в Театре п/р С. Радлова // Смена. 1937. 27 июня. № 145. С. 4.

«старости» Вассы очень странен, если он был в спектакле, ибо шел бы вразрез с авторской афишной ремаркой: «Васса Борисовна — лет 42-х, кажется моложе». ²⁴) В заключении рецензии говорится о высокой культуре театра, не сумевшего, однако, отыскать «подлинно горьковский сценический стиль». ²⁵

Наиболее обстоятельной и аналитичной была рецензия на спектакль И. Гребнера. Она открывается сопоставлением двух титанических фигур позднего горьковского творчества — Булычова и Железновой, бунтаря и строительницы. Егор, оканчивая свою жизнь, понял: «не на той улице жил», и все идет прахом. Васса — вроде бы на «той», но не избавлена от чувства трагического недоумения. Гребнер касается основы горьковского драматургического стиля: показа социальной трагедии через быт. Драма Вассы и «драма семьи Железновых открывает нам самое существо отношений», установленных буржуазией. Драматизм «Вассы Железновой» — это, разумеется, драматизм социальный. Удача театра в том, «что понят и донесен до зрителя социальный драматизм пьесы».

«Самыми сильными образами спектакля» Гребнер считает три женских образа: Вассы—Сошальской, Натальи—Якобсон, Людмилы—Смирновой. На них сосредоточена передача «глубины замысла пьесы» — передача бытовых связей и отношений как социальных в конечном счете. Сошальская «отлично сыграла органичность сочетания ума и злой воли, прямоты суждений и низости действий. (...) Она нисколько не преуменьшила ума Вассы, не утрировала ее подлости. Васса в ее исполнении — подлинно умна, подлинно волевой и твердый человек, идущий на подлости без всякой ажитации, решительно и деловито. Преступления стали бытом для Вассы, — они входят в ее хозяйственный обиход, без них нельзя руководить делом. И эту страшную черту, определяющую характер Вассы, Сошальская передает сильно и естественно. Зритель понимает, что для Железновой нет ничего ужасного в факте выдачи Рашели жандармам, что подкуп и взятка входят в число повседневных финансовых „операций“ Вассы, что даже к тягостной атмосфере ее собственного дома она уже привыкла».

Поддерживая уровень игры Сошальской, «и Якобсон, и Смирнова играют социальную драму, а не сцены из купеческого быта. Образы, созданные ими, раскрывают атмосферу этого страшного дома, и нам понятно, почему в первый же вечер своего приезда Рашель говорит о том, что „мир богатых людей разваливается, начиная с семьи“. Людмила, рассказывающая о тихой и благостной работе в саду, утешающая мать, оберегающая ее от беспокойств и огорчений, *может показаться* светлой тенью, радостью, исключением среди мучающих и мучающихся обитателей дома Железновой. Но в действительности „блаженное“ слабоумие Людмилы с особенной резкостью выделяет неблагополучие, вражду, грязь, господствующие в этой семье. Смирновой найдены верные тона — очень простые и в то же время позволяющие передать ужас существования этой девушки, которая в младенческих лет имела несчастье наблюдать и усваивать противоестественные, отвратительные поступки родных ей людей. Сама не понимая этого, Людмила уже глубоко развращена. И „блаженное“ равнодушие, с которым Смирнова—Людмила говорит о вещах поистине омерзительных, ее веселое спокойствие — страшны». Столь же

²⁴ Горький М. Полн. собр. соч. Художественные произведения: В 25 т. М., 1973. Т. 19. С. 128.

²⁵ Березарк И. В. О чувстве стиля // Советское искусство. 1937. 5 июля. № 31. С. 5.

подробна и содержательна характеристика игры Якобсон: «В Наталье гораздо больше сходства с Вассой — она умна, пытлива, у нее сильный характер. Но точно так же, как жизнь когда-то испортила и развратила Вассу, так теперь она ломает и портит Наталью. Трагическое дарование Якобсон позволило ей создать образ, исполненный драматизма. Острое любопытство ко всему нездоровому и преступному, стремление обнажать подлинную суть вещей и в то же время отвращение ко всему этому, тоска по другой жизни — еле намечающаяся и неуверенная в своих силах, ощущение собственной слабости, — вот черты, определяющие характер Натальи, вот чувства, ее волнующие, ее мучающие. И эта мука, и эта тоска выражены Якобсон сильно и отчетливо. Васса, Наталья и Людмила — эти три образа превосходно дополняют друг друга».

Сценическое раскрытие образов Прохора и Рашели показалось рецензенту спорным. Яркая игра Прохора—Еремеева слишком обытовлена, за ней осталась «не ясна „жизненная философия“ этого страшного озорника». Рашель — «самое слабое место в спектакле», ввиду его «дидактичности и нравоучительности», резко противопоставленных и чуждых горьковской драматургии. Головинская же и Гельфанд, вопреки тексту пьесы, превратили Рашель в «ведущего», в «рупор идей автора», лишив ее собственного характера и проблемности. По мнению Гребнера, эти два персонажа разрушают целостность стиля постановки и вносят в нее разнობой.²⁶

Спектакль в Театре Радлова, если судить о нем по этой рецензии, — одно из первых глубоких, почти конгениальных прочтений пьесы. Радловцы раскрыли социальность как основу жанровой природы пьес Горького, и в этом смысле ее антибытовизма. Они сделали явной и «шекспировскую» природу горьковских характеров — сложных, психологически многогранных, выпадающих за рамки какого-либо узкого времени, масштабных, по-своему трагических. Спектакль, как доказано рецензентом, обнаружил и просчеты, недопустимые в постановке горьковской пьесы: черты бытовизма в игре Прохора—Еремеева и элементы «рупорности» в игре Рашели—Гельфанд. Это было важное предупреждение будущим театрам, рискнувшим взяться за сценическое истолкование пьесы.

В этой же книжке журнала, что и Гребнер, напечатал «в порядке объяснения» свою статью «Некоторые итоги» Борис Бродянский. В ней объясняется причина удачи театра, «впервые в своей истории выступившего с пьесой А. М. Горького». Как в прежних шекспировских постановках, так и здесь рельефно обозначена «масштабность каждого произносимого слова, значительность жеста»; сценически воплощены «большие страсти и мысли»; умело переданы «характерная трагедийная приподнятость и несколько подчеркнутая театральность каждой произносимой реплики, каждого совершаемого на подмостках поступка». Сохранив выработанные ими принципы шекспиризации, радловцы сумели «ничего слепо не повторить при переходе на горьковскую драматургию: ими была найдена новая тональность, новый ключ».

Бродянский полемизирует с требованием Березарка придать спектаклю черты староручеческого быта, считая, что сила горьковской пьесы, умело раскрытая Театром Радлова, — в «глубоком политическом обобщении... а не в коллекционировании бытовых штришков». Однако, удачно найдя слабое место в рецензии «соперника», Бродянский не отказался от собственного заблуждения и продолжал настаивать на том, что пружиной

²⁶ Гребнер И. «Васса Железнова» в театре п/р С. Радлова // Рабочий и театр. 1937. № 8. С. 42.

действий Вассы и ключом к сценическому прочтению драмы было раскрытие «мрачной страсти стяжательства». Думается, постановка пьесы Горького в Театре Радлова, как предсказал Бродянский, «войдет в историю... театра как одна из наиболее взвешенных, законченных и содержательных работ», но отнюдь не потому, что была изобличением пагубной страсти стяжательства.²⁷

Повторный отклик И. Б. Березарка на «Вассу Железнову» можно назвать «Березарк против Березарка». В статье о драматургии Горького на современной сцене критик писал о том, что символисты и Мейерхольд повинны в создании «ошибочной концепции» о Горьком как о «творце ограниченной бытовой драмы». Эти взгляды, по мнению Березарка, отразились на театральной практике: большинство пьес Горького было «плохо поставлено именно потому, что трактовались они... только в бытовом плане, без подлинного понимания горьковского реализма, без глубокого раскрытия горьковских образов». Пролеткульт, РАПП на основании укоренившегося мнения о Горьком-бытовике и провозглашения «устарелости и быта, и Горького» настаивали на том, чтобы признать пьесы Горького «ненужными» советскому театру. Однако и в «Александринке» («На дне», «Мещане»), и в «Малом» («Старик») продолжали соседствовать «бытовизм» вперемежку с «отвлеченной символикой и мистикой». Новая история сценической жизни горьковского театра началась с постановки «Егора Булычова» во МХАТе и Вахтанговском театре. Здесь поселился стиль театрального реализма. То же сказалось и в постановках «Вассы Железновой» Театра МОСПС (Васса—Бирман), Театра под руководством Радлова (Васса—Сошальская) и Театра Красной Армии (Васса—Раневская). (Сразу отметим компанию, в которую попал Театр Радлова со своей «Вассой Железновой» и Сошальская в роли Вассы.) Березарк находит недостатки у всех трех исполнительниц: Бирман манерна и трактует образ символически; у Сошальской и Раневской не хватает «достаточной силы», чтобы показать Вассу во всю величину ее могучего характера. Заметим: теперь ни слова не говорится об отсутствии национально-купеческого колорита. И ни слова о своей первой рецензии, где об этом колорите говорилось.

Последний отзыв Березарка на «Вассу Железнову» мы нашли в его статье о творческой судьбе Сошальской. Это черновой вариант, не попавший в печать и сохранившийся каким-то чудом в бумагах Радлова. В этой новой статье Березарком как бы собраны воедино мысли рецензентов спектакля 1937 года: здесь угадывается мнение Б. Бродянского о том, что чувство собственности искалечило судьбу Железновой; здесь наличествует центральное положение из рецензии И. Гринберга о жанре пьесы как социальной драме; здесь содержится важное положение из рецензии И. Гребнера о глубокой социально-реалистической разработке характеров и концепции пьесы. Наконец, добавляется собственное свое — очень важное — утверждение о «богатырстве» натуры Вассы, сказавшемся на всей ее яркой, трудной и уродливой судьбе.²⁸

Трижды писал о спектакле и его исполнителях сам Радлов. Дважды в 1940 году. По-видимому, он задумал ряд работ о принципах режиссуры и актерского мастерства (может быть, в связи с переименованием театра: прежнее название Театр под руководством С. Э. Радлова (1935—1939) с 1939 года было изменено на Театр имени Ленсовета).

²⁷ Бродянский Б. Л. Некоторые итоги // Рабочий и театр. 1937. № 8. С. 20—21.

²⁸ См.: Березарк И. Б. Творчество В. В. Сошальской. Машинопись. Черновой вариант. Предположительная дата 1940. 36 л. // РО РНБ. Ф. 625. № 730.

Первая из них — своеобразный творческий отчет учителя. Он рассказывал о своих «старших» учениках, Борисе Чиркове, Николае Черкасове и других, и о своей по отношению к ним задаче — направить каждого из них на путь образов, диктуемых внутренней природой их дарования. Более десяти лет он работал с будущими актерами Театра имени Ленсовета — Б. Смирновым, В. Сошальской, Т. Яковсон, М. Смирновой, многими другими. Мы приведем те места из его статьи, в которых он говорит о том, что может помочь понять их в пьесе Горького, и разъясняет собственное понимание пьесы. «Актриса богатого и многостороннего дарования — В. Сошальская... которая исключительно органически живет в мощном, озлобленном и умном облике Вассы Железновой, — удивительно, насколько эта женщина, чуждая по возрасту, по характеру, по социальному строю, который ее породил, так плотно и естественно вошла в жизнь, созданную для нее Сошальской. В тяжелом взгляде умных и злых глаз, в невеселой усмешке этой властной, богатой и несчастливой женщины — подлинно горьковская глубина и горечь. (...) Т. Яковсон... умеет вносить черты живой и острой характерности в роли по преимуществу лирические. (...) Такова, с ее развинченной походкой и пустым захмелевшим взглядом, Наталья в „Вассе Железновой“... (...) Цель учителя — раскрыть возможности актера, дать реализоваться и обогатиться его творческой палитре. (...) М. Смирнова дала образ прелестной дурочки Людмилы Железновой. (...) В актерах труппы общее — в нелюбви к мягкой житейской, ползучей правдёнке, к фотографированию, подменяющему образ, к искусству, пусть правильному, но сухому, робкому, будничному. Думаю, что общее — в желании схватить правду поэтическую, то есть правду, напряженную в восприятии жизни, праздничную в ее выражении».²⁹

Как мы видим, Радлов значительно оживляет наше представление о спектакле и передает общие принципы и установки его театра, выработанные в работе с актерами, — все то, что в конце 30-х годов он называл «высоким сценическим реализмом».

Вторая статья посвящена, как писал Радлов, «любимому моему ученику» Г. И. Еремееву в связи с его кончиной. Остановимся в этой статье на трех моментах: общей характеристике актерского дарования Еремеева, на его исполнении роли Прохора Храпова и на идеальной модели современного актера, какой она видится Радлову.

Георгий Иванович Еремеев играл у Радлова Отелло, Меркуцио, Дон-Гуана, Тень отца Гамлета, Хромоногого Энгстранда в «Привидениях» Ибсена... Театр для него, по словам Радлова, — «talant, вдохновение, жизнь». Радлов так пишет об исключительной особенности еремеевского актерства: «У него всегда находились очень яркие и своеобразные краски для изображения живых и реальных людей, густо вросших в быт, тесно с ним связанных». Таков и его Храпов.

По мнению Радлова, «одной из больших удач Еремеева был Прохор Храпов в „Вассе Железновой“». Грубый, спившийся купчина, почти выродок, развратник, пьяница, коллекционер замысловатых замков, он был почти совершенно неожиданным в исполнении Еремеева, нашего удивительные контрасты внутри его образа и поведения. Недаром Прохор Храпов, этот ни на что не способный человек, мечтал все-таки быть городским головой. После бессонной ночи, в ночных шлепанцах он, однако, входит в кабинет Вассы по-привычному франтовски приглаженный, в причёске „а

²⁹ Радлов С. Э. Режиссер об учениках // Искусство и жизнь. 1940. № 1. С. 21—22.

ля Капуль”, вскидывая нелепо франтовским жестом монокль в осоловевший от коньяка глаз. Он одновременно и отвратителен и чем-то симпатичен. В таких натурах, в сущности безнадежно потерянных, в таких людях, в сущности безоговорочно вредных и дурных, Горький умел распознавать глубоко скрытые силы наблюдательности, юмора и своеобразной цинической правдивости. Умел показать, сколько из этих, не на той улице родившихся людей могло бы, пожалуй, оказаться и честными, и полезными, и талантливыми, если бы их не изуродовала отвратительная жизнь и отвратительное богатство. Этот спившийся и грубеющий от бессмысленной жизни человек был у Еремеева одновременно и смешным, и жалким, и мишенью для насмешек, и цепким, и насмешливым, и остроумным».

Еремеев принадлежал к категории актеров наиболее ценимых и любимых Радловым — трагедийных. Радлов писал: «Еремеев вырастал на наших глазах как актер реализма поэтического, как актер реалистической трагедии...» Радлов, насколько мог, объяснял, что это такое, ибо именно это сочетание поэтичности и трагедийности было в его глазах идеальным для актера. «Нет специально трагического актера, как нет и специально трагической манеры исполнения, а есть талантливые, хорошие, крупные актеры советского реалистического театра, способные в минуту величайших творческих напряжений подняться до стиля исполнения трагедии. Исполнение трагедии требует такой напряженности в ощущении бытового, единичного и реального, которое это бытовое, единичное и конкретное расширяет до пределов общеобязательного символа».³⁰

Как мы помним, Радлов был убежденный экспериментатор, взявший на вооружение шекспировский характер, экспрессионистский стиль и романтический пафос. В годы огосударственного насилия «социалистического реализма» он, как все, вынужден был, хотя и на словах, раствориться в этом «общем методе», но описывал его так, что его театральная закваска, артистическая театральность неудержимо рвались наружу и побеждали любую регламентированную рутину.

Специфику радловского стиля «высокого сценического реализма», достигавшего понимания глубины авторского драматургического текста через посредство новейшей театральной техники, постигали не все профессионалы, даже из числа близко к нему стоявших. Мы уже писали о противоречивой позиции Е. Д. Головиной. Что-то похожее мы находим и в работах И. Б. Березарка. В статье «Ленинградские режиссеры» критик уделил Радлову центральное место. Однако же характеризовал его попеременно и непоследовательно то как убежденного экспериментатора, для которого театральные опыты были и остались самоцелью, то оценивал его спектакли как работу режиссера, перешедшего на позиции натуралиста в духе позднего Станиславского.³¹

В данной работе нас интересует вопрос, помогло ли искусство Радлова-режиссера глубокому истолкованию «Вассы Железновой», понял ли Радлов принципы горьковской драматургии? Думаем, что будем правы, если скажем: не до конца. В статье «Перевооружение драматурга» (она осталась в рукописи, датированной двадцатым февраля 1938 года) Радлов проводит мысль о слабости «технологии» у современных, «даже лучших драматургов».³² Среди лучших он делает исключение для Горького, говоря

³⁰ Радлов С. Э. Георгий Еремеев // Театр. 1940. № 3. С. 111—115.

³¹ См.: Березарк И. В. Ленинградские режиссеры // Театр. 1937. № 7. С. 82—86.

³² Радлов С. Э. Перевооружение драматурга // РО РНБ. Ф. 625 (Радлова). Ед. хр. 80. Л. 3. (Машинопись.) Далее ссылки в тексте. По-видимому, это текст устного выступления Радлова, ибо разыскания его в периодике к положительному результату не привели.

о его несомненной принадлежности к «современной классике» и сетуя на то, что его опыт сложения драмы «учтен и изучен мало» (л. 4). По мнению Радлова, Горький создал школу. В ней основное — «делать слово самым главным, самым фейерверочным фактом театра, затмевающим даже яркость характеров» (л. 5).

Силой Горького-драматурга Радлов считает «язык и характеры»; слабым местом современных драматургов и Горького также — «искусство развития действия, искусство построения интриги» («...Конечно же, — добавлял Радлов как нечто само собой разумеющееся, — строить своих пьес он либо не умел, либо не хотел» — л. 6). По мысли Радлова, искусство интриги заменено в пьесах Горького «тысячами талантливых фраз» (вроде: «не на той улице родился» в «Бульчове», «распутный — распутывает» в «Вассе Железновой»...). Их-то Горький и «противопоставляет каноническому построению действия», и они, по его словам, «стоят виртуозности Скриба». Отметив «факельные» (Б. А. Ларин) слова в пьесах Горького, Радлов не сумел связать их с общей структурой горьковских пьес, эпических, а не драматических по способу развертывания действия. Не объяснив на языке понятий драматургической техники феномен горьковской пьесы, режиссер почувствовал ее особенность своей необычайно чуткой «театральной» интуицией, поставив отсутствие техники у Горького выше виртуозной техники Скриба (л. 5—6). И тогда получается эффект театрального парадокса: язык и характеры существуют в драме Горького как бы поверх драматического действия, не являясь частью и способом его развертывания.

Несмотря на некоторые недоработки в понимании горьковского театра, успех спектакля был несомненным и заслуженным. Судьба резко оборвала процесс восхождения театра. Данная статья — один из последних рассказов о спектакле «Васса Железнова» и о режиссере Радлове.

ИЗ МАТЕРИАЛОВ КОНФЕРЕНЦИИ, ПОСВЯЩЕННОЙ ТВОРЧЕСТВУ Ф. СОЛОГУБА

© А. Д. Семкин

ЕВРЕИНОВ И СОЛОГУБ

К ИСТОРИИ ПОСТАНОВКИ ПЬЕСЫ «ВАНЬКА-КЛЮЧНИК И ПАЖ ЖЕАН»

7 декабря 1908 года в утреннем выпуске петербургской газеты «Биржевые ведомости» было опубликовано интервью с молодым, но уже очень известным режиссером и драматургом Николаем Николаевичем Евреиновым, готовившим в это время в театре Веры Федоровны Комиссаржевской постановку новой пьесы Федора Сологуба «Ванька-ключник и паж Жеан».

«Федор Сологуб — один из немногих современных писателей, которых я искренно люблю, и поэтому постановка его пьесы для меня — настоящий праздник»,¹ — заявил, в частности, режиссер, а чуть дальше добавил: «К тому же вещь эта редкая по талантливости и причудливости».²

К началу 1909 года (премьера «Ваньки-ключника...» состоялась 8 января) публично усомниться в литературном таланте Сологуба было невозможно. Все, кто писал об этой премьере, непременно принимали в качестве исходной посылки крупный талант автора пьесы. Равно как и талант режиссера. Что же касается причудливости — очевидно, именно ею объясняется реакция театральной критики на постановку «Ваньки-ключника...». Реакция эта сводится, в основном, к выражению трех чувств: недоумение, разочарование, возмущение. И. Осипов, например, отдавая должное «большому таланту» Сологуба, сравнивает «Ваньку-ключника...» с «Победой смерти»: «...в „Победе смерти“ чувствовались фантазия и темперамент, и я ожидал, что будущие пьесы г. Сологуба будут именно глубоко театральными, способными дать сильные впечатления. Какое разочарование».³ И ниже: «Причина? Я объясняю себе это лукавым мудрствованием, и даже не лукавым, а просто каким-то мелким беснованием фантазии. Только этим можно объяснить убогую мысль — написать 24 картины на тему... на какую тему я, право, не знаю».⁴

«Невыносимо однообразная тавтология»,⁵ — вторит ему в газете «Новая Русь» авторитетнейший театральный критик Номо повус (псевдоним Александра Рафаиловича Кугеля). «Прямо жаль, что своим крупным интересным талантом г. Сологуб распоряжается, как какой-то ферт или резвый шутник, довольствуясь эффектом, какой его шутки могут производить на растерявшихся простаков».⁶

К. Арабажин в «Биржевых ведомостях» от 9 января 1909 года, признав постановку «в общем удачной», пытается похвалить ее — но и эта похвала сквозь зубы звучит скорее оскорбительно: «Если не предъявлять к пьесе слишком серьезных литературных требований, то ее можно смотреть не без удовольствия».⁷

¹ Биржевые ведомости (утр. вып.). 1908. 7 дек. С. 6.

² Там же.

³ Обозрение театров. 1909. 10 янв. С. 5.

⁴ Там же.

⁵ Новая Русь. 1909. 10 янв. С. 5.

⁶ Там же.

⁷ Биржевые ведомости (утр. вып.). 1909. 10 янв. С. 6.

Вернемся к рецензии Осипова в «Обзрении театров». Отбросив убийственные определения («атрофия мысли», «идейная импотенция»),⁸ стоит обратить внимание на исключительно интересную мысль критика. Главной причиной творческой неудачи Сологуба и Евреинова рецензент считает измену театру и театральности, непонимание сути театральности. О Сологубе: «Что это за тема для сцены... Это извращенная мысль, если не преднамеренная насмешка над театром».⁹ О Евреинове: «Господин Евреинов, исповедующий какую-то „театральность“... очевидно, ни на волос не понимает, что должно подразумевать под словом „театральность“. Утрировка жизни в сторону ли сгущения ее красок, или разбавления ее до схемы — это, господин Евреинов, еще не театрально».¹⁰

Упрек не случайный. Н. Н. Евреинов к началу 1909 года уже известен как теоретик театральности и театрализации жизни. Необходимо сказать об этом несколько слов. Театрализация, в его терминологии, означает творческое преобразование действительности. Только это преобразование и придает жизни вкус и смысл. Жизнь такой продукт, который непригоден к употреблению без соли театральности, утверждает Евреинов. Человек-творец, театрарх, волен изменить, театрализовать себя. Бессознательно мы делаем это ежеминутно: украшая себя нарядами и драгоценностями, надевая военную форму, участвуя в церковных обрядах, в повседневных более или менее сложных ритуалах, меняя социальные маски. Но Евреинов призывает к сознательному преобразению, которое предполагает волевое творческое усилие. Результат его — трансформация видимостей реальности, смена ее масок.

Театр в жизни, где по воле театрарха меняются декорации — сквозная тема драматургии Евреинова. В ранней пьесе «Красивый деспот» герой, отгородившись от внешнего мира, возвращает жизнь в своей усадьбе на 100 лет назад. В пьесах для самостоятельной постановки из третьего тома «Театра для себя» Евреинов предлагает практические рекомендации: как организовать у себя дома на один вечер уголок античной Греции или южноамериканской плантации времен Майн-Рида. Наиболее популярная во всем мире пьеса Евреинова «Самое главное» — о высокой миссии истинного театра, неузнаваемо преобразующего обыденную жизнь человека. А в поздней драме «Чему нет имени» героине удается сменить декорации в масштабах всей истории человечества, направив развитие ее после 1917 года по альтернативному пути.

Возможность преобразования жизни, смены окружающей декорации существует, по мысли Евреинова, всегда и для каждого из нас. Тем более для человека искусства. Искусство, собственно, и призвано творить иную реальность — по Евреинову, более реальную, чем существующая. Он прославляет искусство, «дерзновенно творящее даже собственное небо, в котором подчас больше небесного для нас, чем в настоящем небосклоне».¹¹ Творец — драматург или режиссер — создает на бумаге или на сцене новую действительность. Для Евреинова это само собой разумеется, в этом привычном факте нет остроты, он неинтересен сам по себе. Поэтому Евреинов перепоручает функции творца, театрарха, одному из героев, как в вышеприведенных примерах, и устраивает «театр в театре». Но есть и другой путь; он должен придать остроту факту преобразования по-другому. Создав два или более вариантов преобразенной действительности, сопоставить их, изобразить их параллельно. Во всех вариантах развивается один и тот же сюжет, причем общеизвестный, фольклорный или литературный; в силу того, что он в деталях известен заранее, этот сюжет принципиально неважен. Он воспринимается как фон. Значение действия и декорации, в которой это действие происходит, меняются местами:

⁸ Обзрение театров. 1909. 10 янв. С. 5.

⁹ Там же.

¹⁰ Там же.

¹¹ Евреинов Н. Н. Театр как таковой. М., 1923. С. 18.

творческая энергия художника, преобразующего мир, находит точку приложения не в событии, заранее predetermined метасюжетом, а в его мелких подробностях и в интонации. Евреинов неоднократно использует схему, в которой один и тот же сюжет последовательно проигрывается в разных декорациях. По такой схеме построены, например, его пьесы «Ревизор»¹² (первое действие комедии в четырех разных постановках), «Кухня смеха, или Мировой конкурс остроумия»¹³ (один и тот же анекдот, инсценированный в четырех разных странах), «Цыганская песня в веках»¹⁴ (здесь меняется время действия традиционной любовной истории), «Гамлет во множественном числе»¹⁵ (соревнование пяти режиссеров), «Муж, жена и любовник» (несколько импровизаций на избитую тему)¹⁶ и т. д.

Построение соловубовской пьесы полностью соответствует схеме этих произведений. Зритель изначально, еще до открытия занавеса, уже перечнем действующих лиц сориентирован на постоянное соотнесение русского и западноевропейского вариантов одного и того же сюжета. (Позднее для постановки в театре «Кривое зеркало» Сологубом была написана третья сюжетная параллель — история современного сановника, его жены и чиновника особых поручений Ивана Ивановича. Пьеса получила иное название — «Всегдашни шашни». К сожалению, в рамках настоящей статьи мы вынуждены ограничиться историей постановки первоначального варианта пьесы «Ванька-ключник и паж Жеан».)

Работать именно над этим произведением для Евреинова было абсолютно естественно — как если бы это была его собственная пьеса. Еще одно немаловажное обстоятельство: «Ванька-ключник...» не просто органично включается в ряд построенных на том же приеме еврейновских произведений, — он этот ряд открывает.

Все вышеперечисленные пьесы Евреинова написаны позже: премьера «Ревизора» состоялась 11 декабря 1911 года, «Кухни смеха» — 23 октября 1913 года, «Цыганской песни в веках» — в 1928 году, остальные, неопубликованные, пьесы относятся к 1930-м годам. Мы имеем все основания предположить, что именно работа над постановкой «Ваньки-ключника и пажа Жеана» дала Евреинову и продуктивную модель для его собственной драматургии, и творческий импульс к дальнейшей работе над теорией театрализации.

С точки зрения режиссерской техники, преобразование действительности представляет собой воссоздание аромата эпохи, колорита данной страны, т. е. стилизацию.

Стилизация определенного образа исторической действительности всеми возможными изобразительными средствами от музыкального сопровождения до цветового оформления — это задача, решению которой Евреинов всегда отдавался со всей страстью своей темпераментной натуры. Кстати, он сам был и неплохим художником, и талантливым музыкантом. Евреинов становится по-настоящему известен как режиссер именно благодаря художественно-реконструктивным постановкам в «Старинном театре». Предыдущий сезон (1907—1908 года) в «Старинном театре» как раз и был для Евреинова-режиссера временем погружения в атмосферу средневековой Европы, в частности Франции. Среди прочих он ставит и «Орлеанскую деву» Шиллера. Мастерство стилизации в «Ваньке-ключнике...» отметили даже самые недоброжелательные рецензенты. Действие русского и западноевропейского вариантов шло одновременно на специально сконструированной подвижной сцене: ярким синему, желтому, красному цветам в русском варианте соответствовали палевые, нежно-розовые, фиолетовые тона в западноевропейском; гуслиам и бубну — нежная лютня; сочной, густой актерской игре — приглушенная, мягкая манера. Как

¹² Евреинов Н. Н. Драматические сочинения. СПб., 1923. Т. 3.

¹³ Там же.

¹⁴ РГАЛИ. Ф. 982. Оп. 1. Ед. хр. 60.

¹⁵ Там же. Ед. хр. 65.

¹⁶ Там же. Оп. 2. Ед. хр. 8.

сказано выше, Евреинова интересовал процесс стилизации — преобразования практически независимо от того, какая именно действительность моделируется. Уже упоминавшаяся пьеса из репертуара «театра для себя» «Бразильянок» представляет собой инструкцию по стилизации быта южноамериканских плантаторов. Но именно Франция для Евреинова-полуфранцуза, владевшего с детства французским языком не хуже, чем русским (имя его матери Валентина де Грандмезон) — с этой точки зрения притягательная вдвойне.

В 1930-е годы, в период эмиграции, он осознает Францию (об этом свидетельствует переписка с Василием Каменским),¹⁷ не как изгнание, но как вторую родину.

Есть еще одно обстоятельство, обусловившее особенную привлекательность этой пьесы Сологуба для Евреинова. Сам режиссер в уже цитированшем интервью сказал, что его прельщает, главным образом, «глубоко художественная форма, свободно облекающая его мысль... Форма эта, впервые, кажется, проявляющаяся в нашей литературе, представляет своеобразный — я бы сказал, „нарочитый” лубок, но лубок утонченно-художественный...».¹⁸

Под нарочитостью лубка имелось в виду следующее: «Время действия — XVI век... Но такой, каким он рисуется в народном воображении, стало быть в понимании отнюдь не строго историческом...»¹⁹ Рецензенты, упрекавшие постановщика сологубовской пьесы в исторических неточностях, просто не понимали этой изначально поставленной задачи и оценивали результат с точки зрения исторической достоверности.

Далее Евреинов говорит: «При этом я ищу выпуклость стиля в гротеске, так же, как и при постановке безвременно погибшей „Саломеи”... Но для последней я искал нужный гротеск, удаляясь от реальности в мир призраков... Для „Ваньки-Ключника”, напротив, я стремлюсь к гротеску быта...»²⁰

В своих позднейших драматических произведениях, театрализуя-стилизуя действительность, Евреинов также будет ориентироваться не на реальность, а на образ реальности, существующий в массовом сознании. Лубок станет его излюбленной формой. Ограниченные рамки настоящей статьи не позволяют проиллюстрировать это утверждение, но достаточно упомянуть об одном из последних крупных произведений Евреинова — драматической хронике «Шаги Немезиды»,²¹ которая по форме, безусловно, представляет собой лубок. Кстати, «выпуклость стиля» и здесь обеспечивается гротеском.

Именно в работе над пьесой Сологуба была впервые опробована такая форма драматического произведения. «Ванька-ключник...» оказался для Евреинова поистине счастливой находкой. Сологубовская пьеса словно специально была написана для него. Совпадение ли это? И Евреинова, и Сологуба упрекнули в измене театру и театральности. Но именно театральные воззрения Евреинова делали его режиссером, идеально подходящим для постановки «Ваньки-ключника...». Насколько близки эти воззрения, а особенно центральная идея театрализации/преобразования, автору пьесы Федору Сологубу?

Преобразование — термин специфически евреиновский, Сологуб его не употребляет. Но одно из важных для него понятий — «превращение». «Книга превращений» — так называется один из наиболее сложных для интерпретации циклов рассказов Сологуба.²² Попытавшись взглянуть на эти шестнадцать рассказов с точки зрения теории театрализации, мы можем разделить их на две группы в зависимости

¹⁷ Письма Н. Н. Евреинова В. В. Каменскому // Современная драматургия. 1988. № 4. С. 251.

¹⁸ Биржевые ведомости (утр. вып.). 1908. 7 дек. С. 6.

¹⁹ Там же.

²⁰ Там же.

²¹ Евреинов Н. Н. Шаги Немезиды. Париж, 1956.

²² Сологуб Ф. К. Собр. соч.: В 20 т. СПб., 1913. Т. 11.

от того, кто или что становится объектом превращения/преобразования — действующий герой или окружающий его мир, т. е. декорация. Первая группа: «Задор», «Голодный блеск», «Конный стражник», «Превращения»... Вторая: «Призывающий зверя», «Соединяющий души», «Претворившая воду в вино»... Некоторые из этих рассказов могли бы послужить превосходной иллюстрацией к теоретическим трудам Евреинова, например, «Превращения» — к «Театру для себя».

Особенно интересен для нас рассказ «Милый паж» — история любви пажа Адельстана и графини Эдвиги. Знакомая история о паже Жеане и графине Жеанне не дублируется здесь русским вариантом. И обаяние преобразования исчезает — возникает некоторая семантическая неполнота, порождающая недоумение читателя: «ну и что?» Почему это происходит? Откуда это недоумение? Сюжет, воспринимаемый не в зеркальной соотнесенности со своим двойником, а как самостоятельная ценность, занимает в рассказе, в отличие от пьесы, центральное место, а декорация — то же романтическое западноевропейское средневековье — является только фоном. Сам по себе он малоинтересен. Сюжет требует восполнения пустоты. И таким восполнением может и должно быть иное преобразование/превращение, не декорации, а героя. Поэтому автор изменяет финал истории. Любовное чувство графини и пажа трансформируется в свою противоположность — в ненависть; любовники преобразуются в смертельных врагов. Отметим также, что рассказ «Милый паж» написан раньше пьесы «Ванька-ключник...», предположительно в 1901—1902 годах (опубликован в 1906 году), т. е. для Сологуба, как и для Евреинова, первичен вариант, в котором преобразуется герой, а не действительность.

Вернемся, однако, к «Ваньке-ключнику...». Одна из немногих похвал автору пьесы — за неожиданное чувство юмора. «Угрюмый колдун русской литературы, оказывается, умеет улыбаться и смешить».²³ С этим нельзя не согласиться. «Ванька-ключник...» — пьеса смешная. Только юмор для такого утонченного, рафинированного автора несколько грубоватый. Вот ведут Ваньку казнить и вместо него решают отрубить голову поганому татарину. *Поганый татарин*: «Зачем башку рубить? Мне без башки жить нельзя». *Стража*: «А и подохнешь».²⁴ Рецензент не почувствовал, что насмешливая авторская улыбка адресована не поганому татарину, но смеющемуся зрителю. Именно об этом писала в связи с «Ванькой-ключником...» З. Г. Минц: «...в драме могут быть выделены те „картины мира“ и структуры, которые, по Сологубу, свойственны „профанным“ текстам и „профаническому“ восприятию искусства (т. е. в драму нельзя включить и образ его интерпретатора)».²⁵

Нельзя не отметить и здесь удивительное совпадение с творческой манерой Евреинова. Его художественная система, особенно в поздних пьесах, включает как обязательный элемент тонкую насмешку над банальным восприятием: провокационную пошлость диалога, стандартной ремарки, стертого штампа, банального сюжетного хода. Именно поэтому Евреинов мог вполне оценить и адекватно воплотить замысел драматурга. Прав был рецензент «Обозрения театров» Осипов, обвинявший автора в «преднамеренной насмешке над театром». Впрочем, уточним: это не насмешка ради насмешки, это тонкая, искусная игра автора с банальным зрительским восприятием, или, в терминологии З. Г. Минц, — с «профаническим» сознанием.

По-другому выглядит тогда и отмеченное всеми критиками противопоставление русской и европейской действительности в пользу последней. «Перед нами выступает вся грубость, вся некультурность русской жизни в сравнении с более утонченными формами европейской жизни»,²⁶ — пишет Арабажин. А. Р. Кугель выража-

²³ Биржевые ведомости (утр. вып.). 1909. 10 янв. С. 6.

²⁴ Сологуб Ф. К. Ванька-ключник и паж Жеан. СПб., 1909. С. 29.

²⁵ Минц З. Г. К проблеме «символизма символистов» (Пьеса Ф. Сологуба «Ванька-ключник и паж Жеан») // Тр. по знаковым системам (Символ в системе культуры). Тарту, 1987. Вып. 754. С. 107.

²⁶ Биржевые ведомости (утр. вып.). 1909. 10 янв. С. 6.

ется еще более определенно, приписывая сомнительную честь именно такой расстановки акцентов исключительно постановщику: «Это — тенденция, конечно, режиссерская, потому что г. Сологуб не дал никакого материала для изобличения тупой татарщины, постно-лампадного византизма, у него что правая, что левая сторона — одно и то же, что Русь, что Литва, и *a* равняется *b*. Так что это уж просто для собственного удовольствия: изобразим-ка русскую красоту так, чтобы с души воротило».²⁷ Так прямолинейно интерпретировал «Ваньку-ключника...» крупнейший, авторитетнейший на тот момент театральный критик России. Это свидетельствует о том, насколько сложна — при всей внешней простоте — эта пьеса для истолкования.

Объектом иронии автора и режиссера была, по-видимому, не «русская красота», а существующее в массовом сознании упрощенное представление о русском и европейском средневековье.

Еще раз подчеркнем: перед нами удивительный пример творческого сотрудничества. Точки зрения автора и режиссера на то, каким должен быть «Ванька-ключник...» на сцене, практически совпадали. Подтверждение этому — их дальнейшая совместная работа (уже через три месяца Евреинов ставит «Ночные пляски»). Такое совпадение могло бы удивить. Уж слишком разными они были людьми. Перелистаем страницы воспоминаний о Сологубе: «Сологуб каменно поклонился»,²⁸ «Сологуб был радушным, но чрезвычайно важным хозяином».²⁹ Вспомним его слова: «Актер должен быть холоден и спокоен, каждое слово его должно звучать ровно и глуко, каждое движение должно быть медленно и красиво».³⁰ Таким он и сам старался быть в жизни. «Сологуб величаво, с невозмутимым спокойствием, холодно, каменно молчит».³¹ А вот как выглядит в воспоминаниях Евреинов: он мистифицирует друзей на даче Репина в Пенатах, тренируется в искусстве ходьбы по канату, жонглирует за обедом различными предметами, великолепный пианист, выступает с эстрадными номерами, наконец, непревзойденный лектор, Евреинов покоряет Америку, где его до той поры не знали. Кульбин в свое время так представил его Каменскому: «Вася, перед тобой — блестящий Евреинов. Это не человек, а фонтан интеллекта, Везувий до безумия».³² Этот человек замечательного остроумия, скептик и парадоксалист, избрал на всю жизнь маску Арлекина. Столь разные люди были не просто знакомыми. Вот строки из письма Евреинова к жене Сологуба А. Н. Чеботаревской: «И по Вас, и по Федору Кузьмичу я в самом деле соскучился: так мало видишь ласки вокруг».³³ Приведем только один факт: 17 января 1912 года Евреинов просит именно Сологуба участвовать со своей стороны, т. е. фактически быть своим секундантом, в суде чести с бароном Дризеном, бывшим компаньоном по «Старинному театру».³⁴

Взаимную симпатию не объяснить только общим кругом знакомых, хотя это безусловно так: и Евреинов, и Сологуб — свои люди и в редакции «Аполлона», и в «Бродячей собаке», и, позднее, в «Доме искусств» на Мойке. Не объяснить ее и обилием общих литературно-театральных дел и забот.

²⁷ Новая Русь. 1909. 10 янв. С. 5.

²⁸ Одоевцева И. В. На берегах Невы. М., 1989. С. 258.

²⁹ Там же. С. 259.

³⁰ Цит. по: Анненков Ю. П. Дневник моих встреч. Цикл трагедий: В 2 т. М., 1991. Т. 2. С. 58.

³¹ Одоевцева И. В. На берегах Невы. С. 252.

³² Цит. по: Воронин С. «Работай, чтобы не быть в рабстве у риска!» // Современная драматургия. 1988. № 4. С. 234.

³³ ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 5. Ед. хр. 100. Л. 14 (Письма Н. Н. Евреинова к А. Н. Чеботаревской).

³⁴ ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 3. Ед. хр. 254 (Письмо Н. Н. Евреинова к Ф. К. Сологубу от 17.01.1912).

Важнее общность иная — идеологическая. На мировоззрение и творчество и Евреинова, и Сологуба оказал влияние один и тот же круг мыслителей и художников: Ф. Ницше, О. Бердслей, П. Верлен, и в частности, — Оскар Уайльд. Ограничимся весьма показательным примером, имеющим прямое отношение к «Ваньке-ключнику...». Мы имеем в виду соотношение повседневной действительности и искусства как высшей реальности. Профессор Б. В. Казанский, автор книги о системе Евреинова, видел идеологическую основу русского декадентства в теоретических воззрениях Уайльда: «...романтизм должен был усматривать бессодержательность и фальшь жизни в ослаблении в ней поэтического начала, эстетического сознания, творческой воли... Уайльд с большим мастерством проводит парадоксальное утверждение, что искусство творит образцы действительности и что и природа и жизнь — только сколок с искусства».³⁵ Именно это неприятие жизни в непреработанном, нетеатрализованном, чистом виде — краеугольный камень в эстетической системе Евреинова и Сологуба.

Евреинов: «Мы не хотим этого мира. Ну его! Он нам противен во всей своей нищенской ободранности, во всей своей наготе опытом данного! И мы не верим в него, и он нам скучен и ненужен вовсе, и не наш это мир, совсем — совсем не наш».³⁶ Или: «Я не хочу их жизни!.. Их жизнь — некрасивая, поблеклая, неяркая, захватанная...»³⁷

Сологуб: «Из тьмы небытия извел бы я к свету истинного инобытия иные сны... Ибо я не люблю жизнь, бабищи румяной и дебели».³⁸

Постановка «Саломей» Уайльда была предпринята Евреиновым незадолго до «Ваньки-ключника...». Спектакль был запрещен цензурой после генеральной репетиции. Но в сознании критиков и публики эти две постановки оказались навсегда связаны; перед премьерой газеты писали о Евреинове: «Он увлечен новым произведением Сологуба и находит в нем моральное вознаграждение за неудачу, постигшую его „Саломею“».³⁹

В третьем томе еврейновского «Театра для себя» есть глава «Суд понимающих». На воображаемую беседу о сущности театральности автором приглашены Ницше, Лев Толстой, Шопенгауэр, Бергсон и, конечно, Уайльд. В этом избранном кругу мыслителей и художников почетное место отведено Федору Сологубу.⁴⁰

Наконец, отметим еще одно обстоятельство. Нечто общее связывало Сологуба и Евреинова в довольно неожиданной сфере. Оба варианта «Ваньки-ключника...» заканчиваются наказанием неверной жены. Критика не оставила без внимания это обстоятельство: «В обоих вариантах... не обходится без столь любезной сердцу Сологуба порки»;⁴¹ «Кончается все дело пучком розог... но без этого Сологубу нельзя».⁴² Пристрастие Сологуба к теме сечения, флагелляции к тому времени давно уже стало общим местом, чем-то само собой разумеющимся. Но и Евреинова она всегда весьма интересовала. Конечно, можно попытаться объяснить это общей тенденцией в развитии искусства, которое «в упоении своей абсолютной свободой... все более изощряет свои средства, делает свое восприятие все утонченнее, все изысканнее, и стремится к редкостному, острому, пряному, экзотическому, извра-

³⁵ Казанский Б. В. Метод театра. Анализ системы Н. Н. Евреинова. Л., 1925. С. 44. О влиянии Оскара Уайльда на русскую литературу Серебряного века см., например: Павлова Г. В. Оскар Уайльд в русской литературе (Конец XIX—начало XX века) // На рубеже XIX и XX веков. Л., 1991. С. 77—128.

³⁶ Евреинов Н. Н. Театр для себя. СПб., 1915. Т. 1. С. 91.

³⁷ Евреинов Н. Н. Театр как таковой. С. 98.

³⁸ Сологуб Ф. К. Собр. соч. Мюнхен, 1992. Т. 1. С. 313 (рассказ «Томление к иным бытиям»).

³⁹ Биржевые ведомости (утр. вып.). 1908. 7 дек. С. 6.

⁴⁰ Евреинов Н. Н. Театр для себя. Пгр., 1917. Т. 3. С. 76—82.

⁴¹ Биржевые ведомости (утр. вып.). 1909. 10 янв. С. 6.

⁴² Новая Русь. 1909. 10 янв. С. 5.

ценному...». ⁴³ Но совпадения слишком разительны. И тот, и другой не упускали случая напрямую или намеком затронуть эту тему в своих произведениях. Оба всерьез изучали историю телесных наказаний. ⁴⁴ И тот, и другой теоретически обосновали свой интерес к этой проблематике (рамки данной статьи не позволяют нам подробно рассказать о том, как Евреинов увязывал свой интерес к пыткам и казням с театрализацией, вспомним только, что один из его теоретических трудов называется «Театр и эшафот». ⁴⁵ И Евреинов, и Сологуб в разное время удостоились у современников сомнительного титула «современный маркиз де Сад». ⁴⁶ Однако, скорее всего, в данном случае речь должна идти не об атмосфере эпохи и общей тенденции к извращенности, а о некоем «подполье гения». ⁴⁷

Удивительное совпадение теоретических воззрений и психоаналитического «подполья» автора и режиссера, общность творческого метода и конкретного художественного приема — вот объяснение их успешного сотрудничества. Постановка «Ваньки-ключника...» стала важным фактом в творческой биографии и Евреинова, и Сологуба. Но, облеченная в развлекательную форму легкого фарса, сложная, экспериментальная, театральная в высшем смысле этого слова пьеса не была понята и оценена по достоинству современной критикой.

⁴³ Казанский Б. В. Метод театра. Анализ системы Евреинова. С. 26.

⁴⁴ Евреинов Н. Н. История телесных наказаний в России. СПб., 1913; Сологуб Ф. К. О телесных наказаниях // De Visu. 1993. № 9(10). С. 48—54.

⁴⁵ Евреинов Н. Н. Театр и эшафот. Лекция и материалы к ней // РГАЛИ. Ф. 982. Оп. 1. Ед. хр. 53.

⁴⁶ Например, о лекции Евреинова «Театр и эшафот» Самуил Марголин писал: «Во всяком случае, его лекция звучит как монолог садиста, какого-то современного маркиза де Сада, для которого Евангелие — плаха, а аналой — секира, отрубающая голову» (Марголин С. Фрагменты («Театр и эшафот» — лекция Н. Евреинова) // Театральная жизнь. 1918. 3 нояб. № 31. С. 11—12). О близости Сологубу идеологии маркиза де Сада см., например: Кранихфельд В. Федор Сологуб // Вершина. СПб., 1909. С. 172; Новотомин Г. С. Порнографический элемент в русской литературе. СПб., 1909. С. 180; Абрамович Н. Я. Образы сатанизма. М., 1913. С. 126.

⁴⁷ Кашина-Евреинова А. Подполье гения (Сексуальные источники творчества Достоевского). Пгр., 1923.

© Л. Геллер (Швейцария)

ФАНТАЗИИ И УТОПИИ ФЕДОРА СОЛОГУБА: ЗАМЕЧАНИЯ ПО ПОВОДУ «ТВОРИМОЙ ЛЕГЕНДЫ»

Основным материалом для настоящих заметок послужил роман Сологуба «Творимая легенда», а исходной точкой — известные слова его героя Триродова: «...мы любим утопии. Читаем Уэльса. Самая жизнь, которую мы теперь творим, представляется сочетанием элементов реального бытия с элементами фантастическими и утопическими». ¹

Представляется законным и даже естественным применить это высказывание к самому роману, в согласии с давним и справедливым тезисом Иоганнеса Хольтхузена о том, что «Творимая легенда» «автоматична» и что ведущей в ней является тема письма. ²

¹ Цит. по: Сологуб Ф. Творимая легенда. Ч. I // Сологуб Ф. Собр. соч.: В 20 т. СПб.: Сириус, 1914. Т. 18. С. 101. Частям II и III романа соответствуют тома 19 и 20. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием номера части римской цифрой и страницы арабской.

² См.: Holthusen J. Fedor Sologub's Roman-Trilogie. The Hague, 1960.

При первом подходе к триродовской формуле в ней с очевидностью прорисовываются две оппозиции: друг другу противостоят два онтологических уровня — реальный и воображаемый; этому соответствует противопоставление жанровых категорий: с одной стороны, проза бытовая, реалистическая, с другой — проза, отмеченная признаками фантастики и утопии.

Принято говорить о реальном и метафизическом уровнях романа,³ что вполне согласуется с формулой Триродова.

Вместе с тем намеченная в ней же жанровая тройственность как будто неплохо ложится и на трехчастность романа, и на ту тройную схему его стилистики, которую предложил Омри Ронен: 1. журналистский язык; 2. стиль переводного авантюрного романа; 3. символическая образность сологубовской лирики.⁴ Первый мог бы отвечать описанию быта, второй фантастике, а третья служить утопии, принимая во внимание, что утопия Сологуба суть его мечты об Ойле. Еще Иванов-Разумник отождествлял Ойле с *Zukunftstaat*'ом, «государством будущего»;⁵ это делается до сих пор.

Однако чтение романа не позволяет удовлетвориться таким простым решением. Жанровые и стилевые признаки не соединены между собой крепкой и однозначной связью, напротив, они все время «мерцают», перемещаются по отношению друг к другу. Происходя параллельно колебанию позиции рассказчика,⁶ «мерцание» это во многом определяет ощущение странности и фантастичности событий.

Формула Триродова относится к жизни, которую создает охваченная революционными надеждами Россия. Но эту же формулу буквально повторяет безличный повествователь романа, описывая вымышленное Королевство Соединенных Островов: «В этой яркой стране сочетается фантазия с обычностью, и к воплощениям стремятся утопии» (II, 3—4).

Значит ли это, что онтологический («реально-метафизический») статус Королевства сходен с Россией? Или речь идет о тех же ингредиентах, но в иных пропорциях?

Возьмем эпизод, где переодетая крестьянкой королева Ортруда встречается в горах контрабандистов, которые угрожают ей смертью. Эпизод перекликается со сценой, где пьяницы пытаются изнасиловать Елисавету, другое воплощение Ортруды и возлюбленную Триродова. Елисавету спасают таинственные «тихие дети», и наоборот, Ортруда сама спасает контрабандистов от полицейской облавы. Несмотря на наличие явной фантастики — «тихие дети» призваны Триродовым с того света, — первая сцена кажется правдоподобнее, «реальнее» второй.

Различие тут не столько в реальности-нереальности референта, не столько в метафизической или символической нагрузке эпизодов, сколько в степени эстетизации плана выражения (контраст, напоминающий антитетическое построение «Ваньки-ключника и пажа Жеана»). Мир Ортруды составлен из восходящих к Вальтеру Скотту и Дюма клише авантюрного и исторического романа о придворных интригах; эта условность усугубляется предельной «украшенностью», ведущей свою родословную от оперы, — Танкред вышел из Россини, королева из «Лоэнгина», а в финале Триродов берет на себя роль лебединого рыцаря, спускаясь с небес в своем лунном снаряде (написанный Сологубом примерно в то же время рассказ «Лоэнгин» делает особо ощутимой игру с клишированными мотивами и заставляет задуматься о значении оперной поэтики для структуры «Творимой легенды»).

³ См., например: *Biernat E. Zur formalen Bau von Sologubs Trilogie Tvorimaja legenda // Fedor Sologub: 1884—1984. Texte, Aufsätze, Bibliographie / Hrsg. von B. Lauer und U. Steltner. München, 1984. S. 74.*

⁴ *Ronen O. Toponyms of Fedor Sologub's Tvorimaja Legenda // Die Welt der Slawen. 1968. Bd 13. S. 307.*

⁵ *Иванов-Разумник Р. Федор Сологуб // О Федоре Сологубе: Критика. Статьи и заметки / Сост. А. Чеботаревская. СПб., 1911. С. 11.*

⁶ См. об этом: *Biernat E. Op. cit.*

Вместе с тем оперная условность в «средиземноморских» главах никак не стирает примет реальности. В них различимы не только географические места, но и реальные исторические факты. Обстоятельства покушения на Ортруду (мнимое самоубийство арестованного террориста, в действительности убранного по приказу властей) очень напоминают знаменитое убийство Елизаветы Австрийской итальянским анархистом, повесившимся в тюрьме. Материалом для истории Ортруды могла послужить, между прочим, и драматическая биография Елизаветы, — не подтверждает ли эту догадку имя героини, призванной занять место Ортруды?

В эпизоде борьбы за власть в Королевстве после смерти Ортруды едва ли нужно видеть метафору ситуации в России; но сказочная история Триродова, предъявившего претензии на королевский трон, сильнее, чем кажется на первый взгляд, связана с реальностью.

Во всем эпизоде с большой прозорливостью раскрываются механизмы политических кампаний в западных демократиях и, что особенно интересно (и представляется поучительным и сегодня), особая роль и влияние прессы. Стилизация газетного языка тут не служит средством описания российской жизни, у нее гораздо более любопытная функция: с ее помощью строится политическая фантазия (*politique fiction*), жанровая разновидность романа о будущем, которую от политической сказки отличает именно отсутствие аллегоричности, а от политической параболы и утопии — подчеркнутая актуальность и конкретность анализа.

И современники, и многие сегодняшние критики считали и считают Сологуба мечтателем, отшельником, сбежавшим от «дебелой бабищи» злободневности на далекую планету Ойле; его построения, однако, свидетельствуют о политической осведомленности, зоркости и здравом смысле.

Уже сейчас можно сделать предварительное заключение о многочисленности жанровых компонентов романа и констатировать, что наблюдение о политической фикции заставляет нас обнаружить в триаде Триродова *быт—фантастика—утопия* еще одну оппозицию, кроме тех, о которых сказано выше: друг другу противостоят и два модуса воображаемого; на оси *должное—мыслимое* возникает полярность *утопии* и *фантастики*, проекта и мечты.

В такой системе координат мы никак не можем считать волшебные сновидения об Ойле *утопией* Сологуба.

Но формула Триродова-рассказчика ясно указывает на присутствие утопии в соловубовском мире. О какой же утопии может идти речь?

Наряду с мечтами о райской Ойле, все творчество Сологуба пронизано мистическим культом свободы; ему отдается дань и в «Творимой легенде». Елисавета выражает его так: «...я знаю, что на земле мы скованы железными узами необходимости и причин, — но стихия моей души — свобода, — пламенная стихия, и в ее огне сгорают цепи земных зависимостей. Я знаю, что мы, люди, на земле всегда будем слабы, бедны, одиноки, — но когда мы пройдем через очищающее пламя великого костра, нам откроется новая земля и новое небо, — и в великом и свободном единении мы утвердим нашу последнюю свободу» (I, 40).

Снова мы имеем дело с лирическим и мистическим солипсизмом Сологуба. Этот солипсизм обычно трактуют в пессимистическом ключе и по привычке, восходящей к комментариям Акима Вольнского, сводят к влиянию Шопенгауэра и Ницше.

Мои познания в философии не дают достаточных средств для проверки верности этого мнения. Вряд ли, однако, имеет смысл квалифицировать как солипсизм шопенгауэровскую концепцию мировой воли и ницшевскую идею сверхчеловека. Не отвергая целиком этой перспективы, предлагаю дополнить ее еще одним именем. В начале века в России в моду вошел Макс Штирнер, в котором открыли предшественника Ницше. Тогда разницу между солипсизмом первого и индивидуализмом второго авторитетный современник определял следующим образом: «Ницше — индивидуалист по настроению, по стремлениям, по темпераменту, и это определяет

все его мышление, но обоснование для последнего он находит не в себе, а в объективном мировом процессе; он сам для себя только результат этого процесса, в нем происходит мышление, и мысль является, когда „он” того хочет. Штирнер — как раз наоборот. Он самодержец, творец своих мыслей, и его сила, проявляющаяся как в господстве над своими стремлениями, так и в освобождении мыслей и в обуздании их для того, чтобы не давая им превращаться в догмы, в навязчивые идеи, дает ему возможность выйти в итоге победителем, „единственным”.⁷

Сологуб не мог не быть наслышан о Штирнере, учитывая неожиданно большое количество изданий главной книги немецкого философа в разных переводах⁸ и ряд посвященных ему переводных и русских обзоров — первый из них появился уже в 1902 году.⁹

Радикальная позиция основателя религии «Я — Единственного» если не прямо повлияла, то, во всяком случае, оказалась созвучной сологубовской. Приведу лишь одну штирнеровскую цитату: «Бог и человечество основали все ни на чем другом, как только на своем „я”. И я также строю все, основываясь только на своем „я”; так же, как и Бог, я емь отрицание всего остального, я составляю все в самом себе, я „единственный”. (...) Я сам — мое дело и я ни хорош, ни дурен, для меня это пустые звуки. Божественное касается Бога, человеческое же есть дело человека. Мое дело ни божеское, ни человеческое, оно ни истинное, ни хорошее, ни справедливое, ни свободное, оно — мое; оно не общее, но единственное в своем роде, так же как и я един! Ничто в моих глазах не выше меня. (...) Вы жаждете свободы? Безумцы! Имейте силу, и свобода придет сама собой. Смотрите, тот, кто силен, стоит „над законом”!»¹⁰

Для сравнения — цитата из «Театра одной воли», где Сологуб проводит уравнение «Я-поэт — Бог — Рок», а затем провозглашает: «...каждое отдельное существование на земле является только средством для Меня, — средством исчерпывать в бесконечности здешних переживаний неисчислимое множество Моих, — и только Моих, — возможностей, совокупность которых создает законы, но сама движется свободой».¹¹

И из «Демонов поэтов. II»: «Корень притворства и самозванства — в неправом самоотрицании, в ложном самоотречении. (...) Правый путь сознания только один — к самоутверждению в свободном развитии того, что во мне есть, что случайно заслонено, может быть, элементами чужого, злыми влияниями призрачного не-Я».¹²

Легко показать, насколько эти мысли о «призрачном не-Я» приближаются к идеям Штирнера об иллюзорности и ложности обязанностей личности перед обществом. В такие моменты перо Сологуба, которое рисует карикатурные подобию быта, записывает мистические сны, еще и чертит вполне отчетливый абрис общественного идеала.

⁷ Шельвин Р. Макс Штирнер и Фридрих Ницше. Явления современного духа и общность человека. М., 1909. С. 33—34.

⁸ Только в первое десятилетие XX века вышли в свет следующие изд.: Штирнер М. 1) Единственный и его достояние. Лейпциг; СПб., 1906 (пер. В. Ульриха; биография д-ра М. Кроуенберга); 2) То же. М., 1906 (пер. Л. И. Г.; предисл. О. В. Виконта); 3) То же // Новый журнал литературы, искусства и науки. 1906. № 6—10, 12 (пер. В. Л.); 4) То же. М., 1907 (пер. Н. Г-ой); 5) Единственный и его собственность. СПб., 1907 (пер. Г. Федера; статья А. Горнфельда и Б. Яковенко «Жизнь Штирнера»); 6) То же. СПб., 1907—1909. Ч. 1—2; 7) Я и мое. СПб., 1909.

⁹ См.: Саводник Влад. Ницшеанец 40-х годов Макс Штирнер и его философия эгоизма. М., 1902. См. также: Маккей Дж. Г. Макс Штирнер, его жизнь и учение. СПб., 1907; Шельвин Р. Указ. соч.; Эльцбахер П. Сущность анархизма. Изложение теорий Годвина, Прудона, Штирнера, Бакунина, Кропоткина, Тукера и Л. Толстого. М., 1906.

¹⁰ Цит. по: Эльцбахер П. Указ. соч. С. 66—67.

¹¹ Сологуб Ф. Заклятые стены: Сказочки и статьи // Сологуб Ф. Собр. соч.: В 20 т. СПб., 1913. Т. 10. С. 139.

¹² Там же. С. 183.

Штирнер помогает уяснить один из аспектов утопии Сологуба. В «Творимой легенде» легко распознается и другой. Повторяя то, что об отношении личности к обществу говорят все положительные герои романа — Елисавета, Триродов, Рамев, — королева Ортруда восклицает: «Какая же она бедная и слабая, ваша мораль! (...) Нет, моя свободная мораль не знает санкций и обязательства. Добрая природа создала меня невинною, и узы ваши способны только исказить черты природной, милой чистоты» (II, 285).

Свободная мораль, мораль без санкций и обязательств — так можно резюмировать одну из основных мыслей Сологуба; в ней слышатся мистические обертоны; но она ведет и к другой, не менее важной, чем «религия Я», части утопической программы, к концепции свободного эроса, свободной любви.

Современники часто обвиняли Сологуба в порнографии, и до сих пор благожелательные комментаторы прилагают усилия, чтобы отвести различные упреки, стараются показать, что они не имеют под собой «реальной» почвы.¹³

Но все же? Если нет смысла упрекать писателя в «извращениях» и тем более приписывать ему их апологию, то нельзя не констатировать, что сцены порки не всегда символизируют ужасы жизни на абстрактно-философском уровне, иногда в них раскрывается тайна, в которой трудно признаться: побои бывают сладостны, и бывает, что от побоев чувствует наслаждение и палач, и жертва.

Сологуб откровенен и смел не менее Розанова, а пожалуй, и больше других русских писателей своего времени, когда говорит о сексуальности. Во многих его вещах без осуждения описаны «странные любви»: в «Мелком бесе» переодевания Саши, в «Творимой легенде» любовь Ортруды к Афре и двум мужчинам (сцены на пляже), инцест в «Любвях»; смутный эротизм мальчиков в разных рассказах. Несмотря на иногда чрезмерную манерность — ту же близкую к китчу «украшенность», о которой говорилось выше и которую было бы интересно сопоставить с изобразительной стилистикой «стиля модерн», — эротика у Сологуба менее слащавая, чем у таких популярных «порнографов», как Ю. Слезкин, А. Каменский или С. Ауслендер, и менее схематична и дидактична, чем у «натуралистов» М. Арцыбашева или С. Юшкевича. Поучительно сравнить одну из самых знаменитых пьес Сологуба «Дар мудрых пчел» (1906—1907) с трагедиями Станислава Выспянского («*Protesilas i Laodamia*», 1898) и Иннокентия Анненского («*Лаодамия*», 1906), основанными на том же мифе о возвращении героя из мертвых к любимой жене, которая убивает себя после его ухода. Сюжет Выспянского минимален, он построен на уподоблении трех «высших», переходящих одно в другое состояний души, — сна, смерти, любви. Анненский несколько усложняет событийную канву, вводит в сюжет статую Протесилая, которую обнимает Лаодамия, тоскующая о муже. Но двусмысленность ситуации тактично завуалирована. Сологуб срывает все вуали.

Лаодамия. ...Гневаются на нас обе великие немилосердные богини, — раньше брачного обряда познала я, самовольная, сладкое счастье любви, и прогневала этим Геру, а небесная Афродита гневается на Протесилая за его бывшее влечение к черноокому, прекрасному другу его Лисиппу...¹⁴

Лисипп, бывший любовник Протесилая, сделал его восковую фигуру, вложив в нее всю свою любовь, и с этой теплой, почти живой статуей Лаодамия проводит ночи, тщась утолить свое страдание и страсть. Любовная ситуация не просто сложна, она провокационно нарушает принятые нормы.

Любовь героев Сологуба — это и вызов, брошенный богам и их законам, и борьба за освобождение от всех санкций обыденной морали. Сологуб не пропагандирует

¹³ См., например: Баран Х. Об одном источнике романа Федора Сологуба «Творимая легенда» // Сборник статей к 70-летию проф. Ю. М. Лотмана. Тарту, 1992. С. 339—340.

¹⁴ Цит. по: Сологуб Ф. Дар мудрых пчел // Сологуб Ф. Пять драм. Berkeley, 1989. С. 79—80.

извращений; он снова и снова показывает, что любовь воплощается по-разному и что осуждать разные ее формы, значит лишать ее главного — способности давать личности полную свободу.

Такое понимание эротизма достаточно редко в русской литературе; оно очень напоминает принцип, который в основу своей Гармонии — проекта будущего идеального общества — положил Шарль Фурье.

Французский утопист не агитировал за «двусмысленные любви», как он их называл. Но он размышлял о них и, отрицая всякое ущемление свободы, полагал, что их нельзя изгонять из Гармонии, ибо через их посредство выражаются личности редкие и ценные именно своей редкостью, — без них Гармония была бы неполной.

Добавлю, что именно в утопиях, начиная с Томаса Мора и Кампанеллы, ведутся мысленные эксперименты по улучшению половой и семейной жизни; к этой традиции, и в первую очередь к Фурье, восходят в XIX веке лозунги свободной любви, ставшие одним из признаков социального радикализма. Сологуб интересовался трактовкой проблемы любви и пола в утопиях, это доказывают, например, его пометы в книге с обзором утопических романов, которая была показана на выставке в Пушкинском Доме, ему посвященной.¹⁵

Кроме того, сологубовский интерес к утопии имел вполне отчетливый политический крен (политическая тема весьма важна в романе, ибо тесно связывается с главными сологубовскими темами, в том числе и с автотематизмом его романа).

И Штирнер, и Фурье были к концу XIX века записаны в отцы анархизма. Поэтому не стоит удивляться, что в «Творимой легенде» появляется прямой перевод с языка мистики и философии на язык политики. Ср., например: «Социалистический строй представлялся Триродову неизбежною ступенью в развитии культурного общества. Триродов думал, что это будет только переходом к синдикализму, а через него к совершенно свободному строю. Триродов думал, что опыт покажет неизбежность социалистического строя, опыт же покажет и его временную, переходную природу. Триродов думал, что следует сделать этот опыт. Он думал, что для этого можно воспользоваться государством Островов. Это государство (...) казалось Триродову подходящим предметом для эксперимента» (III, 12).

Говоря о строе, приходящем на смену социализму, Триродов, несомненно, имеет в виду строй анархический. Не забудем, что на «выборах в короли» победу ему обеспечивают именно голоса социалистов и анархистов. Разница же между этими двумя направлениями дана в тексте кратко и ясно в разговоре их лидеров: «Вы хотите овладеть властью и воспользоваться готовыми организациями общественного порядка и властвования. (...) — А вы чего хотите? (...) По-моему, (...) овладевать властью не стоит. Как будущая мораль будет моралью без долга и без санкции, так и будущее общество организуется без договоров, без обязательств...» (II, 188).

Кредо лидера анархистов прямо перекликается с мечтами Ортруды и других положительных героев романа.

Итак, центральная гипотеза настоящей статьи: утопией Сологуба, его политической мечтой следует считать анархистскую программу «совершенно свободного» общества.

С этой точки зрения «прочитывается» многое у Сологуба, например, такие рассказы — один из лучших у него, — как «Конный стражник» и «Елкич». Двойник Передонова учитель Переяшин «обретает себя», становится стражем порядка, усмирителем, находя приложение своим садистским наклонностям. Такого отчаянного протеста против самого принципа власти, против иллюзии добропорядочности мещанского лада надо поискать в социал-демократической литературе; по

¹⁵ См.: *Буажильбер Э.* Крушение цивилизации: Социологический роман. СПб., 1910 (обзор европейской утопии во вступит. ст. Р. Сементковского).

накалу ярости Сологуб здесь превышает самого яростного Горького. В «Елките» сарказм сменяется лиризмом, но не ослабевает протест против любого ограничения, которое в угоду общественным условностям мы налагаем на чужую свободу. Самые невинные из нас, даже дети, такие, как милый мальчик Сима, виноваты в насилии над чужой волей; в рассказе им уготовано исключительно строгое наказание — смерть. Но поскольку жить означает жить в обществе, иначе говоря, жить, постоянно подавляя свою и чужую свободу, постольку смерть в рассказе еще и награда. Уход из жизни — это уход в свободу. Так сологубовская метафизика смерти оборачивается политикой. В разговоре с Симой его старший брат студент кратко, но связно и убедительно излагает теорию свободнического индивидуализма, и затем она реализуется в рассказе.

Анархо-синдикализм (или революционный синдикализм), которым, как кажется, увлекся Триродов (а может быть, и Сологуб), в первые десятилетия века занимал важное место на политико-философской сцене; он был, наряду с социализмом и анархизмом, одним из трех «путей к свободе», о которых писал под впечатлением русской революции Бертран Рассел.¹⁶ Событием, которое поставило анархизм и синдикализм в центр внимания, был состоявшийся в 1907 году съезд анархистов в Амстердаме, поддержавший революцию в России (на основании доклада Николая Рогдаева) и обязавший анархистов и революционных синдикалистов к сотрудничеству.¹⁷ Не исключено, что в «Творимой легенде» Сологуб откликнулся на политическую злобу дня.

Таким образом, исследуя жанровые аспекты романа, мы увидели его (и некоторые другие произведения писателя) в новом ракурсе. Не упуская обычной философской перспективы Шопенгауэра—Ницше, аспект анархизма (индивидуалистического и синдикалистского) объясняет некоторые высказывания Сологуба и некоторые особенности его утопизма.

Не стоит насильно превращать писателя в деятельного анархиста. Но анархистский след в его творчестве интересен тем, что выводит на новые параллели.

Так, в сатанизме и эзотеризме Сологуба «Творимой легенды» можно найти сходство с идеями «Синагоги Сатаны» Станислава Пшибышевского, на рубеже веков популярнейшего в России писателя, лидера Молодой Польши и руководителя берлинского кружка анархистов-мистиков в 1880-е годы. В него входили Эдвард Мунх, Август Стриндберг, архитектор и фантаст Пауль Шеербарт, зачинатели экспрессионизма, движения, которое и позже сохранит связи с анархизмом. Если верно, что прямо или косвенно мистический анархизм Пшибышевского воздействовал и на Сологуба, стоит несколько изменить точку зрения на генезис экспрессионизма в России. Следует также несколько иначе взглянуть на карту русского символизма с его собственным «мистическим анархизмом». К последнему Сологуб отнесся критически, прочитав манифесты Г. И. Чулкова и Вяч. Иванова. Напомнив об этом отношении, Хенрик Баран справедливо подчеркнул неприемлемость принципа соборности для солидиста Сологуба.¹⁸ Но сопоставление интересно хотя бы потому, что оно позволяет оценить радикальность автора «Творимой легенды» и особенно его политическую конкретность, мало похожую на прекраснотушие, скажем, Чулкова, для которого разница в политическом плане между Достоевским, Ницше и Толстым рисовалась достаточно туманно. Вместе с тем, конечно, Сологубу никак нельзя отказать в мистицизме; и звание «мистического анархиста» он заслуживает не менее тех же Пшибышевского или Вяч. Иванова.

¹⁶ Russell B. Roads to Freedom: Socialism, anarchism and syndicalism. London, 1918.

¹⁷ См.: Anarchisme et syndicalisme. Le Congrès Anarchiste International d'Amsterdam (1907). Éd. A. Miéville, M. Antonioli. Rennes; Paris, 1997.

¹⁸ Баран Х. Триродов среди символистов: по черновикам «Творимой легенды» Федора Сологуба // Баран Х. Поэтика русской литературы начала XX века. М., 1993. С.226.

Мы видим, что, таким образом, само понятие «мистического анархизма» принимает, с одной стороны, более сложные контуры, а с другой — становится более значительным по своим масштабам, чем следует из традиционного описания этого течения.¹⁹

С этой точки зрения, «мистический анархизм» вообще воспринимается на фоне необычайно разнообразного идейного движения анархизма, значение которого для русской культуры еще далеко не осознано. «Творимая легенда» в этом отношении — благодарный для исследований материал, в нем просматриваются очень разные анархистские наслоения. Приведу еще два примера. Первый: «...Если школа станет не только школой, но и образовательным хозяйством, то она с успехом заменит крупные хозяйства землевладельцев. — Ну, это утопия, — досадливо сказал Петр. — Осуществим утопию, — так же спокойно возразил Триродов» (I, 64). Можно думать, что мысли об «образовательной утопии» в «Творимой легенде» навеяны программой трудовой «свободной школы», которая была близка к анархизму и через диалог с Толстым, и в лице одного из главных своих теоретиков (и практиков) Константина Вентцеля, как раз в то время проводившего свои эксперименты и выпускавшего один за другим свои труды.²⁰

Связь с анархистским образом мышления можно усмотреть и в «эллинизме» Сологуба, в частности в его культе нагого тела и в восторге перед той «босоногой» революцией в танце, которую в то время осуществляет поборница всех свобод Айседора Дункан; уже тогда некоторые анархисты пропагандировали нудизм, и брат Айседоры Реймонд, фотограф и тоже танцор, основатель «новогреческой» Академии в Париже, был анархистом.²¹

Эти предположения следовало бы развернуть и документально обосновать; здесь, однако, для этого нет достаточного места; но книга на данную тему в настоящее время готовится автором этих строк.²²

Анархизм, конечно, не дает универсального ключа к толкованию фантастики «Творимой легенды» и других отмеченных утопизмом произведений Сологуба. Нужны и другие ключи. Один из них, жанрово-тематический, может быть позаимствован, например, у английского писателя и политика Эдуарда Бульвера Литтона.

Но представляется вполне очевидным, что в самых разных аспектах (их еще предстоит систематизировать) утопия Сологуба соприкасается с утопией анархизма. В этом она не уникальна, а, наоборот, характерна для своей эпохи, что позволяет по-новому увидеть и всю эпоху, и саму культуру русского модернизма.

¹⁹ См., например: *Rosenthal B. G.* 1) *The Transmutation of the Symbolist Ethos: Mystical Anarchism and the Revolution of 1905 // Slavic Review.* 1977. Vol. 36. № 4; 2) *Theatre an Church: The Vision of the Mystical Anarchists // Russian History — Histoire russe.* 1977. Vol. 4. № 2.

²⁰ См., например: *Вентцель К.* Эстетика и педагогика творческой личности (Проблемы нравственности и воспитания в свете теории свободного гармонического развития жизни и сознания). М., 1911—1912. Т. 1—2.

²¹ См., например: *Duncan R.* *La Danse et l'harmonie.* Paris, 1914.

²² См. также мои статьи «Существует ли поэтика безвластия? Об анархической слагающей русского модернизма» (*Schweizerische Beiträge zum XII. International Slawistenkongress in Krakau.* 1998), «Хаос в Петрограде» (Санкт-Петербург. Окно в Россию. 1900—1935. СПб., 1997), «Voyage au pays de l'Anarchie. Un itinéraire: l'utopie» (*Cahiers du monde russe.* 1996. Vol. XXXVII. № 3).

© В. Вавере (Латвия)

ФЕДОР СОЛОГУБ В ЛАТВИИ

Знакомство с русскими символистами в Латвии произошло на рубеже XIX и XX столетий, когда в латышской литературе начались поиски новых путей в искусстве, и наряду с господствующим до того реализмом и романтизмом стал развиваться модернизм. Группа молодых писателей, возглавляемая Виктором Эглитисом (1877—1945) и получавшая, как и в России, определение «декаденты», издавала журнал «Дзелме» («Бездна», 1906—1907), во многом подобный брюсовским «Весам». В своих поисках нового слова в искусстве эти писатели обращались к западноевропейским авторитетам, а также к русскому символизму, который был более доступен благодаря отсутствию языкового барьера. Русских символистов читали в оригиналах, переводили, их произведения и теоретические выступления воспринимались как пример, образец.

Первым русским символистом, произведения которого перевели в Латвии, был Федор Сологуб. Это, насколько удалось выяснить, случилось в 1896 году, когда в латышской газете «Балтияс Вестнесис» («Балтийский вестник») появился рассказ «Червяк» в переводе К. Апиниса. Вслед за этой публикацией в 1897 году крупнейший литературный журнал того времени «Ауструмс» («Восток») напечатал стихотворение «Помоги!» («В поле не видно ни зги, кто-то кричит помоги!»). Переводчиком был литератор и фольклорист Карлис Петерсонс, живший и работавший учителем в Петербурге. Первые публикации переводов из Сологуба, который и в России в то время не имел широкой известности, были еще случайными и ничем не выделялись в общем обильном потоке переводов произведений русской литературы.

По-настоящему Сологубом, как и другими русскими символистами, в Латвии заинтересовались после 1905 года, когда образовались прочные связи между латышскими и русскими модернистами. В это время в Латвии переводились такие поэты и писатели, как Владимир Соловьев, Зинаида Гиппиус, Андрей Белый, Алексей Ремизов, Александр Блок, Михаил Кузмин, Сергей Городецкий, Юргис Балтрушайтис и др. Среди всех этих поэтов центральное место принадлежит троице: Валерию Брюсову, Константину Бальмонту и Федору Сологубу.

Самое большое внимание привлекает Валерий Брюсов — его переводят, ему посвящают стихи, просят советов. Событием становится его приезд на Рижское взморье и в Ригу в 1914 году. Брюсов — кумир, образец для подражания. Кроме того, он первым проложил путь латышской литературе к русскому читателю в своих изданиях, особенно «Сборником латышской литературы» (совместно с М. Горьким) 1916 года.

Сологуб все время находится как бы в тени Брюсова и его популярности, но объективно количество его переводов в Латвии в это время весьма внушительно. Это более двадцати стихотворений, примерно пятьдесят рассказов, а также две пьесы: «Победа смерти» и «Заложники жизни». Для сравнения можно указать, что А. Блок и Андрей Белый на латышском языке в этот период были представлены каждый тремя переводами, З. Гиппиус — семью, Вяч. Иванов — восьмью. Примечательно, что некоторые произведения переводились несколько раз разными переводчиками. В основном переводы печатались в периодических изданиях, причем не только в декадентских, таких как уже упомянутый журнал «Дзелме» или «Стари» («Лучи»), газета «Рита Блазма» («Утренняя заря»), но и в самых крупных многотиражных газетах того времени «Дзимтенес Вестнесис» («Вестник отчизны»), «Лидумс» («Подсека»), «Латвия», где в отделах литературы работали писатели Э. Вулфс, А. Берзиньш и др. Произведения Сологуба появились не только в риж-

ских, но и в провинциальных газетах, таких как «Лиепаяс Атбалсс» («Лиепайское эхо»), «Цесу Апскатс» («Цесисское обозрение»). Больше всего переводились рассказы Сологуба, среди них «Мудрые девы», «Земной рай», «К звездам», «Сон утешающий», «Претворившая воду в вино», «Очарование печали», «Алчущий и жаждущий», «В плену» (два перевода), «Снегурочка», «Земле земное», «Прачка с длинной косою» (два перевода) и др. Особой популярностью в разных изданиях пользовались «Сказочки». Некоторые из них — «Крылья», «Глаза» и др. — переводились по несколько раз.

Среди переведенных стихотворений «Гляжу на нивы, на деревья...», «Ты слышишь гром...», «В село из леса она пришла...», «Восставил Бог меня из влажной глины...», «Суровы очи у дивных дев...», «Мы — пленные звери...», «О, жизнь моя без хлеба...», «Не говори, что здесь свобода...», «В амфоре ярко расцветенной...», «Бельгиец», «Еще сражаться надо много...», «Не презирай хозяйственных забот...» и др.

Некоторые произведения Сологуба были напечатаны отдельными изданиями. Это рассказ «Опечаленная невеста» — в 1913 году в переводе Валтса Давидса. До этого рассказ был напечатан в газете «Диенас Лапа» («Ежедневный листок»). В 1914 году был напечатан еще один перевод этого рассказа, сделанный писателем Э. Шиллером.

В составе популярной серии «Универсальная библиотека», редактором которой был Райнис, вышли также отдельные издания пьес «Заложники жизни» (1913) в переводе Антона Аустриньша и «Победа смерти» (1914) в переводе Линарда Лайценса.

«Победа смерти» привлекла внимание латышских театров уже в 1908—1909 годах, когда ее постановки прошли в Риге, Лиепаве и Елгаве. Роль короля для своего бенефиса в 1908 году выбрал один из самых известных актеров того времени Густавс Жибалтс. В спектакле Лиепайского театра эту же роль исполнил другой премьер Р. Таутмилис — Берзиньш, который был и режиссером постановки.

В связи с этой постановкой в газете «Лиепаяс Атбалсс» появилась обширная рецензия,¹ автор которой пытался осмыслить сологубовскую философию смерти, привлекая и другие его произведения. «„Как хорошо, что есть смерть!“ — говорит сологубовская Дуня в „Утешении“. И часто, слишком часто Сологуб повторяет этот мотив: смерть прекрасна, как хорошо, что есть смерть (Передонов). (...) Жизнь для Сологуба фикция, и лишь только потому, что это жизнь; единственно смерть для Сологуба реальна. (...) Смерть у Сологуба прекрасна. Нигде он не показывает ее отвратительной, злой; она всегда у него красива (Саша, Елена, дочь Ботаника и Юноша в «Отравленном саду»). Даже на живых, если они ближе соприкасаются с поцелуями смерти, переходит ее страшная красота («Опечаленная невеста»).

В «Победе смерти» существует атмосфера (...) легенды, не воспринимаемая, но лишь ощущаемая». Рецензент отмечает, что часть публики не поняла пьесы. Он с возмущением пишет: «Смерть побеждает жизнь, — не потому, что она сильнее, а потому, что она прекраснее. И это непонятно?»²

«Заложники жизни» заинтересовали воспитанников Латышских драматических курсов, которые на своем вечере в 1915 году ставили сцены из этой пьесы.

Особый интерес к драматургии Сологуба проявил Лиепайский театр. В 1914 году в переписку с Сологубом от имени дирекции театра вступил артист и драматург Карлис Путниньш. 28 сентября 1914 года он спрашивал разрешения перевести пьесу «Проводы», для чего просил выслать ее экземпляр наложенным платежом.³ Из письма от 18 ноября 1914 года явствует, что разрешение было получено.

¹ Zlglm. F. Sologuba «Nāves uzvara» // Liepājas Atbalss. 1909. 8. janv.

² Ibid.

³ Письмо К. Путниньша Ф. Сологубу от 28 сентября 1914 года // ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 3. Ед. хр. 568.

Путниньш писал Сологубу: «Вы мне любезно разрешили перевести Вашу пьесу „Проводы”, поэтому намереваюсь просить Вас разрешить также мне перевести Вашу новейшую пьесу „Венец надежды”. Не знаю, вышла ли она из печати, но я обратился за ней в „Театр и искусство”. Драма „Проводы” пойдет у нас в конце декабря».⁴ Все же премьера не состоялась, очевидно, из-за военной обстановки (Лиепая была занята немцами 25 апреля 1915 года).

Однако и эти пьесы привлекли внимание латышских читателей. В 1914 году в газете «Латвия» была перепечатана статья о пьесе «Проводы» из российской газеты «День», а в «Дзимтенес Вестнесис» в статье «Новая пьеса Ф. Сологуба „Венец надежды”» подробно пересказывалось ее содержание.

Среди переводчиков Сологуба были в основном молодые, но впоследствии очень известные писатели, такие как уже упомянутый Линардс Лайценс, Янис Яунсудрабиньш, Артурс Берзиньш, Павилс Розитис, Антонс Балтпурвиньш, Эдуард Вулфс. Но наиболее близко с творчеством Сологуба соприкоснулись трое: Антонс Аустриньш, Карлис Круза и Карстенис (Янис Шмидтс).

Для них переводы произведений Сологуба, как и других русских символистов, были не случайным делом ради заработка, а творческой необходимостью, стремлением глубже проникнуть в художественный мир современной русской поэзии, в мир поэтов, родственных по духу и направлению. Поэзия Сологуба давала им импульсы для собственного творчества.

Поэт Карстенис (1884—1921) был одним из самых верных поклонников и последователей русских символистов. Будучи учителем сельской школы, он переписывал с В. Брюсовым, Д. Мережковским (возможно, и с другими русскими символистами), выписывал из Петербурга и Москвы все новейшие издания, в том числе журналы «Весы», «Русская мысль», «Аполлон», много читал русских поэтов в оригинале и переводил на латышский язык.

В 1913 году он готовил сборник стихов русских символистов для «Универсальной библиотеки». Рукопись читал и одобрил Райнис. Однако замысел не был осуществлен. Черновики рукописи этого издания хранятся в Отделе рукописей и редких изданий Академической библиотеки Латвии.

В 1914 году Карстенис напечатал статью «Из новейшей русской литературы. I. Андрей Белый» в журнале «Друва» («Нива»).

В Академической библиотеке Латвии хранится Собрание сочинений Сологуба, которое принадлежало Карстенису (в томах имеется его владельческая подпись и дата приобретения). На полях этого издания сохранились пометы Карстениса, многие стихи отмечены для перевода, часть из них напечатана в латышских изданиях («Суровы очи у дивных дев...», «Не говори, что здесь свобода...», «В село из леса она пришла...», «Восставил Бог меня из влажной глины...»). По свидетельству современников, Карстенис знал наизусть почти все опубликованные стихи Сологуба.⁵

Поэт и переводчик Карлис Круза (1884—1960) оставил обширные записи «На солнце мечты»⁶ о своих впечатлениях от произведений Сологуба, а также от встречи с ним в Риге в январе 1914 года. По этим записям можно судить о глубоком и постоянном интересе Крузы к русскому поэту, одним из основных переводчиков которого он стал.

Первая запись относится к 1910 году, когда Крузе было предложено перевести какой-нибудь пасхальный рассказ: «Разыскал прошлогодний пасхальный номер

⁴ Там же.

⁵ *Kihuts P. Divas nāves. Pšibiševskis un Sologubs // Literatūra un dzīve. 1927. 11. dec.*

⁶ *Krūza K. Sappu saulē. Рукопись // Отдел рукописей и редких книг Академической библиотеки Латвии. Фонд К. Крузы XV 4720. 106. Все цитаты из К. Крузы приводятся нами по этой рукописи.*

„Весов” и перевел „Сон утешающий”». Он скрупулезно отмечает, когда и какие произведения читает, что переводит. Круза покупает все тома Собрания сочинений Сологуба, а также отдельные сборники его стихов, пьесу «Ночные пляски», сборник рассказов «Дни печали», сологубовские переводы из П. Верлена. Следует отметить, что французские декаденты становились известными в Латвии в основном благодаря русским переводам. В 1911 году Круза знакомится с Верленом сначала в переводах Брюсова, а затем Сологуба и делает сравнение не в пользу последнего: «Я так влюбился в переводы Брюсова, что Сологуб со своими почти не оставил никакого впечатления. Ни музыки слов, ни блеска красок, ни легкости ритма — все как бы покрылось сологубовским бесцветным туманом... Стихотворения Верлена переведены с большой тщательностью, но остались как бы без звука».

Постепенно Сологуб становится ему ближе, и в записях появляется много теплых, даже восхищенных отзывов о прочитанном.

Приведу некоторые из них. Про «Очарование земли» Круза пишет: «Замечательная книга — полная спокойствия и света и легкой иронии». О «Днях печали» — «в этой книге темно сверкает красота печали, вырываясь временами наружу белым пламенем».

В августе 1917 года, в тревожное и смутное время между двух революций он записывает: «Закончил читать сборник стихов Сологуба „Алый мак”. О поэзия, поэзия, как мало ты значишь в это время! Но мне все же кажется, что я останусь тебе верен до конца...» И в последующие месяцы он вновь переводит стихи Сологуба. Не все переводы Крузы, так же как и других поэтов, были напечатаны, их было очень много, некоторые сохранились в рукописях, многие пропали. Среди ненапечатанных переводы Крузы стихотворений «В амфоре ярко расцвеченной...», «Гляжу на нивы, на деревья...», «Ты слышишь гром...», «Где ты делась, несказанная...» (все относятся к 1914—1915 годам). Перемены в жизни Латвии приглушили интерес к русской литературе, и произведения Сологуба, а также других русских символистов после 1918 года стали редкими гостями на страницах латышской печати. В 1920 году газета «Брива Земе» («Свободная земля») напечатала выполненные Крузой три перевода стихотворений Сологуба, а затем это имя почти исчезло со страниц латышской периодики. Хотя в 1920-е годы Круза отмечает в своих записях, что продолжает читать Сологуба, а также рассказывает ученикам (он был учителем гимназии) о Брюсове и Сологубе.

Круза глубоко интересовался всем творчеством Сологуба, его прозой, драматургией. Он был очарован рассказом «Барышня Лиза», называл его неизъяснимо нежной и прекрасной новеллой, хотел переводить. Его привлекают «Сказочки», «короткие, написанные тонко прочувствованным и богатым языком в народном духе. (...) Содержание их жесткое и без жалости показывает врожденные, но часто глубоко спрятанные человеческие побуждения».

После того как Круза познакомился с литературно-критическими статьями Сологуба (очевидно, в Собрании сочинений), он записал: «Здесь Сологуб проявляется как немного беспомощный, но все же вдохновенный и влюбленный в мечту своей жизни — Дульсинею Тобосскую, глядя на сверкающий образ которой он все вокруг себя стремится превратить в мечту — в жизни, в поэзии, в живописи, на сцене».

Круза оставил свои впечатления и о романах Сологуба. После прочтения «Мелкого беса» он записал, что фигура Передонова одна из самых реальных и значительных в русской литературе. «Сологуб создал тип, который исчерпывает пустоту, узость и бессмысленность жизни до конца. Новые черты к обличью этой фигуры могут приписать только исключительные исторические обстоятельства. (...) И как значительны его слова: „Вот мои милые современники, это о вас я писал мой роман, о вас...”»

По свидетельству П. Эрманиса, Круза высказывал намерение переводить «Мелкого беса»,⁷ но оно не было осуществлено. До сих пор на латышский язык романы Сологуба не переведены. В рассматриваемый период это объяснялось в первую очередь опасениями издателей. Тот же Круза на предложение перевести роман Брюсова «Алтарь Победы» получил ответ редактора: «Это не подойдет читателям газеты».

Проза русских символистов в начале века вообще была представлена в основном малыми жанрами. Исключением является лишь неоконченный перевод брюсовского романа «Огненный ангел» 1908 года.

С «Мелким бесом» рижская публика могла познакомиться в постановке Рижского Русского театра в 1910 году. Латышский театралный критик Артурс Берзиньш, который писал об этой постановке, весьма скептически отзывался о переработке романа в драму, которая не удалась Сологубу, «одному из самых одаренных русских модернистов»,⁸ и упрекал режиссера Шумина в том, что он стилистически сблизил «Мелкого беса» с хаосом и мистицизмом очень популярного в то время в Латвии Л. Андреева.

Драматургия Сологуба привлекала многих латышских писателей. Круза отмечал, что прочел «Любовь над безднами», «Победу смерти», «Дар мудрых пчел», «Ваньку-ключника и пажа Жеана», «Ночные пляски» и другие пьесы. В 1912 году он знакомится с пьесой «Заложники жизни» и по инициативе Э. Вулфса — писателя, бывшего в это время драматургом ведущего Латышского театра, начинает ее переводить. Но здесь произошел «конфликт интересов». Пьеса привлекла также Антона Аустриньша (1884—1934), одного из самых активных переводчиков русских символистов.

В январе 1913 года он пишет Сологубу: «Я приступил к переводу на латышский язык Вашей чарующей драмы „Заложники жизни“. Покорнейше прошу Вас разрешить мне этот перевод. Ваша драма войдет в цикл „Универсальной библиотеки“ в издании Ансиса Гулбиса, которая в течение одного года (1912) достигла уже 100-го номера.

Примите уверения в моем к Вам крепком уважении и преданности.

Ваш покорнейший слуга и поклонник Вашей лунной музыки Антон Анкзев Аустриньш».⁹

Разрешение было получено, и пьеса вышла в «Универсальной библиотеке» в 1913 году.

Круза в марте 1913 года записал, что Аустриньш дал ему семь рублей отступного, чтобы он перестал переводить пьесу.

В связи с этим переводом Аустриньшу, как он сам вспоминал, пришлось проглотить и горькую пилюлю. Сологуб разрешил ему переводить пьесу, но в ответном письме попросил два экземпляра перевода. Издатель А. Гулбис обещал выполнить просьбу Сологуба и послать экземпляры в хорошем переплете, но забыл это сделать. При знакомстве Аустриньш попытался объяснить недоразумение, но Сологуба это не удовлетворило и он угрюмо проворчал: «Ваших экземпляров мне больше не нужно, я получил их с другой стороны».¹⁰

Надо сказать, что наибольшая популярность Сологуба в Латвии относится к 1914 году, когда он приезжал в Ригу и выступал с лекцией «Современное искусство», в которой разъяснял сущность символизма.

Лекция состоялась 27 января 1914 года в зале Латышского общества и, как писали газеты того времени, собрала много публики, в основном интеллигенцию

⁷ *Ermanis P. Sejas un sapņi. Stokholma, 1955. 107. lpp.*

⁸ *Bērziņš A. Krievu teātris. «Mazais velns», F. Sologuba luga piecos cēlienos / Latvija. 1910. 6.febr.*

⁹ *Austringš A. Письмо Ф. Сологубу от 10 января 1913 года // ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 1—8. Ед. хр. 37.*

¹⁰ *Austringš A. Aizgājušie // Latvju grāmata. 1928. № 3. 161. lpp.*

всех местных национальностей и учащуюся молодежь. Приезд Сологуба совпал с пребыванием в Риге и на Рижском взморье Брюсова. Накануне в Латышском обществе местная творческая интеллигенция давала банкет в его честь, который закончился только в два часа ночи. Тем не менее Брюсов приехал на выступление Сологуба и энергично способствовал его знакомству с латышскими литераторами.

Наиболее подробное описание этого вечера сделано неутомимым хроникером Крузой: «Мы уже собрались, когда увидели, что заходит Брюсов (...). Брюсов сел в первый ряд. Вышел Сологуб и продолжал развивать свою мысль о преобразении жизни, о превращении Альдонсы в Дульцинею. Вдруг мы увидели, что он преображается и что по его лицу будто пробегает светлая улыбка. И мы поняли, что он увидел Брюсова...»

Лекция прошла с успехом, Сологуба несколько раз вызывали, в конце он прочел еще несколько своих стихотворений. В последующие дни в латышской прессе появились пересказы этой лекции. Наиболее полный из них (в газете «Лидумс») принадлежал Адолфу Эрсу — в то время начинающему писателю и журналисту.

После лекции Сологуб, по предложению Брюсова, вместе с группой латышских писателей — Виктором Эглитисом, Карлисом Крузой, Антоном Аустриньшем, Фрицисом Бардой, Аустрой Дале, Эдуардом Меклером и другими, спустился в буфет, где за бокалом шампанского, по просьбе того же Брюсова, читал свои стихи, в основном триолеты. Как вспоминал Аустриньш, среди других он прочел «День только к вечеру хорош...».¹¹

По свидетельству Крузы, приветствия в честь Сологуба произнесли Брюсов и А. Кениньш. Когда Сологуб стал прощаться (его пребывание в Риге было ограничено одним днем), всегда сдержанный Ф. Барда, один из крупнейших латышских поэтов, сказал Аустриньшу: «Знаешь, мне Сологуб нравится гораздо больше, чем Брюсов», и попросил: «Позвольте Вас поцеловать», и они троекратно расцеловались. Сологуб расцеловался также с Крузой и Аустрой Дале, которая сказала: «Я тоже хочу, но не решаюсь», на что последовал ответ Сологуба — «Поэт это умеет». После отъезда Сологуба Барда с восхищением говорил о стихах русского поэта и называл их необыкновенно прекрасными.

Под впечатлением этого вечера Аустра Дале написала стихотворение, которое Круза сравнивает с сологубовскими «Чертовыми качелями» («В тени косматой ели...»).

Как уже отмечалось, приезд Сологуба совпал с пиком интереса к Брюсову, и это сказалось на отзывах, в которых невольно проводилось сравнение двух русских поэтов. Круза записывает: «На лекции Сологуба было интересно, но казалось, будто полная противоположность Брюсову. Брюсов — жар и пламя, Сологуб — тихий вечер и ледяная долина при лунном свете... Брюсов — стремительный пульс жизни, Сологуб — бледный мечтатель на кладбище... У Брюсова поэзия дня и солнца, у Сологуба сумеречных часов».

Виктор Эглитис в своей статье в журнале «Друва» акцентировал внимание на восприятии Сологубом и Брюсовым образа Риги.¹² «Сологуб, — писал Эглитис, — поэт по природе очень тихий, спокойный и светлый»; на приветственные речи он отвечал шутливым панегириком в адрес узких, своеобразных и очень уютных улочек старого города. Брюсов тут же сказал, что предпочитает широкие улицы и высокие дома новой Риги и что здесь создаются новые, миру еще неизвестные богатства прекрасного.¹³

¹¹ Ibid.

¹² *Egltis V. Valerijs Brjusovs latviešu vidū // Друва. 1914. № 3. 291.—292. lpp.*

¹³ В это время Рига интенсивно застраивалась домами в стиле югенд (модерн); одним из создателей этой новой, восхищавшей Брюсова Риги был Михаил Эйзенштейн, отец Сергея Эйзенштейна.

Сологуб бывал в Латвии и раньше. В 1913 году в Цесисе и Лиепае он выступал с лекцией под тем же названием «Современное искусство». Свои впечатления от встреч с Латвией поэт выразил в стихах. В цикле 1913 года «Города» есть стихотворение, помеченное «Венден. 3 мая 1913 г.» (Венден — тогда официальное название города Цесис), в котором поэт описывает свое посещение руин рыцарского замка.

По ступеням древней башни поднимаюсь выше, выше,
 Задыхаюсь на круженье сади ветхих амбразур,
 Слышу шелест легких юбок торопливых, милых дур,
 По источенным ступеням узкой щелью, выше, выше
 Лишь затем, чтоб на минуту стать на доски новой крыши,
 Где над рыцарскою залой обвалился абажур, —
 Вот зачем я, задыхаясь, поднимаюсь выше, выше,
 Выше кровель, выше храмов, выше мертвых амбразур.

В Лиепае (в то время Либаве) Сологуб был 4 октября 1913 года, а стихотворение, навеянное впечатлением от богатого портового города, довольно холодно встретившего поэта, написал 10 октября 1913 года в Кременчуге:

Либава, Либава, товарная душа!
 Воздвигла ты стены пленительных вилл,
 Но дух твой, Либава, товар задавил.
 Либава, Либава, товарная душа!
 Живешь ты тревожно, разбогатеть спеша,
 Но кислый дух скуки гнездо в тебе свил.
 Либава, Либава, товарная душа!
 Зачем тебе стены пленительных вилл?

Русские символисты, в том числе Сологуб, прочно вошли в латышскую литературную жизнь начала века.

В это время здесь проходила бурная полемика о путях развития литературы, и нарождающийся модернизм подвергался уничтожающей критике как со стороны традиционно настроенных защитников реализма, так и со стороны критиков-марксистов, чьи позиции в это время в Латвии были очень сильны. В этом смысле показательна рецензия Вилиса Кнориньша на перевод пьесы «Заложники жизни», в которой он характеризует драму как выражение мещанского компромисса и делает вывод, что ее идейная сущность абсолютно неприемлема.¹⁴ В направленной против латышских декадентов брошюре «Фавны или клоуны» (1908) Я. Янсон (Браун), один из лидеров латышских большевиков, неоднократно ссылается на связь латышских и русских модернистов и в пылу полемики характеризует последних, не стесняясь в выражениях. Вот как он пишет о Сологубе: «В декадентской литературе повсюду мерещится эта магия и каббалистика. Укажем лишь на часто упоминаемое произведение Ф. Сологуба „Навьи чары“ со всеми аппаратами средневекового колдовства: круглая комната с выпуклым потолком, магическое зеркало, превращающее юношей в старцев, стаканы с зеленоватыми жидкостями, волшебный жезл, вызывающий мертвецов из могилы и т. д. И, конечно, снова голые женские бедра перед зеркалом! В весь этот бред автор впутывает еще борьбу современных политических партий и своей эротически магической слюной хочет оплевать пурпур знамени российского пролетариата».¹⁵

Я. Янсон-Браун проводит параллели между, как он считает, извращенным эротизмом русских и латышских поэтов и указывает на учителей: М. Арцыбашева, М. Кузмина, Л. Зиновьеву-Аннибал и Сологуба. Ему вторит «читатель» Г. К-ен,

¹⁴ Kņoriņš V. Fjodora Sologuba «Dzīves gūstekņi» // Vārds. 1913. II. sej. 336.—337. lpp.

¹⁵ Jansons (Brauns) J. Fauni vai klauni? // Latviešu literatūras kritika. Rīga, 1957. II. sej. 291. lpp.

который в 1910 году в газете «Дзимтенес Вестнесис» обвиняет латышских поэтов в том, что они воспринимают извращенность русской поэзии, добавляя к тем же авторам еще и имя Брюсова.

На эти выпады с достоинством отвечал Карлис Скалбе, классик латышской литературы, уже тогда очень известный поэт. Он писал: «От латышской литературы господин К. столь же широко переходит к русской литературе и с легкостью избавляется даже от таких талантов, как Сологуб и Брюсов, которые, по его словам, умеют только стоять на голове и иногда пробренчать более или менее приличное стихотворение. Здесь я господину К. посоветовал бы немного подумать. О „дюжине“ латышских безымянных писателей (выражение К. — В. В.), конечно, можно болтать все, что придет в голову, можно сколько угодно называть их варварами и шарлатанами. Здесь можно использовать всю полноту свободы слова. Но с писателями, произведения которых переводятся на другие культурные языки (...) все же нельзя обходиться так свободно. Во-первых, о писателях, которые переводятся на культурные языки Европы, нельзя говорить, что они варвары, которые нападают на культуру и все, что прекрасно и свято, потому что тогда эти культуры их бы не приняли. И поэтому не мешало бы немного сдержанности. Я могу понять Дон-Кихота, который в поисках врага всюду, в идеальной слепоте начинает борьбу со стадом баранов. Но выступая против таких талантов, как Сологуб и Брюсов, господин К. очень легко может оказаться в ситуации, когда картина переворачивается и начинает казаться, что не рыцарь выступает против баранов, а баран против рыцаря».¹⁶

В своих теоретических высказываниях латышские декаденты часто опирались на русских символистов. Так, Фрицис Барда в программной статье «Романтизм как центральная проблема мировоззрения» (1913) несколько раз использует рассказ Сологуба «Белая березка», где автор заставляет своего героя — мальчика-подростка — влюбиться в березку как в идеальную деву своих снов и от избытка эротических чувств умереть около нее, как пример переноса субъективного чувства на реальный объект (перенесение—единение), когда объект как бы становится частью переносчика — самого поэта.

Следует отметить, что больших обобщающих материалов о Сологубе в латышской критике этих лет почти нет. Можно назвать лишь статью Р. Кродериса «Федор Сологуб» по материалам Ю. Стеклова из газеты «День».

После отделения Латвии от России интерес к Сологубу, как и к русскому символизму, резко падает. В начале 1920-х годов были напечатаны лишь несколько переводов Крузы и одно стихотворение в переводе А. Эрса. В юбилейном 1924 году в периодике были перепечатаны сказочки «Глаза» и «Лампа и спичка», а также опубликован один новый перевод «Тихой колыбельной» («Долго бегал мальчик мой...») под названием «Сон и смерть». В последующие годы появлялись лишь отдельные случаи публикации, например рассказ «Поцелуй смерти» (1928), стихотворение «Чертовы качели» (1931), в основном в малотиражных изданиях.

Даже уход из жизни Сологуба в латышской печати прошел почти незамеченным. Его отметили всего три издания.

В самом крупном литературно-критическом журнале «Латвю грамата» («Латышская книга») напечатал свои воспоминания о встречах с Сологубом и Брюсовым Антон Аустриньш¹⁷ и включил в них два стихотворения Сологуба: «День только к вечеру хорош...» и «Каждый год я болен в декабре...».

Критик П. Кикугс также выступил с «парным» некрологом «Две смерти», где отдавал дань памяти двум писателям, оставившим след в латышской литературе — Сологубу и С. Пшибышевскому.¹⁸

¹⁶ Skälbe K. Māksla un aristokrātija // Latviešu literatūras kritika. 651. lpp.

¹⁷ См. прим. 10.

¹⁸ См. прим. 5.

В годы, когда в Латвии творчество русских символистов (как и декадентские произведения латышских писателей) было предано забвению, воспринималось в основном со знаком отрицания, наиболее полную оценку Сологубу дал Янис Судрабкалнс, который в 1927 году писал, что поэт стоял высоко над мелкими, изменчивыми группами и школами.¹⁹ Судрабкалнс особо остановился на романе «Творимая легенда», в котором видел странную смесь мечты и реальности, сексуальности, эротики с насмешкой над мещанством. Он считал, что в романе Сологуба привлекает и отталкивает блеск фантазии и тьма российской разрухи, что это непреходящий документ времени и искусства.

Судрабкалнс отмечал заслуги Сологуба в совершенствовании поэтической техники, певучесть и изящество его стихов, сравнивая с Бальмонтом, утверждал, что сологубовские стихи более духовные, они более глубоко проникают во внутренний мир человека. Заканчивая некролог, Судрабкалнс настаивал на том, что, хотя в глазах ортодоксального коммунизма Сологуб вредный и ненужный поэт, время докажет — это имя, имя певца Альдонсы и Дульцинеи, стоит запомнить.

Сегодня, когда в латышском литературоведении впервые начинается серьезное изучение истоков национального модернизма, пройти мимо имени Сологуба невозможно. И хотя сравнительный анализ творчества Сологуба и латышских поэтов начала века еще впереди, он должен выявить много интересного и важного.

¹⁹ *Sudrabkalns J. Miris krievu rakstnieks F. Sologubs // Pēdējā Brīdī. 1927. 6. dec.*

© Джон Элсворт (Великобритания)

О ФИЛОСОФСКОМ ОСМЫСЛЕНИИ РАССКАЗА Ф. СОЛОГУБА «СВЕТ И ТЕНИ»

В примечании к рассказу Ф. Сологуба «Свет и тени» М. М. Павлова называет его «философской миниатюрой».¹ В настоящей заметке я поставил перед собой задачу насколько ближе рассмотреть это, на мой взгляд, очень меткое определение и предложить возможный подход к философскому осмыслению рассказа. В литературе о Сологубе чаще всего встречаются ссылки на Шопенгауэра и Ницше как на философов, оказавших самое сильное и явное влияние на его творчество. В самом деле, сходство мировоззрения Сологуба с некоторыми взглядами этих философов не подлежит сомнению, и я постараюсь наметить точки соприкосновения с ними в данном произведении. Более того, мне кажется, что основная предпосылка сологубовского рассказа содержит явный отклик на общеизвестный отрывок из «Государства» Платона, который, наверное, многим читателям бросался в глаза (хотя я не нашел прямого упоминания об этом в критической литературе).

Как многие ранние произведения Сологуба, рассказ «Свет и тени» отмечен смещением реалистических и нереалистических элементов. Реальную, бытовую жизнь мальчика Володи определяют, с одной стороны, воспитание в гимназии, а с другой, отношения с матерью. Эти аспекты его жизни изображаются в рассказе с избытком реалистических подробностей: в описании эмоциональных отношений с матерью, в частности, читателю сообщается детальная и вполне достоверная психологическая мотивация. Володино увлечение тенями, однако, лишено такой мотивации. Правда, влияние этого увлечения на взаимоотношения мальчика с окружающим миром составляет главный стержень реалистического действия, но само по

¹ См.: *Сологуб Ф. Тяжелые сны: Роман. Рассказы. Л., 1990. С. 361.*

себе оно не получает психологического объяснения. Приходится заключить, что его увлечение является не приобретенным, а врожденным поведением, не подлежащим истолкованию в плане реалистического действия и идущим вразрез со всем процессом воспитания.

Тема гимназического воспитания играет важную роль в рассказе. Разумеется, эта тема повторяется в очень многих произведениях Сологуба, но, кажется, именно здесь она получает самую четкую философскую формулировку. Центральным в рассказе является вопрос о познании. В первой главе Володя жалуется своей матери на учителей, на грубость их обращения с мальчиками и на отсутствие у них настоящего интереса к преподаваемым предметам. «Каждый хочет поскорее курс пройти да повторить хорошенько к экзаменам», — говорит он. Володю «раздражают» быстрые переходы от одного предмета к другому, и в этой реакции на манеру преподавания нетрудно уловить его неудовлетворенность раздробленностью гимназических познаний. Иными словами, мальчика утомляет чередование отдельных, разрозненных явлений: он жаждет познания не феноменального, а нуменального мира. Когда Володя случайно обнаруживает брошюрку, в которой описываются тени, он начинает осознавать возможность иного подхода к вопросу о познании.

Как известно, в разных изданиях рассказ появляется под разными заглавиями. Кроме уже знакомого нам, а также помимо заглавия «Тени», под которым он появился впервые, рассказ назывался еще «Стена и тени». Безусловно, образ стены занимает здесь центральное место. Стены, как писал американский ученый М. Баркер уже в начале семидесятых годов, «в одно и то же время защищают и заточают». ² По мере развития сюжета внешний мир все более воспринимается Володей и его матерью как враждебный, угрожающий. Эта тема достигает кульминации в двадцать восьмой главке, после которой персонажи больше не выходят из комнаты. Возвращаясь домой из гимназии, Володя чувствует неприязнь к себе со стороны всех предметов, как одушевленных, так и неодушевленных: домов, лошадей, собак, городских, уличных мальчишек и даже служанки Прасковьи, когда она ему открывает дверь в квартиру. Стены комнаты в самом деле защищают его от этой внешней, пусть воображаемой, угрозы. Но амбивалентность этого образа проявляется с особой четкостью в двадцатой главке, где в ответ на угрозу матери попросить директора посадить его в карцер, мальчик возражает: «И там есть стена. Везде стена». Стена как то место, куда отбрасывается тень, не только не защищает мальчика от опасной игры, но скорее провоцирует его. Физическое «заточение» ничего не разрешает. В предпоследней главке Евгения Степановна, думая о перемене места, сама осознает, что нет в мире такого места, где бы не было стен. Значит, речь идет о таком заточении, которое составляет общее условие всякой человеческой жизни. Мир видится как тюрьма. Эта тема встречается, конечно, у многих поэтов-романтиков, в частности у Лермонтова. Но здесь уместно еще раз повторить ту цитату ницшевского «Заратустры», которую М. М. Павлова приводит в уже упомянутом примечании. «Тело, отчаявшееся в теле, ощупывало пальцами обманутого духа последние стены... И тогда захотело оно пробиться головою сквозь последние стены, и не только головою, — и перейти в „другой мир”». ³ Здесь образ стены явно содержит в себе идею о границах возможного познания; стена закрывает от человека трансцендентный мир. Возможно, образ стены у Сологуба восходит именно к этому месту у Ницше. Смысл сологубовского образа двойственен: тени, отбрасываемые на стену, напоминают мальчику (т. е. познающему субъекту) о мире нуменальном, которого ему недостает в бытовой жизни, но в то же время стена, на которую отбрасываются тени, плотно закрывает от него доступ в этот нуменальный мир.

² Barker M. Reality and Escape: Sologub's «The Wall and the Shadows» // Slavic and East European Journal. 1972. Vol. 16. № 4. P. 425.

³ Цит. по: Ницше Ф. Так говорил Заратустра. СПб., 1911. С. 22 (пер. Ю. М. Антоновского).

Ницше, устами Заратустры, как раз об этом и говорит в данном контексте. Попытки так называемых «Hinterweltler» (мечтающих о другом мире) перейти в другой мир бессмысленны и являются следствием человеческой слабости. Заратустра призывает человека отказаться от этой иллюзии и от им же придуманного бога: «Страданием и бессилием созданы все потусторонние миры, и тем коротким безумием счастья, которое испытывает только страдающий больше всех».⁴ Сологубовские герои, разумеется, также далеки от познания потустороннего, но нет в них и того радостного приятия феноменального мира, которое лежит в основе учения Заратустры.⁵ Состояние «блаженного безумия», в которое погружаются Володя и его мать в конце рассказа, напоминает до определенной степени то «безумие счастья», которым, по Заратустре, и созданы «другие миры», но их «блаженство» может иметь только субъективное значение. Если последовать этому ходу мысли, персонажи не смогли одолеть трагическую ограниченность познания и покорились как раз тем иллюзиям, от которых предостерегает Заратустра. В книге «Утренняя заря» Ницше пишет о понимании безумия как пути к новым истинам. В античном мире безумие считалось чем-то божественным, оно открывало дорогу новым воззрениям, устраняя старые предрассудки и суеверия.⁶ Но в данном контексте, без сомнения, Ницше причисляет и такое восприятие безумия к тем иллюзиям, которые человек призван преодолеть. Очень трудно, на мой взгляд, соотнести «блаженное безумие» сологубовских героев с той или иной идеей Ницше о положительной природе безумия.

Близость Сологуба к представлению Шопенгауэра о мире как царстве злой Воли, неоднократно обсуждалась в критической литературе. Однако в рассказе «Свет и тени» ощутимо влияние не только этого общего положения шопенгауэровской философии, но, в частности, его взгляда на функцию искусства. Образы искусства, по Шопенгауэру, отличаются от явлений, которые воспроизводят, тем, что в них отсутствует деятельность Воли. Изображаемые в искусстве человеческие поступки лишены волевого начала, и в этом смысле Воля в них обезврежена. Некоторые из теневых отражений в рассказе обладают сходным качеством. В семнадцатой главке, например, Володя замечает, что в отражении учителя отсутствуют самые отвратительные черты этого человека — желтое лицо и язвительная усмешка. Кроме того, тени воспринимаются персонажами не только как статические воспроизведения отдельных животных и предметов, но как имеющие некоторую сюжетность, выражающую страдание и печаль. Само это страдание отсутствует в изображении, и то удовольствие, которое мать и сын получают от процесса изображения и опознавания изображаемого имеет явное сходство с процессом эстетического творчества (см. главки четырнадцать и двадцать девять). Поэтому нельзя согласиться с утверждением Баркера, что мир, создаваемый мальчиком на стенах комнаты, не представляет собой психологическое или эстетическое спасение от жестокости жизни.⁷ Мне кажется, что здесь как раз, наоборот, мы имеем дело со своего рода эстетическим спасением.

В седьмой книге «Государства» Сократ просит своих слушателей вообразить себе пещеру, где люди привязаны к сидениям и сидят лицом к стене. За ними проносятся ряд предметов, а из-за этих предметов сияет яркий свет, так что тени предметов отбрасываются на стену. Пленники ничего не видят, кроме этих теней, и, по Сократу, не могут не заключить, что тени и есть реальность. Эта платоновская притча во мно-

⁴ Там же. Ср.: Сологуб Ф. Тяжелые сны. С. 361. Здесь цитируется другой, менее точный перевод.

⁵ Такие моменты встречаются, однако, в речи Нюты Ермолиной в «Тяжелых снах». См.: Иванов-Разумник. О смысле жизни. СПб., 1910. С. 77—78.

⁶ Nietzsche F. Morgenröte. Gedanken über die moralischen Vorurteile. München, 1924. S. 20—23.

⁷ Barker M. Op. cit. P. 423.

гом напоминает заключительную сцену сологубовского рассказа, где тени полностью заменили реальность в восприятии персонажей. Большая часть седьмой книги «Государства» посвящена описанию процесса воспитания, благодаря которому человек (в частности, правитель), повернувшись к свету и сначала ослепленный им, постепенно приучается к восприятию света как Добра. Восприятие Добра, символизируемого светом, представляет собой конечную цель воспитания.

У Сологуба все наоборот. Вместо того чтобы приблизиться к пониманию сущностей, Володя и его мать удаляются от него и попадают в области все более иллюзорные. Школьное воспитание, которым Володя так недоволен, только усугубляет плен в мире трех измерений, не предоставляя никакого выхода к свету и Добру. В рассказе вообще отсутствует внешний взгляд на происходящее и нет фигуры, соответствующей учителю Сократу. То воспитание, которое Володя получает в самостоятельных поисках сущностей, приводит его к гибели. Таким образом, сюжет рассказа «Свет и тени» можно рассмотреть как инверсию платоновской притчи. Возможно, это происходит оттого, что исходная посылка Платона для Сологуба *уже недействительна*: человек не имеет способности воспринимать Добро, и поэтому запредельный мир ему недоступен. Такое понимание рассказа подтверждает мнение тех исследователей, которые подчеркивают этический момент в творчестве Сологуба.⁸

Такое понимание также, может быть, дает ключ к интерпретации одного важного, но не повторяющегося образа в рассказе. В шестой главке Володя почти нечаянно создает на стене совершенно белой комнаты тень, которая ему видится как тень ангела. Ангел что-то уносит: «Не уносится ли из мира нежными руками ангела что-то значительное и пренебреженное?» Кажется, это «значительное и пренебреженное» и есть человеческая способность воспринимать Добро, без которой любые попытки понять сущность мира, или, говоря словами Ницше, «пробиться головою сквозь последние стены», обречены на неудачу.

⁸ См., например: Павлова М. Между светом и тенью // Сологуб Ф. Тяжелые сны. С. 7.

© Джейсон Меррил (США)

ТАЙНОЕ ПРИЗНАНИЕ В ИНЦЕСТЕ В ДРАМАХ СОЛОГУБА

Цитатность — часто используемый прием в литературе русского модернизма. По наблюдению Р. Лакманн, модернистские тексты нередко являются лабиринтом из других текстов и подтекстов, в котором автор ведет «a play with veils or shells, distracting the reader from a concealed kernel that remains elusive».¹ В драме «Победа смерти» (1908) Федор Сологуб строит именно такой лабиринт текстов, о котором говорит Лакманн. Сама драма «Победа смерти» составляет чуть больше половины всего текста: к ней Сологуб приложил Посвящение, Предисловие, большой Пролог («Змеиноокая в надменном чертоге») и длинное Примечание. Большинство толкований «Победы смерти» сделано на основе Пролога и не охватывает все части этого сложного текста.²

¹ Lachmann R. Memory and Literature: Intertextuality in Russian Modernism. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997. P. 19.

² См., например: Пустыгина Н. Г. Драматургия Федора Сологуба 1906—1909 гг. (Статья вторая) // Учен. зап. Тартуск. ун-та. 1986. Вып. 683 (Литература и публицистика: Проблемы взаимодействия). С. 94—105; Литвинова И. Ю. Жизнь, смерть и победа в драме Ф. Сологуба «Победа смерти» // Учен. зап. Тартуск. ун-та. 1988. Вып. 813 (Ал. Блок и революция 1905 года. Блоковский сб. VIII) С. 112—122; Любимова М. Ю. Драматургия Федора Сологуба и кризис символистского театра // Русский театр и драматургия XX века. Л., 1984. С. 66—91.

К сожалению, до сих пор мало критического внимания уделено другим частям «Победы смерти» — в них лежит скрытая в лабиринте тайна. В Предисловии Сологуб пишет, что «автор трагедии заменил маску полумаскою, но все еще не открывает своего лица».³ Из этих слов можно сделать вывод, что Сологуб хочет скрыть какую-то правду и признаться в ней одновременно, потому что он начинает открывать свое лицо, но не может открыть его полностью. На той части лица, которая видна читателю, сияет дерзкая улыбка Сологуба, и «он (Автор. — Д. М.) хочет, чтобы его узнали по улыбке, змеящейся в углах его губ» (7). Это улыбка удовольствия от мысли, что он открыто «скрыл» скандальную правду в лабиринте цитат, из которого построена «Победа смерти», и от уверенности, что исследователи и критики не найдут ее. От своих читателей Сологуб утаил признание в инцесте, и его слова в Предисловии о маске и об улыбке — первый шаг к этому признанию.

Посвящение на отдельной странице: «Посвящаю моей сестре» от безымянного «Автора трагедии». Когда Сологуб начал писать свою драму, уже было ясно, что его сестра Ольга Кузьминична погибнет от туберкулеза (она скончалась 28 июня 1907 года). Сологубовские письма этого периода свидетельствуют о том, насколько эта смерть опечалила его. Сологуб писал Валерию Брюсову, что, когда она погибла, «все мои соответствия с внешним миром умерли», и будущей свояченице Черновитовой, что «как-то мне дико, что умер не я».⁴ Сологуб выражал подобные чувства и в стихотворении, написанном через два дня после смерти сестры:

Улыбкой плачу отвечая,
Свершая дивный призывол,
Она была в гробу живая,
А я за гробом мертвый шел.⁵

Идея, что мертвые — единственные живые на этом свете, играет значительную роль в «Победе смерти», где воскресшая Альгиста восклицает: «В этот страшный час только мертвые живы» (50). Эта же идея связывает смерть Ольги Тетерниковой с драмой ее брата.

Возможно, что, когда скончалась Ольга, Сологуб потерял не только любимую сестру. В своей лишь недавно опубликованной «Канве к биографии» он писал: «1894—1907. Сестра. Секла дома, в дворницкой, в участке...»⁶ На основе этих слов и других источников М. М. Павлова убедительно показала, что в 1894 году, после смерти матери Сологуба Татьяны Семеновны, которая часто секла сына, Ольга Кузьминична начала сечь своего брата вместо матери. Возможно, что для Сологуба бичевание было необходимым источником полового удовольствия; в доказательство Павлова приводит цитату из неопубликованной статьи Сологуба «О телесных наказаниях» (1892), в которой автор демонстрирует свое знание об интимной связи между бичеванием и половым возбуждением: «Малое количество слабых ударов не причинит ребенку сильной боли, только вызовет прилив крови к некоторым органам. Это приведет к развитию у ребенка, когда стихнет боль, целого ряда таких ощущений и представлений, которые могут толкнуть ребенка на нежный порок».⁷ Исследовательница не называет отношения между братом и сестрой инцестуальны-

³ Сологуб Ф. Победа смерти. СПб.: Факелы, 1908. С. 7. Далее все ссылки на это издание даются в тексте с указанием в скобках номера страницы арабской цифрой.

⁴ Сологуб Ф. Стихотворения. Л., 1979. С. 617 (прим. М. И. Дикман).

⁵ Там же. С. 348.

⁶ Неизданный Федор Сологуб. М., 1997. С. 256.

⁷ Павлова М. М. Из творческой предыстории «Мелкого беса» (алголагнический роман Федора Сологуба) // Анти-мир русской культуры. Язык, фольклор, литература. М., 1996. С. 353. Критики сразу заметили связь между садомазохизмом и половым удовольствием в творчестве Сологуба. См.: Новополин Г. С. Порнографический элемент в русской литературе. СПб., 1909. С. 180—188.

ми, но подчеркивает, что слухи о них широко распространялись в первое десятилетие этого века, подстрекаемые тем, что Федор и Ольга жили вместе, и тем, что инцест играет немаловажную роль в произведениях Сологуба.⁸ Поэтому вполне возможно, что правда, скрытая Сологубом в «Победе смерти», касается его сестры и отношений с ней.

Читая двусмысленное Примечание к «Победе смерти», читатель узнает, почему Сологуб так хитро улыбался в Предисловии. Примечание начинается следующими словами: «Содержание этой трагедии заимствовано в общих чертах из предания о королеве Берте Длинноногой, матери Карла Великого. Имя короля изменено с намерением, чтобы оторвать эту трагедию от истории и даже от легенды, которая завязывается несколько иначе и кончается не совсем так, как у меня. Вот как изложена эта легенда в книге Г. Н. Потанина „Восточные мотивы“ (...)» (63).

Примечание продолжается длинной цитатой из книги «Восточные мотивы в средневековом европейском эпосе» Григория Николаевича Потанина⁹ (1835—1920), известного ученого-этнографа, специалиста по Китаю и Монголии.

Как и в Предисловии, здесь присутствует желание одновременно «скрыть» и «открыть», которое выявляется в попытке «открыть» источник драмы. После вышепротитированного абзаца, Сологуб приводит весь материал Потанина (две страницы) на тему Берты. Поэтому читателю легко сравнить вариант Сологуба с легендой в изложении Потанина. На самом деле Сологуб хочет, чтобы читатели сравнили эти два варианта, когда говорит, что вариант Потанина «завязывается несколько иначе и кончается не совсем так, как у меня» (63).

В драме Сологуба Берта с двумя служанками, Мальгистой и ее дочерью Альгистой, приехала во Францию, чтобы выйти замуж за короля Хлодовега. Когда драма начинается, они уже женаты, но Хлодовег еще не видел лица своей жены, потому что она, по обычаю, еще закрывает свое лицо фатой. Между тем Альгиста и ее мать замыслили заговор против Берты; они расстроены тем, что некрасивая, рябая Берта, у которой одна нога длиннее другой, станет княгиней, а красивой Альгисте придется служить безобразию. Когда король и Берта уходят в свои палаты на ночь, Альгиста режет себя ножом. Стражи находят ее, и она утверждает, что она — княгиня Берта, раненная своей непослушной служанкой Альгистой, пытающейся заменить ее. Хлодовег говорит, что никогда не согласился бы жениться на некрасивой женщине (он только сейчас видит их лица), и поэтому Альгиста должна быть «настоящей» Бертой. Настоящую Берту он выгоняет. Проходит несколько лет, и под влиянием милой Альгисты королевство процветает. Но Альгиста мечтает открыть правду. Вдруг в королевский дворец приходят Берта и ее брат Этельберт, переодетые странствующими певцами. В присутствии короля они обвиняют Альгисту в обмане. Надеясь, что любовь короля позволит ему простить ее, Альгиста признается во всем. Она ошиблась, и, поощряемый народом, король приговаривает Альгисту и своего сына к смертной казни. После смерти Альгиста воскресает и просит короля оставить земную власть и уйти с ней. Он отказывается, все на сцене каменеет и Альгиста падает мертвой у его ног. Драма кончается «бесстрастным голосом», который объявляет, что «Смертью побеждает любовь, — Любовь и Смерть — одно» (60).

Сразу заметны значительные отличия между «Победой смерти» и вариантом легенды в книге Потанина. В драме Сологуба выпущено начало, когда посланцы французского короля Пепина совершают путешествие в Венгрию, чтобы просватать невесту для короля. В начале «Победы смерти» свадьба уже кончается. У Потанина

⁸ Павлова М. М. Указ. соч. С. 344. Возможно, Анастасия Чеботаревская, на которой Сологуб женился через два года после смерти сестры, сестра Сологуба также, как и Ольга. Пока же служанка выполняла эту необходимую Сологубу функцию: «Дарья Ив(ановна). Сначала стеснялась. Потом разошлась вовсю» (Там же. С. 344—345).

⁹ Потанин Г. Н. Восточные мотивы в средневековом европейском эпосе. М., 1899.

Берта, из-за слов матери Альгисты о ее уродстве, боится провести первую ночь с Пепином, и поэтому Альгиста, которая очень красива, заменяет ее. На следующее утро Берта входит в спальню заменить Альгисту, но та режет себя ножом и кричит, что служанка хочет занять ее законное место. У Сологуба Альгиста и Мальгиста давно помышляют заменить Берту Альгистой, но не из-за желания власти: их побуждает чисто эстетическая цель — желание свергнуть безобразие и увенчать красоту. Сологубовская Альгиста тоже режет себя ножом, но своей красотой убеждает короля, что она настоящая Берта. У Потанина обман обнаруживается родителями Берты, которые приехали навестить свою дочь и вместо Берты увидели на троне ее служанку. В «Победе смерти» Берта, с братом и сыном (зачатым в ее единственную ночь с Хлодовегом), сама возвращается, чтобы посмотреть Альгисте в лицо и потребовать свое законное место. Все Действие Третье, в котором Альгиста воскресает и уговаривает Хлодовега уйти с ней, не имеет соответствия у Потанина. В сущности, Сологуб взял у него обстановку, несколько имен для персонажей и мотив служанки, которая заменяет королеву. Таким образом, между легендой о Берте Длинноногой (в изложении Потанина) и сологубовской драмой действительно мало общего.

Приводя большую цитату из книги Потанина, Сологуб, кажется, хотел, чтобы читатель предположил, что это единственный источник его драмы. Однако он никогда не связывал свою драму непосредственно с книгой Потанина, утверждая, что содержание «Победы смерти» заимствовано лишь «в общих чертах» из легенд о Берте. Сологуб цитировал Потанина как пример одной из таких легенд с ремаркой: «Вот как изложена эта легенда в книге Г. Н. Потанина». Он еще больше озадачивал читателя словами о том, что изменил имя короля «с намерением, чтобы оторвать эту трагедию от истории и даже от легенды». Хотя Сологуб изменил имя короля (Пепин — Хлодовег), это не удаляет драму от легенды, потому что король — второстепенный персонаж, в то время как имена двух главных персонажей, Альгисты и Берты, остаются неизменными.¹⁰ Сологубовское Примечание вызывает два существенных вопроса. Во-первых, если Сологуб на самом деле хотел оторвать «Победу смерти» от легенды, почему он изменил только одно незначительное имя? Во-вторых, почему Сологуб процитировал целых две страницы текста, который он никогда прямо не называет источником драмы и от которого он хотел «оторвать» ее?

Ответ на эти вопросы лежит в самом «источнике»: Сологуб хотел, чтобы озадаченный читатель обратился к Потанину за разрешением многочисленных противоречий. Книга Потанина является первым шагом на пути к правде, скрытой улыбающимся Сологубом в лабиринте текстуальных «полумасок».

В конце «Победы смерти» Сологуб процитировал вариант легенды из книги Потанина, который говорит о Берте только в контексте рождения ее сына Карла. А в материале Потанина о Карле есть следующие слова: «(...) по другому сказанию, Карл имел преступную связь с своей сестрой до выдачи ее замуж и Роланд — плод этой связи (G. Paris, Hist. poet de Charlemagne, 378)».¹¹

Потанин больше ничего не говорит об инцесте в легендах о Карле Великом, но указывает интересующемуся читателю на другой источник информации, книгу Гастона Париса «Histoire poétique de Charlemagne».¹² Если Потанин просто упоминает инцест, то Парис подробно обсуждает эту тему. По словам «Karlsmagnus-Saga», Карл имел «commerce illégitime» со своей сестрой Гилль. Потом, во время исповеди, он признается во всех своих грехах, кроме одного, отношений с сестрой. Когда Отец

¹⁰ Сологуб также изменил имя матери Альгисты. У Потанина ее зовут Маргиста, а у Сологуба — Мальгиста. Он сделал это, наверно, для того, чтобы имя матери стало прямым производным от имени дочери.

¹¹ Потанин Г. Н. Указ. соч. С. 87.

¹² Paris G. Histoire poétique de Charlemagne. Paris, 1865.

Егидиус служит обедню в честь исповеди Карла, Архангел Гавриил спускается с небес с письмом от Бога, в котором открывается этот грех, и приказывает Карлу выдать сестру замуж за своего друга Милона д'Англерса. Вследствие этого письма Карл признается и устраивает свадьбу, через семь месяцев после которой рождается Роланд.

Сологуб пишет, что он изменил имя короля, чтобы оторвать драму от истории и от легенды о Берте. Но это несовместимо с цитированием двух страниц из исторической легенды. Изменив имя короля на Хлодовер, Сологуб на самом деле приоблизил свою драму к истории. «Хлодовер» — германская форма имени Кловиса (Clovis), одного из самых известных королей (466—511) французской династии Меровингов.¹³ Историчность драмы от этого изменения не страдает, потому что Пепин (имя короля у Потанина) тоже французский король, который правил сразу вслед за династией Меровингов (751—768).¹⁴ Эта игра с читателем — еще одна из сологубовских «полумасок», с помощью которой он обращает внимание на имена персонажей.

Сологуб не изменял имена главных женских персонажей, потому что они более тесно связывают «Победу смерти» с легендой. В большинстве вариантов сестру Карла зовут Гилль (Gille); ее имя созвучно именам служанки Алгисты и сестры Сологуба Ольги. В других вариантах сестру (мать Роланда) зовут Берта.¹⁵ Тема инцеста звучит в неизменных именах главных персонажей сологубовской драмы. Поэтому можно считать «Победу смерти» (которую Сологуб посвятил сестре) признанием в инцесте. Так же как Карл Великий, грех которого открылся посредством письменного текста (письмо от Бога), Сологуб при помощи текста признался в любви к сестре.

К такому выводу подводит и дальнейшая игра с именами. В варианте Потанина у Берты нет ни братьев, ни сестер. Однако Сологуб вводит в драму Этельберта, брата Берты. Этельберт играет незначительную роль: он сопровождает сестру и стоит с ней, когда та требует вернуть ей королевское место. Но Сологуб не случайно выбрал имя Этельберт: в истории существовал Этельберт, который был *женат* на другой Берте. Будучи королем Кента (560—616), он женился на Берте, дочери короля династии Меровингов Чариберта.¹⁶ Присутствие Этельберта (как брата Берты) — еще одно доказательство того, что Сологуб задумал «Победу смерти» как признание в инцесте.¹⁷

Ясно, почему ему пришлось столь скрытым образом писать о своей любви к сестре. Перед написанием «Победы смерти» Сологуб опубликовал драму «Любови», которая открыто касается инцеста. В первом варианте этой драмы Реатов препятствует любви Дунаева к своей дочери Александре, потому что сам в нее влюблен. Александра думает, что Реатов ее приемный отец, и сама влюбляется в него. Драма кончается вопросом Александры к Реатову, родной ли он отец, на который тот отвечает положительно. Это произведение вызвало такой скандал, что Сологуб переписал концовку драмы при публикации в «Собрании сочинений» (1913).¹⁸ В новой редакции Реатов не является родным отцом Александры, и они могут любить друг друга, не нарушая общественное табу. Черновики драмы «Любови», которые

¹³ См.: *Dachmus J. Dictionary of Medieval Civilization*. New York: MacMillan, 1984 («Clovis»).

¹⁴ В «Победу смерти» встречается еще одно имя из этой династии: в Прологе паж Дагоберт предпочитает земную красоту королевы Ортруды чарам Дульцинеи. Король Дагоберт (умер в 639 году) был из Меровингов.

¹⁵ *Paris G. Op. cit.* P. 408.

¹⁶ *Dachmus J. Op. cit.* P. 272.

¹⁷ Возможно также, что Сологуб имел в виду эту вторую Берту, которая происходила из Меровингов, когда сочинял свою драму. Если так, то это еще один намек на инцест: король (Хлодовер) женится на дочери (Берте) короля той же династии.

¹⁸ См. об этом: *Пустыгина Н. Г. Указ. соч.* С. 99—100.

называются «Любови / Брат и сестра / Отец и дочь», показывают, что Сологуб собирался писать о любви брата к сестре, но почему-то передумал.¹⁹ Тема любви между братом и сестрой была ему, вероятно, слишком близка, и потому он не смог бы писать о ней, сохраняя равновесие между «открытием» и «скрытием» своей правды. Поэтому его следующая драма «Победа смерти» тоже касалась темы инцеста, но таким образом, что это не столь легко могли обнаружить критики.²⁰

В других драмах этого периода Сологуб тоже касался темы инцеста подобным интертекстуальным образом. Вскоре после «Победы смерти» он написал пьесы «Ночные пляски» и «Ванька-ключник и паж Жеан». Они обладают важным сходством с «Победой смерти» — к редакциям 1913 года для «Собрания сочинений» (Т. 8; Пять драм) Сологуб приложил Предисловия, в которых вскрываются их «источники». Так же как «Победа смерти», эти две драмы являются текстуальными «полумасками», за которыми Сологуб скрыл свой секрет.

В Предисловии к «Ночным пляскам» Сологуб указывает на точный источник: «тема этой пьесы заимствована из сказки „Ночные пляски“, которая помещена в книге „Народные русские сказки“ А. Н. Афанасьева (М., 1897, изд. И. Д. Сытина, том II, стр. 223—225)». Имеет значение то, что Сологуб ссылается на издание 1897 года. Хотя это третье издание сборника Афанасьева, оно является первым, в котором есть указатели.²¹ В тематическом указателе в конце второго тома находим следующее: «Кровосмешение или попытка на него: (дочь) 161 а, б. 196 — (сестра) 65. 164 — (племянница)». У Афанасьева приведены пять сказок на тему об инцесте. Две из них, в которых речь идет об инцесте между братом и сестрой («Князь Данила-говорила» и «Царевна в подземном царстве»), имеют сходства с драмой «Ночные пляски». И в сказках, и в пьесе женщине (или женщинам) грозит свадьба с нежеланным человеком (с братом в сказках, с глупым поэтом в драме). Чтобы избежать его, они путешествуют под землю, где могут жить спокойно. Разница лишь в концовках: сказки кончаются излечением брата от запретного желания; драма, хотя она и не прямо посвящена инцесту, заканчивается тем, что дочери короля оказываются в ловушке этого пошлого мира, и одна из них должна выйти замуж за поэта.

Сологуб указывает также источник драмы «Ванька-ключник и паж Жеан». Она «написана по песням, собранным в книге „Великорусские народные песни, изд. проф. А. И. Соболевским“, том I, СПб. 1895 г. (первые 47 вариантов, стр. 1—84)». В книге Соболевского тоже есть тематический указатель, в котором находим следующее: «Кровосмешение: брат по неведению женится на сестре 292—293; братья-разбойники бесчестят захваченную ими сестру 179—180, 182, 184—185». В указателе усматривается прямая связь с сологубовской драмой: следующая рубрика, «любовь», почти полностью состоит из ссылок на те же песни о Ваньке-ключнике, из которых Сологуб заимствовал фабулу своей драмы.

¹⁹ Эти черновики хранятся в архиве Сологуба в Пушкинском Доме (Ф. 289. Оп. 1. Ед. хр. 196).

²⁰ Тема инцеста весьма распространена в западной литературе. Например, во французском романтизме она играет столь значительную роль, что один из исследователей считает, что инцест был «a social disease» тех времен во Франции (*Pasco A. «Lovers of Self»: Incest in the Romantic Novell // Cincinnati Romance Review. 1995. № 14. P. 58*). А другой утверждает, что в английской литературе первой половины XIX века инцест был «almost a formula, even a code» для произведения, претендующего на успех (*Hudson G. Sibling Love and Incest in Jane Austin's Fiction. New York, 1992. P. 9*). См. также: *Rank O. The Incest Theme in Literature and Legend. Baltimore, 1992*. Ситуация в русской литературе совсем другая: только изредка встречаются произведения, в которых инцест играет видную роль. Например, в «Острове Борнгольм» Карамзина и «Воине и мире» Толстого авторы намекают на инцест. В XX веке он появляется в большем числе произведений («Санин» Арцыбашева, «Отшельник» Горького, «Ада» Набокова), но все-таки намного реже, чем на Западе.

²¹ Полное название этого издания: «Народные русские сказки. Издание третье, дополненное биографическим очерком и указателями».

Две песни Соболевского (292, 293) об инцесте одинаково начинаются. В них человек в кабаке хвастается; наслушавшись его, сидящий рядом человек предлагает ему свою дочь в невесты. Только на следующий день после свадьбы хвастун спрашивает жену, как ее зовут. Оказывается, что они брат и сестра. В искупление греха он отправляет ее в монастырь, а сам идет в лес, где хочет умереть. И в песнях, и в драме Сологуба человек много пьет и хвастается, что ведет к несчастью, единственный выход из которого — бегство. Сологуб тщательно выбирал источники своих драм, потому что они тесно связывают пьесы с темой инцеста. Затем он точно указал на эти источники в полунадежде, что читатель найдет в них ту правду, которую он таким образом открыто «скрыл».²²

Сологуб обычно отказывался давать биографические сведения, аргументируя это тем, что критики должны сначала заниматься его творчеством и только потом его жизнью. В 1907 году, в ответ на ее просьбу о такой информации, Сологуб писал Анастасии Чеботаревской (своей будущей жене): «биография моя никому не нужна»,²³ и вместо этого послал ей экземпляры своих книг. В 1909 году он говорил Гофману, что «биография писателя должна идти только после основательного внимания критики и публики к его сочинениям», что, по его мнению, еще не происходило.²⁴ Однако исследования обнаруживают тесную связь между жизнью Сологуба и его творчеством; этот вопрос стоит проанализировать более подробно для того, чтобы узнать, почему Сологуб хотел, чтобы критики читали его книги до разговора о его жизни. Возможно, он многое скрыл в своих произведениях, уверенный, что никто не найдет в них правду.²⁵

«После смерти», написанная Сологубом в грудное для него время, подтверждает это заключение. Свою драму писатель скрыл в лабиринте маленьких текстов, в той «полумаске», из-за которой он смотрит и смеется над читателями. На первый взгляд, эти тексты лишь информируют о том, что Сологуб посвятил драму своей сестре и что он писал ее по легенде о Берте Длинноногой. Только те читатели, которые проходят через весь лабиринт, заглядывают под полумаску Сологуба и открывают, что там лежит более подробный вариант легенды о Карле Великом и его инцестуальных отношениях с сестрой Гилль. Подобную же функцию выполняет и цитирование источников драм «Ночные пляски» и «Ванька-ключник и паж Жеан». Таким образом, Сологуб оставил исследователям доказательство, что его отношения с сестрой Ольгой были инцестуальными.

Неизвестно, состояли ли Федор и Ольга в половой связи, или же сестра только секла его, но, получая от бичевания сексуальное удовольствие, он все равно считал это инцестом. Фрейд полагал, что фантазии об избииении детей (которых много в

²² В 1908 году Сологуб косвенно касается темы инцеста не только в своей драматургии. Он переделывает два рассказа Натаниеля Готорна «Rappaccini's Daughter» и «The Snow Image» (У Сологуба: «Отравленный сад» и «Снегурочка»). За двести лет до написания этих рассказов в семье самого Готорна был случай инцеста, который он исследовал в судебных документах и о котором, по мнению специалистов, собирался написать большой роман (см.: *Gartner M. Hawthorne and the Fictions of Family History // Nathaniel Hawthorne Rewiew. 1996. 22 Feb. P. 60—79*). Некоторые исследователи считают, что отношения между Готорном и его сестрой Элизабет были инцестуальными, и говорят о Готорне как о «incest-haunted author» (*Gartner M. Op. cit. P. 63*). Неизвестно, насколько Сологуб был осведомлен о жизни Готорна, но инцест играет немаловажную роль в творчестве последнего, в том числе и в рассказе «Rappaccini's Daughter», переделанном Сологубом. См. об этом: *Evans O. Allegory and Incest in «Rappaccini's Daughter» // Nineteenth-Century Literature. 1964. 19 Feb. P. 185—195; Hoeveler D. L. La Cenci: The Incest Motif in Hawthorne and Melville // American Transcendental Quarterly. 1979. Vol. 44. P. 247—259*.

²³ Неизданный Федор Сологуб. С. 303.

²⁴ Там же. С. 244.

²⁵ Интересно, что через десять лет после окончания этих драм, Сологуб в драме «Любовь и верность» переделывает «Les aventures du dernier Abencerase» Шатобриана, известного своей любовью к сестре (*Pasco G. Op. cit. P. 67*). Однако в ней инцест не играет заметной роли.

творчестве Сологуба) и само избиеение принимаются мазохистом не только как наказание за незаконную связь, но и как «the regressive substitute for that relation».²⁶ Вполне возможно, что отношения между Федором и Ольгой никогда не были инцестуальными в физическом смысле. Скорее всего, психика Сологуба просто воспринимала их как инцестуальные.

²⁶ *Freud S. A Child is Being Beaten // The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud. London, 1955. T. XVIII. P. 168.*

ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

© К. Ю. Лаппо-Данилевский

ПОСЛЕДНЕЕ СТИХОТВОРЕНИЕ Г. Р. ДЕРЖАВИНА

Вскоре после смерти Г. Р. Державина (8/20 июля 1816 года) в журнале «Сын Отечества» было напечатано его последнее стихотворение со следующим примечанием: «За три дни до кончины своей, глядя на висевшую в кабинете его известную историческую карту „Река времен“, начал он стихотворение „На тленность“ и успел написать первый куплет:

Река времен в своем стремленьи
Уносит все дела людей
И топит в пропасти забвенья
Народы, царства и царей.
А если что и остается
Чрез звуки лиры и трубы,
То вечности жерлом пожрется
И общей не уйдет судьбы!

Сии строки написаны им были не на бумаге, а еще на *аспидной доске* (как он всегда писал начерно) и уже после смерти его положены на бумагу одним родственником». ¹

Скудные сведения, оброненные кем-то из ближайшего окружения поэта, надолго определили восприятие восьмистишия как фрагмента незавершенного произведения, вызванного к жизни созерцанием исторической карты «Река времен». Единственный непосредственный отклик на последний поэтический текст Державина не содержал новых данных и не предлагал какой-либо иной трактовки — в «Вечере у Кантемира» (1816) Батюшков восторженно писал прежде всего о преданности поэта Музам: «Державин, за час перед смертью, хладяющими перстами извлекал звуки из бессмертной лиры своей». ²

Я. К. Грот, издатель девятитомного академического собрания сочинений Державина, посчитал этот, с его точки зрения, фрагмент столь малоинтересным и мало-значительным, что даже не удостоил его упоминания в биографии поэта, ³ — к тому времени грифельная доска с автографом восьмистишия переместилась в Императорскую публичную библиотеку и была выставлена для всеобщего обозрения. ⁴ Зачином

¹ Сын Отечества. 1816. Ч. 31. № XXX. С. 175—176. См. также комментарий Я. К. Грота в кн.: Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я. Грота. СПб., 1864. Т. III. С. 235—236. (Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы). Ученый внес два исправления в текст первопубликации, в духе тогдашней издательской практики не оговорив этого: форму «в стремленьи» он изменил на «в стремленье» и вместо финального восклицательного знака поставил точку; ему же принадлежит заголовок «Последние стихи Державина». Именно этот вариант неоднократно воспроизводился впоследствии. В издании «Библиотеки поэта» (1933) Г. А. Гуковский напечатал восьмистишие с названием «Последние стихи», которое было опущено в 1957 году в следующем издании этой серии.

² Батюшков К. Н. Сочинения. М., 1989. Т. 1. С. 59.

³ Грот Я. К. Жизнь Державина. М., 1997. С. 649—660 (глава «Последнее лето в деревне. Болезнь и смерть»; см. также: VIII, 988—1005).

⁴ Грифельная доска хранится ныне в Отделе рукописей Российской национальной библиотеки в Петербурге. В настоящее время прочтению поддается около 40 % текста. О его плохой сохранности уже в XIX столетии свидетельствовал еще Я. К. Грот (III, 236).

незавершенной оды представлялись последние державинские строки В. Ф. Ходасевичу, высоко ценившему их художественные достоинства. В соответствии со своей общехристианской концепцией творчества поэта он был склонен придавать им особенное значение, видеть в них связь с первыми детскими впечатлениями Державина.⁵

Посещая в 1951 году семинар Романа Якобсона по поэтике русской литературы в Гарвардском университете, Морис Халле сделал любопытное наблюдение о том, что начальные буквы восьми стихов дают по вертикали словосочетание «РУИНА ЧТИ», и попытался проинтерпретировать его. Статья американского исследователя «О незамеченном акrostихе Державина», появившаяся лишь в 1959 году,⁶ положила начало более пристальному исследованию восьмистишия, в ней подчеркивалась художественная завершенность державинского текста и было впервые обращено внимание на следующее обстоятельство: «Начальные буквы всех восьми строк, РУИНА ЧТИ, на самом деле дают подходящий заголовок для стихотворения, повествующего об эфемерности всех человеческих деяний и достижений».⁷

Констатируя необычность обоих слов для лексики поэта (ни слово «руина», ни форма родительного падежа «чти» от существительного «честь» у Державина более не встречаются), американский ученый объяснял столь необычное словоупотребление «потребностями акrostиха», тем более что слово «руина» не чуждо русскому языку XVIII века, а форма «чти» дважды встречается в «Слове о полку Игореве»,⁸ хорошо знакомом Державину.⁹ Смысл двух читавшихся по вертикали слов понимался М. Халле как «погибель земной славы», «тленность человеческих успехов»,¹⁰ что вполне соотнобразится с тематикой стихотворения. Оправданной представляется и трактовка этого текста как последнего и особенно значительного державинского произведения.

М. Халле удалось также показать, что в последние месяцы внимание Державина было привлечено к проблеме дефиниции акrostихов, что отразилось и в его переписке с преемв. Евгением (Болховитиновым), и в «Рассуждении о лирической поэзии», последнем теоретическом сочинении поэта. Следующий отрывок из «Рассуждения» был опубликован американским исследователем в качестве одного из основных аргументов: «Наконец сюда же относятся *акrostишия*, или как у нас в церковных книгах называются *краеграня* (краестишия), в которых заглавные каждого стиха буквы содержат в себе имя, в честь коего стихи писаны, или какое-нибудь значительное слово, коего поэт открыто для всех сказать не хотел».¹¹ Именно второй случай применения акrostиха видел М. Халле в последнем восьмистишии Державина, которое в краткой статье американского исследователя, к сожалению, не было вписано в общий контекст творчества поэта.

⁵ С завидной смелостью Ходасевич также указал, как ода должна была быть продолжена: «Стихи были только начаты, но их продолжение угадать нетрудно. Отказываясь от исторического бессмертия, Державин должен был обратиться к мысли о личном бессмертии — в Боге. Он начал последнюю из своих религиозных од, но ее уже не закончил. Бог было первое слово, пронесенное им в младенчестве, — еще без мысли, без разумения. О Боге была его последняя мысль, для которой он уже не успел найти слов» (Ходасевич В. Ф. Державин. М., 1988. С. 232—233).

⁶ Халле М. О незамеченном акrostихе Державина // International Journal of Slavic Linguistics and Poetics. 1959. [Vol.] I/II. P. 232—236.

⁷ Ibid. P. 233.

⁸ Аргументацию М. Халле можно усилить, ибо форма косвенных падежей «чти» встречается во многих древнерусских текстах. См.: Материалы для словаря древнерусского языка по письменным памятникам. Труд И. И. Срезневского. СПб., 1902. Т. 2. Стлб. 1572.

⁹ См. также: Прийма Ф. Я. «Слово о полку Игореве» в русском литературном процессе первой трети XIX века. Л., 1980. С. 130—143.

¹⁰ В большинстве европейских языков лексемы, восходящие к латинскому «ruina», сохранили значение «распад, разрушение».

¹¹ Халле М. Op. cit. P. 235.

В книге «Формалистическая поэзия у славян», вышедшей по иронии судьбы из печати раньше, чем статья М. Халле, Д. М. Чижевский сослался на сообщение своего предшественника и недвусмысленно присоединился к его мнению.¹² Он же указал на два не замеченных М. Халле державинских акrostиха.

В 1984 году была опубликована краткая заметка Р. Якобсона «Последнее стихотворение Державина и первый литературоведческий опыт М. Халле», в которой детальному анализу было подвергнуто фонетическое, метрическое и грамматическое единство акrostиха; его макаронический характер никоим образом не смущал исследователя.¹³

Советским исследователям, как кажется, остались неизвестными как публикации М. Халле и Р. Якобсона, так и книга Д. Чижевского; в этом отношении не был исключением и Н. Я. Эйдельман, считавший стихотворение Державина фрагментом и посвятивший ему небольшую статью «Последние стихи»: ¹⁴ «Пройдем же по последним державинским строчкам, наверное, еще не доведенным до полного совершенства, но, без сомнения, гениальным».¹⁵

Отмечая связь последнего державинского текста с «Одой на смерть князя Мещерского», «Евгению. Жизнь Званская», «Властителем и судиям» и уделяя большое внимание звукописи, Н. Я. Эйдельман вовлек стихотворение в широкий историко-культурный контекст — от Библии, Гомера и Данте до Пушкина и Блока. Видя в последних строках великого поэта «странную радость, нет, точнее, не радость, но некий свет, приобщение к вечности», исследователь приходит к следующему, не лишнему философского значения выводу: «Державин объясняет: все проходит, уносится, пожирается, но если поэт, человек способен все это охватить, понять, то самым этим пониманием он уже как бы вечен, бессмертен».¹⁶

Ч. Л. Дрейдж посвятил рассматриваемому акrostиху пространный абзац в монографии «Русская игровая поэзия от Симеона Полоцкого до Державина» (1993); ссылаясь на книгу Д. Чижевского, он в сущности полемизировал с ней. Во всяком случае, английскому исследователю остались неизвестны ни развернутая аргументация М. Халле, ни опубликованный им по рукописи державинский акrostих «КНЯЗ КУТУЗОВ СМОЛЕНСКОЙ», что предопределило, скорее, скептическое отношение к самой идее акrostиха. Сомневаясь в правомерности толкования «погибель земной славы», Дрейдж предложил свое: «It is a ruin, take this into account» (т. е., если перевести, «Руина. Почитай [ее]»), предвосхитив, таким образом, следующую трактовку.¹⁷

¹² Ср.: «Ein weiteres Akrostichon Deržavins ist insofern interessant, als es sein letztes (auf dem Todesbett [sic! — К. Л.-Д.] entstandenes) Gedicht ist. Man hielt es für den Anfang einer Ode. Doch ist es offensichtlich ein abgeschlossenes Akrostichon-Gedicht (Mitteilung von Prof. M. Halle, Cambridge, Mass.)» (*Tschizhevskij D. Formalistische Dichtung bei den Slaven*. Wiesbaden, 1958. S. 55).

¹³ Ср.: «In my Harvard seminar on Russian poetics in 1951, Morris Halle observed that the initial letters of the eight lines of this poem form an acrostic that underscores the theme of the poem as expressed by its title. This acrostic consists of two words — „RUINA ČTI”, „the ruin of glory” — one a gallicism and the other an Old Russian relic, both of which were familiar to the Russian readership of that epoch» (*Jakobson R. Deržavin's Last Poem and M. Halle's First Literary Essay, Language, Sound, Structure*. Cambridge; London, 1984. P. 3—6).

¹⁴ Эйдельман Н. Я. Последние стихи // Знание—сила. 1985. № 8. С. 32—34.

¹⁵ Там же. С. 32.

¹⁶ Там же.

¹⁷ «The third, composed on 6 July 1816, two days before he died, appears to have the message *Ruina čti*, which is obscure enough to allow different interpretations. One of them could be: 'It is a ruin, take this into account', which would reinforce the poem's expressed meaning. Another interpretation would take *čti* as a contraction of *česti*, but the sense 'the ruin of honour' seems less apt, and Deržavin, unlike certain of his contemporaries, was no student of the old manuscripts in which such contractions abound. When an acrostic message is difficult to understand, the possibility, always present in acrostics, that the letter sequences could have arisen fortuitously, increases, and with respect to this poem we may doubt whether we have to do with an acrostic at all» (*Drage C. L. Russian Word-Play Poetry from Simeon Polotskii to Deržavin. Its Classical and Baroque Context*. London, 1993. P. 23).

В статье А. А. Левицкого «Образ воды у Державина и образ поэта»,¹⁸ содержательной и полной свежих наблюдений, рассматриваемому акrostиху посвящены последние четыре страницы. Не вступая в полемику с М. Халле (о чем можно лишь пожалеть, ибо аргументация предшественника оказывается попросту проигнорированной), ученый предлагает иное членение текста, читаемого по вертикали: «РУИНА. ЧТИ!». На современном языке это, по-видимому, должно означать: «Руина. Почитай [ее]!». Говоря о неизменной убежденности Державина в собственном бессмертии как итоге его поэтических занятий (в качестве доказательства А. А. Левицкий указывает на стихотворения «Памятник», «Лебедь», «Венец бессмертия» и «Полигимния» и на их особенно важную роль в структуре державинских сборников), исследователь трактует последнее стихотворение классика следующим образом: «Несмотря на безнадежный тон, переданный по горизонтали, т. е. по течению стиха, линейно, до конца, в котором даже „звуки лиры“ поэта „пожрутся“ вечностью, читателю вдруг предлагается новое осмысление — по вертикали, независимое от привычного чтения. В акrostихе „РУИНА ЧТИ“ Державин создает себе как бы новый памятник, который не только „металлов тверже и выше пирамид“, но прочнее самой Вечности. (...) Осмысляя себя в качестве руины, автор создает себе своеобразное надгробие, которое будет стоять несмотря на вечность в человеческом понимании времени, и не случайно „река времен“, аналог вечности, дословно вытекает в стихах из образа „руины“, последнего авторского представления о себе как дряхлейшем из стариков, которое сопровождало более ранние его изображения ключей, рек и водопадов. (...) Но если раньше воды времени истекали из урн, то в этом стихотворении, олицетворяя себя самого в руине, Державин одновременно сам становится источником „реки времен“. Будучи ее „ключом“, он „уходит“ общей судьбы вечности и воздвигает себе грандиознейший последний памятник — надгробие над звуками своей лиры, которое прочнее самого жерла вечности. Такого памятника не воздвиг сам Гораций. В нем (...) слышен „рев времен“, исходящий из вечно осыпающейся, но вечно возвышающейся, как водопад над рекой жизни, руины, которую невозможно не „читать“».¹⁹

Толкование, предложенное А. А. Левицким, вызывает ряд возражений. Во-первых, как указывал еще М. Халле, лексема «руина» употреблена здесь не в позднейшем и обычном с середины XIX столетия значении «развалина», а в более раннем и идентичном тому, что она имеет в латинском, итальянском, английском и французском языках (т. е. «погибель, распад, разрушение»)²⁰. Не совсем ясно также, почему надпись, читаемая по вертикали, должна «предлагать новое осмысление, независимое от привычного чтения», а не сообразовываться со смыслом стихотворения, как это обычно бывает в акrostихах. В противоположность Ходасевичу, видевшему именно в последнем восьмистишии отход Державина от убеждения, что поэтические заслуги даруют ему бессмертие, А. А. Левицкий пытается утверждать обратное.

К двум толкованиям акrostиха, предложенным до сих пор («Погибель [земной] славы»; «Руина. Почитай [ее]!»), можно, на мой взгляд, прибавить по крайней мере еще два. Древнерусский глагол «чести» (южнославянская форма «чисти») обладает значениями «измерять»²¹ и «читать»,²² т. е. теоретически возможны следующие толкования: «Руина. Измерь [ее]!» или «Руина. Прочти!».

¹⁸ Левицкий А. А. Образ воды у Державина и образ поэта // XVIII век. Сб. 20. СПб., 1996. С. 47—71.

¹⁹ Там же. С. 69—70.

²⁰ Ср. также в немецком: «der Ruin».

²¹ Словарь церковно-славянского языка / Сост. акад. А. Х. Востоковым. СПб., 1861. Т. 2. С. 285.

²² Старославянский словарь / Под ред. Р. М. Цейтлин, Р. Вечорки и Э. Благовой. М., 1994. Стлб. 779.

Из всех четырех возможных чтений лишь вариант, предложенный М. Халле, сообразуется со смыслом акростиха и соответствует воззрениям самого Державина. Если учесть как эти обстоятельства, так и обостренный интерес Державина к акростихам в последний год его жизни, то скептическое предположение о том, что восемь согласных случайно составили осмысленное высказывание, представится более чем малоубедительным.

Следует подчеркнуть и тот факт, что последнее восьмистишие Державина — самодостаточный и художественно завершенный текст, который никоим образом не может рассматриваться как зачин неоконченной оды. Первые четыре стиха²³ развивают характернейшую для барочного искусства тему бренности всего земного. Пятый и шестой затрагивают столь существенный для Державина лично, в течение всей жизни волновавший его вопрос о посмертной славе людских деяний. Седьмой и восьмой подводят пессимистический итог — все преходящее, всепожирающее и неумолимое время не делает ни для кого исключения.²⁴ Этот вывод столь глобален и эсхатологичен, что он исключает дальнейшее развитие темы. С другой стороны, именно эта законченность — важная предпосылка создания акростиха, начальные литеры стихов которого призваны в чеканной форме продублировать его общую идею.

Заслуживает упоминания и то, что российские исследователи никогда не были едины в интерпретации восьмистишия: Н. И. Глинка и П. Г. Паламарчук говорили о зачине неоконченной оды,²⁵ в то время как А. Я. Кучеров, издавая в 1958 году лирику Державина, именовал его «Последним стихотворением».²⁶ «Законченное стихотворение» видел в нем А. Л. Зорин.²⁷

Предположительное заглавие, упомянутое в комментарии к первой публикации восьмистишия («На тленность»), вряд ли достоверно, ибо поэт назвал сходным образом одно из своих поздних стихотворений: «Тление и нетление» (1813; III, 68). Имелась в виду, скорее, тематика.

Большая работа, проделанная предшественниками, побуждает меня обратить внимание лишь на некоторые из проблем, существенных для понимания акростиха: употребление слов «руина» и «честь» в XVIII веке; последнее стихотворение Державина в контексте его поэтического творчества; некоторые релевантные аспекты барочной культуры.

* * *

Картотека «Словаря русского языка XVIII века», хранящаяся в Институте лингвистических исследований РАН, позволяет ответить на вопрос о частотности употребления лексем, составляющих надпись по горизонтали. «Руина» (нарах legomenon у Державина) приходит в русский язык со значением «погибель, разрушение» довольно рано; она содержится в текстах уже XVII столетия, неоднократно встречается в документах Петровской эпохи, оставаясь на протяжении всего последующего века в языковом узусе. Приведу несколько примеров: «в конец нестерпимыми налогами королевство то в последнюю руину привел», 1700-е;²⁸ «всего

²³ Как уже отмечалось, четвертый стих «Реки времен...» отсылает читателя к Библии, и к ее историческим книгам, и к переложению 81 псалма самим Державиным.

²⁴ Сходные идеи Державин развивал в других одах: «На тщету земной славы» (1796), «Слава» (1810), «Тление и нетление» (1813) и др. («честь» и «слава» выступают в них неоднократно как синонимы). Развиваемая в них мысль о всеобщей тленности и тщете земной славы неотвратимо вступает в противоречие со стихом «Героев и певцов вселенна не забудет» из «Приношения монархини», да и со многими другими.

²⁵ Глинка Н. И. Державин в Петербурге. Л., 1985. С. 225; Паламарчук П. Г. Един Державин. М., 1986. С. 204.

²⁶ Державин Г. Р. Стихотворения / Сост., вступ. ст. и коммент. А. Я. Кучерова. М., 1958.

²⁷ Зорин А. Л. и др. Свой подвиг совершив. М., 1987. С. 150.

²⁸ Архив князя Ф. А. Куракина / Изд. под ред. М. И. Сиповского. СПб., 1896. Кн. 4. С. 286.

христианства руины касающееся намерение», 1713;²⁹ «о руине и разорении России», 1748;³⁰ «и вида прежних благ руину», 1790-е;³¹ и т. п. В приписываемой А. Н. Радищеву оде «Древность» (1790-е) лексема «руина» употреблена дважды в ее архаическом значении.³²

Лишь во второй половине XVIII века в русском языке появляется значение «развалина»: «за копирование с картины одной руины», 1767;³³ «руины греческие», 1777;³⁴ «песчаной руине, каскаду и гроту», 1780-е;³⁵ «руины Колофана», 1790-е;³⁶ «Тут сквозь новую руину / Воря старая бежит...», 1790-е,³⁷ и др. В XIX веке эта семантика станет доминирующей; более архаическое отвлеченное значение будет постепенно вытеснено предметным.

В памятниках древнерусской литературы «честь» и «слава» часто употребляются в качестве устойчивого словосочетания с единым значением. В «Словаре Академии Российской» зафиксировано следующее, обычное в XVIII веке значение лексемы «честь»: «слава, достопочтенное имя, приобретаемое преимущественными качествами, отменными деяниями и т. п.»³⁸ Форма косвенного падежа «чти» от существительного «честь», частотная в древнерусском языке, в картотеке «Словаря русского языка XVIII века» не отмечена. В акростих она могла попасть из «Слова о полку Игореве», из «Повести временных лет» или из какого-либо другого памятника старой русской словесности. Если принять во внимание смелость, а порой и рискованную прихотливость державинского словоупотребления, соединение двух подобных слов в специфических целях создания акростиха вряд ли можно признать маловероятным. Как пример еще более непривычного словосочетания (со значением, близким «руине чти») хотелось бы привести выражение «ров тли» из оды «Предвестие» (1810):

Родимся мы, растем и зреем,
Идем, идем, — куда? — не зная,
Седем, стареем, дряхлеем
И падаем в ров тли стремглав.

(III, 76)

* * *

Как известно, сам Державин связывал начало зрелого периода своего творчества с одой «Успокоенное неверие» (1779),³⁹ в которой во второй раз после «Читалагайских од» дерзнул обратиться к философской проблематике. Тема бренности челове-

²⁹ Там же. СПб., 1898. Кн. 6. С. 6.

³⁰ Архив князя Воронцова. М., 1886. Кн. 4. С. 33.

³¹ Долгоруков И. И. Сочинения. СПб., 1849. Т. 1. С. 455.

³² Радищев А. Н. Полн. собр. соч. М.; Л., 1941. Т. 2. С. 354, 355.

³³ Сборник материалов для истории императорской Санктпетербургской Академии художеств за сто лет ее существования / Изд. под ред. П. Н. Петрова. СПб., 1864. Ч. 1. С. 118.

³⁴ Сочинения и письма Хемницера по подлинным рукописям, с биограф. статьею и примеч. Я. К. Грота. СПб., 1873. С. 384.

³⁵ Записки А. Т. Болотова. 1738—1795. СПб., 1873. Т. 4. С. 49.

³⁶ Карамзин Н. М. Письма русского путешественника. М., 1790. Ч. V. С. 303.

³⁷ Долгоруков И. И. Сочинения. Т. 1. С. 146.

³⁸ Приведу основные значения слова «честь» из «Словаря Академии Российской», опустив примеры: «1) Почтение, уважение, внутреннее убеждение о преимущественном достоинстве чьем либо (...) 2) Употребляется также сие слово для изъявления учтивости как в разговорах, так и письмах, особливо в окончании оных (...) 3) Слава, достопочтенное имя, приобретаемое преимущественными качествами, отменными деяниями и другими отличностями (...) 4) Чин, достоинство (...) 5) Честность (...)» (Словарь Академии Российской. СПб., 1794. Стлб. 725—726).

³⁹ Ср.: «Сия ода первая пришла в известность, будучи исправлена автором и друзьями его: Николаем Александровичем Львовым, Васильем Васильевичем Капнистом, Иваном Ивановичем Хемницером (в тексте первопубликации ошибочно назван Дмитриев, что отмечено еще Гротом (I, 70). — К. Л.-Д.) и Александром Семеновичем Хвостовым у последнего в доме»

ческой жизни и неизбежности смерти, выраженная еще не столь блестяще, как в «Оде на смерть князя Мещерского», заняла в ней центральное место:

Отсель изъемлет скоротечность;
А там?.. а там разверста вечность!
Дрожу! — лиется в жилах хлад.
О вечность, вечна мука, ад!

(II, 69)

Как уже неоднократно отмечалось, выражение «река времен» отсылает к начальному стиху «Оды на смерть князя Мещерского», в котором имеется в виду неумолчный и ничем не остановимый ход часов, вызывавший у поэта ассоциации почти болезненные; недаром в финальной редакции третьего стиха он вводит слово «стон» для его именованя:

Глагол времен! Металла звон!
Твой страшный глас меня смущает;
Зовет меня, зовет твой стон,
Зовет и к гробу приближает.

(I, 87—88)

Отмечу, что ход часов имитируется здесь и фонетически: в первых трех стихах нет пиррихий и спондеев, ритм не отклоняется от метра, четырехстопный ямб представлен самой монотонной из его форм. Из 88 стихов «Оды на смерть князя Мещерского» 40 являются чистыми ямбами, в 45 допущено по одному пиррихию, в трех — по спондею. Фонетическая имитация хода часов, символизирующего неотвратимое приближение смерти, проходит, таким образом, через весь текст «Оды» и отдается эхом во многих других державинских произведениях. Кажется, еще не отмечалось, что тему смерти поэт и позднее неоднократно подчеркивал ритмически, отсылая к своему стихотворению 1779 года: «Эрэба бэздна ўж сцяла, / И но́гу в вéчность он занéс» («На выздоровление Мецената», 1780; I, 123); «Готóво ль со́лнце в бэздну скры́ться?» («На смерть графини Румянцевой», 1788; I, 216); «Смертéй ли блéдных по́лк встреча́ет, / Иль а́д скреже́щет зóвом к нím» («На взятие Измаила», 1790; I, 343); «Наде́жней грóба до́ма нёт, / Богáтым он отвéрст и бедным, / И ца́рь и ра́б в негó придéт» («Ко второму соседу», 1791; I, 442); «Поля́ и гра́ды ста́ли грóбы» («На взятие Варшавы», 1794; I, 637); «И сме́рть к нам сме́трит че́рез забо́р...» («Приглашение к обеду», 1795; I, 668); «Увы! вся вла́сть и че́сть земна́я / Минúет с на́ми, бúдто те́нь: / Затми́т лишь со́лнце тма́ но́чна́я, / Где звúк? Где блéск? Где све́тлый де́нь? (...) Косóй что гони́т к грóбу сме́рть» («На тщету земной славы», 1796; I, 723); «Земля́ покрýлась кро́вью, мгло́й; / Упа́ли б трóны, ца́рства, гра́ды, / И все́ поги́бло б в зóл борьбе́» («Бессмертие души», 1797; II, 8); «Прохо́дит на́ша жи́знь, как ми́г» («На смерть Нарышкина», 1799; I, 310); «Где блéск, где звúк, где пы́шны бра́шны? / Ты бы́л — и нёт, — твой слúх исче́з!» («Слава», 1810; III, 49); «Сей о́браз сме́рти, о́браз тли́?» («Тление и нетление», 1813; III, 176); «Там блéдна сме́рть с косóй в рука́х» («Гимн лиро-эпический на прогнание французов из отечества», 1812; III, 137), и т. п.

Во всех вышеприведенных случаях Державин обращается к четырехстопному ямбу без пропуска метрических ударений, т. е. именно к тому несколько искусст-

(Объяснения на сочинения Державина, им самим диктованные родной его племяннице Е. Н. Львовой, в 1809 году. СПб., 1834. С. 10); «А для того с 1779 году избрал он совсем особый путь, будучи предводим наставлениями г-на Батё и советами друзей своих, а после по жене и родственникам — Николая Александровича Львова, Василия Васильевича Капниста и Ивана Ивановича Хемницера, подражая наиболее Горацію» (*Конопко Е. Н. Рукописи Г. Р. Державина в Центральной научной библиотеке УССР // Русская литература. 1972. № 3. С. 84; ранее с искажениями процитировано: VI, 443).*

венному для русской поэзии ритму, который находим в двух начальных стихах «Реки времен...».

Оригинальный державинский перифраз «вечности жерло» (со значением «смерть») поясняется следующими стихами:

Зияет время славу стерть:
Как в море льются быстры воды;
Так в вечность льются дни и годы;
Глощает царства алчна смерть.⁴⁰

(I, 90)

Тема эфемерности земной славы и выступающих с ней en pendant почестей находит свое выражение в конце восьмой и в начале девятой строфы «Оды на смерть князя Мещерского»:

Желанием честей размучен
Зовет, я слышу, славы шум.

Но так и мужество пройдет
И вместе к славе с ним стремленье...

(I, 94)

Сходные темы и сходные образы находим в «Водопаде» (1788): всепожирающее жерло («О водопад! В твоём жерле / Все утопает в бездне, в мгле!»), неизбежность приближения смерти и эфемерность земных титулов и отличий («Не слышим ли в бою часов / Глас смерти, двери скрип подземной, / Не упадет ли в сей зев / С престола царь и друг царев?»), бренность славы («О! слава, слава в свете сильных! / Ты точно есть сей водопад. / Он вод стремлением обильных...») и т. п.

Ода «На новый 1797 год» говорит в применении к году то, что потом будет сказано об истории вообще:

Занес последний шаг — и, в вечность
Ступя, сокрылся прошлый Год;
Пожрала мрачна неизвестность
Его стремленье, быстрый ход.

(II, 16)

В генетически связанных с «Одой на смерть князя Мещерского» стихах «На смерть Нарышкина» (1799)⁴¹ находим тот же образ времени, уподобленного реке, потоку, водопаду:

Падающая с небес река!
Ток светлых, непрерывных вод!
Чья всемогущая рука,
О время! о минувший год!
Твое течение прекратила?

(II, 305)

В заключительных строфах послания «Евгению. Жизнь Званская» (1807) пророчество о будущем распаде и запустении на берегах Волхова сменяет живописные

⁴⁰ Ср. также ниже: «Я в дверях вечности стою», т. е. «я вижу смерть между миром посюсторонним (бренным, тленным, смертным и преходящим) и трансцендентным (вечным, бессмертным и потусторонним)».

⁴¹ Еще Я. К. Грот отметил, что выражение «вечности жерло» впервые употреблено Державиным во второй строфе этой оды (II, 306).

картины провинциального дворянского быта. Мир именуется тленным, лира — скудельной. Как и в последнем восьмистишии Державина, здесь появляется труба. Этот атрибут Клио, ее служитель преосв. Евгений призван сохранить память о поэте в грядущих поколениях:

Так, разве ты, отец! Святым своим жезлом
Ударив об доски, заросши мхом, железны,
И свитых вокруг моей могилы змей гнездом
Прогонишь — бледну зависть — в бездны;

Не зря на колесо веселых, мрачных дней,
На возвышение, на понижение счастья,
Единой правдою меня в умах людей
Чрез Клии воскресишь согласишь.

Так, в мраке вечности она своей трубой
Удобна лишь явить то место, где отзвывы
От лиры моя шумящую рекой
Неслись чрез холмы, доли, нивы.⁴²

(II, 645)

Если принять во внимание вышеуказанные параллели, общий смысл державинского стихотворения вряд ли представит затруднение для толкователя. Хотелось бы, воспользовавшись приемом М. Л. Гаспарова, порой пересказывающего прозой самые туманные поэтические тексты для прояснения их содержания, проделать то же самое с вдохновенным восьмистишием Державина. В этом пересказе в квадратные скобки заключено то, что, на мой взгляд, Державиным подразумевается: «Ничем не остановимый поток истории (он же течение времени) рассеивает память о всех человеческих свершениях, народах, царствах и монархах. Даже то немногое, что сохраняется [в памяти поколений] благодаря поэтам и историкам, будет поглощено смертью и не избегнет общей доли».

Речь идет, таким образом, о мире явлений — посюстороннем, бренном, тленном и смертном. Поэт подводит итог своим раздумьям о поэтической и прочей славе, и вывод его в отличие от других стихов пессимистичен. Как бы случайно оброненное слово «вечность» отсылает нас, однако, к иному комплексу идей и художественных текстов. В первую очередь это, конечно, ода «Бог» (1784), где «вечность» мыслится Державиным как один из важнейших атрибутов Божества:

Лишь мысль к тебе взнестись дерзает,
В своем величьи исчезает,
Как в вечности прошедший миг.

Хаоса бытность довременну
Из бездн ты вечности воззвал,
А вечность, прежде век рожденну,
В себе самом ты основал.

(I, 196)

Тема «жерла вечности», воссоединяющего смертного с Богом, нашла выражение и в дальнейшем развитии знаменитой оды:

⁴² Ср. также в стихотворении «Эхо. Евгению» (1811): «Пусть лирой я, а ты трубою / Играя, будем петь с тобою» (III, 92). На глубинную связь этих поэтических текстов Державина, обращенных к Евгению, с последним восьмистишием было указано Е. П. Мстиславской: *Мстиславская Е. П.* Автограф Г. Р. Державина («Эхо. Евгению» и последнее стихотворение) // Записки Отдела рукописей Государственной библиотеки им. В. И. Ленина. М., 1981. Вып. 42. С. 210—220.

Твоей то правде нужно было,
 Чтоб смертну бездну преходило
 Мое бессмертно бытие;
 Чтоб дух мой в смертность облачился
 И чтоб чрез смерть я возвратился,
 Отец! В бессмертие твое.

(I, 203)

Таким образом, Бог-Творец мыслится Державиным как некое внеположное и высшее Существо, понять и осмыслить которое никто из смертных не способен («Кого постичь никто не мог»).⁴³ Ясно лишь, что Его атрибуты — это вечность и бессмертие, а поток истории и весь зримый мир — Его порождения и что они, неотвратно погибая, возвращаются в Его лоно. Воззрения Державина и то, как он богословствует в своей оде, наиболее близки традиции укоренившегося в восточных православных церквях апофатического богословия, когда Божество мыслится абсолютно трансцендентным. Отвергая путь познания Высшего Существа через осмысление мира тварного (путь катафатического богословия), восточнохристианские богословы стремились к мистическому общению с живым Богом, утверждая его полную внеположность и непознаваемость.⁴⁴

Я. К. Грот, комментируя державинскую оду «Бог» (I, 189—203) и сравнивая ее с образцами европейской духовной поэзии, пришел к выводу о ее независимости от западных литературных источников (им было обнаружено лишь сходство отдельных мотивов с «Ночами» Э. Юнга).⁴⁵ Вопрос об источнике идей Державина Гротом не ставился и его по сути дела нужно считать открытым. Ода «Бог» демонстрирует удивительные примеры близости державинской мысли к богословским высказываниям Отцов Церкви,⁴⁶ что неизбежно ставит вопрос о путях знакомства поэта с их идеями и о том, какие сочинения могли выступить в качестве посредников.

В связи с «Рекой времен...» Державина надо подчеркнуть необходимость различения двух тем в его творчестве — бессмертия поэтической славы и бессмертия души. Первая из них восходит к Горацию, вслед которому русский поэт неоднократно писал о неподвластности забвению «лирных звуков». В последнем стихотворении Державин недвусмысленно отступил от этого убеждения, нарисовав картину общего движения истории, превосходящую предшествовавшие аналоги своей глобальностью и эсхатологизмом.

Тема бессмертия души отражает уже не историософские размышления Державина, а его онтологические представления. Душа мыслится бессмертной, ее пребывание в смертной плоти — временным, ее возвращение к Богу и вечная жизнь в нем — желанными и радостными (см. оды «Бог», «Правосудие», «Бессмертие

⁴³ Оставляю здесь и далее в стороне сотериологический и христологический аспекты, наиболее подробно освещенные Державиным в оде «Христос» (1814; III, 193—208).

⁴⁴ См.: Лосский В. Н. Очерк мистического богословия Восточной церкви. Догматическое богословие. М., 1991. С. 20—36, 204—208; Булгаков С. Свет невечерний. М., 1994. С. 88—154.

⁴⁵ См. об этом в последних по времени публикациях: Харрис Д. Г. Державин и Эдвард Юнг (к вопросу о влиянии переводов на литературный процесс) // Гаврила Державин (1743—1816) / Под ред. Е. Эткинда и С. Ельницкой. Норвич, 1995. С. 202—223; Телетова Н. К. Ода Державина «Бог» и Эдвард Янг // Державинские чтения. СПб., 1997. Вып. 1. С. 28—33.

⁴⁶ Ср., например, у Григория Богослова: «Божественная природа есть как бы некое море сущности, неопределенное и бесконечное, простирающееся за пределы всякого понятия о времени и природе» (Творения св. Григория Богослова. Ч. III. М., 1889. С. 196—197); у Иоанна Дамаскина: «Ибо Он не есть что-либо из числа вещей существующих не потому, чтобы вовсе не существовал, но потому, что превышает всего существующего, превышает даже самого бытия (...) Итак, Бог беспределен и непостижим, и одно в нем постижимо — Его беспределность и непостижимость» (Полное собрание творений св. Иоанна Дамаскина. СПб., 1913. Т. 1. С. 162).

души», «Молитва»). Обращу внимание и на то, что в знаменитом окончании «Ласточки» («Душа моя, гостья ты мира...») речь идет несомненно о бессмертии души, однако введение призыва к лире («Воспой же бессмертие, лира...») приводит к контаминации обоих мотивов.

* * *

Любопытную параллель к последнему стихотворению Державина находим в собрании эмблем и символов Нестора Максимовича-Амбодика: «*Пирамида стоящая* есть знак славы и памяти добрых государей: *лежащая*, или опрокинутая, означает разрушение царств, начало и конец человеческой жизни».⁴⁷ В рисунке и пояснении к нему оба значения слова «руина» актуализированы: развалина (т. е. пирамида опрокинутая, треснувшая и обреченная постепенному распаду) и погибель, которую она же и олицетворяет.

В XVIII столетии существовала еще одна традиция, популяризовавшая достижения теологической мысли того времени, важная для понимания образного строя од Державина и до сих пор, на мой взгляд, недооцененная. Я имею в виду церковное красноречие. Культура XVIII века не была еще столь секуляризована, как в более позднее время, воскресные поучения в храмах играли в жизни тогдашнего православного россиянина значительно большую роль, чем в жизни его потомков. Многие излюбленные Державиным образы, как то: «течение времени», «вечность», «бездна вечности» и т. п. — восходят, как представляется, именно к проповедям. Это легко заметить, обратившись, например, к «Собранию разных поучений на все воскресные и праздничные дни» Гавриила (Петрова) и Платона (Левшина), неоднократно переиздававшемуся в течение XVIII столетия и являвшемуся пособием по составлению проповедей в тогдашней Российской империи. Приведу несколько мест из проповеди «В новый год, о сходстве между течением времени и течением наших лет и дел», имеющей большое число аналогов с одами, писавшимися Державиным на приход 1781 и 1797 годов, да и с другими его сочинениями: «Проходя далее путем нашей жизни, сподобились мы, возлюбленные слушатели! вступить в новое вещей течение, а чрез то ближе к вечности стали, окончили один год, другой начинаем. (...) Но при сем смущаемся, когда видим, что цвет лет наших напоследок увядает, и все тлению непрестанно приближается. (...) Признаться должно, что темнеет свет в очах наших, и помрачается наша мысль, когда воображаем целый всех вещей союз непроницаемую тмою покрытый, а еще больше ужасаемся, когда помышляем о бездне вечности, которая все вещей премены должна в себе сокрыть (...) Время без перемен быть не может, и все, что переменам подлежит, есть во времени: а что подлежит переменам, то подвержено и тлению. (...) Из общей всех вещей судьбы нельзя выключить»⁴⁸ и нас: ибо и человек во времени, и все его дела во времени. Еще мы до оной блаженной вечности Христом обещанной не достигли; еще нам то солнце не воссиявает, которое днем и ноцию светит, и не знает запада; еще до того пребывающего града не дошли, которого строитель и художник Бог; еще бессмертию глава наша не увенчана; еще на пути стоим, еще в океане мира сего плаваем».⁴⁹

Прочитированный пассаж любопытен его укорененностью в барочной традиции, извечная (и потому неизбежно тривиальная) тема бренности всего земного выражена здесь на языке расхожих, но оттого не менее действенных и значимых для

⁴⁷ Максимович-Амбодик Н. Эмблемы и символы избранные, на российский, латинский, французский, немецкий и аглицкий языки переложенные, прежде в Амстердаме, а ныне во граде Св. Петра. СПб., 1788. С. LIII.

⁴⁸ Ср. у Державина: «И общей не уйдет судьбы».

⁴⁹ Гавриил [Петров], Платон [Левшин]. Собрание разных поучений на все воскресные и праздничные дни. М., 1776. Ч. I. С. 1—2.

культуры XVII—XVIII веков образов (одним из центральных при этом было уподобление времени потоку).⁵⁰

Другим звеном, связывающим последнее стихотворение Державина с миром барочной эмблематики, была, конечно же, историческая карта, висевшая в кабинете поэта, при созерцании которой и родилось знаменитое восьмистишие.⁵¹ Ее полное название гласит: «Река времен, или Эмблематическое изображение Всемирной истории от древнейших времен по конец осьмого надесять столетия. Сочинено Фредериком Страссом.⁵² Переведено в Санкт-Петербурге, 1805».⁵³ Внизу карты находится и посвящение, поясняющее замысел создателя ее русской версии: «Его императорскому величеству всеместовитейшему государю императору Александру Первому всея России, спешествователю просвещения и покровителю наук и художеств, сие изображение посвящает со всеподданнейшим благоговением трудившийся в переводе Александр Варенцов». Здесь же изображена Клио в облике молодой женщины, увенчанной лавровым венком, пишущей в книге истории. Слева от нее пальма (символ процветания), справа — коса, напоминающая о смерти. Перед книгой — песочные часы. И книга и часы находятся на огромном глиняном сосуде, из которого изливается водная струя. На заднем плане двуглавый орел, над которым парит инициал правящего монарха, литера «А».

По правому и левому краям карты, сверху вниз, расположены шкалы, на которых отмечены равные отрезки, означающие столетия. Из облака вверху изливаются множачиися, а порой и внезапно пресекающиеся струи, символизирующие историю отдельных народов (внутри каждой из них отдельная хронология царств и важнейших событий); они соединены между собой рукавами — так, истоки россиян связывает со скандинавами струя варягов. Справа по краю еще одна, общечеловеческая вертикаль — «Изобретения, открытия, успехи просвещения. Славные мужи», — где с указанием дат перечислены выдающиеся достижения и открытия; поименованы ученые и писатели. В отрезке, посвященном XVIII столетию, находим следующие имена: Ньютон, Лейбниц, Аддисон, Кантемир, Ф. Прокопович, Тагищев, Поуп, Бодмер, Гагедорн, Галлер, Вольтер, Руссо, Вольф, Монтескье, Броун, Геллерт, Ломоносов, Сумароков, Клопшток, Винкельман, Геснер, Эйлер, Базедов, Кант, Бюффон, Линней, Бюшинг, Гаттерер, Боннет, Паллас, Шлецер, Платон (видимо, Левшин. — *К. Л. Д.*), Херасков, Державин, Кампе, Лавуазье.

⁵⁰ Заслуживает внимания и то, что Радищев, осмысляя итоги уходящего XVIII столетия, обратился к той же метафоре, к тому же эйдологическому арсеналу:

Урна времен часы изливает каплям подобно:
Капли в ручьи собрались; в реки ручьи возросли
И на дальнейшем берегу изливают пенистые волны
Вечности в море...

(«Осьмнадцатое столетие», 1801—1802)

Ср. также далее: «Царства ты зиждешь; они расцветут и низринутся паки...».

⁵¹ Сходные мысли о бренности всего земного вызвала историческая карта «Река времен» у ее первого анонимного рецензента: «Никая история не может так поразить внимание человека, как сия карта. Никая история не возродит в душе чувствительного человека того неизъяснимого чувства скорби при виде быстрого полета всеразрушающего времени, которое рождается при воззрении вдруг на все премены мира. История народов и жребий царств поражают всякого» (Журнал российской словесности, издаваемый Николаем Брусиловым. 1805. № 8. С. 213—216).

⁵² О Фридрихе Штрассе (Friedrich Strass; 1766—1845) и его исторической карте «Река времен», пользовавшейся большим успехом во всей Европе, см.: Allgemeine Deutsche Biographie. Leipzig, 1893. Bd 36. S. 498—501.

⁵³ Здесь и далее использовался экземпляр, хранящийся в Отделе эстампов РНБ (шифр: Эгр 11058, размер 150 на 71,5 см).

Как видим, русскому поэту уже была уготована завидная честь олицетворять для потомков ушедшее XVIII столетие; его алкание бессмертия, казалось бы, было удовлетворено, а карта «Река времен», обращенная к широкому кругу современников и в первую очередь к изучающему историю юношеству, недвусмысленно подтверждала это. Может быть, именно это признание современниками его поэтических заслуг побудило Державина перед лицом смерти ощутить тщету достигнутого, предельно абстрагироваться от мира событий, от всего вещественно-материального и подвести в удивительном по емкости акростихе итог длительным историко-софским раздумьям.

© С. А. Мезин

«ИСТОРИЯ ПЕТРА ВЕЛИКОГО» ФЕОФАНА ПРОКОПОВИЧА

Феофан Прокопович — один из «птенцов гнезда Петрова», крупнейший идеолог реформ — не нуждается в особом представлении. Давно признано, что он занимает видное место и среди историков Петра I. Однако главный исторический труд Прокоповича до сих пор специально не изучался, что и побудило автора к написанию настоящей статьи.

В 70-е годы XVIII века М. М. Щербатов, разбирая кабинетный архив Петра I, нашел там рукопись «Истории императора Петра Великого» с собственноручными пометками Прокоповича¹ и издал ее как произведение этого известного сподвижника Петра.² Щербатов верно усмотрел в сочинении отражение характерных взглядов, «умонастроения» Феофана, отметил он и обилие украинизмов и полонизмов в тексте. Однако историк второй половины XVIII века ошибочно датировал начало создания «Истории...» 1713 годом. Эта дата перешла затем в работы других авторов. И. А. Чистович в своей биографии Прокоповича отрицал принадлежность ему этого сочинения на том основании, что собственноручные замечания Феофана имеются лишь на двадцати первых листах рукописи.³ Но Чистович ограничился лишь внешней критикой рукописи, не вдаваясь в ее содержание. Вопрос о том, можно ли считать Феофана Прокоповича автором «Истории...», был наиболее подробно рассмотрен Е. Ф. Шмурло.⁴ Исследователь тщательно взвесил все «за» и «против» и указал ряд мест в тексте, несомненно принадлежавших перу Феофана. Выделил Шмурло и ряд отрывков, которые, по его мнению, не могли принадлежать этому автору. Однако в последнем случае аргументы историка не всегда представляются убедительными. Несмотря на то что в обобщающих работах по историографии (Л. В. Черепнина, С. Л. Пештича, А. Л. Шапиро и др.) «История...» рассматривалась как труд Прокоповича, вопрос о ее авторстве остается открытым. Между тем анализ содержания «Истории...» и выяснение источников, положенных в ее основу, позволяют шире, чем это сделано до сих пор, выявить авторский текст и оценки, принадлежащие Феофану, высказать дополнительные соображения о принадлежности ему этого сочинения, уточнить его датировку, показать характерные черты Феофана Прокоповича как историка Петровского времени.

¹ РГАДА. Ф. 9. Отд. 1. Оп. 2. Ч. 1. Д. 1.

² Прокопович Феофан. История императора Петра Великого, от рождения его до Полтавской баталии, и взятия в плен остальных шведских войск при Переволочне, включительно. СПб., 1773. Далее ссылки на это издание в тексте.

³ Чистович И. А. Феофан Прокопович и его время. СПб., 1868. С. 121—124.

⁴ Шмурло Е. Ф. Петр Великий в оценке современников и потомства. СПб., 1912. С. 16—18 (прим.).

Следуя античной историографической традиции, автор разделил «Историю...» на четыре книги, каждая из которых является относительно законченным историческим повествованием.⁵ Первая книга начинается с воцарения Петра и последовавшего затем стрелецкого восстания 1682 года. Здесь все фактические сведения восходят к официальному летописанию, которое еще продолжалось в Петровское время. Одна из таких летописей, созданных в период реформ, была в конце XVIII века издана Н. А. Львовым.⁶ На рукопись аналогичной летописи, восходящую к одному протографу с изданием Львова, указывал А. Н. Насонов.⁷ Исследователь предполагал, что ее автором мог быть Г. Скорняков-Писарев. Изложение Феофана не выходит за рамки фактов, сообщаемых в летописи, изданной Львовым. События описываются в той же последовательности. Целиком заимствован из летописи список жертв бунта и речи восставших стрельцов. Приведем, например, описание расправы стрельцов с неугодными им лицами.

«Подробная летопись...»:

«Перед убийством коегождо из вышеупомянутых лиц, проповедник в круже мятежничьем стоящий изъясляше, аки бы за вины и злодейства достойно казни; прочие же вопиюще: любо! А кто умолчит, или воздыхнет от жалости, тех люто биюще, овых же и до смерти побиа». ⁸

«История...» Прокоповича:

«Перед всяким же таковым убийством един от среди бунтовщиков кричал: любо ли? На который крик и от бунта и от народа, аще бы кто и не хотел, махал шапками, криком же отвечано: любо! любо! А молчашие, наипаче же, кто не могл утаити жалости, биены были смертно, а иные и до смерти убиены» (с. 3, см. также с. 2, 8). ⁹

Даже из приведенного примера видна тенденциозность Прокоповича: в летописном известии есть намек на какое-то подобие суда над боярами («аки бы за вины и злодейства»), у Феофана же остается лишь картина жестокой и бессмысленной расправы. В целом летописные сведения о стрелецком бунте у Феофана несколько сокращены и подвергнуты литературному и смысловому редактированию. Главную причину восстания автор «Истории...», подобно летописцу, видит в придворной борьбе, в несогласии «между Сенатом и от чина духовного сановитыми» по вопросу о наследовании престола. При этом он отмечает, что стрельцы «давно к бунту единомыслены и готовы были». Летописец, а за ним и большинство авторов XVIII века подчеркивали в качестве причины восстания злые козни Милославских и царевны Софьи. У Феофана же опущено все, что касается Милославских. «В народе и в полках стрелецких» действуют у него безымянные «молвотворы». Считая претензии Софьи на престол необоснованными, Феофан вместе с тем выражал сомнение, была ли она «толиком смущениям согласна, либо простым властолюбием объята?» Пытаясь, таким образом, затушевать связь правящих кругов с восставшими, Феофан был склонен видеть в этом движении народный бунт. Он писал о связи восставших со старообрядцами, а также о разгроме стрельцами Холопьева приказа: «похитив дела крепостных боярских людей, которые в холопьем приказе были, все изодрали и на площади разметали». (В одной из своих работ Прокопович прямо

⁵ О своей приверженности к античным образцам историографии Прокопович ранее заявлял в своей «Риторике». См.: *Прокопович Феофан*. Філософські твори. Київ, 1979. Т. 1. С. 336—353.

⁶ Подробная летопись от начала России до Полтавской баталии. СПб., 1799. Ч. 1—4.

⁷ *Насонов А. Н.* Летописные памятники хранилищ Москвы (новые материалы) // *Проблемы источниковедения*. М., 1955. Вып. 4. С. 281.

⁸ Подробная летопись... Ч. 4. С. 89. См. также с. 85, 87, 115.

⁹ Летописные подробности о стрелецком бунте перейдут затем в писания А. А. Матвеева и П. Н. Крекшина (см.: *Записки русских людей. События времен Петра Великого* / Изд. И. П. Сахарова. СПб., 1841. С. 22, 24, 25; 33, 34, 35 (2-я pag.)).

называл восстание 1682 года «мятежом народным»).¹⁰ Вопреки своему источнику и исторической действительности, автор «Истории...» от себя добавил о якобы последовавшем наказании восставших: «токмо главные их бунтовщики казнены смертию». Также вопреки действительности, он посчитал возможным подчеркнуть роль десятилетнего Петра в усмирении мятежа и указать на участие столь юного царя в решении государственных дел. В целом Феофан Прокопович несколько выпадает из официальной историографии XVIII века в оценке восстания 1682 года.

Коротко и поверхностно описываются в «Истории...» события до Великого посольства 1697 года. Ошибки в этой части сочинения Прокоповича отмечал еще историк XVIII века И. И. Голиков.¹¹ Как и сам Петр I, Феофан отрицательно оценивал правление Софьи. Он упрекает ее в ведении неумудной и «самовольной» войны с Крымом, не учитывая, что это было условием Вечного мира с Польшей, а также в несправедливой замене гетмана Самойловича Иваном Мазепой. Сообщая о «нептуновых потехах» Петра, автор указывал на необходимость использовать в качестве дополнительного источника предисловие царя к Морскому уставу, которое редактировал сам Феофан. Очень приблизительное освещение Азовских походов дается вне связи с фактом строительства флота в Воронеже. Автор, видимо, сознавал неточность в описании этих сюжетов и сделал пометку в рукописи: «Справиться надобе, когда на ботике научил государь: прежде или до взятия Азова».¹² Но вместе с тем Феофан, как уроженец Украины, не преминул вспомнить о разгроме войском Б. П. Шереметева крепости Кизикерман на Днестре (об этом он упоминал еще в «Слове похвальном» в 1709 году).

Дальнейшее изложение в «Истории...» строится на основании «Журнала государя Петра I» Г. Гюйсена.¹³ Источниками последнего, в свою очередь, были походные журналы Петра I.¹⁴ При этом Феофан, вероятно, работал не с самим журналом, а со специально подготовленным для него сокращением — «экстрактом».¹⁵ Привлечение такого достоверного и подробного источника, как «Журнал» Гюйсена, делает изложение Феофана более насыщенным и стройным. При этом автор стремился придать своей «Истории...» концептуальное единство.

Завершая первую книгу «Истории...» описанием путешествия Петра I за границу, Феофан подводит читателя к пониманию «новых» причин Северной войны. Главное внимание уделено обидам, нанесенным лично Петру рижским губернатором Дальбергом во время пребывания Великого посольства в принадлежащей шведам Риге. Таким образом, вопрос о ближайших причинах войны решается автором в морально-психологическом плане: указывается на «лай» и «укоризны на весь народ Российский» со стороны шведов; «и тако война великая в Риге тогда от губернатора онаго засеяна» (с. 19—21).¹⁶ С акцентом на психологические причины трактуется автором и неудача стрелецкого бунта 1698 года: «в кратком времени великим побеждены страхом».

¹⁰ Моисеева Г. Н. Древнерусская литература в художественном сознании и исторической мысли России XVIII века. Л., 1980. С. 34.

¹¹ Голиков И. И. Дополнение к деяниям Петра Великого. М., 1790. Т. 4. С. 222; Т. 5. С. 290.

¹² РГАДА. Ф. 9. Отд. 1. Оп. 2. Ч. 1. Д. 1. Л. 14.

¹³ Опубликовано в издании: Туманский Ф. О. Собрание разных записок и сочинений, служащих к доставлению полного сведения о жизни и деяниях... Петра Великого. СПб., 1787. Ч. 3; СПб., 1788. Ч. 8.

¹⁴ Пештич С. Л. Русская историография XVIII века. Л., 1961. Ч. 1. С. 127—138.

¹⁵ Об этом свидетельствует, например, то, что в собственноручном примечании Феофана говорится о необходимости внести в текст название корабля, построенного Петром на верфи в Саардаме. А между тем у Гюйсена он назван: «Св. Петр и Павел» (см.: Туманский Ф. О. Указ. соч. Ч. 3. С. 54).

¹⁶ Так же трактуется этот сюжет и в одном из панегириков Феофана (см.: Прокопович Феофан. Слова и речи... СПб., 1760. Ч. 1. С. 151; ср.: Туманский Ф. О. Указ. соч. Ч. 3. С. 185—189).

Вторая книга «Истории...» начинается с описания «давних» причин Северной войны. Автор, следуя за Гюйссеном, обосновывает исторические права России на побережье Балтийского моря. Обращаясь к истории Смутного времени, когда Швеция воспользовалась тяжелым положением Российского государства и присвоила побережье Финского залива, автор-проповедник приводит характерное образное сравнение: приглашенные Василием Шуйским шведы «были помощницы подобные оным, которые на пожаре под видом пособия хозяйские вещи похищают». Феофан вслед за Гюйссеном приводит ошибочную дату смерти царя Федора Ивановича, а также ошибочно называет Шуйского Иваном Васильевичем (с. 29, 30, 31).¹⁷

После небольшого экскурса в события Смутного времени следует описание начального периода Северной войны. Апологетический характер взглядов Прокоповича проявился в стремлении сгладить тяжесть Нарвского поражения 1700 года, произошедшего, как он считал, из-за измены иностранных офицеров и вероломства шведов, а также из-за отсутствия царя под Нарвой. Сам Петр I более реалистично подходил к оценке Нарвы: отмечал неподготовленность русских войск, указывал на значение этого тяжелого урока для дальнейших успехов.¹⁸

Феофан Прокопович хорошо знал стремление Петра I быть примером своим подданным в ратных и мирных трудах. На этом основании автор «Истории...» приписывал Петру речь, обращенную к солдатам под Архангельском. Главная мысль ее звучит в последней фразе: «не усумневаюся, что имеет у вас силу повеление мое, однако хощу, да смотрите на приклад мой» (с. 45). Везде выставляя на первый план действия самого монарха, Феофан явно преувеличивал личное участие Петра в штурме Нотебурга и во взятии Нарвы. В «Журнале» Гюйссена было отмечено участие царя во взятии гвардейцами на 30 лодках двух шведских кораблей (1703). На этой основе Феофан живописал, «как на неприятельские корабли взошли, куда сам царь первый с огнем гранатовым вскочил» (с. 64).¹⁹

Следующую книгу «Истории...» открывает описание Петербурга. По логике автора основание города на Неве — это «плод есть описанных доселе викторий». Принадлежность Феофану описания Петербурга и первоначального вида этих мест не должна вызывать сомнений.²⁰ Успешное строительство новой столицы Феофан прославлял еще в 1716 году, когда приехал в Петербург.²¹ В «Истории...» автор рисует панораму города, которую можно датировать примерно 1718 годом. Не исключено, что автору было знакомо «Точное известие о ...крепости в городе Санкт-Петербурге...», изданное на немецком языке в Лейпциге в 1713 году.²² Феофан, как и автор «Точного известия...», изображает выбор Петром места для построения Петербурга и дает описание города по островам, на которых он расположен. Впрочем, Прокопович не мог во всем следовать иностранному автору. Он не стал повторять за ним, что на строительство Петербурга было согнано множество людей, что землю рабочие носили в полах своей одежды и «даже будто бы свыше ста тысяч при этом погибло». Причину быстрого строительства Петербурга автор «Истории...» видит не в тяжелом труде, ведущем к гибели подневольных рабочих,

¹⁷ Ср.: *Туманский Ф. О.* Указ. соч. Ч. 3. С. 127.

¹⁸ Журнал, или Подежная записка... Петра Великого... СПб., 1770. Ч. 1. С. 24.

¹⁹ Ср.: *Туманский Ф. О.* Указ. соч. Ч. 3. С. 339.

²⁰ См.: *Шмурло Е. Ф.* Указ. соч. С. 17 (прим.). Описание вида невских берегов, по-видимому, было использовано А. С. Пушкиным, в библиотеке которого была «История...» Феофана. «Было на нем (острове. — С. М.) Чухонское жилье, несколько промеж хвастьем, рыболовных хижин; а острова прочие густым лесом заросшие стояли; а между лесами оными мало негде сухой земли, везде мокрота и грязь, так, что не угодный и проход в них был». Ср. у Пушкина: «По мшистым, топким берегам Чернели избы здесь и там, Приют убогого чухонца; И лес, неведомый лучам В тумане спрятанного солнца, Кругом шумел».

²¹ См.: *Прокопович Феофан.* Слова и речи... Ч. 1. С. 112—113.

²² См.: *Беснятых Ю. Н.* Петербург Петра I в иностранных описаниях. Л., 1991. С. 47—90.

а в том, что строительство велось под присмотром царя и его приближенных. Сюжеты, посвященные гражданской жизни, вроде описания Петербурга, придают труду Прокоповича известное своеобразие. Но основное внимание по традиции того времени уделено военным событиям.

Первые победы в Прибалтике имели в глазах Прокоповича не только военно-стратегическое, но и большое моральное значение, ибо привели к устрашению врага. «Слава прежних дел... бескровную подала победу»: без боя были взяты Копорье и Ямбург. Это утверждение автора не вполне соответствует действительности, но зато отвечает его апологетической концепции. В этом же духе описываются дальнейшие действия русской армии и овладение в 1704 году Дерптом, Нарвой и Ивангородом. Например, взятие Ивангорода — «виктория бескровная от нарвской виктории рожденная».

С 1705 года военные действия переносятся в Литву и Курляндию, а затем приближаются к Украине: «был близкий догад, что в Малую Россию войти, и оттуда угодно и в города Великороссийские простираться мыслит Швед». 4 июля 1706 года Петр был «многонародно и радостно» встречен в Киеве, а 5 июля Феофан приветствовал царя похвальным словом в Софийском соборе. В «Истории...» он не преминул упомянуть о том, что царь «нарочитым проповедническим приветствием почтен был». Здесь же дается краткое описание Киева с его древностями и «святостью». С явным пристрастием говорится о Киево-Печерском монастыре, положение которого «зело красиво и весело есть». А любознательного читателя Феофан отсылает к хорошо знакомому автору «изданным историям» о Киеве. Далее повествуется о том, что в Киеве Петр заложил крепость. При ее освящении первая роль принадлежала местоблюстителю патриаршего престола Стефану Яворскому. То, что в «Истории...» упоминается Яворский и говорится о его «мудрости», послужило для Е. Ф. Шмурло аргументом против авторства Феофана, ибо эти церковные деятели враждовали между собой.²³ Однако «похвала» не выражает мнения самого автора «Истории...». По его словам, государь «усмотрел» в Яворском мудрость. К тому же известно, что даже враги признавали ораторский талант Яворского.

Как знаток описывает Прокопович городок Жолкву, где находились зимние квартиры русской армии с конца 1706 года: огромный и великолепный дворец короля Яна Собеского, украшенный картинами и шпалерами; парк, устроенный на итальянский манер, с китайскими деревьями и фонтанами, переходящий в рощи, изобилующие дичью. Примечательно, что в своей «Риторике», в трактате о методе написания истории, Феофан указывал на необходимость для историка посещения и точного изображения тех мест, где происходило недавнее событие.²⁴ В «Истории...» довольно часты такие описания, когда автор старается «места оные аки на живописной доске описанием представить перед очи». Сообщая подробности о Жолковском плане, принятом на военном совете в апреле 1707 года и определившем дальнейшую стратегию военных действий. Это является упущением историка, который по своему положению был далек от военных дел.

Третья книга «Истории...» доведена до середины 1708 года, когда войска Карла XII подошли к границам России. В заключение Феофан сообщает о победе казаков над небольшим вражеским отрядом. Этому незначительному факту автор придает пророческое значение: «первое шведов несчастье» предвещало, по его мнению, «их в Малой России будущие злключения».

Заключительная часть «Истории...» посвящена событиям 1708—1709 годов, во многом определившим исход борьбы со Швецией. Описанию похода Карла XII в Россию предшествует яркая, психологически тонкая характеристика гетмана Мазе-

²³ Шмурло Е. Ф. Указ. соч. С. 17 (прим.).

²⁴ Прокопович Феофан. Філософські твори. Т. 1. С. 339.

пы. Автор живописует коварство, пронизательность и непомерное честолюбие гетмана-изменника. Главную причину измены Феофан объясняет психологически. Он видит ее в польском воспитании Мазепы: «понеже в юном возрасте в польских дворах служил, и всем тамошним нравам приобыкл». Давно замечено, что никто, кроме Феофана, по языку, таланту и наблюдательности не мог в тогдашней России так написать о Мазепе.²⁵ В обличительную речь вклинивается живое воспоминание Феофана, раскрывающее давние изменнические намерения Мазепы: «быв одного времени в Академии Киевской, и увидев великих школ каменных начатое строение, обратився к учителям сие сказал слово: „стройте, рече, да не вем, вам ли тут учити доведется”» (с. 158). Феофан хорошо знал Мазепу и даже прежде прославлял его как благодетеля Киево-Печерского монастыря. В «Истории...» сообщает о том, как Мазепа еще в 1705 году на пиру у княгини Дульской вступил в сговор с поляками. Феофан настойчиво указывает на существование предварительной договоренности между Мазепой, поляками и Карлом XII о совместном плане военных действий. Готовясь к встрече поляков и шведов на Украине, Мазепа «укрепил и провиантом довольным наполнил» Батурин и другие города. Часть своей казны он укрыл в Киево-Печерском монастыре. Феофан, принадлежавший в свое время к монастырской верхушке, далее сообщает, что киевский губернатор Голицын, «получив от доброжелательных людей известие о казнах Мазепиных в Киевопечерской обители... крыемых, не трудно и сию и оную отобрал» (с. 161, 190). Много лет спустя, оказавшись в трудных обстоятельствах, Феофан вспомнил об услуге, оказанной правительству «в прошлых 1708 и 1709 годах, когда Мазепина измена была и введенный оною в отечество неприятель».²⁶ Не с этой ли казной была связана услуга Феофана правительству?

Измена Мазепы рисуется автором как обстоятельство, определившее если не сам поход Карла XII в Россию, то, по крайней мере, его направление. К этому мнению впоследствии склонялся и Петр I.

Ход военных действий 1708—1709 годов в «Истории...» излагается по Гюйссену, но с присущей Феофану тенденцией преуменьшения неудач русских войск и преувеличения потерь шведов. Феофан подчеркивал личное участие царя в сражении при Лесной, где тот «изнемог и оледенев, принужден был почити на неизвестном месте, не ведая стана своего». Автор высоко оценивал разгром корпуса Левенгаупта («неприятель аки бы другой руки отсечением немощен сотворился»). Феофан, подобно Петру, указывал, что победа при Лесной была залогом успеха под Полтавой («самая Полтавская жатва под Пропойском была сеяна»). Как обычно, Феофан отмечал моральные последствия этого поражения шведов: известие о поражении Левенгаупта «как короля, так и всю армию печали и страха наполнило». В один ряд с этим событием автор ставит разорение войсками Меншикова Батурина, где Мазепой были сосредоточены крайне необходимые шведам припасы. Автор «Истории...» всегда подчеркивал свое почтение к Меншикову.

Враждебность Прокоповича к народным восстаниям (бунтовщиков он ставил в один ряд с внешними врагами государства) проявилась в его попытке связать измену Мазепы с восстанием К. Булавина (с. 163). В то же время Феофан отмечал, что украинский народ не пошел за Мазепой: «народ малороссийский... с природы от поляков отвращен». Более того, приход шведов на Украину вызывал сопротивление народных масс: «мужики малороссийские, где могут воинско действуют, и в некотором при Десне местечке... с полтораста человек шведов порубили, а часть в полон взяли» (с. 189).

Большое внимание автор уделяет действиям запорожских казаков. Он перечисляет их провинности перед царем, начиная с помощи К. Булавину и кончая

²⁵ Морозов П. О. Феофан Прокопович как писатель. СПб., 1880. С. 308.

²⁶ Чистович И. А. Указ. соч. С. 15.

сговором запорожской верхушки с Мазепой. В «Истории...» дается довольно обстоятельный очерк жизни Запорожской Сечи со времен короля Стефана Батория (с. 198—295). Со знанием дела рассказывает Прокопович о занятиях, общественном устройстве и обычаях казаков. Отмечает их положительную роль в борьбе против турок и татар. Но после Б. Хмельницкого, по словам Феофана, казаки «самовластием, безчинием, бунтами... имя свое оскаредили». Так автор стремился показать вред казацкой вольницы для Российского государства и историческую оправданность ее разгрома Петром I.

Только применительно к военной кампании 1709 года автор говорит о стратегическом плане русского командования: измотать врага до главной баталии, «проволочить оному времени к большему людем его стужению и голоду». Неудачные попытки шведов весной 1709 года захватить Полтаву Феофан рассматривает как предупреждение судьбы Карлу XII: «и будто нарочно упоминала его fortuna о находящем злоключении», когда он «ранен был в ногу ручною с города стрельбою». Здесь автор допускает неточность: Карл был ранен в случайной ночной стычке с казачьим разъездом.

Наиболее яркие страницы «Истории...» посвящены знаменитой Полтавской битве. Этот сюжет был хорошо знаком Прокоповичу, трижды прославлявшему ее ранее в своих «Похвальных словах». Как историк, Феофан первым из авторов-современников дал подробное описание местности, где проходило сражение, при этом отметил значение построенных заранее земляных укреплений. Это придало его изложению ясность и наглядность. В своем описании автор, вероятно, использовал современную карту Полтавского сражения в составе «Книги Марсовой». Оригинальным является замечание автора о том, что «царь Петр не мыслил давать баталии» 27 июня, когда неприятель «по обыклой своей запальчивости упредил наших нападение». Феофан впервые в исторической литературе передает самоуверенную и хвастливую речь Карла XII, который «в поле к баталии приготавливающимся солдатам не велел хлеба брать, сказывая, что в русском обозе обедать им подабае» (с. 207—208). Ход сражения автор «Истории...» описывает, следуя тексту обстоятельной режиссуры, разосланной с места события. Основные этапы сражения в изложении Феофана таковы: шведская армия с большими потерями прорвалась сквозь русские редуты, не сумев овладеть ими; русская конница организованно отошла на правый фланг укрепленного лагеря; обе армии приготовились к решающей схватке. В этот кульминационный момент Феофан вкладывает в уста Петра I знаменитую речь, обращенную к солдатам. Речь царя перед битвой приводил и Г. Гюйссен, материалами которого пользовался Феофан. Основные мысли приведенной Гюйссеном речи следующие: солдаты должны следовать примеру своего монарха («сделайте, братия, так, как я буду делать») и «за победою после трудов возпоследует покой».²⁷ Эти идеи, несомненно, отвечали политическим взглядам самого Петра I, считавшего себя «добрым приводцем» своего народа. Мысль о благах последующей мирной жизни также жила в сознании царя. Она была высказана им позже по случаю заключения Ништадтского мира. Однако Феофана такое содержание речи не вполне устраивало. О пользе царского примера для подчиненных он уже говорил в своем сочинении. В условиях затянувшейся войны, вероятно, показалось неуместным говорить применительно к 1709 году о «покое».

Речь, сочиненная Феофаном Прокоповичем (с. 212), совершенна по форме и является образцом новой идеологии Петровского времени. В ней подчеркивается, что предстоящая битва решает судьбу страны, судьбу Петровских реформ, цель которых «в лучший вид отродиться России». Царь призывает солдат сражаться не за Петра, «но за государство, Петру врученное, за род свой, за народ всероссийский», т. е. разделяет понятие «государя» и «государства». В духе теории «общест-

²⁷ Туманский Ф. О. Указ. соч. Ч. 8. С. 92.

венного договора» Петр представлен здесь как олицетворение высших государственных интересов, как носитель идеи «общего блага». В этой речи отразились изменения, произошедшие в политической идеологии России в период реформ. Исследователи давно обратили внимание на сходство общественно-политических взглядов Петра I и Феофана Прокоповича. Созвучными были их представления о сущности царской власти, о службе монарха государственным интересам, их понимание «общего блага». Лишь это в какой-то степени оправдывает включение составленной Феофаном речи в издание «Письма и бумаги императора Петра Великого».²⁸ «Книжное» происхождение этой речи несомненно.

В «Истории...», как и в других своих сочинениях, Прокопович неизменно подчеркивает личное участие Петра I в битве и его отвагу: «царь Петр в самом жестокое огню пребывал, и воинство приводя действовал, и шляпа на нем пулею прострелена; так недалече смерть ходила». Прославляя Петра, Феофан напоминал и о смелости его противника: «король шведский на носилках к баталии носить себя велел». Как и Петр I, Феофан с удовлетворением отмечал, что в решающей схватке с врагом участвовала не вся русская армия, а лишь ее первая линия.

Оценка исторического значения «Полтавской баталии» почти дословно перешла в «Историю...» из «Похвального слова», произнесенного Феофаном в 1717 году. Автор лишь подчеркнул морально-психологические последствия победы: «И се есть славная виктория Полтавская, которая и иных многих скоро по ней бывших викторий матерь нарежися может... и под Полтавою... сеялось, что скоро в Ливонии, Карелии, Финляндии и на иных местах не трудно пожала Россия; сей бо виктории слухом пораженны сердца неприятельские, не могли и в прочих акциях воинству Российскому долго противиться» (с. 214—215).²⁹

Эффектное завершение «Истории...» Полтавской победой и пленением шведов под Переволочной полностью отвечает представлениям Прокоповича о правилах историографии: замечательное окончание, по его мнению, придает историческому сочинению особую привлекательность.³⁰

Содержание «Истории...» позволяет уточнить дату ее создания. М. М. Щербатов на основании слов автора, что Петербург «за время десятилетнее так населен и так многими зданием... велелепен показался», датировал начало работы над сочинением 1713 годом. Такую же датировку поддержал С. Л. Пештич. Щербатов ошибочно полагал, что Феофан переселился в Петербург сразу после встречи с Петром I в 1709 году. В действительности же его не было в новой столице до 1716 года. Лишь около 1715 года был составлен основной источник «Истории...» — «Журнал» Г. Гюйсена. Наконец, панорама Петербурга, которую рисует автор «Истории...», дает возможность датировать его работу примерно 1718 годом. Здесь подробно описываются Петровские ворота Петропавловской крепости, завершенные в 1718 году, говорится об архитекторе Ж.-Б. Леблоне («призван есть славный архитект из Парижа»), умершем в 1719 году. Это, пожалуй, единственное достоверное указание на время составления «Истории...». Из переписки Феофана с Петром I известно, что он активно работал над каким-то историческим сочинением в 1722 году.³¹ Однако в этом случае не ясно, продолжалась ли работа над «Историей...» или речь идет о «Гистории Свейской войны», в создании которой Прокопович принимал участие наряду с другими авторами. До последнего времени считалось, что Феофан работал над своей «Историей...» и в 1723 году. Эту дату получали, анализируя то место в сочинении, где указано, что Запорожье «стояло под монархией Российской 56 лет». Прибавляя 56 лет к дате Андрусовского перемирия (1667), получали 1723 год. Однако в рукописи «Истории...» эта цифра (56)

²⁸ Письма и бумаги имп. Петра Великого. М.; Л., 1950. Вып. 1. Т. 9. С. 226.

²⁹ Ср.: Прокопович Феофан. Слова и речи... Ч. 1. С. 162.

³⁰ Прокопович Феофан. Философски твори. С. 337.

³¹ Чистович И. А. Указ. соч. С. 121.

отсутствует (для нее оставлено свободное место).³² Таким образом, эта дата не подтверждается.

В основу «Истории...» были положены многочисленные источники: материалы официального летописания и государственного законодательства, реляции о сражениях и современные карты в составе «Книги Марсовой», личные наблюдения автора и устная традиция. Основным же источником фактов для «Истории...» Феофана послужил «Журнал государя Петра I» Г. Гюйсена. Нельзя согласиться с утверждением Е. Ф. Шмурло, что труд Феофана — это лишь сокращенный пересказ одной из редакций «Истории Свейской войны». Все параллели «Истории...» Феофана с «Историей...», указанные Шмурло, восходят к их общему источнику — сочинению Гюйсена.

Работая над «Историей...», Феофан имел подготовленный для него «экстракт» — свод выписок, расположенных в хронологическом порядке. Авторская работа, как это было принято в Петровское время, состояла в интерпретации, дополнении, редактировании и литературной обработке имеющегося материала. Методы интерпретации фактов, большое внимание к украинским сюжетам, литературные приемы изложения, наконец, текстовые совпадения с другими сочинениями автора свидетельствуют о принадлежности этого сочинения Феофану Прокоповичу.

События Петровского времени находят у Прокоповича рационалистическое объяснение. Указывая на связь происшествий, автор показывает, как «начатки», «семена» приносят свои «плоды», и каждое происшествие «не точю прошлых дел плод есть, но и последующих семя». Причинность он чаще всего трактует в морально-психологическом плане. При этом решающую роль у Феофана играют не психологические побуждения отдельной личности, а общественное мнение. Яркое подтверждение тому — трактовка им причин войны, значения побед русской армии, включение в текст «Истории...» речей и манифестов, обращенных к массам. Поучительный характер сочинения Прокоповича, его неустанная пропаганда дел Петра I свидетельствуют о том, какое большое значение придавал он формированию общественного мнения, способствующего преобразованиям. Как идеолог абсолютизма, Прокопович отводил большую роль в истории монарху, не забывая при этом традиционной идеи о богоустановленности царской власти.

«История...» Феофана Прокоповича находится в полном соответствии с его взглядами на историографию, изложенными ранее в курсе «Риторики». Не избежал Феофан лишь одной указанной там «опасности» — увлеченности, пристрастности в изложении событий.

М. М. Щербатов, издавая в 1773 году «Историю...» Феофана Прокоповича, отмечал с высоты своего времени и достоинства и недостатки этого сочинения. Щербатов писал, что автор не мог «объяснить все тайные причины, которые давали действие очевидным делам». Автор второй половины XVIII века осуждал политическое «умоначертание» Феофана, его лесть и угождение сильным мира сего и в целом недооценивал его труд, бывший одним из первых в своем роде. Объясняя ход событий не только волей государственных деятелей, но и влиянием общественных настроений, Феофан закладывал основы прагматической историографии в России.

Однако концептуальное единство, проявившееся в описании событий Петровского времени, не распространялось на понимание Феофаном исторического процесса в целом. Он не видел связи современности с предшествующей эпохой, считая, «что от жития нашего прошло, то все умерло». Перемены, произошедшие при Петре I, он пропагандировал как полное обновление страны. Россия — статуя, созданная Петром I, — эта афористическая, но антиисторическая по сути мысль варьировалась в сочинениях Феофана Прокоповича и воспринималась современниками как символ своего времени.

³² РГАДА. Ф. 9. Отд. 1. Оп. 2. Ч. 1. Д. 1. Л. 182.

© О. Н. Кулишкина

«ИСТОРИЧЕСКИЕ АФОРИЗМЫ» М. П. ПОГОДИНА: ВЫЧИСЛЕНИЕ ЕДИНИЦЫ ИЛИ ПРЕДЧУВСТВИЕ ЦЕЛОГО?

«Под сим заглавием буду я предлагать некоторые свои мысли, родившиеся при размышлениях об истории и при чтении исторических сочинений. Решась печатать свои мысли в журнале, я начал было приводить их в некоторый порядок, но раздумал: может быть, некоторым читателям приятно будет взять этот труд на себя, — притом мне хотелось бы оставить на них приметы их происхождения, которые, разумеется, изгладились бы при сообщении им другой формы»¹ — подобным пояснением М. П. Погодин счел необходимым предварить первую публикацию своих «Исторических афоризмов и вопросов» на страницах «Московского вестника»,² словно предчувствуя, что именно «бесформенная форма» его сочинения на долгие годы остается неким камнем преткновения для читателей.

Первые «едкие замечания»³ на «Исторические афоризмы» в этой связи появляются уже в непосредственном соседстве с погодинским текстом. «Но что такое афоризмы? — читаем в рецензии некоего Р. (Н. Рожалина, по предположению Н. Барсукова.⁴ — О. К.). — Мне кажется, мы об этом недовольно подумали, перенимая их у немцев. Афоризмы не суть простые отрывки: они требуют строгой связи и системы, они предполагают ее в уме сочинителя. Ученый (...), быстро составляя заключения, представляет читателю ряды их, пропуская выводы, возлагает на него (читателя. — О. К.) самый легкий труд поверять сии заключения — и пишет афоризмами».⁵

Итак, осторожно и как бы между прочим легитимируемая в упомянутой пояснительной сноске Погодина некая неупорядоченность, разрозненность его собрания афоризмов буквально сразу же вызывает недоуменную реакцию образованного читателя, который напоминает автору собственно исконный «жанровый канон» так называемого «ученого» афоризма — фрагментарной формы последовательно-логического изложения определенной суммы научного знания, формы, известной еще со времен «Афоризмов» Гиппократа и сохранившей к началу XIX века свою жизнеспособность (в том числе на русской почве).⁶

Включаясь в полемику, Погодин сопровождает обозначенное возражение оппонента комментирующей сноской, весьма любопытной, — и по целому ряду причин. «С первых пяти строчек, — читаем в этом примечании, — можно было увидеть, что я афоризмам даю другое значение и не разумею под ними последовательных силлогизмов, составляющих основу какой-либо науки. Афоризм, в том значении, в каком я употребил его, есть всякая отдельная мысль о каком бы то ни было предмете, — есть целое, само за себя отвечающее, самим собою измеряющееся. С сей точки зрения должно смотреть на них и судить об них».⁷

Эта мини-полемика необыкновенно интересна в аспекте изучения известной эволюции афористического жанра на русской культурной почве первой трети XIX века в связи с несомненно усиливающимся к этому времени влиянием немецкоязычной афористической традиции, которая начинает оспаривать прежнее безус-

¹ Московский вестник. 1827. Ч. 1. С. 109.

² Там же. Ч. 1. С. 109—116; Ч. 6. С. 303—309.

³ Барсуков Н. Жизнь и труды М. П. Погодина. СПб., 1889. Кн. 2. С. 140.

⁴ Там же.

⁵ Р. Замечания на Исторические Афоризмы // Московский вестник. 1827. Ч. 1. С. 209.

⁶ См., например, «Афоризмы из нравственного любомудрия» (1822) И. Давыдова, «Афоризмы из различных писателей по части современного германского любомудрия» (1824) В. Одоевского.

⁷ Московский вестник. 1827. Ч. 1. С. 209.

ловное господство французского остроловия. Следствием этого и явилось, в частности, дискутируемое Погодиным и его оппонентом определенное «размывание» границ между двумя историческими разновидностями жанра (ученый и литературный афоризм).⁸

Для нас, однако, в данном случае преимущественное значение имеет сам факт столь оперативной и серьезной реакции Погодина на критику, явно изобличающий настойчивое стремление автора «Исторических афоризмов и вопросов» отстоять правомерность, целесообразность формы его сочинения, очевидно подчиненной реализации некоего авторского замысла. Какого именно — поможет нам понять отдельное, расширенное издание «Исторических афоризмов» 1836 года, также, кстати, вызвавшее весьма неоднозначные отклики как у современников, так и среди позднейших исследователей, в том числе в связи с избранной автором формой изложения его исторических идей и наблюдений.

«Скажу искренно, — писал, например, Погодину Н. А. Загряжский, — (...) они («Исторические афоризмы». — О. К.) очень плохи (...). Я бы хотел, чтобы ты этот ворох проветрил, и дай Бог, чтобы осталось несколько зернышек, с десятков, не более, но труд этот должен ты сам исполнить, иначе не будет пользы. Удивительно мне кажется, почему ты всякую мысль, поэтическую фантазию, называешь афоризмом; для чего ты их напечатал? Иногда мысли бывают и не дурны, но не зрелы, не обработаны; почему бы тебе над этим не потрудиться?»⁹

В унисон звучит мнение В. Титова, в достаточно резких замечаниях которого по поводу конкретного смысла отдельных афоризмов («(...) славная мысль о женитьбе народов вовсе не развита и показана со стороны смешной; всякий себя спрашивает: ну! что же значат сии женитьбы, какое им последствие?»)¹⁰ сквозит, по сути, недоумение относительно «сверхидеи» «Исторических афоризмов» — единой цели этих набросанных отрывочных замечаний, преломившегося в их пестром собрании единого авторского замысла.

Ответить на этот вопрос так или иначе попытались более чем полвека спустя авторы двух фундаментальных трудов, посвященных истории отечественной культуры. Так, Н. Барсуков в своем документально-биографическом исследовании «Жизнь и труды М. П. Погодина» констатирует, что историк «любил афоризмы»: «Афоризмы были любимой формой, в которую Погодин облакал свои размышления».¹¹

Несколькими годами позже П. Милюков в известном очерке развития отечественной исторической науки заметит, что в 1830-х годах Погодин — ученый-практик, склонный исключительно к «предварительной разработке сырого материала»,¹² — в качестве официально признанного к этому времени «защитника исторического православия» встает перед необходимостью формулирования «высших взглядов» на историю, каковые и находит «в арсенале своих афоризмов».¹³ «Ничего цельного», комментирует Милюков, из этих мыслей не вышло, но Погодин утилизировал их и в этом отрывочном виде, воспользовавшись литературной формой «афоризмов», введенной уже в употребление князем Одоевским в «Мнемозине»,¹⁴ в результате чего и появляется издание 1836 года.

Заметим здесь, однако, что сам Погодин еще в 1827 году в качестве соотносимых по форме с его афоризмами называет сочинения иных авторов: «На русском языке

⁸ Возникла также возможность двойного словоупотребления в обозначении жанра: «мысли и замечания» («французский» вариант) и «афоризм» (немецкая традиция, допускающая, в отличие от французской, данное определение литературной разновидности жанра).

⁹ Цит. по: Барсуков Н. Указ. соч. Кн. 4. С. 366.

¹⁰ Там же. С. 367—368.

¹¹ Там же. Кн. 2. С. 401.

¹² Милюков П. Н. Главные течения русской исторической мысли. М., 1898. Т. 1. С. 364.

¹³ Там же.

¹⁴ Там же. С. 304.

я укажу афоризмы Кронеберговы в „Амалтее“, Жан-Полевы в „Вестнике Европы“». ¹⁵ И не случайно, ибо «Афоризмы из различных писателей по части современного германского любомудрия» В. Одоевского, в отличие от упомянутых Погодиным сочинений И. Кронеберга и Жан-Поля, представляют собой по существу именно цепь «последовательных силлогизмов», продолжая ту самую традицию ученого афоризма, от которой, как мы видели, Погодин отчетливо обособляет свое сочинение.

Столь очевидная настойчивость автора «Исторических афоризмов» в отстаивании избранной им формы была оставлена обоими упомянутыми исследователями без внимания, как представляется, в силу неразличения «Исторических афоризмов» как факта отечественного литературного процесса, с одной стороны, и материалов погодинских дневников либо собственно исторических трудов профессора Погодина — с другой. Это надолго определило преимущественный аспект изучения погодинского текста. Современные исследования, насколько нам известно, вообще не ставят вопрос о семантике своеобразной художественной формы «Исторических афоризмов», сосредоточиваясь исключительно на анализе преломившихся в их ткани историко-культурных идей времени, ¹⁶ не замечая той немаловажной роли, которую играет в экспликации этих идей афористическая форма их фиксации.

Обратимся вновь к свидетельству самого автора, предпославшего изданию 1836 года особое «Предисловие», специально посвященное обоснованию и объяснению «происхождения и настоящего назначения» «Исторических афоризмов». ¹⁷ «Это суть мысли, — читаем в «Предисловии», — кои в разные времена приходили мне в голову при чтении сочинений о разных исторических предметах, при размышлении об Истории, и кои я записывал в свою памятную книжку (...), я назначая их (...) преимущественно для моих слушателей, чтоб доставить им темы для рассуждений (...), чтоб обратить их внимание на разные происшествия, пропускаемые в Историях, особенно наших, — дать примеры, с сколь разных сторон можно рассматривать исторические явления, — содействовать к изощрению их исторического рассудка, к образованию в уме их понятия, что есть История и чего в ней, по моему мнению, искать можно и должно. Сообразно с этой целью, мне не нужно было давать своим Афоризмам никакой искусственной формы, приводить их в порядок или систему. Я оставил их так, как они родились, со всеми признаками их происхождения: одни мысли недоговорены, другие повторены несколько раз под разными формами, третьи только что намечены (...). Итак, в этом собрании не должно искать никакой последовательности, связи, никакого целого» (с. V—VI).

Нетрудно заметить, сколь заботливо автор вновь оговаривает принципиальную неслучайность избранной из «безыскусственной» (естественной) формы, внешнюю «нецелостность» своего сочинения, одновременно столь же очевидно указывая на присущую ему некую внутреннюю целость. «(...) Прошу моих рецензентов судить меня *по духу целого сочинения*, а не по одному какому-либо месту», — следует далее в том же «Предисловии» (с. VII). ¹⁸

Для Погодина — автора «Исторических афоризмов», таким образом, есть «целое» и «целое»: искусственная форма, порядок, система (цепь «посредовательных силлогизмов») — и проступающий за разрозненными фрагментами «дух целого», ощутимый при встрече авторского высказывания и заинтересованной реакции

¹⁵ Московский вестник. 1827. Ч. 1. С. 209.

¹⁶ См., например: *Тойбин И. М.* Пушкин и Погодин // Учен. зап. Курского гос. пед. ин-та. 1956. Вып. 5. С. 70—122; *Соловьев В.* «Исторические афоризмы» Михаила Погодина // Русь (Ростов). 1994. № 10. С. 148—150; *Виралайнен М. Н.* «Сделаем себе имя». Велимир Хлебников и М. П. Погодин: миф числа // Имя—сюжет—миф. СПб., 1996. С. 140—159.

¹⁷ *Погодин М. П.* Исторические афоризмы. М., 1836. С. V. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

¹⁸ Здесь и далее курсив мой. — О. К.

читателя (ср. в примечании к публикации в «Московском вестнике»: «(...) я начал было приводить их (мысли. — О. К.) в некоторый порядок, но раздумал: может быть, некоторым читателям приятно будет взять этот труд на себя (...)»). Иными словами, Погодин достаточно точно характеризует здесь особую афористическую природу формообразующего принципа «Исторических афоризмов»,¹⁹ притом весьма определенно соотнося его возможности с замыслом своего сочинения («Сообразно с этой целью, мне не нужно было давать своим Афоризмам никакой искусственной формы(...)). Как видим, по мысли самого автора, именно — и только — афористическая форма позволяла воплотить в слове предносящийся ему образ Истории (понять, «что есть История»). Какой именно и как именно — об этом ниже.

* * *

В последних строках «Предисловия» к изданию 1836 года Погодин упоминает о том, что в качестве своеобразного вспомогательного материала для постижения «духа целого» своих афоризмов «приложил (...) здесь первую мою лекцию об Истории, в которой старался изложить вполне, хотя и кратко, свое мнение об этой науке, и которую благоволят иметь в виду мои судии» (с. VII—VIII). Последуем же совету автора и обратимся к этой лекции, которая при ближайшем рассмотрении оказывается не чем иным, как своего рода планом-конспектом позднейших «Исторических афоризмов». И дело здесь не столько в очевидных тематических соответствиях и переключках (можно сказать, весь фактический, иллюстративный, материал лекции появляется в тексте «Исторических афоризмов»), сколько в общей логике развития мысли Погодина-лектора, предвосхищающей достаточно продуманную структуру пестрого и неупорядоченного, на первый взгляд, собрания афоризмов об истории.

Стремясь изложить слушателям лекции свой взгляд на историю, ее сущность, а также определить пути и границы постижения этой сущности, Погодин, исповедуя, как известно, идеи шеллинговой философии тождества,²⁰ использует два различных способа доказательства наличия определенной закономерности в развитии человеческой истории. Во-первых, логический: «Человечество есть, следовательно, не может не быть, следовательно, должно быть, следовательно, оно содержит в себе условия своего бытия. Следовательно, есть законы для его действия, необходимость в происшестввах, есть путеводная десница, промысел, есть Бог в Истории. Таково

¹⁹ См., например: «Афоризм (...), как кажется, (...) настаивает (...) на изображении конфликта между отдельным, наблюдаемым, подмеченным, чувственно воспринятым, с одной стороны, и снятием этого отдельного в общем, словесно сформулированном, рефлексированном, абстрагированном посредством разума, с другой. Индивидуальный опыт и мыслительная система, чувственный и мыслительный порядок, способность детализировать и абстрагировать пребывают в афоризме в состоянии непрекращающегося диалога. Отсюда проистекают (...) особые отношения между афоризмом и его создателем и читателем (...) этот читатель то и дело завершает «изображение» конфликта между чувственной единичностью и мыслимой общечеловеческой, «добавляя» к данному общему высказыванию индивидуальный опыт или, наоборот, «додумывая» к содержащемуся в афоризме детализированному наблюдению более генерализированную область его применения, тем самым, т(аким) о(бразом), он то конкретизирует заданные в тексте рефлексии, то рефлексиирует представленные в тексте ситуации. Предпринимаемое многими авторами собиране афоризмов в большие и малые группы получает в данной ситуации особенно важное значение: через конфронтацию текстов в собраниях читатель включается в процесс попеременного индуцирования и дедуцирования; в известном смысле, он как партнер только теперь и вырастает, в этой ситуации мышления и представления» (Neumann G. Einleitung // Der Aphorismus. Darmstadt, 1976. S. 5—6). Ср. аналогичную апелляцию к «достраивающей целое» реакции читателя в первом фрагменте «Психологических заметок» В. Ф. Одоевского: «Вот журнал, веденный в продолжение многочисленных психологических процессов; может быть, он когда-нибудь пригодится на что-либо будущему духоиспытателю» (Одоевский В. Ф. Русские ночи. Л., 1975. С. 203).

²⁰ См. об этом, например, в упомянутых трудах Н. Барсукова и П. Милюкова.

естественное умозаключение из одного понятия о существовании человечества» (с. 117). Во-вторых, наглядно-эмпирический: «Но всмотримся пристальнее в самые события — не найдем ли мы такие в разных периодах Истории, которые с первого взгляда, а posteriori, заставят нас сделать такое же предположение?» (с. 117). И далее лектор развертывает перед слушателями пестрый ряд исторических «происшествий» (образование государств, ход Реформации, история Рима, возникновение христианства), умело демонстрируя, как в их калейдоскопическом разнообразии отчетливо проступают некие «узоры» — свидетельства поступательного хода истории.

Сопрячь эти два способа (точнее, метода) исторического исследования — суть задача истории как науки, которая должна, по мысли лектора, «с одной стороны, тянуть ткань так называемых случаев, как они один за другим или один из другого следовали, ткань намерений и действий человеческих, по законам свободы. С другой стороны, она должна представить другую параллельную ткань законов высших, законов необходимости, и показать т(аким) о(бразом) соответствие сих божественных идей к скудельным формам, в коих они проявлялись (...)» (с. 124).

Пока не «сотканы (...) сии ткани», не «найлены (...) сии законы» (с. 125) — рано писать историю в «догматическом тоне» (с. 125), ибо еще не пришла пора полного знания. Однако уже сейчас мы можем «предчувствовать это знание, по некоторым чертам судить о всей обширной картине (...)» (с. 126).

«Какое должно быть наслаждение слышать (...) Историческую гармонию! Но довольно пока, если и соло какое-нибудь понимаешь и чувствуешь» (с. 5) — так отзовется эта мысль в одном из фрагментов «Исторических афоризмов», структура которых, в свою очередь, оказывается основанной на совмещении в пределах всего собрания двух различных по способу их созидания образов истории (исторического целого): рассудочно-логически утверждаемого и непосредственно-эмпирически воспринимаемого.²¹ Опозиция «знать» («сознавать») и «представлять» («чувствовать») — стержень этого афористического макроцелого, в пределах которого возможно выделить соответственно два основных типа фрагмента, различных, как увидим, по преимущественному характеру определяющей их структуру авторской интенции. Позволим себе предварительно обозначить эти интенции как доказательную-утвердительную и изображающе-предположительную.

Упомянув, что погодинские афоризмы публиковались дважды — в 1827 году на страницах «Московского вестника» и в виде отдельного издания 1836 года, — исследователи, однако, никогда не отмечают, что эти две публикации заметно различаются между собой. Прежде всего отдельное издание значительно превосходит небольшую подборку «исторических афоризмов и вопросов» в журнале Любомудров по своему объему. Двадцать журнальных фрагментов (размещенных в иной последовательности и претерпевших незначительные стилистические и композиционные изменения) составляют первые 14 страниц более чем 100-страничного издания 1836 года.²²

Именно это сохранение целостности «вестниковского слоя» позволяет заметить, что его сегменты резко выделяются на фоне всего остального собрания исторических афоризмов своей структурой. Это суть цепочка доказательных суждений, категорически утверждающих наличие единого закона, определяющего ход человеческой истории, пока не внятного человечеству, но непременно долженствующего быть соznанным: «История должна из всего рода человеческого сотворить одну единицу,

²¹ Памятуя о преломлении здесь так называемых «шеллингистских мечтаний» (П. Миллюков) погодинской юности (в первом случае) и известной «исторической методы» Погодина (во втором случае), мы имеем в виду исключительно аспект художественной формы «Исторических афоризмов».

²² В отдельном издании отсутствует лишь один из сегментов собрания, опубликованного в «Московском вестнике».

одного человека и представить биографию этого человека, чрез все степени его возраста. Многочисленные народы, жившие и действовавшие в продолжение тысячелетий, доставят в такую биографию, может быть, по одной черте. Черту сию узнают великие историки» (с. 1); либо: «Есть один закон, по коему образуется человечество, — но в каждом народе ход сего образования изменяется вследствие разных внешних обстоятельств, и дело частного Историка показать, каким образом и по каким причинам происходит изменение, как отражается в частных явлениях общий закон. Он должен показать также и участие народа в общем образовании рода человеческого; в первом случае он связывал кольца в частную цепь, — во втором из частной цепи он делает кольцо и указывает ему место в общей цепи» (с. 1—2).

Ощутимая здесь преимущественно субъектная (по отношению к объекту изображения) позиция автора — носителя исторического самосознания обуславливает достаточно закрытую (жестко-завершенную) семантико-синтаксическую структуру вестниковских фрагментов, в которых, пожалуй, наиболее заметно влияние традиции ученого (научного) афоризма.

Однако Н. В. Гоголь в рецензии на «Исторические афоризмы» недаром заметил, что в них «везде видишь человека, обладаемого величием своего предмета».²³ Употребленный рецензентом страдательный залог необыкновенно точно и емко характеризует авторскую позицию, которая преломляется в основной ткани собрания афоризмов об истории, формируя совсем иной тип фрагмента, нежели охарактеризованный выше.

«Я читал Тьери (...) У меня мелькнул в голове вопрос: не везде ли христианская вера была вводится первоначально через женщин?» (с. 16—17) — этот первый, а потому неожиданный прорыв лично-заинтересованного тона в афоризме, появляющемся практически сразу после вестниковского «блока», предвещает эмоциональную бурю, которая разразится на обширном пространстве этого и следующего за ним афоризма, резко отличных от предшествующих присутствием в их словесной ткани конкретно-исторических примеров: «После мне случилось прочесть о введении христианской веры в Швецию, Данию, Норвегию, Богемию, страны, принявшие Реформацию. Мое предположение подтвердилось: каких усилий, сколько времени стоило ввести Христианскую Веру в северные государства! Олов Тригвезон принуждал с ужасною жестокостию своих подданных креститься, говорит Рюс в своей Шведской Истории (с. 98) и т. д. Итак, не там ли Реформация, где было прежде принуждение? Стеснение и расширение, action et réaction, по закону какой-то духовной упругости? Как же удивительна эта сила, пролетающая чрез тысячелетия по времени, как электрическая чрез пространство! Что за процесс здесь совершается? Неужели есть связь между косностию животного, безразличного Саксонца и буйным гением Лютера?» (с. 20—21); «И как удивителен ход Реформации! Случилось же, что Папе Льву понадобились деньги на церковь Св. Петра и приданое сестре; что он смотрел сквозь пальцы на Латинский спор двух немецких монахов в варварской стороне; что Фридрих Мудрый принял сначала Лютера под свое покровительство (а он не видал его и не читал его сочинений); случилось же, что междуцарствие продолжалось долго, и Папа имел нужду в Курфирсте; что император Карл V сделался ему одолженным; случилось же, что Эрк раздражил Лютера и проч., и прочее. Всемирное происшествие со всеми своими бесконечными действиями висело ежеминутно на волоске! На волоске держалась такая тяжесть! Что же, кто же держал ее!» (с. 23).

Как видим, проникающий в пространство погодинского афоризма конкретный исторический факт («происшествие», в словоупотреблении автора) совершенно изменяет его структуру, в которой отражается иное, нежели прежде, авторское восприятие истории. Это суть непосредственное чувство изумления, которое возни-

²³ [Гоголь Н. В.]. Исторические афоризмы Михаила Погодина // Современник. 1836. Т. 1. С. 301.

кает при созерцании величественного в своем конкретно-фактическом многообразии исторического потока и едва ли не отменяет все предшествующие, столь убедительные, казалось бы, доводы рассудка относительно безусловной возможности постигнуть и сформулировать единый закон, управляющий этим потоком. «Как же мудро распознать, от чего что происходит, что к чему клонится! Как переплетаются причины и следствия! Повторяю вопрос: можно ли представить Историю? Где форма для нее? Историю вполне можно только чувствовать» (с. 29), — читаем в одном из следующих афоризмов.

Этот пафос полного отказа от какой-либо формы воспроизведения (изображения) исторического целого — своеобразная «антитеза» категорически-императивной модальности вестниковских фрагментов²⁴ — не станет определяющим в дальнейшем тексте «Исторических афоризмов». Точно так же как и запечатлевающая данную авторскую позицию форма объемного, иллюстративно и эмоционально перегруженного, как бы «переливающегося» за свои словесные пределы фрагмента не появится более в собрании погодинских афоризмов.

Именно обозначенный «словом» авторской точки зрения становится предпосылкой для появления далее в «Исторических афоризмах» нового взгляда на пути и формы освоения истории. В основе его — авторская установка уже не на полное преодоление исторического хаоса путем вычисления «единицы», но на изображение (постепенное восстановление) реальной картины истории во всей ее пестроте и полноте, позволяющее зримо воспринять, увидеть ее закономерность, целостность, до того лишь интуитивно ощущаемую нами. (Ср. в лекции 1834 года: «(...) это предчувствие (полного знания истории. — О. К.) мы можем производить в себе, и оно имеет свои степени ясности, живости, силы и может, вероятно, так приближаться к знанию, как иная надежда бывает почти веро...» (с. 126).)

Непосредственно формулируемая далее в целом ряде фрагментов,²⁵ эта авторская интенция пластически реализуется в пестрой афористической ткани той части «Исторических афоризмов», которая впервые появляется в издании 1836 года. С известной долей условности возможно выделить здесь три конкретные разновидности афористического микротекста.

Это, во-первых, достаточно объемные фрагменты, каждый из которых представляет собой некий «план-конспект» будущего исторического исследования. Например: «Из Истории учения Аристотелева между язычниками, Мугаммеданами и Христианами можно составить также одно целое: как на один предмет смотрят язычники, Мугаммедане, Христиане? Сравните Перипатетиков с Схоластиками. Схоластики развили форму мышления, приложили языческой метод рассуждения к предметам Христианским. Определить отношение Схоластиков к Лютеру» (с. 34); «Сравните древние звания с новыми. Что есть у новых народов, похожего на касты? Как оно образовалось? О переходах из звания в звание у новых народов. Сравните Историю званий во всех Европейских Государствах, их первоначальные видоизменения, развитие. Отсюда можно сделать отвлечение и представить последовательно

²⁴ Отметим здесь, что афоризмы, опубликованные Погодиным в первом номере «Московского вестника», естественным образом должны были быть соотносимы с кругом идей, актуальных для любомудров. Соответственно пафос обретения «истины полной, безусловной», «светлой, обширной аксиомы, которая обняла бы все» (В. Ф. Одоевский), становится доминирующим в публикации 1827 года, определяя семантико-синтаксическую структуру вестниковских фрагментов.

²⁵ См., например: «История — картина великого мастера: время стерло с нее живые краски, невежество испортило гениальный чертеж, злонамеренность провела свои кривые линии... какой знаток возьмется восстановить ее?» (с. 61); «История для нас есть еще поэма на иностранном языке, которого мы не понимаем и только чаем значение некоторых слов, много-много эпизодов. — А сколько мест, искаженных в нашей рукописи от невежества, ограниченности переписчиков! Историю надо восстанавливать (restaurare) как статую, найденную в развалинах Афин, как текст Вергилиев в монастырском списке» (с. 77).

Историю начала. Отчего духовенство в Восточной церкви составляет особое наследственное сословие, а в западной нет. А дворянство наоборот: на востоке Европы, то есть в Славянских Государствах, оно восполняется из всех сословий; на западе же — это особое, почти непрístupное сословие» (с. 92—93).

Во-вторых — преобладающие здесь достаточно краткие «гипотетические заметки», которые обозначают (предполагают) некоторые отдельные исторические закономерности и соответствия: «Дикари покорили Римскую Империю физически и покорились ей нравственно» (с. 44); «На запад напали Немцы и приняли его веру (Христианскую); на восток напали Арабы и дали ему свою (Мугаммеданскую)» (с. 44); «Все соседние народы — Этеоклы и Полиники между собою; Шведы с Датчанами, Шотландцы с Англичанами, Англичане с Французами и проч.» (с. 45); «Войны Филиппа с Нидерландами и прочие его предприятия против Англии, Франции и Германии суть каналы для развития Американского золота и серебра по Европе» (с. 105).

Наконец, в-третьих, — фрагмент-«наметка», краткое обозначение какого-либо направления исследования: «Определить вообще отношение Истории лично к тому, кто ею занимается» (с. 104); «Как выстроилось здание догматов Христианской Веры?» (с. 95); «Не содействовали ль ереси более всего к тому, что понадобился глава церкви на западе?» (с. 95).

Однако, несмотря на частные различия, перед нами во всех трех случаях афористический текст, резко отличный от умозрительного по содержанию и жестко-завершенного по форме афоризма вестникского типа. Текст, основанный на конкретном историческом факте либо нескольких фактах, осторожная попытка обобщения которых всегда исчерпывается установлением каких-либо сугубо *частных* соответствий, обозначением *отдельных* «параллельных линий» истории, что как бы «размыкает» афоризм в дальнейшее исследование, изучение, восстановление исторической картины.²⁶

На наш взгляд, именно эта макроструктура — пестрая смесь разрозненных фрагментов, фиксирующих и сводящих воедино отдельные исторические факты («черты», «происшествия»), — была словно специально предназначена для сколько-нибудь возможной реализации любимой идеи Погодина-историка: воссоздание целостного образа истории на основе максимально полного (адекватного) освоения

²⁶ Безусловно, и в данной части «Исторических афоризмов» появляются фрагменты, непосредственно тематизирующие идею «единого закона Истории», однако в заметно измененном виде. Стихия «исторической конкретности», преобладающая в афоризмах этой части книги Погодина, как бы «размывает» жестко-логическую авторскую установку «теоретических» фрагментов, которые отличаются теперь очевидной редукцией категорической модальности (акцент ставится уже не столько на результате — нахождении закона, сколько на самом процессе его поиска): «Вы видите розу, липу, виноград — каждое из сих растений занимает свое место в общей системе царства прозябаемых, которое посредством его выражает какую-либо степень своего развития. Того же должно искать и в событиях. Гораздо труднее найти в них такое целое, ибо оне, мимотекущие, разнообразные, не имеют таких явственных признаков, и Историки долго будут сбиваться, принимая роды за виды и наоборот, — но в этом-то и состоит жизнь науки!» (с. 58). Достаточно естественным в этой связи оказывается появление фрагмента, в котором идея «единого закона» наполняется несколько иным, нежели прежде, смыслом: «Каждый человек действует для себя, по своему плану, а выходит общее действие, исполняет другой высший план, и из суровых, тонких, гнилых нитей биографических сплетается каменная ткань Истории» (с. 64). Исследователи недаром заметили здесь определенное предвосхищение философии истории Л. Н. Толстого (см.: *Виролойнен М. Н.* Указ. соч. С. 141; *Барсуков Н.* Указ. соч. Кн. 1. С. 299). Приверженность историческому факту провоцирует определенную переориентацию авторского взгляда, который направлен уже не столько вперед — на полное «осознание» (определение, объяснение) настоящего и будущего, сколько назад — на осмысление прошлого при помощи изучения фактов. Именно потому в данном фрагменте, где, на первый взгляд, вновь утверждается, что в истории реализуется, проявляется некий изначально заданный единый закон, оказывается возможным уловить мысль совсем иную: историческое целое не предопределяется, но формируется, складывается из всего произошедшего.

всей эмпирии исторической временной перспективы. Эта идея, которую, по сути, можно обозначить как установку на полное преодоление времени пространством, не раз косвенно выговаривается в «Исторических афоризмах», притом всегда облекаясь в одни и те же образы и сравнения, принадлежащие сфере художественной деятельности.

«Каждое происшествие представляется нам отдельно, но видеть вдруг всю длинную цепь причин, коих оно есть произведение, и всю длинную цепь следствия, коих оно есть причина, и связь его с другими происшествиями, их причинами и следствиями, как тот Пророк, который внимал и

.....неба содроганье,
И горний Ангелов полет,
И гад морских подводный ход,
И дольней лозы прозябанье.

Какое зрелище! Какой удел?» (с. 100—101).

Вот она, мечта Погодина-историка: видеть «все» и — «вдруг», «вместе». Мечта, сколько-нибудь достижимая лишь в творческом акте, в чем автор «Исторических афоризмов», как видим, вполне отдавал себе отчет, однако не мог и не хотел вступить здесь на этот путь. Ибо он, по представлению создателя книги афоризмов об истории, с неизбежностью предполагал искажение действительного образа исторического бытия, на котором рука художника своевольно стирает отдельные конкретные черты:²⁷ «Происшествие принимает форму в глазах ясновидящего историка и представляется ему, как произведение Изыщного искусства, уже в пространстве, а не во времени. Если он в своем сочинении передает читателям сие ощущение, то по справедливости заслужит имя Историка-Художника. — *Но всегда ли в такой Истории отражается, как в зеркале, истинный образ происшествия, народа?* Нет, а между тем читатель всегда будет наслаждаться таким сочинением, точно так, как мы восхищаемся теперь портретами Вандика, не заботясь нимало о том, похожи ли они были на подлинники или нет. — До сих пор в Историях едва ли не больше мы видим Историков, нежели народы. По большей части они дают нам свои стекла, чрез которые мы должны смотреть на деяния, и редко сии стекла не изменяют цвета предметов» (с. 10—11).

Для Погодина — автора «Исторических афоризмов», таким образом, как и для Погодина-историка, существует лишь один путь к постижению истории: не через творчески-оцеляющуюся изображение, но через адекватное (исчерпывающее) изображение исторических фактов, в котором *без какого-либо затемняющего действительность посредничества, само собою* должно явиться величественное Целое истории.

И если это не удастся Погодину в его ученых трудах, то специфическая литературная форма собрания афоризмов в известной мере все же удовлетворяет, повторим, данному стремлению автора.

Вовсе не случайным в этой связи оказывается столь настойчивое отмежевывание Погодина от формы научного афоризма, где на место творческого субъекта встает другой посредник между исторической действительностью и ее образом — ученый, догматически излагающий в «быстрых заключениях» свои собственные взгляды на предмет, изъясняя, а не изображая его.

Лишь «пограничная» между научным и художественным способами освоения действительности форма собрания разрозненных афоризмов — макротекст, в кото-

²⁷ Не забывая о собственно литературных произведениях Погодина, основанных на историческом материале, подчеркиваем, что речь идет об авторской позиции, преломившейся в «Исторических афоризмах». Ср. также мнение Погодина об исключительно литературном (но не научном) значении «Истории государства Российского» Карамзина.

ром максимально усиливается способность афористического микротекста к потенцированию «всего» («целого», миропорядка) путем фиксации «отдельного» (факта), где этот целостный образ бытия возникает как бы вне пределов авторского текста, в «точке соприкосновения» авторского высказывания и заинтересованной реакции читателя,²⁸ — и позволила Погодину некоторым образом создать необходимую ему ситуацию «внутреннего видения» Целого, проступающего в «частично восстановленной» им исторической картине: «Возможно ли созерцать это все вдруг? *Membra disjecta* — вот что можем мы видеть теперь. Но от размышлений об них составляется наконец в душе нашей чувство, неопределенное, синтетическое, но сладостное чувство Истории» (с. 109).

* * *

Оставим в стороне рассуждения о том, насколько соотносимы штудии Погодина с историческими идеями его времени и последующим развитием отечественной историографии. Отметим здесь то, что представляется нам несомненно значимым с точки зрения развития российской словесности.

«Вы ищете у истории подкреплений для вашей гипотезы, а я учусь у истории; (...) вы даете истории систему, а я беру у нее» — при чтении этих строк из позднейшего письма Погодина П. Жиреевскому,²⁹ удивительно точно выражающих суть авторской позиции, преломившейся в «Исторических афоризмах», невольно приходят на память стихотворные строки П. А. Вяземского, в которых автор формулирует свое писательское кредо: «Я просто записная книжка, Где жизнь играет роль писца».)

М. П. Погодин и П. А. Вяземский — две весьма различные фигуры, сближенные, казалось бы, только временем да своим долголетием, позволившим им пережить и перевидеть многое и многих. Однако нечто, подспудно объединявшее этих двух литераторов, отчетливо проявилось в процитированных выше фрагментах (объясняя известную приверженность обоих писателей фрагментарной форме фиксации мыслей): принципиальная установка на воссоздание образа бытия средствами и силами *самого бытия*, побуждающая саму жизнь явиться в пестром многообразии своих «голосов» (Вяземский) либо конкретных фактов, «происшествий» (Погодин), многообразии, в котором *само собою*, «без» вмешательства авторской власти (без придания жизненному материалу «искусственной формы») должно обнаружиться некое целое.

Исключительные возможности для реализации данной авторской установки и предоставляла афористическая форма, значение которой в этой связи к середине прошлого века, как видим, начинает осознаваться отечественной словесной культурой, сфокусированной на проблеме поиска путей воссоздания «живого образа бытия».

²⁸ Ср. в «Предисловии»: «(...) я назначаю их (мысли. — О. К.) (...) преимущественно для моих слушателей, чтоб доставить им темы для рассуждений, бесед, ученых состязаний...» (с. V).

²⁹ Цит. по: Миллюков П. Указ. соч. С. 369.

© Э. С. Афанасьев

«ПОВЕСТИ БЕЛКИНА» А. С. ПУШКИНА: ИРОНИЧЕСКАЯ ПРОЗА

«Пушкинские „Повести покойного Ивана Петровича Белкина“ остаются до сих пор загадкой, как были они во времена Белинского»,¹ — писал Б. М. Эйхенбаум в 1919 году. «Всегда считаясь „простыми“, они («Повести Белкина». — Э. А.) тем не менее стали объектом непрекращающихся истолкований и приобрели в литературоведении репутацию загадочных»,² — отмечал С. Г. Бочаров в 1973 году. «Попыткой прочтения» называется раздел, включающий статьи о «Повестях Белкина», в современном научном журнале.³

Интерес ученых к этому пушкинскому циклу в значительной мере подогревается профессиональными амбициями. «Повести Белкина» «...поистине представляют собой пробный камень литературоведческой и критической интерпретации — который... всегда был камнем преткновения».⁴ Разумеется, и само имя автора побуждает нас отнестись к ним с должным вниманием. «Пушкин создал напряженное поле смысла, потенциально заключающее в себе то, что потом, по-своему, разумеется, развернут и Гоголь, и Лермонтов, и Достоевский, и Некрасов, и Блок... и все последующие»,⁵ — считает Е. И. Стрельцова. Закljučают ли в себе и «Повести Белкина» это «напряженное поле смысла», зерно какой-либо значимой тенденции в развитии прозы XIX века, — эта проблема несомненно стимулирует усилия ученых в разгадывании пушкинской загадки, даже вопреки пессимизму некоторых из них.⁶ Имел же какое-то основание (к сожалению, отчетливо не осознанное литературоведами) Лев Толстой сделать известное заявление о воздействии на него «Повестей Белкина»: «Писателю надо не переставая изучать это сокровище. На меня это новое изучение произвело сильное действие»,⁷ а вскоре вновь его повторить: «Их надо изучать и изучать каждому писателю. Я на днях это сделал и не могу вам передать того благодатного влияния, которое имело на меня это чтение».⁸

«Повести Белкина» помещены учеными в широкий, тщательно исследованный литературный контекст предшествовавшей Пушкину и современной ему литературной эпохи.⁹ Перспективность же творческих принципов автора «Повестей Белкина» чаще всего связывают с реалистическими тенденциями русской повествовательной прозы, но в самой общей форме («воплощение „поэзии действительности“»,¹⁰ «первые реалистические повести»¹¹). В более конкретном плане, в частности в плане характерологии, в заслугу Пушкину ставится введение им в русскую литературу типа «маленького человека»: «среди... характеров, поднятых Пушкиным до

¹ Эйхенбаум Б. Болдинские побасенки Пушкина // Эйхенбаум Б. О литературе. М., 1987. С. 343.

² Цит. по: Бочаров С. Г. О художественных мирах. М., 1985. С. 35.

³ См.: Новое литературное обозрение. 1997. № 23. С. 92—131.

⁴ Бочаров С. Г. Указ. соч. С. 36.

⁵ Стрельцова Е. И. Рукопожатие судьбы: Маленькие трагедии Пушкина и пьесы Чехова // Чеховиана. Чехов и Пушкин. М., 1998. С. 223.

⁶ Ср., например: «Их (Пушкина и Чехова. — Э. А.) проза полярна в своих фундаментальных чертах»; «Проза Пушкина... была обращена назад»; «В прозе Пушкин не имел продолжателей» (Чудаков А. П. Пушкин—Чехов: Завершение круга // Чеховиана. Чехов и Пушкин. С. 35, 44).

⁷ Цит. по: Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 22 т. М., 1984. Т. 17—18. С. 730.

⁸ Там же. С. 731.

⁹ См., например: Маркович В. М. Повести Пушкина и литературный контекст // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1989. Т. XIII.

¹⁰ Вацуро В. Э., Мейлах Б. С. От бытописания к поэзии действительности // Русская повесть XIX века. Л., 1973. С. 235.

¹¹ Купреянова Е. Н., Макогоненко Г. П. Национальное своеобразие русской литературы. Л., 1976. С. 219.

уровня глубокой социальной проблематики, выделяется Самсон Вырин в повести, которая имела поистине эпохальное значение в истории изображения в литературе героя из социальных низов». ¹²

Напрашивается вопрос: почему Пушкин не поднял до этого же уровня ремесленника Адрияна Прохорова, героя «Гробовщика», также персонажа из социальных низов? И неужели только уровень «глубокой социальной проблематики» оказался в «Повестях Белкина» единственно значимым для русской литературы? В чем же заключается эстетическая значимость других повестей цикла? И как же быть с идейно-художественным единством этих произведений? Ведь вот что интересно: даже в 1840-е годы, в эпоху натуральной школы, Белинский, считавший повести Пушкина «ниже своего времени», ¹³ не оценил «Станционного смотрителя», хотя в эту эпоху «маленький человек» был привилегированным литературным героем. Не потому ли, что он воспринимал пушкинские новеллы как целостное литературное явление, лежащее в стороне от «серьезной» литературы?

Именно от оценки Белинским «Повестей Белкина» как занимательных побасенок, значимых для литературы лишь своим искусством рассказчика, отправлялся Б. М. Эйхенбаум в интерпретации пушкинских новелл. Если для Белинского они — казус в творчестве гения, то для Эйхенбаума — удобный объект для презентации формалистской методологии. Художественная целостность «Повестей Белкина» как цикла основывается, по его мнению, не на содержательных факторах: «ни философии, ни особой психологии, ни быта в этих маленьких болдинских выдумках нет», они «объединяются около одного приема — неожиданной развязки или неожиданного поворота привычных сюжетных схем», «все дело опять в движении, в композиции, в развертывании», «во всех этих повестях интерес сосредоточен не на самых фигурах, а на движении новеллы». ¹⁴

Итак, конфликтообразующая функция персонажей в «Повестях Белкина» сведена Эйхенбаумом на нет, они — фигуры, а творческий процесс уподоблен шахматной игре — игре литературной, игре между автором и читателем. При в целом негативном отношении исследователей пушкинских новелл к концепции Эйхенбаума «игровое» начало в них в той или иной мере учитывается. ¹⁵ Но литературная игра автора с читателями основывается на конфликтности традиционных художественных систем с системой новаторской, которая и манифестируется в форме литературной игры. ¹⁶ В чем заключаются эти новации Пушкина-повествователя, автора «Повестей Белкина»?

В работе С. Г. Бочарова «О смысле „Гробовщика“» ее направленность подчеркнута самим названием. Полемизируя с Б. М. Эйхенбаумом относительно чисто сюжетного движения новелл (искусство рассказывания), С. Г. Бочаров обнаруживает в «Гробовщике» и движение фабульное, событийное, причем «*линейная фабула оборачивается скрытым параллелизмом построения*». ¹⁷ Фабула «Гробовщика» оказывается расщепленной на внешнюю (последовательность событий) и внутреннюю, отражающую смену внутренних состояний персонажа. При этом внешняя и внутренняя фабулы оказываются в конфликтных отношениях. Моментом их «пересечения» является неприятие Прохоровым двусмысленности, «маргинальности» его ремесла. Жизненная стратегия гробовщика сводится к стремлению *упорядочить*

¹² Вацуро В. Э., Мейлах Б. С. Указ. соч. С. 238.

¹³ Белинский В. Г. Собр. соч.: В 9 т. М., 1981. Т. 6. С. 490.

¹⁴ Эйхенбаум Б. Болдинские побасенки Пушкина. С. 344, 345.

¹⁵ «Установка на игру, на ироническую многоплановость», — так характеризует художественное своеобразие «Повестей Белкина» Е. А. Маймин (*Маймин Е. А. Пушкин: Жизнь и творчество*. М., 1981. С. 140).

¹⁶ Ср.: «Восприятие художественного текста — всегда борьба между слушателем и автором...» (Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994. С. 220).

¹⁷ Бочаров С. Г. Указ. соч. С. 46.

свое положение в мире (мотив «порядка» слышится в «Гробовщике» отчетливо: «он вздохнул о ветхой лачуге, где в течение осмнадцати лет все было заведено самым строгим порядком», «вскоре порядок восстановился»).¹⁸ Именно сомнение в достоинстве своего ремесла, возникшее у Адрияна Прохорова на пиру, подвигло его к желанию упорядочить свое бытие, обернувшееся страшным беспорядком, к счастью для гробовщика, имевшим место только в пьяном сне. Таким образом, по мысли С. Г. Бочарова, «оксюмороны его (гробовщика. — Э. А.) пограничного положения между живыми и мертвыми обостряются и вскрываются собственной силой, по собственной логике, приоткрывая ему сомнительность самого его равенства с такими же ремесленниками-коллегами».¹⁹

Процесс саморегуляции человеческих отношений еще более выразительно и развернуто представлен в «Станционном смотрителе». Здесь судьба основного персонажа Самсона Вырина изображается не только в субъективно-объективном ее «параллелизме», как в «Гробовщике», но и в ее соотнесенности с судьбами других персонажей, в том числе с «историей души» самого рассказчика. Его юношеская пылкость, категоричность в оценке «порядков» со временем уступает место пониманию необходимости жизненных компромиссов: «Будучи молод и вспыльчив, я негодовал на низость и малодушие смотрителя, когда сей последний отдавал приготовленную мне тройку под коляску чиновного барина. Столь же долго не мог я привыкнуть и к тому, чтоб разборчивый холоп обносил меня блюдом на губернаторском обеде. Ныне то и другое кажется мне в порядке вещей» (С. 89). Итак, налицо антиномия непреложности нормы человеческих отношений — порядка вещей — и подвижности, обусловленности представлений об этой норме человека. В. Н. Турбин отметил в одной из ситуаций «Станционного смотрителя» скрытый каламбур: «*смотритель* — тот, кто смотрит, глядит, — на мгновение *ослеп*».²⁰ Ученый имеет в виду следующую ситуацию: «Бедный смотритель не понимал, каким образом мог он сам позволить своей Дуне ехать вместе с гусаром, как нашло на него ослепление и что тогда было с его разумом» (С. 93). «Слепота» — свойство сознания человека, рождающего ложные представления о порядке вещей, стереотипы: «Сии столь оклеветанные смотрители вообще суть люди мирные, от природы услужливые, склонные к общежитию, скромные в притязаниях на почести и не слишком сребролюбивые» (С. 89). Итак, *стереотипу* противопоставлен *тип*, тип станционного смотрителя. В процессе рассказа о судьбе Самсона Вырина горизонт оживления читателя (тип) будет «таять».

Жанр бытоправописательного повествования о типе станционного смотрителя, заданный в начале произведения, имплицитно осложнен жанром идиллии: «Ею (Дуней. — Э. А.) дом держался... А я-то... не нагляжусь, бывало, не нарадуюсь; уж я ли не любил моей Дуни, я ль не лелеял моего дитяти; уж ей ли не было житье?» (С. 92), выражающим мироощущение смотрителя. И не потому ли Самсон Вырин не думал о том, что эта атипичная для его «чина» идиллия чревата драмой, и словно бы не замечал разыгрывающихся у него на глазах любовных романов? Сначала вполне невинного («Красота ее меня поразила... Маленькая кокетка... она отвечала мне безо всякой робости, как девушка, видевшая свет» (С. 90)), заканчивающегося поцелуем, и когда завязался настоящий любовный роман, смотритель все еще наслаждался идиллией (Минский «так полюбился доброму смотрителю, что на третье утро жаль было ему расставаться с любезным своим постояльцем» (С. 93)).

¹⁸ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Л., 1978. Т. 6. С. 81. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием в скобках номера страницы.

¹⁹ Бочаров С. Г. Указ. соч. С. 66.

²⁰ Турбин В. Н. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. Об изучении литературных жанров. М., 1978. С. 75.

Фабула «Станционного смотрителя» складывается из ситуаций, каждая из которых соотносена с каким-либо литературным жанром: «жанровым» является мироощущение человека. Читатель же должен отслеживать жанровые «перемены».

Жанр библейской притчи безусловно обращен к сознанию читателя и формирует его ожидания, но что касается Вырина, то он явно не верит в провидение и отправляется в Петербург вызволять (вразумлять?) дочь. Результат говорит сам за себя: отец вытолкнут сильной рукой гусара за дверь, фактически же он «вытолкнут» и из любовного романа, в котором ему не место. Сверток смятых ассигнаций, засунутый Минским за обшлаг рукава шинели Вырина и с негодованием Выриным растоптанный, — не только психологическая деталь, но и выразительный авторский жест по отношению к персонажу, проигрывание в одном эпизоде всей «истории»: неготовность Самсона Вырина к компромиссу с порядком вещей дорого ему обойдется.

Далее Самсон Вырин осознает свое положение в соответствии с ролью несчастного отца в «семейной буржуазной повести». ²¹ Ее ведущим жанровым признаком В. В. Гиппиус считает «сострадание к несчастью». ²² «Эта эмоция (решающая для всего стиля чувствительной повести и драмы) распространяется, прежде всего, на саму героиню — жертву, затем на ее близких — иногда жениха, но чаще всего отца, — одного из основных и почти необходимых персонажей „мещанской“ драмы; отец же обычно является тем резонером, устами которого провозглашается самоценность и неприкосновенность домашнего очага, негодование против его нарушителя и оправдание его жертвы». ²³ Но если положение одинокого, тоскующего о дочери Самсона Вырина соответствует «сценарию» сентиментального жанра (налицо и сострадание к несчастью рассказчика: «долго думал я о бедной Дуне...» (С. 97)), то типологическое сходство ситуаций оказывается невозможным ввиду неизвестности Дуниной судьбы. Это обстоятельство имеет существенное значение для интерпретации пушкинской новеллы: автор свободен в выборе вариантов ее окончания.

Вариант — не только Вырин, но и рассказчик так и остаются в неизвестности относительно судьбы Дуни — противоречит поэтике новеллы, не знающей открытых финалов. Вариант покаянного возвращения к отцу Дуни, брошенной Минским, актуализировал бы жанр библейской притчи, правда, в сентиментальной ее оглазовке, соответствующей укоренившемуся в нашем сознании представлению о «Станционном смотрителе» как об основополагающем произведении «натурального сентиментализма» (В. В. Виноградов). Однако, как видно, разрушив стереотипное представление о станционном смотрителе, автор вовсе не озабочен задачей создания социального типа. Его интересует сам феномен «литературности» человеческих представлений о порядке вещей, а потому социальное положение персонажа уже не имеет для Пушкина принципиального значения. Третий вариант: возможный приезд Дуни-барыни к живому отцу и воцарение между ними любви и согласия был бы откровенно «сказочным» и слащавым.

Сама возможность вариантов финала новеллы является предпосылкой литературной игры автора с читателем, исчерпавшим к концу повествования все возможные жанровые ожидания. Пушкинский же вариант финала выразителен потому, что он *атипичен*, не соответствует какому-либо жанру повествовательной прозы. Появление Дуни-барыни, никак не «компенсирующее» горькой судьбы ее отца, *вероятно*. Такой финал вполне устраивает как рассказчика, озабоченного недостающим эпизодом истории Дуни и ее отца, так и автора: антиномия «литературного», оперирующего «жанровыми» стереотипами сознания человека и до конца непостижимой, богатой на сюрпризы живой жизни является ведущим признаком авторской онто-

²¹ Гиппиус В. В. От Пушкина до Блока. М., 1966. С. 17.

²² Там же. С. 18.

²³ Там же.

логической картины мира. Финал «Станционного смотрителя» — это констатация порядка вещей, освобождающего автора от вмененной ему читателем роли судьи своих персонажей. Унесенная с собой Выриным в могилу убежденность в горькой судьбе дочери как признак «слепоты» человека относительно безличного порядка вещей словно бы рифмуется с излишне пышным приездом Дуни-барыни к отцу, уже сошедшему в могилу.

Такова ирония человеческого бытия, сообщающая иронический колорит «Повестям Белкина». Прогнозируемый человеком порядок вещей, привязанный к жизненному опыту, характеру, обстоятельствам, словом, к человеческому фактору, заведомо беднее «логики» реально складывающихся человеческих судеб. Такова содержательная основа иронической игры автора с читателем.

В «Барышне-крестьянке» любовная история двух молодых людей из соседних дворянских усадеб представлена в жанре веселой комедии масок, который отнюдь не характеризует жанровое мышление автора (ср. суждение Белинского о «Барышне-крестьянке»: «неправдоподобная, водевильная, представляющая помещицью жизнь с идиллической точки зрения»):²⁴ комедия разыгрывается, так сказать, по инициативе самих персонажей и отражает такую характерную черту человеческого сознания, как неизвестность человека себе самому, побуждающая его примеривать на себя различные роли (ср.: «молодой Алексей стал жить покамест барином, отпустив усы на всякий случай» (с. 100)), а также «хамелеонство», мимикрию как необходимый элемент человеческих отношений, особенно когда эти отношения напряжены. Талантливая игра Лизы Муромской (ее партнер Алексей сам является объектом розыгрыша), результатом которой становятся их любовные отношения, в то же время обостряет ситуацию до предела и загоняет ее в тупик: ведь эти отношения только и возможны как театральная игра, счастливую развязку в которой не в силах придумать ни изобретательная Лиза, ни упрямый Алексей. Пугливость куцей кобылки Муромского, развязавшая запутанную интригу, знаменует торжество случая над «обдуманными» поступками человека, случая, быть может, слепого, глупого, но в общем-то вполне *возможного* и такого желанного для персонажей повести и ее читателей.

И в «Метели» хитроумным построениям человеческого ума противопоставлена жизненная стихия с ее неожиданными «милостями». «Преступный» план «заговорщиков» тем и ненадежен, что он «преступен»: сбой в любом его звене непоправим. Послепушкинский реализм принципиально изгонит из повествования случайности. Здесь жизнь осмыслиется как миропорядок, неотъемлемый от человека, который всецело, во всех своих проявлениях детерминирован им. Для писателей — классических реалистов (а к их числу несомненно принадлежит и Пушкин как автор «Евгения Онегина», «Бориса Годунова», реалистических поэм и маленьких трагедий) гносеологический аспект отношений человека с миром является доминирующим. Автору «Повестей Белкина» человек интересен в плане онтологическом — как субъект личных отношений, в своей «человеческой» сущности, обнаруживающейся при его сопоставлении с принципиально «неразумным», непредсказуемым, гипотетическим порядком вещей, который только потому мыслится человеком как «порядок», что он подозревает в живой жизни известную целесообразность.

Сознание зависимости человека от жизненных случайностей «развязывало руки» автору «Повестей Белкина» в его игре с читателем. Так, держа читателя «Метели» в неведении о том, что же произошло в Жадрино в злополучную для Владимира ночь, автор готовит эффектную развязку, как бы дарованную Марье Гавриловне и Бурмину щедрой на сюрпризы жизнью, развязку, *возможную в принципе*, а потому не нуждающуюся в скрупулезной мотивации. В этом отношении утверждение

²⁴ Белинский В. Г. Собр. соч. Т. 6. С. 490.

Б. М. Эйхенбаума, соглашавшегося с В. Г. Белинским в том, что «искусство рассказывать» является ведущим эстетическим фактором «Повестей Белкина»,²⁵ не лишено основания, хотя и излишне категорично: «философия» в этих произведениях все-таки есть.

«Выстрел», открывающий пушкинский цикл, — самая «формальная» из новелл. В ней «демонстрация приема», игра с читателем, по-видимому, являются сознательной авторской установкой. Следует ли в таком случае идти традиционным путем разгадывания характера репрезентативности пушкинского героя, как это повелось в практике интерпретации «Выстрела»? «Не будет преувеличением, если мы скажем, что образ главного героя „Выстрела“ Сильвио является загадкой, которая до настоящего времени не получила в литературоведении однозначного решения. Обратившись к истории изучения этой повести в русской и советской критике, нетрудно убедиться в том, что образ Сильвио окружен множеством толкований, самых противоречивых».²⁶ Причину такого рода «загадочности» этого пушкинского героя В. М. Маркович видит в том, что Сильвио «становится для читателя настоящим подобием живого человека».²⁷ Точнее было бы сказать, что Сильвио не столько художественный характер, корреспондирующий с какими-либо ценностными установками автора, сколько художественная функция — в соответствии с поэтикой новеллы. В этом своем качестве он полностью вписывается в персонажный ряд «Выстрела» — наряду с графом и рассказчиком, также персонами атипичными. В отличие же от них Сильвио «окружен тайной», на которой, независимо от ее характера, и основывается повествовательный потенциал новеллы. Разгадывание этой тайны способно держать читателя в постоянном напряжении. Так, сообщаемые рассказчиком подробности о характере и образе жизни Сильвио не столько собственно характерологические, сколько повествовательные, интригующие читателя. Явно не несет ожидаемой смысловой нагрузки иностранное имя героя; мы никогда не узнаем, какими средствами располагает Сильвио, каков источник его доходов, почему он проживает в глухом местечке и т. п., так как из всех этих подробностей и складывается интрига новеллы. Замкнутость характера Сильвио не вяжется с его доверительными отношениями с рассказчиком, никак не мотивированными, но эта подробность необходима для введения последующих сюжетных звеньев. Такова же функция эпизода с пьяным поручиком: подоплека «помилования» его Сильвио становится известной только рассказчику и является прелюдией к исповеди героя. При этом автор нисколько не смущает излишняя предосторожность Сильвио: поэтика новеллы ориентируется не на *закономерное*, а на *возможное*.

В заключительной сцене дуэли фабула явно и резко отклоняется от ожидаемых читателем схем. Причем содержательная сторона этой сцены подменяется (читатель не может отдать предпочтение ни одной из сторон) возбуждающими его интерес подробностями, степень достоверности которых не может не смутить читателя. Так, желая дать себе время «остыть», Сильвио явно рискует жизнью, что едва ли должно входить в его планы, а отложенный выстрел, с весьма туманной перспективой результата, обуславливает фабульную заданность. Словом, повествовательный принцип «на грани возможного» последовательно осуществляется автором на всем протяжении новеллы.

Рассказ графа о дуэли с Сильвио — как тип повествования — также основывается на самодостаточных острых психологических перипетиях, искусно выстроенных автором. Он также изобилует выразительными подробностями и эффектно завершается сообщением о выстреле Сильвио в картину и немой сцене после его

²⁵ Эйхенбаум Б. Болдинские побасенки Пушкина. С. 343, 344.

²⁶ Михайлова Н. И. Образ Сильвио в повести А. С. Пушкина «Выстрел» // Замысел, труд, воплощение. М., 1977. С. 138.

²⁷ Маркович В. М. Указ. соч. С. 17.

ухода. Повествовательной, чисто уведомительной подробностью является и сообщение рассказчика о смерти Сильвио.

Занимательность истории, рассказанной подполковником И. Л. П., как основной фактор эстетической значимости этого произведения (играющего важную роль во всем пушкинском цикле), подчеркивается «формальным» мотивом выстрела — как бы самоценного предмета повествования. Ведь все содержание новеллы можно свести к двум историям о выстрелах. Одну из них рассказывает Сильвио, предъявивший молодому офицеру простреленную на дуэли фуражку, другую — граф в ответ на восклицание гостя, удивленного сверхметким выстрелом. При этом психологические подробности дуэлей — не более чем необходимый антураж. Интерес к искусству стрельбы из пистолета обнаруживают едва ли не все персонажи новеллы. Главное достоинство Сильвио, вызвавшее интерес к нему и уважение офицеров, его «ужасное искусство». Ценителем и знатоком этого искусства является рассказчик, поведавший графу и графине историю о стрельбе в бутылку. Этим искусством интересуется и граф («А хорошо вы стреляете?»). Не остается в стороне от чисто мужского разговора и графиня, не столь давно пережившая тяжелую сцену дуэли ее мужа с Сильвио. «Право? — сказала графиня (в ответ на утверждение рассказчика, что он не даст промаху в карту в тридцати шагах), с видом большой внимательности, — а ты, мой друг, попадешь ли в карту на тридцати шагах?» (С. 66).

Жанр новеллы допускает и высокий уровень формализации персонажей. Служебная, композиционная функция рассказчика очевидна: черты его характера и обстоятельства жизни целиком подчинены задачам развертывания сюжета. Не является «лицом», характером и граф, персонаж-функция в категориях поэтики, предложенных В. Я. Проппом. «Баловень судьбы» — такова его функция, соотношенная с жизненными реалиями по принципу вероятности и служащая стимулом для амбиций его оппонента Сильвио, также персонажа-функции — авантюрного героя, целеполагание которого, желание «первенствовать», не является сугубо характерологическим, безотносительным к социальной среде и эпохе, и даже к возрасту («в гусарском полку», «в наше время» (С. 62)), и утрачивает смысл в изменившихся обстоятельствах (в сцене второй дуэли дуэлянты — штатские лица). Более того, внезапное вторжение Сильвио в жизнь графа в медовый месяц его супружества можно расценивать как коварство и даже низость (хотя граф воспринимает это вторжение как должное), если бы конфликт между Сильвио и графом имел для автора новеллы сколько-нибудь принципиальное значение. Однако эстетическая значимость «Выстрела» основывается на искусной *имитации* конфликта: максимальная автономность авантюрного героя от автора обеспечивает и максимальную непредсказуемость его поведения в ситуациях на грани жизни и смерти, следовательно, и напряженность читательских ожиданий, которые автор искусно провоцирует посредством наивного, простодушного рассказчика, явно не обладающего культурным кругозором автора (оппозиция «профессиональный литератор — дилетант» актуальна для «Повестей Белкина»), любителя занимательных историй и их транслятора. Характерно, что на всем протяжении новеллы он избегает сравнительной оценки персонажей и никак не комментирует ее финал («Таким образом узнал я конец повести, коей начало некогда так поразило меня» (С. 69)). В «Выстреле» манифестируется возможность изопренной литературной техники *имитировать* содержание; ведь и сознание читателя *литературно*: в простом он ищет сложное, в литературной игре — глубококомысленное содержание.

«Повести Белкина» не являются той «серьезной» прозой (а к ней относится даже юмористика), в центре которой находятся отношения «автор—герой», предназначенные читателю, а потому автор испытывает к читателю должный пиетет. В «серьезной» прозе позиция автора по отношению к герою всегда оценочная и ее можно так или иначе сформулировать, как, например, это делает (на наш взгляд, опрометчиво) Н. Н. Петрунина применительно к «Повестям Белкина»: «Оказавшись в сложной,

исключительной ситуации, герой „Повестей Белкина” должен совершить выбор, служащий показателем его нравственных возможностей», «именно этическая проблематика составляет стержень „Повестей Белкина”». ²⁸

«Повести Белкина» — иной тип прозы, в центре которой находятся отношения «автор—читатель», а позиция автора по отношению к герою — «свидетельская». Такая проза предполагает весьма квалифицированного читателя, способного понимать специфический литературный «язык». Предметом художественного изображения является здесь *сознание* человека, но не в какой-либо сословной или эпохальной характеристике, а как ведущий *признак* и фактор его бытия. Качество этого сознания — его *литературность* (сознание творца — смыслопорождающий фактор в художественной литературе), чем и обусловлена насыщенность пушкинских новелл литературными реминисценциями, цитатами, аллюзиями, «чужим» материалом, а также заведомая гипотетичность сознания. Это и предопределяет как забавные, так и драматические коллизии, а также *иронический* пафос цикла, поддерживаемый фигурой наивного, доверчивого, бесхитростного Ивана Петровича Белкина, контрастирующей с представленной здесь сложной онтологической картиной мира. Вполне понятно, что такой тип художественной прозы не был востребован классическим реализмом, устремленным к познанию универсальной картины мира, всего человека. И только на исходе периода реализма в русской литературе появился писатель, поставивший в тупик литературную общественность парадоксальным сочетанием в своих произведениях яркой талантливости рассказчика и полной «безыдейности» автора. Имя этого писателя-ироника — Чехов.

²⁸ Петрунина Н. Н. Проза Пушкина. Л., 1987. С. 161.

© В. А. Воропаев

ПОСЛЕДНЯЯ КНИГА ГОГОЛЯ

(К ИСТОРИИ СОЗДАНИЯ И ПУБЛИКАЦИИ «РАЗМЫШЛЕНИЙ О БОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТУРГИИ»)

Книга Гоголя «Размышления о Божественной Литургии» стала для него итоговой и занимает особое место в его творчестве. Цель этого духовно-просветительского труда, как ее определил сам писатель, — «показать, в какой полноте и внутренней глубочайшей связи совершается наша Литургия, юношам и людям, еще начинающим, еще мало ознакомленным с ее значением». ¹

Замысел книги, по всей видимости, относится ко времени пребывания Гоголя в Ницце зимой 1843/1844 года и связан, в частности, с прочитанной им тогда в журнале «Христианское чтение» (1841. Ч. 1) статьей «О Литургии» известного церковного писателя А. Н. Муравьева, напечатанной без имени автора (впоследствии она вошла в качестве новой главы в его книгу «Письма о Богослужении Восточной Кафолической Церкви»). Статья Муравьева была избрана Гоголем как образец стиля для создания духовного произведения, предназначенного широкому читателю, и как краткое пособие для последовательного изложения хода Литургии. ²

Наиболее усердно Гоголь работал над книгой в начале 1845 года, когда гостил у графа Александра Петровича Толстого в Париже. Об этом времени он писал поэту Николаю Языкову 12 февраля (н. ст.): «Жил внутренно, как в монастыре, и в при-

¹ Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 9 т. / Сост., подгот. текстов и коммент. В. А. Воропаева, И. А. Виноградова. М., 1994. Т. 6. С. 329.

² Подробнее см.: Там же. С. 530—531 и др.

бавку к тому, не пропустил почти ни одной обедни в нашей церкви». ³ Такому образу жизни соответствует и характер его занятий: он принимается за изучение греческого языка, чтобы читать в подлиннике чинопоследования Божественной Литургии. При этом Гоголь пользовался книгами из библиотеки настоятеля русской посольской церкви в Париже протоиерея Димитрия Вершинского, бывшего профессора Петербургской Духовной академии, знатока святоотеческой письменности. В ту пору он работал над своим главным сочинением — «Месяцесловом Православно-Кафолической Восточной Церкви» — одним из первых научных трудов по литургике.

В бумагах Гоголя сохранились две небольшие тетрадки, куда он внес крупным красивым почерком выписки на греческом и латинском языках из чина Литургии святителя Иоанна Златоуста. ⁴ Полный текст латинского перевода чина Литургии святителя Иоанна Златоуста был списан для Гоголя неустановленным лицом (по предположению Н. С. Тихонравова на основании почерка — лицом духовного звания). Эта тетрадь из десяти листов почтовой бумаги большого формата также сохранилась в бумагах писателя. ⁵

В богословских занятиях Гоголю помогал отставной учитель-эллинист Ф. Н. Беляев, хорошо знавший церковнославянский язык и латынь. Он жил с 1841 года за границей в качестве наставника в одном из русских семейств. В память этой совместной работы Гоголь подарил ему греческий «Евхологион» (сборник молитв для церковного богослужения), изданный в Риме в 1754 году, с надписью: «Сия книга дарится Федору Николаевичу Беляеву, в знак дружбы и в наказание за неприятие Василия Великого, от Гоголя. Париж. Февраль 26, год 1845». В свою очередь Беляев собственноручно списал в тетрадку небольшого формата греческий текст Литургии святителя Василия Великого с параллельным латинским переводом и на последней странице сделал дарственную надпись славянской вязью: «Николаю Васильевичу Гоголю, в знак памяти, любви и почтения от Феодора Беляева. Париж. Марта 16 дня 1845 года». ⁶

В Париже списан был для Гоголя и третий чин Литургии: «Божественная Литургия из чиноположений Апостольских, переведенная и древних Святых Отцев свидетельствами утвержденная». ⁷

Почти ежедневные посещения церковных служб создавали у Гоголя высокое духовное настроение. В связи с этим он писал 24 февраля (н. ст.) 1845 года А. О. Смирновой, что «был сподоблен Богом и среди глупейших минут душевного состояния вкусить небесные и сладкие минуты». ⁸

Обратившись к церковному слову, Гоголь стремился привлечь к нему и других. Так, тот же Беляев писал ему 20 марта (н. ст.) 1845 года: «Благодарю вас тысячекратно за то, что вы меня натолкнули на мысль обратить внимание на наши православные священнодействия, которые возвышают мысль, услаждают сердце, умиляют душу и проч. и проч. Без вас я бы не был деятельным в подобном чтении, а имея его только в виду, все бы откладывал, по моему обыкновению, в дальний ящик». ⁹

Однако стремление к постижению сокровенного смысла Божественной Литургии возникло у Гоголя не в это время, а гораздо раньше. Осенью 1842 года он писал матери из Гастейна: «(...) есть много тайн во глубине души нашей, которых еще не

³ Там же. Т. 9. С. 304.

⁴ См.: РГБ. Ф. 74. Карт. 4. Ед. хр. 34, 37. Описание рукописей см.: Соч. Н. В. Гоголя. 10-е изд. Текст сверен с собственноручными рукописями автора и первоначальными изданиями его произведений Н. Тихонравовым. М., 1889. Т. 4. С. 590.

⁵ См.: РГБ. Ф. 74. Карт. 4. Ед. хр. 38. Описание рукописи см.: Соч. Н. В. Гоголя. 10-е изд. Т. 4. С. 590—591.

⁶ РГБ. Ф. 74. Карт. 4. Ед. хр. 35. Л. 40. См. также: Соч. Н. В. Гоголя. 10-е изд. Т. 4. С. 592.

⁷ РГБ. Ф. 74. Карт. 4. Ед. хр. 36. Описание рукописи см.: Соч. Н. В. Гоголя. 10-е изд. Т. 4. С. 592; Т. 7. С. 896.

⁸ Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 9 т. Т. 9. С. 305.

⁹ Шенрок В. И. Материалы для биографии Гоголя. Т. 4. М., 1898. С. 349.

открыл человек и которые могут подарить ему чудные блаженства. Если вы почувствуете, что слово ваше нашло доступ к сердцу страждущего душою, тогда идите с ним прямо в церковь и выслушайте Божественную Литургию. Как прохладный лес среди палящих степей, тогда примет его молитва под сень свою».¹⁰

Эта вера во всеразрешающую силу литургической молитвы вызревала у Гоголя постепенно и после нескольких лет заграничных странствий и душевных тревог вылилась в желание передать другим накопленный опыт.

Одним из главных пособий в работе над книгой служило Гоголю «Историческое, догматическое и таинственное изъяснение на Литургию...» Ивана Дмитриевского (М., 1803), неоднократно переиздававшееся. В подстрочном примечании к «Предисловию» Гоголь ошибочно называет автора Дмитриевым.¹¹ Помимо книги Дмитриевского Гоголь упоминает сочинения святых патриархов Константинопольских Германа и Иеремии, святителя Николая Кавасилы (митрополита Солунского), блаженного Симеона (архиепископа Фессалоникийского), а также Старую и Новую Скрижаль.

Скрижаль — толкование Литургии и других церковных служб, составленное греческим иеромонахом Нафанаилом, переведенное на русский язык Арсением Греком и помещенное патриархом Никоном в предисловии к новоисправленному Служебнику. *Новая Скрижаль* — выдержавшая несколько изданий книга преосвященного Вениамина (Румовского-Краснопевкова): «Новая Скрижаль, или Объяснение о Церкви, о Литургии и о всех службах и утварях церковных. Вениамина, архиепископа Нижегородского и Арзамасского. В 4-х частях» (М., 1803).¹²

В гоголевском сборнике выписок из творений святых отцов и учителей Церкви есть отрывок «О Литургии (Иеремии, Патриарха Константинопольского)», извлеченный из статьи 1-й части «Христианского чтения» за 1842 год, — «Святейшего Иеремии, Патриарха Константинопольского Ответ лютеранам. Об употреблении таинств».¹³ Эта выписка была использована Гоголем в работе над книгой.

Внимательно следил Гоголь и за новейшими изданиями. В его письмах этой поры упоминаются «Беседы на Божественную Литургию» протоиерея Василия Нордова (2-е изд., М., 1844), издававшаяся в Париже «Теологическая энциклопедия» и другие книги. Следует, однако, иметь в виду, что названные сочинения по литургике служили Гоголю в качестве пособий. «Размышления о Божественной Литургии», в которых органично сочетаются богословская и художественная (в основном стилистическая) стороны, представляют собой совершенно оригинальное произведение и один из лучших образцов русской духовной прозы. Далеко не все современники писателя понимали это. Приведем тем более ценное свидетельство, переданное доктором А. Т. Тарасенковым, наблюдавшим Гоголя во время его предсмертной болезни. «Одному из моих знакомых, — пишет он в своих записках, — перечитавшему почти все духовные назидательные сочинения, Гоголь прочел эту „Литургию“, и, по уверению этого знакомого, никакая книга не производила на него такого впечатления: „Это сочинение Гоголя нельзя и сравнивать ни с каким другим сочинением того же рода: по силе слова оно превосходит все подобные сочинения, написанные на разных языках“».¹⁴ Мемуарист, несомненно, разумеет здесь графа А. П. Толстого, в доме которого жил последние годы Гоголь.

¹⁰ Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 9 т. Т. 9. С. 177.

¹¹ Там же. Т. 6. С. 329.

¹² Ср. помету в записной книжке Гоголя 1841—1846 годов: «Новая скрижаль, преосвящ(енного) Вениамина» (Там же. Т. 8. С. 425). Здесь же Гоголь отметил: «О предании Божественной Литургии, св. Прокла» (подразумевается архиепископ Константинопольский Прокл, ученик святителя Иоанна Златоуста, автор не дошедшего до нас в полном виде сочинения о древней Литургии святого апостола Иакова, брата Господня).

¹³ Там же. Т. 8. С. 487.

¹⁴ Тарасенков А. Т. Последние дни жизни Н. В. Гоголя. Записки его современника. 2-е изд., дополненное по рукописи. М., 1902. С. 12.

В книге, конечно, воплощен и личный духовный опыт Гоголя. «Для всякого, кто только хочет идти вперед и становиться лучше, — писал он в «Заклучении», — необходимо частое, сколько можно, посещение Божественной Литургии и внимательное слушанье: она нечувствительно (т. е. незаметно, исподволь. — В. В.) строит и создает человека. И если общество еще не совершенно распалось, если люди не дышат полною, непримиримой ненавистью между собою, то сокровенная причина тому есть Божественная Литургия, напоминающая человеку о святой, небесной любви к брату».¹⁵

В этих размышлениях Гоголя о смысле и значении православной Литургии выражена основа его миросозерцания, которая полностью соотносится с учением святых отцов.

Сведений о том, как протекала работа над книгой, почти не сохранилось. Н. С. Тихонравов полагал, что первая редакция была закончена до путешествия Гоголя к Святым Местам, однако никаких обоснований этому не привел.¹⁶ Можно думать, что «Вступление» к книге было написано в конце 1840-х годов, в эпоху прокатившейся по Европе волны революций. Своим содержанием оно перекликается с составленной Гоголем тогда же молитвой «Господи! спаси и помилуй бедных людей...»¹⁷

Во «Вступлении» Гоголь пишет, например: «Скорбя от неустроений своих, человечество отовсюду, со всех концов мира взывало к Творцу своему — и пребывавшие во тьме язычества и лишённые Боговедения — слыша, что порядок и стройность могут быть водворены в мире только Тем, Который в стройном чине повелел двигаться миром, от Него созданным. Отовсюду тоскующая тварь звала своего Творца. Воплями взывало все к Виновнику своего бытия...»¹⁸

Молитва же явилась как бы раскрытием приведенных слов. Гоголь попытался выразить суть этих взываний человечества: «Господи! спаси и помилуй бедных людей. Умилосердись, Создатель, и яви руку Свою над ними. Господи, выведи нас всех на свет из тьмы. (...) Господи, преклонись немощью нашею и помоги нам (...) вознести умоляющий вопль к Тебе и рыданьем сердец наших умолить Тебя. (...) Не дай врагу поглумиться над нами и мрачному производить беспорядки и неустойства, возмутить стройность, знаменующую присутствие Твое с нами. Господи, яви, сотвори святое чудо Твое...»¹⁹

В последние годы своей жизни Гоголь трудился над окончательной редакцией «Размышлений...», судьба которой остается неизвестной. Рукопись дошла до нас в отрывках, созданных и переписанных в разное время. Главная, основная рукопись содержит почти весь текст сочинения в первой редакции, переписанный Гоголем набело. Позднейшие поправки внесены сверху строк карандашом. От этой рукописи, состоявшей из трех тетрадей, сохранились только первая и третья. Утрату второй Н. С. Тихонравов объясняет тем, что Гоголь, окончив новую редакцию текста, написанного в этой тетради, не нашел нужным сохранить старую. Новый текст внесен в две небольшие тетрадки другой бумаги с водяным знаком «London». Не внесены в основную рукопись и остались в черновых набросках «Предисловие» (заглавие дано Н. С. Тихонравовым), «Вступление» и «Заклучение».²⁰

После смерти Гоголя рукопись книги была обнаружена вместе с уцелевшими главами второго тома «Мертвых душ». Весной 1852 года граф А. П. Толстой, перечисляя в письме к сестре, графине Софье Петровне Апраксиной, оставшиеся после Гоголя

¹⁵ Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 9 т. Т. 6. С. 372.

¹⁶ См.: Соч. Н. В. Гоголя. 10-е изд. Т. 4. С. 593.

¹⁷ См.: Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 9 т. Т. 6. С. 389—390.

¹⁸ Там же. С. 329.

¹⁹ Там же. С. 389.

²⁰ См.: РГБ. Ф. 74. Карт. 4. Ед. хр. 27—33. Описание рукописей см.: Соч. Н. В. Гоголя. 10-е изд. Т. 4. С. 594, 606—607; Т. 7. С. 891—892.

бумаги, извещал, что среди них имеется «Объяснение Литургии» (не полностью), которое Гоголь никому, кроме него, не читал и предполагал издать без имени автора.²¹

Доктор А. Т. Тарасенков сообщает, по-видимому со слов графа Толстого, что незадолго до смерти Гоголь «окончательно отделал и тщательно переписал свое заветное сочинение, которое было обрабатываемо им в продолжение почти 20-ти лет; наконец, после многих переделок, переписок, он остался им доволен, собирался печатать, придумал для него формат книги: маленький, в осьмушку, который очень любил, хотел сделать это сочинение народным, пустить в продажу по дешевой цене и без своего имени, единственно ради научения и пользы всех сословий. Это сочинение названо *Литургиею*».²²

Замечание о том, что книга создавалась в течение двадцати лет, вызывает, естественно, сомнение. Никакими сведениями на этот счет мы не располагаем. По всей видимости, сообщение Тарасенкова является отголоском каких-то разговоров Гоголя с графом Толстым о том, что о предмете своей последней книги писатель размышлял с молодых лет. Школьный приятель Гоголя Василий Любич-Романович вспоминал, что тот в церкви «молитвы слушал со вниманием, иногда даже повторял их нараспев, как бы служа сам себе отдельную Литургию...» А однажды «Гоголь, недовольный пением дьячков, зашел на клирос и стал подпевать обедню, ясно произнося слова молитв, но священник, услышавший незнакомый ему голос, выглянул из алтаря и, увидев Николая Васильевича, велел ему удалиться...»²³

Отзвуки размышлений Гоголя о Литургии мы находим в его статье «Жизнь»,²⁴ датированной им самим 1831 годом. Примечательно, что Оптинский старец Варсонофий истоки религиозности последних лет жизни Гоголя усматривал в его раннем творчестве. «Гоголя называли помешанным, — говорил он. — За что? — За тот духовный перелом, который в нем произошел и после которого Гоголь твердо и неуклонно пошел по пути богоугождения, богослужения. Как же это случилось? В душе Гоголя, насколько мы можем судить по сохранившимся его письмам, а еще больше по сохранившимся рассказам об его устных беседах, всегда жила неудовлетворенность жизнью, хотелось ему лучшей жизни, а найти ее он не мог. „Бедному сыну пустыни снился сон...“ — так начинается одна из статей Гоголя («Жизнь». — В. В.) (...) и сам он, и все человечество представлялось ему в образе этого бедного сына пустыни. Это состояние человечества изображено и в Псалтири, там народ Божий, алча и жаждая, блуждал в пустыне, ища Града обительного, и не находил. Так и все мы алчем и жаждем этого Града обительного, и ищем его, и блуждаем в пустыне».²⁵

Таким образом, сообщение доктора А. Т. Тарасенкова следует, видимо, понимать в том смысле, что замысел будущей книги вырастал в сознании Гоголя почти двадцать лет, т. е. с того самого момента, как он вступил на писательское поприще.

16 мая 1852 года С. П. Шевырев, занимавшийся разбором гоголевских бумаг, прочел «Объяснение на Литургию» на вечере у попечителя Московского учебного округа, председателя Московского цензурного комитета В. И. Назимова.²⁶ Это было первое обнародование новообретенного сочинения Гоголя. В тот же день М. П. Погодин отметил в своем дневнике: «Вечер у Назимова. Слушал Литургию Гоголя. Нет, слабо, хоть и есть несколько прекрасных мест».²⁷ Но Шевырев тогда же писал

²¹ См.: *Паламарчук П. Г.* Список уцелевших от сожжения рукописей Гоголя // Н. В. Гоголь: История и современность. М., 1985. С. 489.

²² *Тарасенков А. Т.* Указ. соч. С. 11—12.

²³ Гоголь в Нежинском лицее. Из воспоминаний В. И. Любича-Романовича // Исторический вестник. 1902. № 2. С. 554—555.

²⁴ См.: *Гоголь Н. В.* Собр. соч.: В 9 т. Т. 6. С. 486—488.

²⁵ Беседы схииеромандрита Оптинского скита старца Варсонофия с духовными детьми. Издание Свято-Троице-Сергиевой лавры. СПб., 1991. С. 50.

²⁶ См.: *Барсуков Н. П.* Жизнь и труды М. П. Погодина. Кн. 12. СПб., 1898. С. 8.

²⁷ Там же.

ему: «С мнением твоим о Литургии я нисколько не согласен. Такого объяснения на русском языке еще не было. Что скажет митрополит (святитель Филарет Московский. — В. В.), не знаю. Удовлетворить его трудно. Маленькие неисправности могут быть, конечно, исправлены».²⁸

Заметим, что С. П. Шевырев был одним из первых ценителей произведения. В июне 1852 года, накануне своего отъезда в Васильевку, он писал Анне Васильевне Гоголь, сестре писателя: «Когда я в первый раз читал его Размышления о Литургии, мне казалось, душа его носилась около меня, светлая, небесная, та, которая на земле много страдала, любила глубоко, хотя и не высказывала этой любви, молилась пламенно, и в пламени самой чистой молитвы покинула бренное, изнемогшее тело».²⁹

Возвращаясь с родины Гоголя, куда он ездил навестить родных покойного, Шевырев заезжал в Оптину Пустынь, где прочел гоголевское «Объяснение...» насельникам монастыря. Оптинские иноки, хорошо помнившие Гоголя, нашли это сочинение «запечатленным цельностью духа и особенным лирическим взглядом на предмет».³⁰

История публикации книги весьма драматична. Она пострадала от цензуры больше, чем любое другое произведение Гоголя. Сначала рукопись находилась у С. П. Шевырева, готовившего к печати сочинения Гоголя, оставшиеся после его смерти. Затем — у святителя Филарета, митрополита Московского, который, по словам Шевырева, намеревался исправить ее.³¹ В 1856 году земляк и приятель Гоголя О. М. Бодянский отправил рукопись в Петербургскую Духовную цензуру. Цензурный комитет нашел, что в книге Гоголя «при множестве прекрасных мыслей встречается немало объяснений обрядов богослужения произвольных и даже неправильных; есть даже выражения, противные учению Православной Церкви. Посему и размышления эти не могут быть одобрены в настоящем их виде».³²

В августе 1856 года гоголевская рукопись была возвращена Бодянскому. После вмешательства графа А. П. Толстого, назначенного 20 сентября 1856 года обер-прокурором Святейшего Синода, книгу удалось издать, но в исправленном виде: цензуравший рукопись архимандрит Кирилл исключил несколько мест (до сорока и более строк), прибавил от себя отдельные слова и фразы, исправил кое-где стиль, заменяя литературные обороты Гоголя церковнославянскими. Цензурованная копия хранится ныне в Рукописном отделе Института русской литературы (Пушкинский Дом).³³ В таком виде книга была издана П. А. Кулишом в 1857 году под названием «Размышления о Божественной Литургии» и неоднократно переиздавалась, в том числе изданием Афонского Русского Пантелеимонова монастыря (М., 1910).

По подлинным рукописям Гоголя книга была впервые издана академиком Н. С. Тихонравовым в 1889 году в четвертом томе 10-го издания сочинений писателя.³⁴ Рукопись, по которой печатались «Размышления...», не имеет названия; оно дано было С. П. Шевыревым. «Авторская исповедь» также озаглавлена им. Н. С. Тихонравов не точен в своем комментарии, когда говорит, что заглавие книге «дано было Кулишом».³⁵ Еще задолго до публикации произведения Гоголя оно упоминается под этим названием в письмах Шевырева.³⁶

²⁸ Там же. С. 8—9.

²⁹ Линниченко И. А. Новые материалы для биографии Н. В. Гоголя // Русская мысль. 1896. № 5. С. 192.

³⁰ Об этой поездке см.: Воронаев В. А. С. П. Шевырев о последних днях жизни и о смерти Н. В. Гоголя // Хозяева и гости усадьбы Вяземы. Материалы III Голицынских чтений 20—21 января 1996 года. Ч. 2. Большие Вяземы, 1996. С. 287—289.

³¹ См.: Линниченко И. А. Указ. соч. С. 191.

³² Шенрок В. И. К биографии Н. В. Гоголя // Русская старина. 1902. № 9. С. 651.

³³ ИРЛИ. Ф. 652. Оп. 2. Ед. хр. 2.

³⁴ См.: Соч. Н. В. Гоголя. 10-е изд. Т. 4. С. 409—464.

³⁵ Там же. С. 594.

³⁶ См.: Линниченко И. А. Указ. соч. С. 184, 189 и др.

Печатаая подлинный текст «Размышлений...», Тихонравов не оговорил разночтений с изданием П. А. Кулиша. Возможно, он их просто не заметил, а может быть, сознательно умолчал о них во избежание цензурных осложнений. В дальнейшем большинство отдельных изданий книги делалось по тексту Кулиша. Среди них стоит отметить издание, иллюстрированное известным художником-гравером Ф. Г. Солнцевым.³⁷ Оно было рекомендовано Министерством народного образования библиотекам низших училищ и бесплатным народным читальням, а Святейшим Синодом допущено в библиотеки церковных школ и те же народные читальни.³⁸

На факт цензурных исправлений в издании П. А. Кулиша впервые указал литературовед В. П. Науменко в заметке «К истории печатного текста сочинения Н. В. Гоголя „Размышления о Божественной Литургии“». Этот любопытный документ, написанный по старой орфографии, очевидно до революции, остался неопубликованным и хранится в настоящее время в Рукописном отделе Пушкинского Дома. Приводим его полностью:

Впервые это сочинение Гоголя было напечатано П. А. Кулишом отдельной книжечкой малого формата в Петербурге в 1857 году (продается в пользу бедных, в исполнение намерения покойного автора — так сказано на обложке). В издании полного собрания сочинений Н. В. Гоголя под образцовой редакцией Н. С. Тихонравова, в томе 4-м, напечатан текст этого сочинения, сверенный с автографами самого Н. В. Гоголя, не представляющими из себя вполне обработанной и законченной статьи. Напечатан Н. С. Тихонравовым текст со всеми вариантами, имеющимися в нескольких набросках автора. Если сличить все эти варианты с текстом, напечатанным в издании П. А. Кулиша, то окажется, что текст этот во многих частях совершенно не совпадает с рукописями, бывшими в руках Тихонравова.

Для образца укажу некоторые из более типичных мест. Начну с больших пропусков, а таковых оказывается немало. В Литургии оглашенных в издании Кулиша на стр. 45-й, после слов «Троекратно певцы подъяют сие пение, чтобы оно зазвучало вслух всем», пропущено 19 строк текста по изданию, отредактированному Тихонравовым (стр. 430),³⁹ а о таком пропуске в какой-нибудь рукописи Гоголя нигде не упоминается в тщательных примечаниях редактора. Такой же пропуск в 23 строки по тексту у Тихонравова (стр. 455—456) в Литургии верных (у Кулиша стр. 113), или в 22 строки по тексту у Тихонравова (стр. 460), у Кулиша (стр. 122) и пр. Особенно много таких крупных пропусков в той части *Литургии верных*, которая Тихонравовым помещена в примечаниях, то есть не в сокращенном тексте, а в более распространенном, находящемся в основном автографе Гоголя, напр(имер): на стр. 595—596 текста у Тихонравова после слов «Тремя словами „свят“ знаменуется Троица Божия, единым же словом „Господь Саваоф“ — Его единство» читаем еще 37 строк текста, не вошедшего в издание Кулиша (стр. 86). То же самое видим в издании Кулиша на стр. 90-й, где пропущено 40 строк по тексту Тихонравова (стр. 598—599), на стр. 95-й у Кулиша, где пропущено 33 строки (Тихонравов стр. 602—603), и еще в нескольких местах встречаются более мелкие пропуски. Сверх того, при сличении текстов, находим в издании Кулиша множество прибавок отдельных слов, выражений, а иногда и целых длинных предложений (как напр(имер) на стр. 22-й есть внизу выноска в 6 строк, совершенно отсутствующая в текстах, приводимых Тихонравовым). Но больше всего бросается в глаза несоответствие очень и очень многих мест в издании Кулиша с характером изложения в текстах, приведенных у Тихонравова. Общее впечатление при сличении таково: в текстах у Тихонравова изложение приближено к разгово-

³⁷ Гоголь Н. В. Размышления о Божественной Литургии. С 17-ю рисунками академика Ф. Г. Солнцева, наглядно изображающими всю Божественную Литургию. СПб., 1910.

³⁸ Те же инстанции рекомендовали и другие издания «Размышлений...», например Санкт-Петербургского общества грамотности (СПб., 1902).

³⁹ Отмечаю по 10-му изданию, Москва, 1889 г. — Примеч. В. П. Науменко.

ному языку, особенно в тексте молитв, у Кулиша же в издании строго выдерживается церковнославянский стиль. Так, в тексте Тихонравова читаем: «Десница Твоя, Господи, прославилась в крепости; десная рука Твоя, Господи, сокрушила врагов и множеством славы Своей Ты истребил супостатов» (стр. 416), а в издании Кулиша то же место напечатано так: «Десница Твоя, Господи, прославися в крепости; десная Твоя рука, Господи, сокруши враги, и множеством славы Твоея стерл еси супостаты» (стр. 9). Подобных мест можно бы отметить несколько десятков, но я укажу только на самое характерное изменение текста в Херувимской песне. В тексте, напечатанном Тихонравовым, Херувимская песнь (стр. 438) передана так: «Мы, тайно изображающие херувимов и воспевающие трисвятую песнь животворящей Троице, отложим ныне всякое попечение, да Царя всех подыдем, невидимо копьеносимого ангельскими чинами». В издании Кулиша (стр. 65) читаем: «иже Херувимы тайно образующе (то есть мы, которые таинственно изображаем собою Херувимов) и животворящей Троице трисвятую песнь припевающе, всякое ныне житейское отложим попечение, яко да Царя всех подыдем, ангельскими невидимо дориносима чинами (то есть невидимо носимого на копьях чинами ангелов): аллилуия, аллилуия, аллилуия (то есть хвалите Господа! хвалите Господа!). Эта *аллилуия* и есть собственно Херувимская песнь, ибо Херувимы, по Священному Писанию, хвалят Господа сим восклицанием (у Кулиша — восклицанием. — В. В.)». Если бы строка за строкой отмечать все разночтения в указанных текстах, то пришлось бы исписать целую тетрадь; но я этого не стану делать по причинам, которые сейчас выяснятся.

Почтенный исследователь текстов произведений Гоголя проф(ессор) Н. С. Тихонравов не затронул совсем вопроса об этих разночтениях. Ведь можно было предположить, что в руках Кулиша была еще какая-нибудь рукопись «Литургии» Гоголя, тем более что в издании своем Кулиш ни словом не упоминает о том, какими материалами он пользовался. Можно думать, впрочем, что, может быть, Кулиш самостоятельно сам выправил и переиначил гоголевский текст, так как молва была, будто он любил редакторской рукой походить по текстам авторов, а тут еще он имел дело с незаконченной работой, сохранившейся только в черновиках. Если так, то, конечно, громадный упрек можно сделать издателю за такое самовольное обхождение с текстом Гоголя, несмотря даже на то, что издание это не носило вполне научного, академического характера.

Счастливым случай помогает этот упрек совершенно снять с Кулиша. В наших руках находится теперь та именно рукопись, по которой печатался в типографии текст издания Кулиша. Это переписанный рукой переписчика для подачи в Духовную цензуру, а затем в типографию экземпляр, приготовленный Кулишом на основании автографов. На заглавном листе рукописи карандашом написано: «от губернского секретаря Кулиша», а на обороте его чернилом — «От С(анкт)-Петербургского Комитета Духовной Цензуры печатать дозволяется. Мая 15 дня 1857 года. № 300. Цензор Архимандрит Кирилл». Тут же приложена и печать Комитета Духовной цензуры. Всех страниц 132, и через все страницы проведена по листам надпись: «читал цензор Архимандрит Кирилл». Вот эта-то рукопись и разъясняет все.

Если сличить первоначальный текст рукописи с текстами в редакции Тихонравова, то окажется, что, кроме самых незначительных мелочей стилистического характера, отличающих текст Кулиша, все остальное совершенно сходится с гоголевскими автографами. Но зато почти ни одной страницы в рукописи не осталось в неприкосновенности от цензорского пера или карандаша: все крупные пропуски в печатном тексте у Кулиша оказываются перечеркнутыми в рукописи; все прибавки, все изменения текста тоже есть результат особых соображений Духовного цензора.⁴⁰ Таким образом,

⁴⁰ Интересно отметить, что П. А. Кулиш в письмах своих, насколько известно, нигде не жалуется на цензуру при печатании «Размышлений о Божественной Литургии»; даже упоминая об этом издании, он в письме к О. М. Бодянскому извещает: «Литургия Гоголя пропу-

издание Кулиша должно быть совершенно изъято из списка материалов по изучению произведений Гоголя, так как текст «Размышлений о Божественной Литургии» в этом издании есть сводный труд Н. В. Гоголя и Архимандрита Кирилла.⁴¹

Статья В. П. Науменко осталась в рукописи, и проделанный им текстологический анализ не попал в поле зрения исследователей.⁴² Поэтому многие современные издания книги Гоголя печатаются по тексту Кулиша, например репринтное издание, выпущенное издательством «Современник» в 1990 году, или публикация в журнале «Наше наследие» (1990. № 5; автор вступительной статьи Ю. В. Манн; подготовка текста, комментарии и послесловие А. Кырлежева).⁴³

В то же время следует сказать, что исправления архимандрита Кирилла были правильными в отношении догматики и хода богослужения. Так, в Литургии верных после слов «не полюбивши друг друга, нельзя полюбить Того, Кто весь — одна любовь, полная, совершенная» он исключил следующее место: «(…) содержащая в Своей Троице и любящего, и любимого, и самое действие любви, которую любящий любит любимого: любящий — Бог Отец, любимый — Бог Сын и сама любовь, Их связующая, — Бог Дух Святой».⁴⁴

В этом отрывке нашло отражение католическое представление о Духе Святом («филиокве»), где ему отводится подчиненное, зависящее от Отца и Сына положение, т. е. остается «нераздельность», но утрачивается «неслиянность» ипостасей Святой Троицы, чем нарушается логика Никео-Цареградского Символа веры. Допущенная неточность, разумеется, свидетельствует не о «католических симпатиях» Гоголя, а лишь о том, что он не успел хорошо разобраться в тонкостях догматического богословия.

Архимандрит Кирилл восполнил также недочеты, происшедшие, с одной стороны, от недосмотра автора, с другой — оттого, что Гоголь, вероятно, не был осведомлен о некоторых деталях богослужения, совершаемого в алтаре. Во второй части Литургии верных, дошедшей до нас в черновых отрывках, в гоголевском автографе оказался дважды описанным момент причащения мирян, при этом второй раз не на своем месте. На этом основании после слов «и соделает твердыми стопы наши» цензором был исключен следующий фрагмент: «И разверзаются в последний раз царские врата, возвещая разверзаньем своим разверзанье самого Царствия Небесного, которое доставил Христос всем принесением Самого Себя в духовную снедь всему миру. В виде Святой Чаши, износимой диаконом в сопровождении слов: *со страхом Божиим и верою приступите*, и в ее отнесении изображается исход Самого Господа к народу, дабы возвести их всех с Собою в дом Отца Своего. Громом

цена; оце вже друковатиму (вот уже буду печатать. — В. В.)» (Киевская старина. 1898. № 2. С. 310). Может быть, будучи особенно заинтересованным выпуском в свет этого издания как первого из своей собственной типографии, Кулиш рад был, что хоть в таком виде получил рукопись из цензуры, тем более что в этом деле оказывал ему содействие обер-прокурор Св. Синода граф А. П. Толстой; в письме Кулиша к жене читаем: «Граф Толстой обещал через неделю возвратить мне Литургию, и это будет первая книга, которая выйдет из моей типографии» (см.: Шенрок. «П. А. Кулиш, биографический очерк» в Киевской старине, 1901, № 6, стр. 376). — Примеч. В. П. Науменко. К сказанному добавим слова П. А. Кулиша из его письма к Н. Д. Белозерскому: «О Литургии Гоголя распоряжение учинено, и вы будете иметь список. О пропусках же отложил попечение» (Шенрок В. И. П. А. Кулиш (биографический очерк) // Киевская старина. 1901. № 6. С. 360).

⁴¹ ИРЛИ. Ф. 652. Оп. 2. Ед. хр. 54.

⁴² Впервые на факт цензурных изменений в издании П. А. Кулиша и на заметку В. П. Науменко указано нами в примечаниях к публикации очерков Бориса Зайцева о Гоголе (Лит. учеба. 1988. № 3. С. 126).

⁴³ Об этих и других изданиях «Размышлений...» см. в нашей статье «Об Иоанне Златоусте — древнерусском святом, или Как нам издавать Гоголя» (Лит. газ. 1991. 22 мая). К сожалению, и донные исследователи обращаются к неавторитетным изданиям гоголевской книги. См., например: Лазарева А. Н. Духовный опыт Гоголя. М., 1993. С. 99—100. (Ин-т философии РАН).

⁴⁴ Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 9 т. Т. 6. С. 354; Гоголь Н. В. Размышления о Божественной Литургии / Издал П. А. Кулиш. СПб., 1857. С. 77.

торжественного песнопенья гремит весь лик в ответ: *Благословен грядый во имя Господне, Бог Господь и явися нам! И громом песнопенья духовного, исходящего из глубины возрастающего духа, совоспевает ему вся церковь*». ⁴⁵

Указанный фрагмент гоголевского текста цензор с некоторыми изменениями поместил выше в надлежащем ему месте. ⁴⁶ Текстологическое решение, впервые предложенное архимандритом Кириллом, сохраняет свое научное значение. ⁴⁷

В другом случае слова Гоголя «и воспевают певцы сии ликующие песни» ⁴⁸ цензором были исправлены, так как эти песнопения не поются певцами, а читаются в алтаре священником после его причащения: «Церковь устами своих священнослужителей повторяет сии ликующие песни». ⁴⁹

Следует иметь в виду, что сочинение Гоголя не преследовало научных задач и в этом отношении уступает многим исследованиям и даже пособиям по курсу богослужения или литургики. «Размышления о Божественной Литургии» — это продукт не столько ума, сколько сердечной веры. Напомним, что, по свидетельству современников, Гоголь намеревался издать свое сочинение без имени автора, сделать его понятным для народа. «Из множества объяснений, сделанных Отцами и Учителями, — писал он в «Предисловии», — выбраны здесь только те, которые доступны всем своей простотою и доступностью, которые служат преимущественно к тому, чтобы понять необходимый и правильный исход одного действия из другого. Намеренье издающего эту книгу состоит в том, чтобы утвердился в голове читателя порядок всего. Он уверен, что всякому, со вниманьем следующему за Литургиею, повторяя всякое слово, глубокое внутреннее значенье ее раскрываться будет само собою». ⁵⁰

Как именно Гоголь-писатель использовал источники, можно видеть из следующего примера. Иван Дмитревский в своем «Историческом, догматическом и таинственном изъяснении Божественной Литургии...» приводит слова архиепископа Газского Самона: «Якоже некое зеркало кто имей, узрев себя (в нем), на многие потом укрушцы (куски) хотя бы раздробил: но однако в коемждо уломке (обломке. — В. В.) тень лица и тогда целу узрит. Тако да помышляет всяк и *плоть Христову быти неврежденну и всецелу в коейждо крупце*. И якоже человек, произносящий некое речение, глаголет, и глаголя, разумеет оное, и слышит, и сущие окрест его, хотя б и многие были слышашие, слышат не раздельное, но всецелое. Таковый же образ и о теле Христовом». ⁵¹

⁴⁵ Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 9 т. Т. 6. С. 540; Соч. Н. В. Гоголя. 10-е изд. Т. 4. С. 458.

⁴⁶ См.: Гоголь Н. В. Размышления о Божественной Литургии / Издал П. А. Кулиш. С. 113—114.

⁴⁷ См.: Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 9 т. Т. 6. С. 366, 368 и коммент. к ним — С. 539—541.

⁴⁸ Там же. С. 367.

⁴⁹ Гоголь Н. В. Размышления о Божественной Литургии / Издал П. А. Кулиш. С. 117. При печатании книги Гоголя текст архимандрита Кирилла, видимо, следует давать в подстрочных примечаниях или выделить особым шрифтом. Церковь имеет право корректировать произведения такого рода.

⁵⁰ Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 9 т. Т. 6. С. 329.

⁵¹ Историческое, догматическое и таинственное изъяснение Божественной Литургии. Основано на Священном Писании, Правилах Вселенских и Поместных Соборов и на писании Св. Отцев Церкви / Составлено Иваном Дмитревским. Издательский отдел Московского Патриархата, 1993. С. 335. (Репринтное воспроизведение издания 1897 года). Ср. у святителя Димитрия Ростовского: «И паки, аще удивляешися, како един целый Христос во многих частях равно верным дается, не меньши во единой и не больши в друзей; удивляешися и сему, како един глас мой и у мене есть во устех и в ваших ушесех вкупе един глас. И аще удивляешися, како Тело не ломается в раздроблении Таин, егда Агнец раздробляем, или како во всякой части совершенный и целый есть Христос; удивляешися и сему, егда зеркало раздробится в малые части, образ же человеческий в нем не раздробляется, но во всякой части цел является, якоже и в полном зеркале» (Сочинения святого Димитрия, митрополита Ростовского. Т. 5. М., 1840. С. 133).

Гоголь так воспользовался этим образом: «(...) как в зеркале, хотя бы оно и сокрушилось на сотни кусков, сохраняется отражение тех же предметов даже в самом малейшем куске. Как в звуке, нас огласившем, сохраняется то же единство его, и остается он тот же самый единый всецелый звук, хотя и тысячи ушей его слышали». ⁵²

Последняя книга Гоголя имеет непосредственную связь с его предшествующим творчеством. Это, в частности, подтверждают труды западных славистов Ф. фон Лилиенфельд⁵³ и Л. Амберга.⁵⁴ Однако полученные ими результаты, касающиеся прежде всего стилистического анализа гоголевской книги, нуждаются в корректировке из-за некритического подхода к изданию П. А. Кулиша.

«Размышления о Божественной Литургии» ныне едва ли не наиболее часто переиздаваемое произведение Гоголя. Тем острее стоит вопрос о его каноническом тексте, который до сих пор не установлен. Одно из последних зарубежных изданий вышло в Копенгагене в 1991 году с предисловием преосвященного Марка, архиепископа Берлинского и Германского. «Труд Н. В. Гоголя, — говорится в нем, — для нас представляет великую ценность потому, что он исходит не из-под пера профессионального богослова, а простого верующего. Этим гоголевские „Размышления...“ будут способствовать современному человеку, не имеющему никакого молитвенно-литургического опыта, не говоря уже о духовном образовании, вникнуть в смысл вечно новой Божественной Литургии. Кто прочтет настоящую книжечку внимательно, тот, мы уверены, сможет почувствовать глубину духовного света, изливающегося непосредственно из Источника Света, из Вечной Премудрости, из Непрестающей Любви, Самой Пресвятой Троицы, которая открывается нам в Божественной Литургии». ⁵⁵

О том, что Гоголь успешно справился со своей задачей ознакомления молодых людей со смыслом православного богослужения и очередностью его действий, говорит тот факт, что Императрица мученица Александра Феодоровна в целях объяснения Цесаревичу Александрию обедни читала вместе с ним «Размышления о Божественной Литургии» Гоголя. ⁵⁶

⁵² Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 9 т. Т. 6. С. 364.

⁵³ Von Lilienfeld F. Gogol als Verfasser der «Betrachtungen über die Göttliche Liturgie» // Wegzeichen. Festgabe zum 60. Geburtstag von H. M. Biedermann. Würzburg, 1971. S. 377—404.

⁵⁴ Amberg L. Kirche, Liturgie und Frömmigkeit im Schaffen von N. V. Gogol'. Bern; Frankfurt am Main; New York; Paris, 1986. (Slavica Helvetica. Bd 24). См. также: Амберг Л. Литургия и храм у Гоголя // Dissertationes Slavicae. Slavistische Mitteilungen. Материалы и сообщения по славяноведению. Sectio Historiae Litterarum. XVI. Szeged, 1984. С. 51—63.

⁵⁵ Гоголь Н. В. Размышления о Божественной Литургии. Copenhagen, 1991. С. 5. Издание осуществлено при содействии священника русского храма в Копенгагене отца Андрея Бирона. Текст печатается по изданию Н. С. Тихонравова, но с некоторыми редакторскими изменениями (устранен, например, повтор второго причащения мирян).

⁵⁶ См. «Дневник Государыни Императрицы Александры Феодоровны» за декабрь 1917-го и январь—март 1918 года (ГАРФ. Ф. 640. Оп. 1. Ед. хр. 333, 326).

© Д. С. Носкова

А. Н. МАЙКОВ: ПОСЛЕСЛОВИЕ К ЦИКЛУ (ПО АРХИВНЫМ МАТЕРИАЛАМ)

Архив поэта А. Н. Майкова (1821—1897), хранящийся в Рукописном отделе Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН (фонд 168), очень велик, в нем свыше 1400 единиц хранения; к тому же многие из этих единиц представляют собой большие книжки с черновиками, несколько редакций одного произведения, несколько десятков писем и т. д.

К архиву А. Н. Майкова обращались исследователи Достоевского, Гончарова и др., черпая из него те или иные сведения и документы. Но в целом он еще не является объектом пристального внимания. Между тем архив это бесспорно заслуживает, и его изучение дало бы весьма ощутимые результаты.

В архиве находится огромное количество рукописей А. Н. Майкова, относящихся ко всей его творческой жизни — с 1830-х до 1890-х годов. Это преимущественно черновики. Майков в подавляющем большинстве случаев не возвращался к своим произведениям после их появления в печати. Отдельные эпизоды такой переработки лишь подтверждают правило. Зато огромную работу поэт производил до публикации своих произведений. Это становится ясным даже при беглом взгляде на его рукописи, изобилующие зачеркнутыми местами, вставками и т. п. Для исследователя его творчества это подлинное богатство. Здесь находится ценнейший материал для творческой истории произведений (например, драматической поэмы «Два мира», перевода «Слова о полку Игореве» и др.), неисчислимо количество черновых вариантов разного типа — и отдельных строк, и больших отрывков. Многие из них проясняют и некоторые отдельные замыслы Майкова, и художественные особенности его поэзии в целом.

В архиве Майкова немало неопубликованных вещей — как законченных, так и незавершенных, брошенных на разных этапах. Они относятся к разным эпохам — и к начальному периоду его творчества, и к последним десятилетиям.

В качестве одного из примеров можно привести неопубликованное стихотворение Майкова «Из бездн ли, вдруг, небытия...», автограф которого содержится в письме поэта от 19 сентября 1894 года к сыну Владимиру (Ф. 168. 17004 CVIII 611. Л. 124). Текст стихотворения сопровождается небольшим авторским комментарием и припиской на полях, которые мы приведем ниже.

Из бездн ли, вдруг, небытия,
О, человек, ты вышел — или
Мы все, живые наши Я
Не раз — и с той же целью жили?
И, так же как и в этот миг,
Искал я *главного чего-то*,
Не зная сам в чем это *что-то* —
И тоже лишь одно постиг:
Нет вечных Истин в нашем знаньи!
Все в нем загадки, темный лес!
Лишь разобьешь одно гаданье —
И смотришь — новый ряд чудес,
И тайны — та же беспредельность,
И все ничтожней между тем
И построение, и цельность
Теорий наших и систем!..

О, неужель одни блаженны
Лишь *духом нищие* и им

Дано, в их простоте смиренной,
Зреть Царство Божие — одним?..

«Переписывая, видел, что дальше черновой книжки этому монологу настроения и не следовало бы выходить — ну да дальше этого письма и Константинополя он и не пойдет, а к вам пусть идет как обрывок из черняков Аполлодора Гностика».

Стоит заметить, что поэт очень ревниво относился к публикации своих произведений помимо его воли. В одном из писем он полушутливо замечал: «...я начинаю подумывать о завещании, в коем три пункта для меня выяснились: 1, издавать после меня только то в собрании сочинений, что я сам не забраковал, 2, биографии моей не писать (кроме того, что, мол, служил в Комитете Иностранной Цензуры), и 3, писем моих ни одного не печатать. Пункты эти внушены не гордостью и не самомнением, но тем, что вижу, что делается вокруг меня: уже и Надсона биографии, и письма, и детские сочинения печатают! Обществу и человечеству я принадлежу только тем, что сделал хорошего, в чем по мере сил достиг, по своему пониманию, совершенного (или близкого к тому), а как развивался, да какие влияния и прочее), это все бабы сплетни, да все неправда; и письма тоже неправда...»¹

Выше напечатанное стихотворение представляется интересным для исследователя позднего творчества Майкова уже тем, что в небольшом комментарии к нему автор упоминает имя Аполлодора Гностика. Одноименное название — «Из Аполлодора Гностика» — носит один из последних поэтических циклов А. Н. Майкова, явившийся воплощением многих выстраданных и дорогих сердцу поэта убеждений.

По поводу названия и содержания автор писал: «Вы знаете, что это за Аполлодор Гностик? Это моя выдумка: не люблю обнаруживать моих интимнейших чувств и представлений, вот и прибегаю к такой уловке. Но секрет обнаруживаю не многим, а многих оставляю в заблуждении (даже филологов), что будто есть такой поэт 2 века; некоторые отвечали мне: „Знаю, знаю!“».² В цикл «Из Аполлодора Гностика» вошли стихотворения, созданные в период с 1877-го по 1893 год; в том же 1893 году вышло последнее прижизненное Полное собрание сочинений А. Н. Майкова, куда автор включил свой окончательно отредактированный цикл. Его составили стихотворения, в которых поэт, как в зеркале, отразил свои мысли, чувства, что обычно было скрыто от любопытных читателей: «Что кому до этого за дело! Каждого пускать с своим носом к себе в сердце!»³

Отсюда и появилась маска — Аполлодор Гностик. Но и это название было найдено Майковым не сразу. Первые написанные стихотворения, вошедшие в цикл, были напечатаны в журнале «Русский вестник» в подборке «Из гностиков», и только в конце 80-х годов появилось в печати название «Из Аполлодора Гностика». Собранные под одним именем стихотворения стали не просто разрозненными отрывками, а слились в поток мысли одного человека. Цикл стал слишком личным для Майкова, чтобы доверить его далекому безликому «гностикам», поэту понадобилось если не «я», то alter ego.

Слово гностик в названии цикла обращает читателя к одному из течений поздней античной философии — к философии гностицизма. Эта философская школа возникла в конце I века н. э., почти одновременно с христианством. На происхождение и сущность гностицизма существует много разных точек зрения. Некоторые считают его христианской ересью, другие — восточной философией, третьи — самостоятель-

¹ Письмо А. Н. Майкова Н. Н. Страхову от 20 окт. 1884 года // РНБ. Архив Н. Н. Страхова. Ф. 747. Ед. хр. 21. Л. 28, об.

² Сухомлинов М. И. Особенности поэтического творчества А. Н. Майкова, объясненные им самим // Русская старина. 1899. № 3. С. 494.

³ Майков А. Н. Письма / Публикация И. Г. Ямпольского // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1975 год. Л., 1977. С. 74.

ной. Наиболее распространенная и научно обоснованная точка зрения состоит в том, что гностицизм (от греч. γνωστικὸς — познавательный) — это религиозно-философское учение, объединившее в себе идеи христианства, иудейский монотеизм и языческий пантеизм античных, вавилонских, персидских, египетских и индийских религий. Гностицизм стал своеобразной формой связи новой, христианской религии с философией и мифологией эллинизма. В подтверждение этому можно указать на близость образов и представлений в обеих философских системах, но нельзя не заметить двух существенных положений гностицизма, уводящих далеко в сторону от христианства: отрицание совершенства Творца и признание безграничных возможностей человеческого духа.

Некоторое время гностицизм и христианство существовали независимо друг от друга, но в начале II века христианская церковь стала выступать против недопустимого, с ее точки зрения, совмещения евангельской истории с языческим пантеизмом и мифологией. Вследствие этого в конце II века гностицизм был побежден христианством и в дальнейшем продолжал существовать только в виде малозначащих и непопулярных сект. И все же некоторые изречения гностиков остались записанными в сочинениях христианских богословов в качестве враждебных христианской доктрине высказываний. Эти богословы резко и сурово критиковали гностические теории, но в то же время более или менее подробно передавали их суть, иногда приводя подлинные тексты.

На занятиях в университете и по этим работам Майков наверняка мог познакомиться с философией гностицизма, поскольку он долго и тщательно изучал культуру античности и предпочитал изучать ее не в чем-либо пересказе, а самостоятельно читая первоисточники, «почерпал сведения уже не из вторых и третьих рук, а ища прямо в литературе, во главе которой стоит св(ятое) Евангелие».⁴

12 августа 1890 года Майков писал: «Ответшала одежда чего-то не стареющего, составляющего мое-то настоящее! К чему готовится это я, не знаю; но очевидно, оно находится в каком-то новом для него периоде — подводит итоги, глубже всматривается в глубь вещей, проникается все больше воззрениями Аполлодора Гностика».⁵

В первых стихотворениях цикла («Дух века — ваш кумир; а век ваш — краткий миг...» (1877), «Верю я в Разум и Благость Великого Духа...», «Милых, что умерли...» (1883)) два мира, между которыми существует человек, резко противопоставлены и полярны друг другу. Сознвая это, человек все же пытается обнаружить какую-либо связь между ними и находит ее в некоторой взаимозависимости человека и Создателя, тем самым просветляясь и просветляя свою жизнь («Не говори, что нет спасенья...» (1878)).

В следующем стихотворении («Близится Вечная Ночь... В страхе дрогнуло сердце...» (1882)) происходит уже полное взаимопроникновение двух миров. Человек преодолевает себя, Ночь, Смерть и устремляется ввысь, наполняясь и почти становясь тем светом, который распространяет Вечное Солнце. Теперь, получив «откровение» и вернувшись на землю, человек начинает смотреть на нее другими глазами («Отверзлись вещи зеницы...»), замечая то, что еще недоступно остальным («Эпитафия»). И это только усиливает в нем сознание собственной исключительности, наполняя последующие стихотворения порывами к «иным мирам». И главный помощник в этом — искусство поэзии, способное проникать в человека так же, как свет Вечного Солнца, и возносить его на другую «ступень бытия».

Но постепенно поэт все более начинает обращать внимание на жизнь, что протекает рядом с ним, и замечать в ней предзнаменования грядущих глобальных катастроф. Появляются во многом пророческие стихотворения («Пир у вас и

⁴ Майков А. Н. Соч.: В 2 т. М., 1984. Т. 2. С. 549.

⁵ Сухомлинов М. И. Указ. соч. С. 493.

ликованья...» (1889), «Прочь идеалы! Грозный клик!..» (1889)), в которых ощущается тонкость восприятия окружающего мира лирическим героем и его тревога за судьбу человечества, за его нравственное здоровье.

Итоговые стихотворения, можно сказать, примиряют Аполлодора Гностика с жизнью, свидетельствуют о его появившемся убеждении в том, что земное существование необходимо человеческому духу так же, как и преодоление его. Цикл заканчивается гармонично: дух и материя уравниваются по своей значимости, они оба светлы и светят, оба святы.

Стихотворение, публикуемое нами в данной статье, написано годом позднее публикации цикла (сентябрь 1894 года), но темы, которые Майков разрабатывал при создании поэтического цикла, остаются актуальными для поэта и сейчас. Это хорошо видно при сопоставлении основных образов, тем и идей цикла и стихотворения.

Первым бросается в глаза чисто внешнее сходство нашего стихотворения с произведениями, составляющими майковский цикл: оно написано без традиционной разбивки на строфы, изобилует авторскими обращениями, риторическими вопросами, восклицательными знаками; как и во многих стихотворениях цикла, Майков выделяет особо значимые для себя понятия написанием с прописной буквы. Но близость циклу заключается не только в этом: стихотворение заново, но более обобщенно, ставит и решает многие вопросы, которые, казалось, уже были решены в цикле «Из Аполлодора Гностика». Прямые переключки слышатся со стихотворениями «Заката тихое сиянье...» (1888), «Из бездны Вечности, из глубины Творенья...» (1892), «Аскет! Ты некогда в пустыне...» (1893). Размышления Майкова о смысле и цели человеческой жизни, о неудержимом стремлении познать мир и о невозможности полного познания ранее приводили философствующего поэта к мысли о душевном смирении, кротости, к идее принятия счастья земной жизни и нахождения в ней гармонии с самим собой.

Нельзя сказать, что через год многое в рассуждениях поэта меняется. Сейчас он вновь говорит о поиске глубинного смысла жизни, «главного чего-то», и снова приходит к выводу о тщетности робких человеческих попыток постигнуть замысел творения:

Нет вечных Истин в нашем знаньи!
Все в нем загадки, темный лес!

И вместе с этим Майков с разочарованием убеждается в ничтожности творений человеческой мысли перед «беспредельностью тайны» жизни:

И все ничтожней между тем
И построение, и цельность
Теорий наших и систем!..

Одно из своих писем сыну Аполлону, с которым поэт очень часто находил темы для философских бесед, Майков начал следующим образом: «Собираясь тебе писать, я перечел одно за другим твои последние письма, и впечатление было благое, настроение, в них отразившееся, очень мирное, т. е. в смысле душевного мира, в котором едва ли не главное счастье жизни! Да и все философии и религии едва ли не его разрушают. Все ли достигают — не знаю относительно стоиков, эпикурейцев, платоников, — но „полнота веры“, говорят, дает его вполне христианством. Нас не подведешь ни под одну рубрику. Скажут: это оттого, что наши идеалы земные. Положим: но они прекрасны — отечество, великие идеи, искусство, наконец, люди — близкие и ближайшие (дети, родители). Отрицания этих земных привязанностей и Христос не произносил; его придумали монахи первых столетий».⁶ Странно

⁶ Письмо А. Н. Майкова сыну Аполлону от 24 марта 1895 года // Институт русской литературы. Архив А. Н. Майкова. Ф. 168. 17.008 CVIII 612. Л. 244.

слышать такие слова от Майкова, который всю жизнь говорил: «мы, философы...» Оказывается, что именно это философствование лишает человека «главного счастья жизни», уводит от «земных идеалов», ценность которых понимается довольно поздно. Но, с другой стороны, если не быть философом, вряд ли можно по достоинству оценить это наконец пришедшее знание.

Заключительное четверостишие стихотворения вводит совершенно новый для Майкова библейский образ — образ «нищих духом»:

О, неужель одни блаженны
Лишь *духом нищие* и им
Дано, в их простоте смиренной,
Зреть Царство Божие — одним?..

На полях письма — приписка: «А что если в самом предпоследнем стихе вм(есто) „в их простоте“ сказать: „в их мудрости смиренной“? Не будет ли, впрочем, противоречия?» Поэт тонко чувствует грань между двумя этими понятиями, так как для него очень важно определить: где же находится он сам? Ближе к простоте или к мудрости? Но ответа поэт не находит, продолжая сомневаться («О, неужель...»). Как он написал ранее:

А небо на тебя с улыбкою взирает,
Как на капризного ребенка смотрит мать,
С улыбкой — потому, что все, все тайны знает,
И знает, что тебе еще их рано знать!

В целом данное стихотворение очень характерно для позднего Майкова. Налицо тяготение к циклу «Из Аполлодора Гностика», выраженное темой произведения, художественными особенностями и идейным своеобразием. Возможно, оно несколько недоработано, но нам пока неизвестно, возвращался ли поэт в дальнейшем к работе над ним или оставил в таком виде. Вполне вероятно будет обнаружить новый вариант стихотворения в последующих письмах автора к своим родным, кому он всегда доверял вершить суд над своими творениями.

© М. Д. Эльзон

ОБ ИСТОЧНИКЕ СТИХОТВОРЕНИЯ А. А. ФЕТА «THE ECHOES»

Это стихотворение было впервые опубликовано Конст. Льдовым в журнале «Новый мир» (1900, № 39, с. 131) по автографу, полученному из-за границы от А. Л. Бржеской. Готовя полное собрание стихотворений, Б. В. Никольский включил его на правах «Dubia», высказав почему-то сомнение относительно авторства.¹ Действительно, странное название свидетельствует, казалось бы, о существовании английского оригинала (поскольку «echo» — слово общеевропейское и только в английском имеет множественное число; русские эквиваленты — «отзвуки», «отголоски»). Приняв во внимание это соображение, Б. Я. Бухштаб, однако, счел необходимым при подготовке (за год до своей кончины) новейшего издания в «Библиотеке поэта» не изымать «The Echoes» из подраздела оригинальных произведений 1840-х—1892-го годов.

Вероятный источник нашелся спустя почти полтора десятилетия.

¹ См. примечание Б. Я. Бухштаба в кн.: Фет А. А. Стихотворения и поэмы. Л., 1986. С. 700. В двухтомнике А. Е. Тархова (М., 1982) стихотворение отсутствует.

В 1888 году в «Русском архиве» было опубликовано сообщение И. И. Ханенко «За Пушкина».²

Опровергая новацию П. А. Ефремова, снабдившего пушкинское «Эхо» («Ревет ли зверь в лесу глухом...», 1831) подзаголовком «Из Томаса Мура»,³ И. И. Ханенко писал: «Я переглядел всего Мура и не нашел в нем ничего подобного. Единственные стихи под этим названием ни по мысли, ни по выражению не имеют никакого сходства со стихотворением Пушкина. Привожу его в подлиннике и в подстрочном переводе.

ЕCHO

How sweet the answer Echo makes
To music at night,
When, roused by lute or horn, she wakes
And far away, o'er lawns and lakes
Goes answering light.

Yet Love hath *echoes*⁴ fruier far
And far more sweet,
Than e'er beneath the moonlight's
Of horn or lute, of soft *star* guitar
The *songs repeat*.

T'is when the sight in youth Sincere,
And only then, —
The sight that breath'd for one to hear,
Is by that one, that only dear
Breathed back again!

Судя по новейшему изданию, это стихотворение (из «Ирландских мелодий», 1808—1834) не имело переводческой истории.⁷ А. А. Фет представлен здесь стихотворением «Прощай, Тереза!» (1850). Предоставляя читателю возможность самому удостовериться в буквальности или вольности переложения, воспроизвожу фетовский текст:

Та же звездочка на небе,
Та ж внизу течет река, —
Смолк давно лишь голос милый,
Радость сердца далека!
Эхо вторит мне уныло:
«Далека!»

ЭХО

(Из Мура)

Как сладостно отвечает Эхо
Музыке ночью,
Когда, пробужденное лютней или звуком
рога, оно просыпается
И далеко по лугам и по водам
Идет, слегка ей отвечая.

Но *Эхо* любви гораздо вернее
И гораздо сладостнее,
Чем когда-либо, при свете *месяца*,
Рогов или лютни, или томной гитары
Повторенные звуки.

Так бывает, когда во дни простосердечной
юности, И только тогда,
Вырывается у нас из груди вздох,
слышимый *ею*⁵ одною,
И когда *она*,⁶ единственно дорогая,
Отвечает нам на него вздохом*.

² Русский архив. 1888. № 8. С. 500—501. Подпись: И. Х.

³ См., например: *Пушкин А. С. Полное собрание его сочинений* / Изд. В. В. Комарова под ред. П. А. Ефремова. 2-е изд. СПб., 1887. Т. 1. С. 165.

⁴ Курсив везде мой, кроме специально оговоренных случаев. — М. Э.

⁵ Курсив в тексте.

⁶ Курсив в тексте.

⁷ *Мур Томас. Избранное* / Сост., вступ. ст., комм. Л. Володарской. М., 1981. Здесь (с. 133) — в переводе И. Копостинской (вместо «Эхо» — «Как нежно Эхо повторяет...»).

Тот же в роще молчаливой
 Бьет веселый, светлый ключ;
 Но отрадный лик былого
 Не проглянет из-за туч!
 Грустно шепчет эхо снова:
 «Из-за туч».

Та же птичка, что певала,
 Ночью песнь свою поет;
 Но та песнь грустнее стала,
 Радость на сердце нейдет!
 Эхо тихо простонало:
 «Да, нейдет!»

Голос прошлого родного,
 Ты умолкнешь ли когда?
 Не буди ты сновидений,
 Что умчались навсегда!
 Снова эхо в отдаленьи
 Вторит: «Навегда!»

Опираясь на историю текста, это стихотворение можно датировать июлем—сентябром 1888 года, т. е. временем знакомства А. А. Фета с августовским номером журнала. По устному предположению А. Е. Барзаха, здесь могло иметь место желание соперничать с Пушкиным («он не перевел — я переведу»), но в отличие от других переводов, где А. А. Фет прямо называл автора, это стихотворение, ритмически более напоминающее «Ворона» Э. По, является, скорее, попыткой соперничать... с тютчевским «Я встретил Вас, и все былое...» — шедевром именно любовно-пейзажной лирики. Почему А. А. Фет использовал в качестве заглавия слово из шестого стиха поэтического шедевра Томаса Мура — можно только гадать...

© О. Л. Фетисенко

О ДАТИРОВКЕ ЭПИГРАММЫ И. С. ТУРГЕНЕВА «К НЕМУ ЧИТАТЕЛЬ НЕ СПЕШИТ...»

Цель этой заметки — исправить распространенную ошибку, связанную с датировкой не сохранившейся целиком эпиграммы Тургенева на В. П. Боткина. Впервые она была опубликована Я. П. Полонским в 1884 году.¹ Известна лишь одна ее строфа:

К нему читатель не спешит,
 И журналист его боится,
 Панаев сдуру набезит
 И, корчась в муках, дале мчится.²

В первом издании полного собрания сочинений и писем Тургенева эпиграмма не печаталась. Во втором издании произведение датируется 1854 годом.³

¹ Нива. 1884. № 4. С. 87. В 1901 году эпиграммы Тургенева были опубликованы по записи Д. В. Григоровича в «Литературном приложении» к «Ниве»; в этом варианте иначе звучит третья строка (1901. Кн. XII. С. 623).

² Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: В 12 т. М., 1986. Т. 12. С. 308.

³ Там же. С. 654.

Источником ошибки можно считать статью Е. А. Гитлиц «Эпиграммы Тургенева».⁴ Справедливо заметив, что поводом к появлению эпиграммы на Боткина стало обсуждение какого-то произведения К. Н. Леонтьева, исследовательница приводит ряд свидетельств мемуаристов (П. В. Анненков, А. Д. Галахов и др.) и затем приходит к выводу, что этим вызвавшим спор произведением была повесть «Немцы», опубликованная под названием «Благодарность» в «Московских ведомостях» в 1854 году.

«Тургеневские сборники», в которых был представлен материал к новому изданию академического собрания сочинений писателя, являются авторитетным источником, и поэтому, видимо, все, что сообщалось их авторами, вызвало доверие и зачастую без проверок переносилось в другие издания (прежде всего, разумеется, в комментарии к ПСС). Так, например, М. И. Гиллельсон и К. А. Кумпан в комментарии к эпиграмме на Боткина в томе «Русская эпиграмма» повторяют, ссылаясь на «Тургеневский сборник», ошибочную датировку и считают поводом к написанию произведения спор о рассказе «Немцы».⁵

Несколько неуточненных комментаторских «находок», касающихся отношений Тургенева и Леонтьева, встречается в первой части «Летописи жизни и творчества И. С. Тургенева». Не удалось избежать здесь и неверной датировки эпиграммы «К нему читатель не спешит...» Любопытно, что в этом издании об одном и том же событии повествуется дважды: сообщается, что в мае 1864 года Тургенев написал эпиграмму на Боткина и что в мае 1855 года Боткин и Григорович гостили в Спасском.⁶

В чем же все-таки причина ошибочной датировки? В одной небрежности, допущенной автором статьи в «Тургеневском сборнике». Е. А. Гитлиц обосновывает свое предположение тем, что «Немцы» («Благодарность») якобы «единственное произведение Леонтьева 50-х годов, появившееся в печати».⁷ В действительности дело обстоит иначе: повесть «Благодарность» была лишь первым опубликованным произведением Леонтьева; в мае 1855 года, т. е. как раз тогда, когда у Тургенева в Спасском был «полон (...) дом гостями»,⁸ вышел номер «Отечественных записок» с повестью Леонтьева «Лето на хуторе». Именно это произведение читалось вслух Боткину и вызвало его гнев, а в ответ — ироничное переложение пушкинского «Анчара».⁹

Тургенев принимал живое участие в судьбе повести, следил за работой над ней, читал ее первые главы еще в 1854 году, рекомендовал ее к публикации. Все это хорошо известно из писем его к Леонтьеву,¹⁰ а также из воспоминаний последнего «Мои дела с Тургеневым».¹¹

В тургеневской эпиграмме не случайно было упомянуто имя И. И. Панаева. Ему Тургенев писал о повести молодого автора, думая о возможной публикации «Лета на хуторе» в «Современнике».¹² В обзорной статье июньской книжки «Современника» Панаев негативно отозвался о леонтьевской повести.¹³ Свою оценку произведе-

⁴ Тургеневский сборник. Материалы к полному собранию сочинений и писем И. С. Тургенева. Вып. 3. Л., 1967. С. 56—72.

⁵ Русская эпиграмма. Л., 1988. С. 636. (Библиотека поэта. Большая сер.).

⁶ Летопись жизни и творчества И. С. Тургенева (1818—1858). СПб., 1995. С. 264, 291.

⁷ Тургеневский сборник. Вып. 3. С. 64.

⁸ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма: В 18 т. Л., 1987. Т. 3. С. 27.

⁹ См.: Анненков П. В. Литературные воспоминания. М., 1989. С. 369; Галахов А. Д. Сороковые годы // Исторический вестник. 1892. № 1. С. 138.

¹⁰ К сожалению, в комментариях к этим письмам как в первом, так и во втором изданиях полного собрания сочинений Тургенева также допущено много неточностей.

¹¹ Леонтьев К. Н. Собр. соч. М., 1912. Т. IX.

¹² Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма: В 18 т. Т. 2. С. 202.

¹³ Заметки и размышления Нового Поэта по поводу русской журналистики // Современник. 1855. Т. LI. Май—июнь. С. 266—268.

ния он повторил 1 июля 1855 года в письме Тургеневу: «Твой хваленый студент с повестью „Лето на хуторе“ — очень плох. Это, брат, решили мы единогласно. Ты очень слаб к начинающим».¹⁴

Ошибка Е. А. Гитлиц могла быть легко исправлена после того, как Б. Ф. Егоровым и В. А. Ждановым были изданы дневники А. В. Дружинина. Короткая запись, сделанная в комментарии к дневнику одним из писателей, гостивших в тургеневском имении в мае 1855 года, — «Боткин и повесть Леонтьева. Зеленый яд. Писун. Анчар, древо яда» — связана с повестью «Лето на хуторе».¹⁵

Нетрудно увидеть в этой записи «конспект» утраченного начала тургеневской эпиграммы. Между тем в «Летописи» дневник Дружинина цитируется только для того, чтобы указать на пребывание компании писателей в Спасском.

Неоткомментированным в дружининской записи осталось лишь слово «писун». Вероятно, оно прозвучало в споре о таланте опекаемого Тургеневым молодого автора. Дружинин вспоминает это слово 23 июля 1855 года в письме к Боткину, замечая, что Тургенев «иногда (...) хвалит писунов вроде знаменитого Леонтьева».¹⁶

Все это позволяет утверждать, что эпиграмма Тургенева на Боткина имеет не «предположительную» (ошибочную, как выяснилось), а точную датировку — май 1855 года.

¹⁴ Лит. наследство. 1964. Т. 73. Кн. 2. С. 113. Ответ Тургенева см.: *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма: В 18 т. Т. 3. С. 47.

¹⁵ *Дружинин А. В.* Повести. Дневник. М., 1986. С. 338, 396. См. также: *Дружинин А. В.* Полинья Сакс. Дневник. М., 1989. С. 421.

¹⁶ Гос. лит. музей. Летописи. Т. 9. Письма к А. В. Дружинину (1850—1863). М., 1948. С. 38.

© Н. А. Карлов

«ПРИГЛАШЕНИЕ НА КАЗНЬ» И «ТЮРЕМНАЯ» ЛИТЕРАТУРА ЭПОХИ РОМАНТИЗМА

(К ПРОБЛЕМЕ «НАБΟКОВ И РОМАНТИЗМ»)

Вопрос о связях Набокова с предшествующей литературной традицией всегда занимал важнейшее место в работах о писателе. Однако внимание исследователей (как отечественных, так и зарубежных) обращается при этом прежде всего на контакты писателя с русским и европейским реализмом, либо же с символистским движением. О связях же Набокова с литературой романтизма упоминается значительно реже, и отдельные существующие сопоставления в этой области не носят развернутого характера.¹ Между тем проблема взаимоотношений художника с романтической эпохой заслуживает более тщательного изучения.

¹ П. М. Бицилли указывает на традиционные романтические темы «человека-узника» и «жизни-сна» как на ведущие в творчестве Набокова. См.: *Бицилли П. В.* Сирий. «Приглашение на казнь». — Его же. «Соглядатай». Париж, 1938 [рецензия] // В. В. Набоков: Pro et contra. СПб., 1997. С. 253—254. Носителем романтического мировидения считает Набокова И. Есаулов. См.: *Есаулов И.* Поэтика литературы русского зарубежья (Шмелев и Набоков: два типа завершения традиции) // Есаулов И. Категория соборности в русской литературе. Петрозаводск, 1995. С. 238—267. См. также: *Линецкий В.* «Анти-Бахтин» — лучшая книга о Владимире Набокове. СПб., 1994. С. 22, 42—51; *Семенова Н. В.* «Жизнь—ландшафт—странствие» в новелле Вл. Набокова «Облако, озеро, башня» // Проблемы романтизма в русской и зарубежной литературе. Тверь, 1996. С. 126—130; *The Garland Companion to Vladimir Nabokov.* New York; London, 1995. P. 77, 317, 437, 555, 697.

О наличии не только опосредованных, но и прямых контактов набоковского творчества с этой традицией весьма убедительно свидетельствует роман «Приглашение на казнь» (1938). Одно из самых «цитатных» произведений Набокова заключает в себе наряду с другими целый мотивно-повествовательный пласт, который отсылает читателя к творчеству художников романтической эпохи.² Основой для сопоставления с романтиками служит прежде всего так называемый «тюремный» комплекс, попытку рассмотрения которого и предлагает данная статья.

На событийно-сюжетном уровне «Приглашение на казнь» — роман о пребывании в тюрьме осужденного на смерть воспитателя детского сада Цинцинната Ц., преступление которого состоит в том, что он оказывается «непрозрачным» в мире «прозрачных друг для дружки душ».³ В романе описываются последние дни узника, с момента вынесения ему смертного приговора до казни. Ситуация узничества, положенная в основу произведения, являлась в эпоху романтизма одной из самых продуктивных: к ней обращались Байрон и В. Скотт, Гюго и Метьюрин, Э. Т. А. Гофман и Э. По, Стендаль и Дюма, Пушкин, Лермонтов, Жуковский...⁴ Повествование подобного рода заключало в себе несколько устойчивых мотивов и положений, которые варьировались от произведения к произведению с небольшими различиями. Важным звеном в построении «тюремного» сюжета часто выступала ситуация побега.

В «Приглашении на казнь» мотив бегства связан с Эммочкой, маленькой дочерью директора тюрьмы. В каталоге тюремной библиотеки Цинциннат находит рисунки Эммочки, изображающие побег узника. Затем именно она обещает Цинциннату освобождение: «Мы убежим, и вы на мне женитесь» (IV, 85). Здесь отчетливо возобновляется традиционный романтический мотив спасения пленного героя влюбленной в него девушкой, реализованный, в частности, в «Корсаре» Байрона и в «Кавказском пленнике» Пушкина. Причем помимо неопределенно широкого круга возможных отсылок в романе присутствует и явная реминисценция из конкретного произведения — лермонтовской «Соседки», входящей в «тюремный» цикл поэта:

У отца ты ключи мне украдешь,
Сторожей за пирушку усадишь,
А уж с тем, что поставлен к дверям,
Постараюсь я справиться сам.

Избери только ночь потемнее,
Да отцу дай вина похмельнее,
Да повесь, чтобы ведать я мог,
На окно полосатый платок.

В сознании мечтающего о бегстве героя Набокова возникает отражение именно этого сюжета. «Будь ты взрослой, — подумал Цинциннат, — будь твоя душа хоть слегка с моей поволокой, ты, как в поэтической древности, напоила бы сторожей, выбрав ночь потемней...» (IV, 26).⁵

² Мельком указывает на присутствие романтических мотивов в романе С. М. Козлова. Ср.: «Один из ведущих повествовательных пластов „Приглашения на казнь“ пародирует штампы романтической литературы: средневековая готика, бегство от действительности, гений и толпа, злодеи и жертвы, зачатие героя от „неизвестного бродяги, разбойника, плотника...“, явление потерянной матери и пр.» (Козлова С. М. Утопия истины и гносеология отрезанной головы в «Приглашении на казнь» // Звезда. 1999. № 4. С. 184).

³ Набоков В. Собр. соч.: В 4 т. М., 1990. Т. 4. С. 12. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте.

⁴ См., например: *Жирмунский В. М.* Байрон и Пушкин. Л., 1978. С. 239—256.

⁵ Впервые эта реминисценция отмечена в статье: Шапиро Г. Русские литературные аллюзии в романе Набокова «Приглашение на казнь» // Russian Literature. 1981. IX. P. 371. Однако, говоря о ней, исследователи анализируют, как правило, саму сюжетную ситуацию в

Как представляется, замечание о «поэтической древности», заключая в себе несколько соотнесенных друг с другом смыслов, может служить неким ключом к раскрытию функционирования всего комплекса узнических мотивов в «Приглашении на казнь». Во-первых, причисленные к «туманам древности» произведения писателей XIX века предстают в романе Набокова сильно удаленными хронологически от момента описываемых событий; оказываясь к тому же бесконечно далекими от современных героям реалий («мало что уцелело от легендарных времен» — IV, 28), они поэтому и воспринимаются Цинциннатом как «древние», подлинно мифические. Однако семантический диапазон словосочетания «поэтическая древность» в тексте романа несравненно шире того буквального смысла, который вкладывает в него Цинциннат. И здесь речь идет уже об авторской точке зрения. Ведущая в произведении тема творчества позволяет увидеть за «древностью» и чисто литературные характеристики этих текстов: писательское видение действительности, сюжетную организацию произведений, манеру изложения, стиль. В этом случае ключевым, опорным словом в рассматриваемом словосочетании становится эпитет «поэтическая», указывающий на принадлежность даже не столько именно к поэзии, сколько к литературе в целом; а существительное «древность» в употребленном значении встает в один синонимический ряд с такими понятиями, как «устарелость», «несовременность», «несостоятельность перед лицом сегодняшнего дня».⁶

Таким образом, характеризуя литературу XIX века как «поэтическую древность», Набоков лишний раз намекает на наличие в своем романе некоего металитературного слоя. Эта металитературность «Приглашения на казнь» проявляется как в постоянной демонстрации автором своего присутствия в произведении и подчеркивании условности происходящего («Итак — подбираемся к концу. Правая, еще непочатая часть развернутого романа, которую мы, посреди лакомого чтенья, легонько ощупывали, машинально проверяя, много ли еще (и все радовала пальцы спокойная, верная толщина), вдруг, ни с того ни с сего, оказалась совсем тощей: несколько минут скорого, уже под гору чтенья — и... ужасно!» — IV, 5), так и в игре Набокова с литературной традицией, в стремлении писателя обыграть, иногда спародировать какие-то определенные устойчивые мотивы, образы или стиль (в нашем случае — закрепленные за романтической эпохой). На этом уровне роман может быть прочитан как полемика или игра с устоявшимися литературными моделями и стереотипами.

Напомним, что конкретным воплощением «поэтической древности» выступает у Набокова «Соседка» Лермонтова, но это стихотворение с легкостью включается в длинный ряд схожих по тематике и стилю текстов. Неудивительно, что в сознании

романе Набокова в соотнесении с лермонтовским сюжетом, не затрагивая вопроса о функционировании аллюзии (см., например: *Шапиро Г.* Указ. соч. С. 370—371; *Сендерович С., Шварц Е.* Вербная штука. Набоков и популярная культура. Статья первая // Новое литературное обозрение. 1997. № 24. С. 102).

⁶ Подобной семантической многозначностью обладает и словосочетание «поэтический дуэлянт», характеризующее пушкинского Ленского («...хочу я о другом, хочу другое пояснить... но пишу я темно и вяло, как у Пушкина поэтический дуэлянт». — IV, 52). Такая характеристика по отношению к пушкинскому герою может пониматься прежде всего в том смысле, что Ленский — «поэт-дуэлянт», т. е. поэт, погибший на дуэли. Дуэль и поэзия здесь по существу иначе никак не связаны. Однако сама синтаксическая природа употребленного словосочетания тесно сопрягает эти два понятия: Ленский только в том смысле «дуэлянт», в каком он поэт. Этот смысл станет очевиден, если мы вспомним, что замечание о «поэтическом дуэлянте» принадлежит перу Цинцинната, ведущего своеобразную творческую, «поэтическую» дуэль со смертью и пытающегося найти литературные аналоги своей ситуации. Ленский, писавший «темно и вяло», не состоялся как поэт и погиб на дуэли, и Цинциннату не хочется повторять его участь. Стиль — единственное оружие набоковского героя, а «темный и вялый» стиль не дает пропуска в бессмертие, обрекает на гибель в поединке с судьбой (ср.: *Шапиро Г.* Указ. соч. С. 369—370).

Цинцинната, неплохо знакомого с литературой («По вечерам же упивался старинными книгами под ленивый, пленительный плеск мелкой волны...» — IV, 14), воспроизводятся расхожие романтические штампы. Причем следует заметить, что в размышлениях героя нет ни капли иронии, Цинциннат действительно способен мыслить лишь шаблонами: «Кабы вот таким ребенком осталась, а вместе повзрослела, поняла, — и вот удалось бы: горящие щеки, черная ветреная ночь, спасение, спасение...» (IV, 30).⁷ Примитивность, нетворческая природа такого мышления для Набокова очевидна, медитация в духе «поэтической древности» уже не оправдывает себя и не может привести героя к освобождению. В ловушку здесь Набоков заманивает не только Цинцинната, но и своего читателя, заставляя его поверить в то, что знакомая сюжетная ситуация и разрешится традиционным образом. Однако прежние литературные законы не срабатывают: Эммочка, поначалу взяв на себя роль спасительницы, в итоге обманывает Цинцинната, и вместо желанной свободы герой попадает в директорскую квартиру. Если процитированные выше строчки отражают общее место всей романтической литературы, то концовка размышлений героя допускает несколько большую степень конкретизации: «И напрасно я повторяю, что в мире нет мне приюта... Есть! Найду я! В пустыне цветущая балка! Немного снегу в тени горной скалы!» (IV, 30). С определенной долей вероятности можно утверждать, что в сознании Цинцинната вновь репродуцируются именно лермонтовские образы и мотивы, которые хотя и указывают на некий узнаваемый круг текстов («На севере диком стоит одиноко...», «Утес», «Три пальмы»), но не соотносятся ни с одним из них в отдельности. В восприятии героя границы между отдельными сюжетами и произведениями как бы стираются, что лишний раз подчеркивает их «древность» (в связи с этим крайне примечательно то обстоятельство, что именно Лермонтов, в отличие от Пушкина, Гоголя, Толстого, не назван в романе по имени, а упоминается лишь как автор «древних стихов»⁸). Но если Цинциннат непреднамеренно забывает конкретные тексты, начиная мыслить штампами, то на авторском уровне эта «забытость», стертость выступает как прием, писательская установка в отношении определенной традиции. В конечном счете «поэтической древностью» оказывается и все литературное наследство романтической эпохи, используемое Набоковым как строительный материал для построения собственного произведения. Ведь сходным образом функционируют в романе и другие текстовые фрагменты, отсылающие к романтической литературе о тюрьме.

Мотив побега развивается в «Приглашении на казнь» и в иной сюжетной плоскости. Цинциннат с волнением ожидает таинственного спасителя, который пробивает потайной ход к нему в камеру. Однако вместо благородного избавителя к герою вваливаются палач м-сье Пьер и директор тюрьмы Родриг Иванович. Явная литературность эпизода с подкопом тем более очевидна, что на нее открыто намекает сам Набоков: «...стояла бесстрастная, каменная ночь, — но в ней, в глухом ее лоне, подтачивая ее мощь, пробивалось нечто совершенно чуждое ее

⁷ Ср., например, в сцене ночного побега героя «Кавказского пленника», спасенного Черкешенкой:

...взгляд ее безумный
Любви порыв изобразил.
Она страдала. Ветер шумный,
Свистя, покров ее клубил.

(Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Л., 1978. Т. 4. С. 99)

⁸ В качестве автора «старых, старых стихов» появляется в романе и Тютчев. Строка из его стихотворения «Последняя любовь» (1852) вплетена в страстный монолог Цинцинната: «...и вода бросает колеблющийся блеск на ровные строки старых, старых стихов, — о, как на склоне, — ведь я знаю, что этого не надо, — и суеверней! — ни воспоминаний, ни боязни, ни этой страстной икоты: и суеверней! и я так надеялся, что все будет прибрано, все просто и чисто» (IV, 111). См.: Шапиро Г. Указ. соч. С. 372.

составу и строю. Или это старые, романтические бредни, Цинциннат?» (IV, 79). Замечание повествователя о «старых, романтических бреднях» является не чем иным, как прямым авторским указанием на игру с сюжетами романтической «тюремной» литературы, и в то же время служит предупреждением Цинциннату о готовящейся ловушке.⁹

Мотив потайного хода, ведущего из одной камеры в другую, в первую очередь заставляет вспомнить популярный роман Александра Дюма «Граф Монте-Кристо» (1846), в котором узник замка Иф аббат Фариа, сделав подкоп, попадает в камеру к Эдмону Дантесу.¹⁰ Прорытый туннель служит впоследствии средством сообщения между камерами, и узники, сдружившись, начинают ходить друг к другу в гости. Набоков пародийно переворачивает эту ситуацию. Навязывающий себя в друзья к Цинциннату палач м-сье Пьер приглашает несчастного узника в свою камеру, чтобы продемонстрировать ему орудие будущей казни. Еще одним возможным источником этого эпизода предстает роман Э. Т. А. Гофмана «Эликсиры сатаны» (1816), где к находящемуся в заточении капуцину Медарду пробивает ход преследующий его страшный двойник. Подобная ситуация также могла найти отражение в «Приглашении на казнь»: ведь м-сье Пьер выступает как своего рода демонический двойник Цинцинната.

В обоих рассмотренных случаях (как в ситуации с туннелем, так и в истории с Эмочкой) у Набокова мы сталкиваемся с мотивом «ложного побега», также отразившимся в творчестве романтиков. В этом отношении показателен знаменитый «Мельмот Скиталец» Ч. Р. Метьюрина (1820). Здесь в качестве тюрьмы выступает католический монастырь в Мадриде (само уподобление монастыря тюрьме восходит, как известно, к «Монахине» Дидро). Ситуация ложного побега возникает у Метьюрина дважды, причем оформлена она, как текст в тексте. Во внутренней рамке помещен рассказ некоего монаха о двух влюбленных, которых он взялся освободить, и, обманув, заточил в монастырском склепе. На внешнем уровне повествование ведется от лица испанца Алонсо Монсады, которому тот же монах помогает бежать из монастыря и, как впоследствии оказывается, вновь обманывает: герой попадает в руки Инквизиции. И у Метьюрина, и у Набокова ложное бегство предстает осуществлением коварного замысла, имеющего целью умножить муки героя. Но в абсурдном мире «Приглашения на казнь» эта ситуация выступает одновременно и знаком некой игры, ведущейся сразу с двух сторон: «страшный, полосатый мир» (VI, 51) ведет низкую, подлую игру с Цинциннатом, используя для достижения собственных целей любые средства. В свою очередь, все художественное пространство романа представляет собой поле авторской игры с литературной традицией: Набоков вновь и вновь ставит своего героя в знакомые ситуации, но каждый раз разрешает их по-новому.

Напоследок напомним, что сама ситуация ложного бегства предстает частным воплощением мотива «пытки надежной» (мучители даруют жертве надежду на спасение, заманивая ее в очередную ловушку). Этот по-своему преломившийся в «Приглашении на казнь» романтический мотив («Он убедился, — да, это именно к нему идут, его хотят спасти...» — IV, 80) мы встречаем не только у Метью-

⁹ Цитированное рассуждение повествователя на деле весьма парадоксально. Ведь «старые, романтические бредни» противопоставляются чаяниям Цинцинната вырваться на волю, приравниваясь, таким образом, к невозможности обретения героем свободы. В то же время сами сюжеты «тюремной» литературы, на которые указывает автор, часто завершались именно освобождением узника («Кавказский пленник» Пушкина, «Пармская обитель» Стендаля, «Граф Монте-Кристо» Дюма). Это противоречие легко снимается, если принять во внимание, что важнейший смысл упоминания о «старых, романтических бреднях» — металитературный. Это намек на книжность, литературность происходящего с героем, напоминание о том, что он всего лишь персонаж, «заключенный» автором в книгу и полностью зависящий от его воли.

¹⁰ Ср.: Сендерович С., Шварц Е. Указ. соч. С. 107.

рина, но и у весьма популярного французского писателя второй половины XIX века Вилье де Лиль-Адана, чья новелла так и озаглавлена — «Пытка надеждой».¹¹

Изложенные наблюдения позволяют сделать вывод о том, что Набоков, разрабатывая «тюремный» сюжет в «Приглашении на казнь», принимал во внимание все упомянутые нами тексты. Но авторская установка носит особый характер. Воспроизводя типичные для романтической литературы ситуации и положения, Набоков, за редким исключением, не отсылает в том или ином сюжетном эпизоде к какому-либо конкретному источнику, а заставляет читателя вспомнить литературный фон в целом, характерные общие места романтических произведений о тюрьме. Причем зачастую отсылки к этой литературной традиции указывают именно на обобщение и стирание различий между отдельными произведениями.

Приведем два примера, наглядно подтверждающие это положение. Камера, в которую заключен Цинциннат, наряду с присущими только ей особенностями имеет и такие, которые объединяют ее с камерами многих литературных узников. Прежде всего это «паук с потолка — официальный друг заключенных» (IV, 6). Характеристика паука как «друга заключенных» позволила Г. Шапиро усмотреть здесь отсылку к «Шильонскому узнику» Байрона в переводе Жуковского,¹² где герой называет своего собрата по камере паука «другом»:

И подземелье стало вдруг
Мне милой кровлей... там все друг,
Все однодомец было мой:
Паук темничный надо мной
Там мирно ткал в моем окне...¹³

Действительный смысл рассматриваемой аллюзии лежит, как представляется, несколько в иной плоскости. Сама набоковская цитата полигенетична по своей структуре, т. е. она несводима к какому-либо конкретному источнику и ориентирована на целый ряд текстов, объединенных в данном случае одним образом.¹⁴ Так, помимо «Шильонского узника» Байрона/Жуковского, паук как характерный атрибут тюремной жизни появляется в повести Виктора Гюго «Последний день приговоренного к смерти» (1829)¹⁵ и в уже упомянутом «Мельмоте Скитальце» Метьюри-

¹¹ Связь между произведениями Метьюрина и Вилье де Лиль-Адана отмечена М. П. Алексеевым (*Алексеев М. П.* Ч. Р. Метьюрин и его «Мельмот Скиталец» // Ч. Р. Метьюрин. Мельмот Скиталец. М., 1983. С. 614—616).

¹² См.: Шапиро Г. Указ. соч. С. 371.

¹³ Жуковский В. А. Избранное. Л., 1973. С. 342. Любопытно отметить, что упоминание о «дружбе» узников с пауками возникает и на страницах «Мельмота Скитальца» Метьюрина. Ср.: «...тебе приходится привыкать к другому обществу, смотреть, как вокруг твоей соломенной подстилки ползает паук, слушать, как скребется крыса! Я знаю, что они заводили дружбу с узниками Бастилии, и те их прикармливали, — подумай, не пора ли заняться этим и тебе?» (*Метьюрин Ч. Р.* Мельмот Скиталец. С. 51).

¹⁴ О полигенетичности у Набокова см.: Тамми П. Заметки о полигенетичности в прозе Набокова // В. В. Набоков: Pro et contra. С. 514—528.

¹⁵ «Я уже был близок к обмороку, как вдруг почувствовал у себя на голый ноге ползущие мохнатые лапы и холодное брюшко — потревоженный мною паук удирал прочь» (*Гюго В.* Собр. соч.: В 15 т. М., 1953. Т. 1. С. 241). Выявление переключек между «Приглашением на казнь» и «Последним днем приговоренного к смерти» может стать предметом особого исследования. Укажем пока лишь на одну параллель. Эпиграф к «Приглашению на казнь», взятый Набоковым из выдуманного им же самим французского мыслителя Делаланда («Как сумасшедший мнит себя Богом, так мы считаем себя смертными» — IV, 5), явным образом переключается со словами книги, о которой упоминает «приговоренный»: «...все люди приговорены к смерти с отсрочкой на неопределенное время» (*Гюго В.* Собр. соч. Т. 1. С. 232). Можно предположить, что Набоков сознательно полемизирует с Гюго, формулируя принципиально отличную от него авторскую установку. Если в повести французского романтика реальность смерти, по крайней мере как события в истории героя, не подвергается сомнению, то автор «Приглашения на казнь» отказывает смерти во всех ее притязаниях.

на. И это, вероятно, далеко не полный перечень. Эпитет «официальный», употребленный Набоковым, как раз и призван подчеркнуть регулярную воспроизводимость, привычность и даже тривиальность этого образа. В этом контексте слово «друг» может пониматься уже не буквально, а в значении «непременный спутник», «постоянный атрибут изображения тюрьмы». ¹⁶ В «Приглашении на казнь» паук выполняет ту же функцию, что и все остальные образы и сюжетные ходы, относящиеся к тюремному комплексу: воспроизвести расхожую модель, создать иллюзию уже хорошо знакомого и словно заранее предreshенного, а затем неожиданно ее разрушить.

С полигенетичностью набоковской цитаты мы сталкиваемся и при описании подготовки Цинцинната к бегству: «И тогда узник решил, что пора действовать. Страшно спеша, трепеща, но все же стараясь не терять над собой власти, он достал и надел те резиновые башмаки, те полотняные панталоны и куртку, в которых был, когда его взяли; нашел носовой платок, два носовых платка, три носовых платка (беглое преобразование их в те простыни, которые связываются вместе)...» (IV, 91—92). С. Сендерович и Е. Шварц, комментируя этот фрагмент, как представляется, совершенно справедливо считают, что «скобочный оборот просто указывает на перенос литературного мотива». ¹⁷ Однако вывод исследователей о том, что мы имеем дело с аллюзией, направляющей к роману Стендаля «Пармская обитель» (1839), кажется не вполне обоснованным. Безусловно, Набоков ориентируется в «Приглашении на казнь» и на роман Стендаля, но в данном случае ему как раз важно показать не единичность, а многократность, бесчисленную повторяемость литературной ситуации. Форма возвратного глагола в третьем лице («простыни связываются») подчеркивает обычность и регулярность действия: подобным образом поступали и поступают в пародируемой романтической литературе все узники, а не какой-нибудь конкретный заключенный. Характерно, что и сам Цинциннат не назван в этом отрывке по имени, а получает родовое классифицирующее наименование «узник».

В рамках нашего исследования мы постарались показать, что Набоков в «Приглашении на казнь» воспроизводит характерные для романтической литературы о тюрьме образы и мотивы и, играя на читательских ожиданиях, использует их для создания новой романной реальности. Сама литература романтической эпохи, охарактеризованная Набоковым как «туманы древности», что-то давно забытое, превращается в некий единый текст, поэтому многочисленные аллюзии к произведениям романтиков в большинстве случаев сводятся не к какому-либо одному источнику, а указывают на целую группу однопорядковых в том или ином смысле текстов в их совокупности. Тем самым эти отсылки либо приобретают характер шаблонов, общих мест (здесь на первый план выходит пародийная функция), либо же служат знаками, просто указывающими на литературу романтизма. Причем в обоих случаях специфика использования Набоковым романтических аллюзий позволяет говорить, скорее, именно об обращении к удаленной по времени литературной эпохе, в рамках которой были популярны «тюремные» сюжеты, нежели к романтизму как особому историко-литературному направлению. ¹⁸

В заключение отметим, что присутствие литературных шаблонов и общих мест не ограничивается в «Приглашении на казнь» чисто металитературными задачами. Их роль видится и в усилении эффекта ненатуральности, бутафорности всего романного мира. В произведении четко присутствует установка на изображение не

¹⁶ В то же время «официальный» может пониматься и как «официально разрешенный», «дозволенный начальством».

¹⁷ Сендерович С., Шварц Е. Указ. соч. С. 102.

¹⁸ Именно по этой причине романтические аллюзии, не связанные с «тюремным» комплексом, не входят в рассматриваемую нами систему.

реальной, а «сделанной», искусственной действительности. И тюрьма, и все ее атрибуты оказываются лишь декорацией, которая в итоге разрушается верховной волей автора. Рискнем предположить, что само финальное крушение этих декораций, мира, построенного с оглядкой на романтические каноны, также можно истолковать в металитературном отношении — как расставание, отказ Набокова-художника от романтической традиции и игры с ней.

© Д. М. Буланин

МИФЫ О ГРИГОРИИ ЦАМБЛАКЕ И МИФОБОРЧЕСТВО Ф. ТОМСОНА*

Спорить с профессором Ф. Томсоном стало в отечественной палеославистике уже своего рода традицией.¹ Оспариваются прежде всего те выводы общекультурного характера, которые он довольно искусственно присоединяет к своим конкретно-историческим исследованиям. Что касается последних — нельзя не признать, что Ф. Томсон является в настоящее время одним из ведущих специалистов по литературе *Slavia Orthodoxa* и едва ли не главным специалистом по наименее изученному — переводному — разделу этой литературы. В многочисленных статьях исследователя так или иначе затрагиваются сочинения всех основных деятелей литературной культуры южных и восточных славян, подвергаются анализу десятки и даже сотни оригинальных и — особенно — переводных памятников средневековой славянской письменности. Заинтересованный читатель найдет в работах Ф. Томсона много новых фактов, наблюдений, сопоставлений. Принцип максимального охвата литературы вопроса, которого придерживается ученый, делает многие его труды незаменимым справочным пособием, что является далеко не последним их достоинством, если учесть скудость и несовершенство справочной литературы по культуре славянского средневековья. Коль скоро мы признаем значение работ профессора Ф. Томсона в конкретном исследовании литературного наследия древних славян, не благодарно ли будет воздержаться от дальнейших с ним споров на теоретические темы? Коль скоро парадоксальные утверждения ученого — например, о знании греческого языка как основным признаке культурного развития — помогают ему работать на благо палеославистики, не благодарно ли оставить их на совести автора? В конце концов никто не станет отрицать значения «скептической школы» в развитии исторической науки, хотя едва ли кто сейчас присоединится к выводам этой школы. Негативная характеристика древней культуры восточных славян, которая проходит сквозным мо-

тивом в трудах Ф. Томсона, может быть понята как запоздалая реплика «скептической школы».

Споры с профессором Ф. Томсоном оказываются довольно бесплодными еще и потому, что предметом их являются недоказуемые утверждения — аксиомы. Таков, например, один из основных тезисов ученого об «интеллектуальном молчании» Древней Руси (термин заимствован у Г. Флоровского), с которым он дебютировал в славистической науке.² Для того чтобы принять или отвергнуть этот тезис, пришлось бы заново написать историю древнерусской, да и не только древнерусской культуры. В значительной степени к области аксиоматики относится и спор о том, существуют ли переводы, выполненные в Киевской Руси.³ На основании имеющихся в нашем распоряжении данных нельзя неопровержимо доказать киевского происхождения ни одного из соответствующих переводов. Однако нельзя доказать и обратного — того, что соответствующие переводы не могли быть осуществлены в Киеве. Дело, по-видимому, в том, что для средневековых книжников происхождение перевода не имело того значения, которое ему придают современные исследователи.⁴ Важнее, наверное, то, что переводчики данной эпохи, где бы они ни подвизались — в Киеве или вне Киева, придерживались одних и тех же принципов перевода.⁵

Приведенные соображения отчасти объясняют, почему автор этих строк, он же — первый из оппонентов профессора Ф. Томсона, отказы-

² Thomson F. J. *The Nature of the Reception of Christian Byzantine Culture in Russia in the Tenth to Thirteenth Centuries and Its Implications for Russian Culture // Slavica Gandensia*. 1978. Vol. 5. P. 107—139.

³ Отрицательная позиция Ф. Томсона по этому вопросу выражена во многих его статьях, из которых главной является следующая: Thomson F. J. «Made in Russia»: A Survey of the Translations Allegedly Made in Kievan Russia // *Millennium Russiae Christianae: Tausend Jahre Christliches Russland*: 988 — 1988. Köln; Weimar; Wien, 1993. P. 295—354.

⁴ См.: Franklin S., Shepard J. *The Emergence of Rus: 750—1200*. London; New York, 1996. P. 241—242.

⁵ Буланин Д. М. *Древняя Русь // История русской переводной художественной литературы: Древняя Русь. XVIII век. Т. 1: Проза*. СПб.; Köln, 1995. С. 41—43.

* Thomson F. J. *Gregory Tsamblak: The Man and the Myths*. Gent, 1998. 150 p. (Slavica Gandensia. 1998. Vol. 25. N 2: Sonderband).

¹ См.: Буланин Д. М. Пятнадцать вопросов проф. Томсону из университета в Антверпене // *Русская литература*. 1979. № 1. С. 97—101; Алексеев А. А. Кое-что о переводах в Древней Руси (по поводу статьи Фр. Дж. Томсона «Made in Russia») // *ТОДРЛ*. 1996. Т. 49. С. 278—296.

ваясь полемизировать с ученым по общетеоретическим вопросам, предлагает внимательнее присмотреться к методике его конкретных исследований. В качестве образца для критического разбора взята монография Ф. Томсона о Григории Цамблаке — одном из наиболее значительных литературных деятелей славянского средневековья, жизнь и творчество которого остаются вместе с тем изученными далеко не удовлетворительным образом. Герой книги Ф. Томсона вызывает безусловный научный интерес по целому ряду причин. Мало того, что «жизнь и деятельность Киевского митрополита Григория Цамблака представляет одну из самых темных страниц русской истории» — заявление, сделанное сто лет назад,⁶ но сохраняющее силу и в наше время. Мало того, что Григорий Цамблак — кажется, единственный писатель домосковской эпохи, чьи творения были соединены в отдельный сборник, и это — неоспоримое свидетельство их авторитета (с. 113—116). Мало и того, наконец, что жизнь и деятельность героя книги являются ярким подтверждением единства культуры Slavia Orthodoxa, ибо Григорий Цамблак в равной мере принадлежит истории Болгарии, Сербии, Молдавии, Московской и Западной Руси. Григорий Цамблак — первый из славянских средневековых писателей, чьи творения в восприятии современников и потомков оказались противопоставлены личности их творца. Память о Григории Цамблаке сохранилась глубоко отрицательного свойства — как о схизматике, в связи с его поставлением в Киевские митрополиты без санкции Константинопольского патриарха. Он подвергался проклятию в архиерейской присяге (с. 109—110), возможно, его имя включалось иногда в анафематствования, читавшиеся в Чине православия.⁷ Однако Никоновская летопись, осуждая поставление Григория в Новогрудке митрополитом Киевским, замечает вместе с тем в связи с его смертью: «Тое же зимы умре Григорий митрополит Цамблак на Киеве, родом болгарин, книжен zelo, изучен убо бе книжней мудрости всяцей из детства, и много писания сотворив, остави».⁸

⁶ С(околов Пл.). Киевский митрополит Григорий Цамблак: (Очерк его жизни и деятельности) // Богословский вестник. 1895. № 7. С. 52.

⁷ Евгений, митрополит (Болховитинов). 1) Описание Киевософийского собора и Киевской иерархии... Киев, 1825. С. 103; 2) Словарь исторический о бывших в России писателях духовного чина греко-российской церкви. 2-е изд. СПб., 1827. Т. 1. С. 101—102. Заметим, впрочем, что К. Никольский не знал подобных списков (Никольский К. Анафематствование (отлучение от церкви), совершаемое в Первую неделю Великого поста: Историческое исследование о Чине православия. СПб., 1879. С. 273).

⁸ Полное собрание русских летописей. СПб., 1897. Т. 11. С. 235.

Данная ситуация в принципе противоречит существовавшему в Slavia Orthodoxa представлениям о писателе и писательском труде. Труд писателя рассматривался как акт благочестия,⁹ так что отступление от благочестия творца влекло за собой отрицание благочестивости его творений. В случае с Григорием Цамблаком славянское средневековье нашло, как кажется, выход, связав литературное творчество писателя с тем периодом его жизни, который предшествовал поставлению Григория в митрополиты Киевские: по представлениям того времени, став схизматиком, Григорий неминуемо утрачивал право быть религиозным писателем. Эта истина предельно ясно сформулирована в сообщении о Цамблаке, которое читается в «Степенной книге»: «Цамблак же многа писания сотворив, бе бо от юности изучен всякой книжной премудрости, а отнеде же воскочи на Киевскую митрополию, всего три лета пребысть и жития сего отиде».¹⁰ Ф. Томсон справедливо отмечает, что в заглавиях сочинений Цамблака, получивших распространение в славянской письменности, он никогда не называется митрополитом Киевским, в том числе в заглавии его Похвального слова отцам Констанцского собора (с. 89). Для обозначения сана, который носил автор произведений, подписанных именем Григория Цамблака, избирается даже искусственный — не засвидетельствованный современными источниками титул «епископа» или «архиепископа Российского» (с. 114—115). Закрепившееся таким образом отделение творений Григория Цамблака от биографии писателя способствовало резкому обособлению двух типов источников, касающихся его жизни и деятельности: это, с одной стороны, сочинения из так называемой «Книги Григория Цамблака» и другие произведения, приписываемые нашему герою и ничего не сообщающие об их составителе (чему, конечно, способствовала и их жанровая природа); это, с другой стороны, несколько документов церковного и светского характера, касающихся Григория Цамблака и умалчивающих о его литературной деятельности. Такое положение вещей явилось той питательной средой, на которой развилась мифологизация биографии и творчества Григория Цамблака. Похоже, что начало этого процесса восходит к глубокой древности: подвергнутый проклятию Цамблак стал связываться с лучше известным на Руси Флорентийским собором — и, соответственно, был объявлен не только схизматиком, но и вероотступником, он мог смешиваться с более поздним митрополитом Киевским Григорием (1458—1472) и т. д. (с. 89—90, 109). С течением времени масштабы мифологизации лишь увеличились, чему в немалой степени способствовал «интернациональный» размах деятельно-

⁹ См. подробнее: Буланин Д. М. Античные традиции в древнерусской литературе XI—XVI вв. München, 1991. С. 220—223. (Slavistische Beiträge, Bd 278).

¹⁰ Полное собрание русских летописей. СПб., 1908. Т. 21. Ч. 1. С. 480.

сти нашего героя. У некоторых историков, не свободных от националистического уклона, возникал соблазн узурпировать наследие Цамблака в пользу своей национальной культуры. Достаточно сказать, что, обсуждая национальную принадлежность писателя, его признавали греком и влахом, полувлахом (семивлахом, производя отсюда имя Цамблак), сербом и болгаринном или полусербом-полуболгаринном (с. 18). С такого рода мифами и вступает в поединок профессор Ф. Томсон.

Однако прежде чем заняться мифоборчеством в рамках целой монографии, Ф. Томсон счел нужным расправиться с наиболее уязвимым мифом о Григории Цамблаке, создателем которого был автор самого обстоятельного исследования жизни и творчества писателя — А. И. Яцимирский.¹¹ Согласно предположению А. И. Яцимирского, писатель не умер в 1419/1420 году, как о том сообщают летописи: с именем Гавриила Цамблак принял скиму в Нямецком монастыре, где еще раньше, в 1403—1406 годах, он подвизался в качестве игумена. По мнению А. И. Яцимирского, Григорий Цамблак может быть отождествлен с Гавриилом Урицем — одним из наиболее активных книгописцев Нямецкого монастыря, чья деятельность по переписке книг продолжалась вплоть до середины XV века.¹² Гипотеза А. И. Яцимирского о тождественности Григория Цамблака и Гавриила Урица не была принята большинством рецензентов его книги, не согласились с ней и многие последующие исследователи творчества славянского писателя. Как справедливо указывает Ф. Томсон, обнаружение кодекса, переписанного Гавриилом Урицем в 1412/1413 году, т. е. до того, как Цамблак был поставлен Киевским митрополитом, лишает гипотезу А. И. Яцимирского всяких оснований.¹³ Однако Ф. Томсон не ограничился констатацией этого факта: вслед за Э. Тюрдеаню¹⁴ он утверждает, что А. И. Яцимирский фальсифицировал те источники — послания, колофоны, глоссы, на которых основывается его идентификация знаменитого писателя и писца Гавриила Урица. Следует отметить, что материалов для столь серьезного обвинения, которое выдвигает Э. Тюрдеаню и вслед за ним Ф. Томсон, явно недостаточно. Тот факт, что цитируемые А. И. Яцимирским тексты не видел никто, кроме него самого, — а таков главный аргумент Э. Тюрдеаню и Ф. Томсона, не дает состава преступления. Сведения, имеющиеся в нашем распоряжении, позволяют думать, что

А. И. Яцимирский, подобно многим другим исследователям христианских древностей Востока, изымал — а попросту воровал рукописи или части рукописей из посещавшихся им молдавских монастырей; утверждения ученого, что он покупал какие-то рукописи у некоего отца Феофила Гепецкого,¹⁵ едва ли кого-то могут ввести в заблуждение. Все ли привоенные А. И. Яцимирским рукописи сохранились в его коллекции, находящейся ныне в Библиотеке Российской Академии наук, остается невыясненным, тем более что ни Э. Тюрдеаню, ни Ф. Томсон не произвели сплошного просмотра всего, что входит в эту коллекцию.¹⁶

Доводы в пользу факта фальсификации документов были бы более основательны, если бы обвинители могли привести другие случаи, когда А. И. Яцимирский обнаружил недобросовестность в ссылках на источники, — примеры, независимые от его гипотезы, отождествляющей Цамблака и Гавриила Урица. Примеры, на которые ссылается Э. Тюрдеаню, не могут поколебать презумпцию невинности почтенного ученого, ибо они также основаны на *argumentum ex silentio* — исчезновении соответствующих кодексов.¹⁷ Случаев внутреннего противоречия в данных, которые содержатся в будто бы фальсифицированных документах, — то, на чем обыкновенно полагаются все мистификаторы, — обвинители не приводят. Наконец, прежде чем выносить обвинительный приговор, необходимо найти мотивировку действий подозреваемого в отношении каждой из подделок. Зачем понадобилось А. И. Яцимирскому фабриковать так много источников, показывающих, что Нямецкий монастырь был посвящен Пантократору, — факт, имеющий важное, но не решающее значение в его доказательствах тождественности Григория Цамблака и Гавриила Урица? На этот вопрос обвиняющая сторона не дает ответа.¹⁸

¹⁵ Thomson F. J. The False Identification... P. 136, 146.

¹⁶ О рукописях А. И. Яцимирского, поступивших в другие архивохранилища, см.: Исторический очерк и обзор фондов Рукописного отдела Библиотеки Академии наук. Вып. 2: XIX—XX века. М.; Л., 1958. С. 104.

¹⁷ Turdeanu E. 1) L'activité littéraire en Moldavie à l'époque d'Etienne le Grand (1457—1504) // Revue des études roumaines. 1960. Vol. 5—6. P. 28—30; 2) Le Métropolitain Anastase Crimca et son oeuvre littéraire et artistique (1608—1629) // Revue des études slaves. 1952. Vol. 29. P. 58; 3) L'activité littéraire en Moldavie de 1504 à 1552 // Revue des études roumaines. 1965. Vol. 9—10. P. 140—142. Thomson F. J. The False Identification... P. 158.

¹⁸ Ф. Томсон подозревает А. И. Яцимирского и в совершенно бессмысленных — с точки зрения фальсификатора — подделках, в частности в замене имени Гавриила на имя Иоила в колофоне 1451 года (Thomson F. J. The False Identification... P. 141, note 119). Деятельность того писца Иоила, о котором

¹¹ Thomson F. J. The False Identification of Gregory Tsamblak with Gabriel Uric: The Full Extent of Alexander Yatsimirsky's Fraud Exposed // Slavica Gandensia. 1996. Vol. 23. P. 117—169.

¹² Яцимирский А. И. Григорий Цамблак: Очерк его жизни, административной и книжной деятельности. СПб., 1904.

¹³ Thomson F. J. The False Identification... P. 135.

¹⁴ Turdeanu E. Grégoire Camblak: faux arguments d'une biographie // Revue des études slaves. 1946. Vol. 22. P. 46—81.

Конечно, в рамках исследования жизни и творчества Григория Цамблака в целом вопрос о предполагаемых фальсификациях А. И. Яцимирского может показаться второстепенным. И все же — если бы, положим, удалось доказать, что эти фальсификации имели место, — они заставляют нас всерьез задуматься: зачем уважающему себя и заслуженно уважаемому ученому начала XX века понадобилось вступать на эту стезю? Не претендуя на окончательный ответ, позволю себе высказать предположение, что ученым, занимавшимся славянской средневековой культурой в рамках исторической школы, было тесно в тех пределах, которые определялись канонами этой культуры. Анонимность большинства сочинений, склонность славянских писателей к абстрагированию и деконкретизации, качества, особенно заметные при сравнении с культурой латинского мира, богатой именами и фактами, могли кого-то ввести в соблазн и побудить «дополнить» отвлеченную культуру конкретными деталями. Разумеется, мое предположение нельзя приобщить к досью, которое собирают Э. Турдеану и Ф. Томсон на А. И. Яцимирского. И все же едва ли не здесь причина навязчивого желания конкретизировать жизнь и деятельность Григория Цамблака — пускай не с помощью фальсификаций, а всего лишь домыслами, желания, которое обнаруживается у многих историков, писавших о нем после А. И. Яцимирского. Их домыслы суть те самые мифы, которые Ф. Томсон обещает дезавуировать в заглавии своей монографии.

К этой задаче ученый подошел с присущей ему основательностью, о чем свидетельствует не только список литературы в конце книги, занимающий тридцать страниц, но и тот факт, что все, включенные в этот список труды — вплоть до румынских изданий XIX века сомнительной научной ценности, используются в книге по ходу изложения. Монография Ф. Томсона состоит из отдельных главок, в которых рассмотрены как эпизоды из жизни Григория Цамблака, о которых мы располагаем сколько-нибудь достоверными сведениями, так и те из них, которые полностью основаны на домыслах историков: «Семья Цамблаков»; «Год рождения Григория»; «Его отец»; «Отношение Григория к Киприану и Евфимию»; «Образование»; «Пострижение и поставление в сан»; «Отъезд из Тырново»; «Пребывание на Афоне»; «Григорий как исихаст и паламит»; «Переезд в Констанц»; «Миссия в Молдавии»; «Григорий как посланник»; «Настоятель монастыря в Дечанах»; «Путешествие в Литву в 1406 г.»; «Игумен Плинарского монастыря»; «Возвращение в Литву»; «Ситуация в Ливне»; «Избрание в митрополиты Киевские»; «Григорий как митрополит»; «Прибытие Григория на Константинополь»; «Политическая подоплека посольской миссии Григория»; «Обращение Григория к собору»; «Отношение Григория к уни»; «Результат посольской миссии Григория в Констанц»;

идет речь в письме, опубликованном А. И. Яцимирским, относится к XVI веку.

«Кончина и репутация»; наконец, в качестве приложения, «Сборник проповедей Григория».

По каждому из перечисленных эпизодов из жизни Цамблака и относящимся к ним проблемам автор добросовестно приводит все без изъятия существующие в литературе высказывания и суждения, хотя большая их часть не выдерживает научной критики и получает со стороны Ф. Томсона более или менее строгую оценку, так что эти высказывания размещаются, в соответствии со своими достоинствами, на своеобразной шкале, где полюсами являются гипотеза — с одной стороны и *absurdum* — с другой стороны; некоторые домыслы ученый относит к области романистики, причисляя их «to the realm of pure fiction» (с. 27). Библиографическая полнота в некоторых разделах книги Ф. Томсона доходит до педантизма, иной раз велик соблазн обратиться к автору со словами Евангелия: «Не пометайте бисер ваших предков свиньями» (Мф. VII, 6). В самом деле, едва ли критика Ф. Томсона изобавит «романиста» от его фантазий и едва ли серьезная наука сильно пострадает от этих фантазий. Так или иначе, досконально разобрав все, что говорилось по тому или иному вопросу, исследователь не боится вернуть обсуждение этого вопроса к исходной точке — к состоянию *nescio*. Таков вердикт ученого по поводу домыслов об отношении Григория Цамблака к другим представителям рода, о времени и месте его пострижения и поставления в сан, о его пребывании на Афоне и т. д.

Приходится признать, что книга Ф. Томсона очистила наши сведения о жизни и творчестве Григория Цамблака от многих псевдонаучных фантазий. От всех ли? — вопрос, обусловленный претенциозным заглавием книги, которое ко многому обязывает и в котором подлинная личность писателя противопоставлена мифологии.¹⁹ Приходится признать — и здесь мы переходим к критическому разделу рецензии, что довольно существенная часть этой мифологии получила права на существование у столь строгого критика, каким является профессор Ф. Томсон. Более того, сам критик обогатил эту мифологию некоторыми весьма оригинальными элементами. Начнем с предмета исследования. Если учесть исключительную скудость биографических сведений о Цамблаке, естественным было бы сначала подвергнуть всестороннему изучению весь корпус его сочинений, в том числе как *потенциальный* источник биографических сведений, и лишь затем приступить к жизнеописанию. Вместе с тем, оставаясь ре-

¹⁹ Ф. Томсон испытывает особенное пристрастие к подобным интригующим названиям. Ср.: *Thomson F. J.* 1) *The Bulgarian Contribution to the Reception of Byzantine Culture in Kievan Rus': The Myths and the Enigma* // *Harvard Ukrainian Studies*. 1988/1989. Vol. 12/13. P. 214—261; 2) *SS. Cyril and Methodius and a Mythical Western Heresy: Trilinguism (A Contribution to the Study of Patristic and Mediaeval Theories of Sacred Languages)* // *Analecta Bollandiana*. 1992. Vol. 110. P. 67—122.

листами, мы не вправе требовать от слависта, живущего в Бельгии, разработки славянского рукописного материала, на основании которого только и можно восстановить наследие Цамблака в полном объеме. Однако приступая к жизнеописанию писателя до того, как закончено описание его литературного наследия, — а таков случай с книгой Ф. Томсона, исследователь обязан учитывать отмеченный выше разрыв между творениями Цамблака и личностью творца, образовавшийся в его литературной репутации. Иными словами, можно было рассчитывать, что биография писателя, свободная от мифологических наслоений, будет построена только на сообщениях о Григории — церковном деятеле и остережется черпать сведения о нем из корпуса сочинений Цамблака. Конечно, в этом случае биография Григория Цамблака оказалась бы в несколько раз короче — ведь первое упоминание его имени относится к 1401 году, когда Григорий был направлен в Молдавию Константинопольским патриархом Матфеем (хотя и в этом случае предстоит доказать, что упоминаемый в документе *ἄρ Γρηγόριος* тождествен нашему герою). Однако мы вынуждены констатировать, что рецензируемое жизнеописание писателя, которое противопоставляется прежним мифам, в значительной мере построено на том же основании, что и эти самые мифы, — на собственных сочинениях Григория Цамблака, всестороннее исследование которых — дело будущего.

В биографии Цамблака, составленной Ф. Томсоном, многие эпизоды жизни писателя остаются в прежнем — мифологическом — состоянии. В частности, ученый справедливо предостерегает от попыток делать какие-то выводы на основании того, что сообщается о Григории Цамблаке в заглавиях его сочинений, заглавиях, которые составляли с позднейшими переписчиками (с. 115—116). Между тем сам биограф признает доказанным факт пребывания Цамблака настоятелем в Дечанах, хотя единственное упоминание об этом содержится в заглавии *Жития Стефана Дечанского*: «Житіе и жителство свѣтаго великомученика въ царехъ Стефана Сръбскаго, иже въ Дечахъ, зъписано Грігоріемъ мнихомъ и прѣзвитеромъ, игуменомъ бывшимъ тожде обитѣли». ²⁰ Ссылка на то, что таково название произведения во всех его списках (с. 44), ничего не доказывает до той поры, пока не будет выяснено взаимоотношение этих списков. ²¹ Столь же неубедительны попытки ученого найти в самом тексте *Жития* подтверждения тому, что его автор находился в Дечанах, например ссылки на хорошее знание агиографом окрестностей монастыря (с. 42—43). Такого рода ссылки игнорируют жанровые особенности произведения: нельзя не согласиться с самим Ф. Томсоном, что Григорий был «агиографом, а не историком» (с. 46, ср. с. 49) и что

опасно принимать «данные агиографии за чистую монету» (с. 29). Добавим от себя, что Григорий писал свои жития и энкомия в той отвлеченной от фактов, абстрагированной форме, которая утвердилась на Балканах, прежде всего, в результате творчества патриарха Евфимия (ср. с. 29, примеч. 143). Декларации, в которых утверждается, что агиограф был свидетелем какого-то события (в случае с Григорием Цамблаком — свидетелем судьбы святотатца), являлись элементом житийного канона, доказывая истинность описанных событий, а противопоставление «нас» святому носит риторический, а не конкретно-исторический характер (с. 43).

Названные примеры аргументации очень характерны для Ф. Томсона, который, в соответствии с принципами исторической школы, черпает из источника лишь конкретные факты, признаваемые или отвергаемые ученым, составляющим событийную историю (ср. знаменитое «*wie es eigentlich gewesen war*» Л. фон Ранке). Литературная природа источника и, соответственно, — неоднозначность сообщаемых в нем фактов, игнорируются. Это особенно заметно, когда речь идет об интерпретации наиболее известного произведения Григория Цамблака, обладающего особенно сильным «мифогенным» зарядом, — его Надгробного слова митрополиту Киприану. Те, кто пытались проецировать отдельные пассажи этого произведения на биографию автора, а именно понимали относящиеся к Киприану слова «брать бѣше нашему отцю» в том смысле, что митрополит Киприан приходился Григорию Цамблаку дядей, получили уже хороший урок. ²² Как установил Й. Холтхузен, приведенные слова восходят к святоотеческому источнику — составленному Григорием Нисским Надгробному слову Мелетию Антиохийскому, которое послужило одним из источников Надгробного слова митрополиту Киприану. ²³ Однако иные специалисты по-прежнему демонстрируют «непонимание риторического характера Надгробного слова» (с. 16). Едва ли можно, в частности, толковать буквально сообщение Надгробного слова о случившейся в Тырново встрече митрополита Киприана и автора слова, который будто бы в то время «отроческий еще носѣща возрастъ». ²⁴ Дистанцирование автора и предмета похвалы — известный риторический прием, и достигалось оно, помимо прочего, противопоставлением автора, несовершенного возрастом и разумом («отроческий возрастъ»), и героя энкомия, умудренного года-

²² Дончева-Панайотова Н. Слово на Григорий Цамблак за митрополит Киприан. Велико Тырново, 1995. С. 92. (Библиотека «Филология». Литературознание, т. 1).

²³ Holthusen J. Neues zur Erklärung des Nadgrobnoe slovo von Grigorij Camblak auf den Moskauer Metropoliten Kiprian // Slavistische Studien zum VI. Internationalen Slavistenkongress in Prag 1968. München, 1968. S. 372—382.

²⁴ Дончева-Панайотова Н. Слово... С. 84.

²⁰ Давидов А. и др. Житие на Стефан Дечански от Григорий Цамблак. София, 1988. С. 64.

²¹ Там же. С. 56—62.

ми и опытом. Между тем, исходя из цитированного сообщения, делают вывод о том, что Григорий Цамблак был младшим современником Киприана, вычисляют год его рождения и т. д. Риторическая топика — ссылки на многую «скорбь», которую претерпел митрополит Киприан на пути в Царьград, служит основанием для датировки этой памятной встречи двух славянских писателей (с. 10). Риторический контраст между москвичами, предстоящими гробу Киприана, и «нашим отечеством», которое его «изнесе» и которое понимается как Болгария, дает материал для еще более ответственного вывода — что наш герой был болгарин (с. 19). В этой связи следует решительно подчеркнуть, что единственный источник, в котором Григорий Цамблак называется болгарин, — это сообщения русских летописей о его поставлении в митрополиты и о его кончине (ссылки см. с. 19, примеч. 85). Учитывая, что в то время, когда соответствующие известия вносились в летопись, Второго Болгарского царства уже не существовало, а также своеобразии этнических определений, свойственное средневековью в целом²⁵ и русским источникам в том числе (ср. с. 18), мы остереглись бы делать категорические выводы об этнической принадлежности нашего героя. Впрочем, как справедливо отмечает сам Ф. Томсон, для средневековой культуры Slavica Orthodoxa вопрос этот имел второстепенное значение (с. 19).

В процессе своего мифоборства автор рецензируемой книги не избежал соблазна пополнить мифологию о жизни и творчестве Григория Цамблака новыми догадками. Это касается языка произведений Цамблака, о котором А. Вайан походя заметил: «Cамблак écrit en slave, mais il pense en grec».²⁶ Ф. Томсон принимает это заявление за доказанный факт с тем большей готовностью, что, кажется, по его мнению, для писателя знание греческого языка — *conditio sine qua non* (бедный Аввакум! бедный Пушкин!). Во всяком случае, к сложным для понимания лексемам цитируемых фрагментов из сочинений Цамблака он предлагает греческие эквиваленты, которые будто бы имел в виду писатель, «думающий по-гречески» (с. 15, примеч. 60, 19, 23, примеч. 108, 28, примеч. 134 и др.). На это можно возразить, что, во-первых, большинство греко-славянских параллелей, которые приводит исследователь, утвердилось в церковнославянском языке задолго до Цамблака (проχεται — «прѣдлежить»; ἀγάπη — «любовь»; ἡσυχία — «безмълвие»; νοητός — «мысленный», и т. д.).²⁷ Следовательно, нет

нужды предполагать подстановку соответствующего значения в каждом конкретном случае. Во-вторых, не лишним будет напомнить, что до нас не дошло ни одной строчки греческого текста, написанной Григорием Цамблаком, — откуда, впрочем, не следует, что он не знал греческого языка, бывшего тогда в обиходе у всех писателей славянского юга. Между прочим, признание Григория Цамблака двуязычным писателем — заключение, для которого имеющийся в нашем распоряжении материал не дает оснований, требует от исследователя дальнейших размышлений, касающихся самого процесса его творчества. Сошлюсь по этому поводу на недавние открытия, связанные с литературным наследием Максима Грека.²⁸

Предлагаемая Ф. Томсоном характеристика языка Григория Цамблака выглядит тем более легкомысленной, что в отношении подобных догадок, высказанных его предшественниками, ученый демонстрирует строгость и нетерпимость. Лексикология и стилистика — науки, в которых также требуется доказывать каждое положение. Почему читатель должен верить утверждениям исследователя, что стиль какого-то текста «типичен для произведений Цамблака» (с. 90, ср. с. 41—42)?²⁹ В настоящее время, когда производятся достаточно сложные отождествления рукописных текстов, выполненных разными писцами,³⁰ едва ли кто поверит голословным заявлениям о сходстве или различии определенных почерков (с. 27, примеч. 132).³¹

Завершая свой разбор жизнеописания Григория Цамблака, считаю своим долгом подчеркнуть, что оно представляет собой очень полезный критический обзор всего, что нам известно о биографии писателя. И все же, прочтя книгу Ф. Томсона, вопреки ее многообещающему заглавию, мы расстаемся далеко не со всеми мифами об этом выдающемся авторе XIV—XV вв. Хочется думать, что всестороннее исследование его литературного творчества прояснит некоторые из загадок, о которых шла речь. Готов подписаться под заявлением Ф. Томсона о том, что отсутствие на исходе второго тысячелетия критического издания сочинений Григория Цамблака является «позором» для славистической науки (с. 116).

²⁸ Максим Грек. «Слово о покаянии» и «Слово обличительно на еллинскую прелесть» // ТОДРЛ. 1993. Т. 47. С. 230 (От переводчика). Ср.: Ševčenko I. On the Greek Poetic Output of Maksim Grek // Palaeoslavica. 1997. Vol. 5. P. 232—248.

²⁹ Мне уже приходилось писать о бездоказательных датировках переводов («судя по языку»), которые практикует Ф. Томсон. См.: Буланин Д. М. Пятнадцать вопросов... С. 99.

³⁰ На материале греческих рукописей см. в особенности: Фонкич Б. Л. Греческие рукописи европейских собраний: Палеографические и кодицилогические исследования 1988—1998 гг. М., 1999.

³¹ См. также: Thomson F. The False Identification... P. 124—125, 154.

²⁵ Алексеев В. П. Этногенез. М., 1986. С. 28—29.

²⁶ Vaillant A. Cyrille de Turov et Grégoire de Nazianze // Revue des études slaves. 1950. Vol. 26. P. 50.

²⁷ См. соответственно: Срезневский И. Материалы для словаря древнерусского языка. М., 1958. Т. 2. Стлб. 1635—1636; Стлб. 87—90; т. 1. Стлб. 59; т. 2. Стлб. 217—218.

© Е. А. Вильк

«ИТАЛЬЯНСКИЙ ДНЕВНИК» Н. А. ЛЬВОВА*

Книга, о которой идет речь, не совсем обычна с точки зрения издательской практики. Выпущенная К. Ю. Лаппо-Данилевским в той же серии «Bausteine zur slawischen Philologie und Kulturgeschichte», что и вышедшие в 1994 году «Избранные сочинения» Н. А. Львова,¹ она представляет собой своего рода расширенное приложение к этому более раннему изданию или, как осторожно отмечает сам публикатор, «своеобразный второй том» его. Необычность этого «второго тома» связана с совершенно специфическими принципами подачи текста, подбора иллюстративного материала и решением сложнейших комментаторских задач, что определялось в конечном итоге содержанием и природой данного литературного памятника. Необычно также и то, что книга включает в себя и полный параллельный текст на немецком языке: памятник русской культуры, являющий собой интереснейший образец осмысления и усвоения западного искусства, получает таким образом «статус гражданства» одновременно в двух языковых и культурных сферах.

Место, занимаемое Николаем Александровичем Львовым в русской культуре XVIII века, как известно, также весьма своеобразно. Подобно близкому к нему и во многом принявшему от него эстафету А. Н. Оленину, он был «Tausendkünstler» — «тысячеискусником» (как назвал однажды Оленина Александр I), владевшим немалыми знаниями и пробовавшим силы в самых различных областях искусства, науки и даже инженерного дела. Но значение его определяется не только и не столько многочисленными и разносторонними опытами (самыми продуктивными из которых были, вероятно, начинания в области архитектуры и паркостроения),² сколько совершенно особой ролью инициатора культурных начинаний, человека, чутко улавливавшего новейшие эстетические веяния и очень быстро принявшего на

себя роль советчика и мэтра в среде культурной элиты, концентрировавшейся в 1770—1790-е годы вокруг «державинского кружка». Влияние Львова прямо и косвенно отразилось в поэзии Г. Р. Державина, И. И. Хемницера, В. В. Капниста, М. Н. Муравьева, в живописи Д. Г. Левицкого, В. Л. Боровиковского, в скульптуре и мелкой пластике Ж.-Д. Рашетта, в музыке Д. С. Бортнянского, Д. Сартти, Е. И. Фомина, Н. П. Яхонтова. Но именно такого рода деятельность, в России XVIII века еще не институализированная, не ставшая Львова в ряд критиков или авторов эстетических трактатов, труднее всего поддается учету и изучению. Свидетельствами ее остаются воспоминания современников, переписка, пометы Львова на рукописях Державина, его «программы» для художников, скульпторов, архитектурно-ландшафтные фантазии. Еще труднее за всеми этими текстами, распространявшимися в предельно узком кругу, различить содержание и генезис самой эстетической программы Львова. И в этом смысле «Итальянский дневник», содержащий написанные «для себя» заметки о десятках и сотнях классических памятников европейского искусства, приобретает совершенно особую ценность.

Рукопись, хранящаяся в архиве Пушкинского Дома и получившая условное название «Итальянского дневника», давно уже обращала на себя внимание исследователей, хотя специальных работ, посвященный ей, до сих пор не было. За исключением, быть может, главы в беллетризованной биографии Львова, написанной А. Н. Глузовым³ и не претендовавшей ни на точность, ни на сколько-нибудь полное освещение материала. Особый случай представляет собой появившаяся во время подготовки книги к печати и независимо от нее публикация «Львовского дневника» в «Памятниках культуры», выполненная А. Б. Никитиной.⁴ По объему и точности комментария, не говоря уже о присутствующих в ней публикаторских погрешностях — неверные прочтения ряда слов, выпадение двух страниц дневника, — данная публикация несравненно уступает рецензируемой работе.⁵

Сам дневник — это достаточно краткий, примерно 50 книжных страниц, текст, чрезвы-

* *L'vov Nikolaj A. Italienisches Tagebuch / Übers. aus dem Russ. von Hans Rothe und Angelika Lauhus. Итальянский дневник. / Herausgegeben und kommentiert von Konstantin Ju. Lappo-Danilevskij. In Zusammenarbeit mit dem Pußkinskij Dom (RAN), Sankt Petersburg. Köln; Weimar; Wien, 1998.*

¹ *Львов Н. А. Избр. соч. / Предисловие Д. С. Лихачева. Вступ. статья, сост., подготовка текста и коммент. К. Ю. Лаппо-Данилевского. Перечень архитектурных работ Н. Львова подготовлен А. В. Татариничевым. СПб.; Köln; Weimar; Wien, 1994.*

² Из обобщающих работ, посвященных творчеству и жизненному пути Н. А. Львова, см.: *Будьлина М. В., Брайцева О. И., Харламова А. М. Архитектор Н. А. Львов. М., 1961; Никулина Н. И. Николай Львов. Л., 1971; Глузов А. Н. Н. А. Львов. М., 1980.*

³ *Глузов А. Н. Указ. соч. Ч. 1. Гл. 4. С. 42—49.*

⁴ *Никитина А. Б. Н. А. Львов. Итальянский дневник. 1781 г. (Путевые замечания) // Памятники культуры. Новые открытия. 1994 г. М., 1996. С. 249—276.*

⁵ *Лаппо-Данилевский К. Ю. Об издании «Итальянского дневника» Н. А. Львова / Russian studies. Ежеквартальник русской филологии и культуры. 1996 (1998). Т. II. № 4. С. 547—558.*

чайно насыщенный содержательно и крайне непринужденный в отношении литературных и орфографических норм. (Следует отметить, что в данном случае представляется весьма удачным принятый в книге эдиционный принцип, сохраняющий все особенности и колебания языка рукописи, ее «хаотическую орфографию», ибо публикуемый памятник относится к кругу «домашних» текстов, фиксирующих важные признаки устного языка и свободного дневникового стиля.) Перед нами — записи, посвященные в основном шедеврам архитектуры, живописи и скульптуры, осмотренным русским путешественником в различных городах Италии и в Вене. Записи, как правило, краткие, суждения оценочного характера перемежаются в них с содержательными замечаниями об особенностях того или иного мастера. Иногда в сферу внимания автора попадают и события культурной жизни: театральные представления, городские празднества. Весьма своеобразен эмоциональный настрой этого текста, брызжущего веселостью, в которой ощутимы характерные для эпохи Просвещения иронический взгляд на общественные «предрассудки», фривольные и в то же время рациональные размышления о человеческой любви, высказанные в связи с созерцанием «обнаженной природы» на картинах великих мастеров. Веселость эта, однако, никогда не превращается ни в фарс, ни в бурлеск, ни в грубую иронию, и рядом с улыбкой и игривой мыслью присутствует представление о стилистическом разграничении высоких и низких тем и мотивов.

Следовало бы, вероятно, сказать несколько слов об историко-литературной и культурологической перспективе данного произведения, тем более что в предисловии публикатора внимание сосредоточено только на генезисе жанра львовского дневника, связанного с широким кругом литературы о путешествиях с образовательной и культурной целью, распространенной в Европе в XVII—XVIII веках и в России в первой половине XVIII. Между тем все эти произведения, столь значимые для адекватного восприятия данного памятника, чрезвычайно мало известны современному читателю, который волей-неволей будет соотносить «Итальянский дневник» с жанром путешествий, развитым писателями-сентименталистами.

Написанный через 13 лет после «Сентиментального путешествия» Стерна и за десять лет до «Писем русского путешественника» Н. М. Карамзина, «Итальянский дневник», однако, принадлежит совершенно другой эпохе. Отлична в данном случае и изначально заложенная в произведении степень его «литературности»: перед нами скорее факт «литературного быта» (по Тынянову), причем незадолго до того момента, как это направление «литературного быта» перейдет в сферу новейшей русской литературы. Иной по отношению к последующим вскоре «сентиментальным путешествиям» и целостный эмоционально-содержательный настрой произведения. Инаковость эта с трудом могла бы быть описана по шаблонной схеме «ра-

ционализм—чувствительность» в обиходном понимании этих терминов. Сравнивая «Итальянский дневник» с «сентиментальными путешествиями», следовало бы отметить, вероятно, то, что отправной точкой его служит не факт внутреннего опыта, не особая идейно-эстетическая установка, у сентименталистов подчиняющая себе реальность и придающая «путешествию» черты истории души, но факты объективного мира, хотя и вполне эмоционально воспринимаемые, факты, в нагромождении и старательном накоплении которых еще чувствуется интеллектуальная экспансия петровского времени, озабоченного усвоением всей «номенклатуры» европейской культуры.

Можно сказать, что львовский дневник с его тенденцией «каталогизирования» представляет собой своего рода путеводитель по Италии конца XVIII века, разумеется с остросубъективной и выборочной подачей богатейшего материала. Настоящее издание его, сопровождающееся целенаправленным подбором многочисленных репродукций, описываемых Львовым произведений живописи и скульптуры, создает как раз впечатление такого путеводителя.

Обширный комментарий, следующий за публикуемым текстом, в некоторых отношениях продублирован во вступительной статье. Думается, что определенная текстовая избыточность здесь оправдана: без этого дополнительного прочерчивания львовского маршрута, укрупненной прорисовки его узловых пунктов было бы легко затеряться в массе сообщаемых автором дневника и раскрываемых в комментарии реалий. Львовская рукопись вообще поставила весьма головоломные задачи перед комментатором. Речь идет о сотнях произведений итальянского и европейского искусства, авторство которых зачастую указано в дневнике неточно, а описание, сделанное «для себя», часто слишком схематично и приблизительно. Кроме того, значительная часть произведений, описываемых Львовым, в XVIII веке атрибутировалась иначе, нежели в современных справочниках и каталогах, а местонахождение многих из них с тех пор не раз менялось. Отточенный и детально разработанный комментарий суммирует в данном случае годы кропотливой работы в архивах, библиотеках, данные «натурных» исследований. Интересно отметить, что эта работа специалиста-филолога дала в результате и новые материалы для самой истории итальянского искусства: оказалось, что русским путешественником наравне с крупными донные существующими собраниями был описан и ряд частных коллекций, впоследствии расплывшихся, сведения о которых, сохранившиеся в львовском дневнике, можно считать уникальными.

Наряду с воссозданием точной и разносторонней картины всего увиденного и услышанного русским путешественником, исследователю удалось восстановить исторический и эстетический контекст львовского дневника. Были выяснены реальные обстоятельства и цели поездки Львова, о чем в научной литературе встречались различные предположения: это была

дипломатическая курьерская поездка, отнюдь не специально с «закупочными» целями, как предполагалось ранее, поездка, в которой любознательный путешественник имел, однако, возможность «задержаться» и посвятить значительное время образовательным целям. Таков историко-бытовой фон данного произведения. Что же касается его эстетической стороны, то разрозненные записи Львова, глухие упоминания отдельных имен, оценочные тенденции, избирательность в осмотре и описании работ тех или иных мастеров, — все это в контексте современных Львову европейских полемик об изобразительном искусстве позволило определить и начальные установки львовской эстетики. Крити-

ческие суждения Львова оказались зависимы прежде всего от идей Винкельмана и Менгса, именно тенденции винкельмановского неоклассицизма обусловили специфический угол зрения, характерный для львовского дневника.

Обобщая, хотелось бы сказать, что данная книга по красочности и увлекательности приведенного материала способна привлечь внимание достаточно широких кругов читателей, интересующихся русским XVIII веком, в то же время по ее узкоспециальным и глубоко обоснованным научным выводам должна стать надежным источником в отношении фактов и идей, составляющих канву русской культурной истории.

© Кан Ын Кён (Республика Корея)

«ЖЕНИТЬБА» Н. ГОГОЛЯ И АБСУРД

(РАЗМЫШЛЕНИЯ ПО ПОВОДУ НОВОЙ КНИГИ О ГОГОЛЕ)*

В 1998 году в издательстве ГИТИС вышла в свет новая книга о Гоголе-комедиографе; ее автор М. С. Бушуева — известный театровед. Маленькая книжка называется «„Женитьба“ Н. Гоголя и Абсурд».

Появление этой книги радует потому, что в современной литературе о Гоголе превалирует иное направление: интерес к духовным исканиям Гоголя. С одной стороны, это понятно, потому что долгое время Гоголь — автор «Выбранных мест...», «Авторской исповеди», «Божественной Литургии» был преднамеренно забыт. Но плохо и другое, когда в стороне остается Гоголь — комический писатель, автор вечных комедий «Ревизор», «Женитьба», и Гоголь-прозаик, видевший в жизни, в людях смешное и трагическое, высокое и обыденное и умевший смешить для того, чтобы исправить и преобразовать мир.

Автор новой книги о Гоголе ставит перед собой скромную задачу: заново прочитать пьесу «Женитьба», выявить в ней традиционные драматургические элементы и явные «знаки» театра абсурда.

Книга написана живо, интересно. Чувствуется, что автор хорошо знает театр, законы сцены и не лишен наблюдательности.

В тех случаях, когда М. Бушуева опирается на текст и внимательно читает гоголевскую комедию, усматривает ее специфику в гоголевском слове, ей удается прочитать многое по-новому.

Тогда же, когда в книге ощущается тенденция «наложить» на пьесу Гоголя заранее придуманную концепцию — отражение особенностей театра абсурда XX века в «Женитьбе», — это вызывает сопротивление.

Приведу некоторые примеры. В книге убедительно прослеживается новаторская драма-

тургическая природа «Женитьбы». «Женитьба» — не водевиль, но некоторые черты водевиля содержит. В «Женитьбе» много пародии на водевиль, однако в ней отсутствует характерная для водевиля интрига. Конкурс женихов доведен Гоголем до предела. Наивная героиня и герой-простак у Гоголя — просто дураки и т. д. Все эти наблюдения свежи и интересны.

Можно согласиться с М. С. Бушуевой, когда она видит абсурдность комедии в том, что в пьесе о женитьбе нет женитьбы, нет предмета любви и т. д. Но ведь Гоголь не писал комедии на любовную тему! В своей пьесе Гоголь использовал традиционные драматургические приемы (водевильные и фарсовые), придавая им пародийное звучание и доводя их до нелепости, до абсурда. Тем самым тема женитьбы, а следовательно, и сопутствующего ей должного «чувства» как бы преднамеренно развенчивается писателем. В «Женитьбе», как и во всем творчестве Гоголя, переплетается тональность смешного и грустного (хотя об этом уже писали современники Гоголя и позднейшие исследователи, например Ю. В. Манн).

Вполне убеждает и другое наблюдение исследователя: в «Женитьбе» — нарочитое смешение жанров. Пьесу Гоголя можно считать и трагикомедией. Сам автор назвал ее «Совершенно невероятным событием в 2-х действиях», т. е. Гоголь создавал нечто новое, нетрадиционное. В пьесе как будто отсутствует завязка и нет действия. Зато много комических и нелепых диалогов, реплик действительно абсурдных. При этом Гоголь насыщает свою комедию народной поэтической речью, просторечной лексикой.

Как и во всех произведениях Гоголя, главное скрыто в стиле. Это известно.

Любопытно и наблюдение автора книги о том, что в пьесе много элементов народного театра (балагана, «вертепа»).

* Бушуева М. С. «Женитьба» Н. Гоголя и Абсурд. М.: ГИТИС, 1998.

В то же время вызывает возражение стремление М. Бушуевой анализировать пьесу Гоголя не по драматургическим законам, им самим созданным, что очень важно. Ведь Гоголь был новатором, опережавшим свое время. Это обстоятельство не нуждается в доказательстве. И едва ли необходим метод исследования, принятый автором за основу, возможно невольно.

В новой книге о «Женитьбе» постоянно сравнивается неповторимая гоголевская стилистика и поэтика с драматургией более позднего времени, с современной драмой абсурда и тем самым как бы накладывается на Гоголя штамп другой эпохи (с. 52). А ведь и Д. Хармс, и другие авторы театра абсурда — таланты совершенно иного исторического времени. Хотя безусловно гоголевское в их творчестве присутствует, что, кстати, отмечено М. Бушуевой.

Подколесин — мнимый жених, Кочкарев — персонафицированная суета Подколесина перед женитьбой и т. д.

Совершенно непонятно, зачем автору понадобилась тема: «Почему не женился сам Гоголь». Или другая уже известная проблема: «Гоголь и черт». Так истолковывается в книге реплика Кочкарева: «Из чего бьюсь, кричу, инда горло пересохло?.. А просто черт знает из чего!» Эту фразу не стоит понимать слишком буквально. Кочкарев олицетворяет в пьесе идею обмана. Заметим, что любимая гоголевская метафора — «Все обман, все мечта, все не то, чем кажется». Она главенствует в «Невском проспекте», в «Мертвых душах», в других произведениях писателя. И принадлежит, как известно, Гоголю, а не А. Белому, ссылаясь на которого автор книги усматривает в «Женитьбе» символический подтекст. Точнее было бы говорить о Гоголе — новаторе в драматургии, в театре, на сцене, а потому и о драматурге, не понятом современниками.

И еще одно замечание. В новой работе о Гоголе много ссылок на книгу В. В. Вересаева «Го-

голь в жизни» (М., 1933) как на первоисточник. Между тем известно, что это своеобразная биографическая летопись, талантливо смонтированная из разных документов и мемуарных свидетельств без должной, однако, их источниковедческой проверки. А ведь существует академическое издание Гоголя, подготовленное пусть давно, но большими учеными по первоисточникам. Следует ссылаться на это издание (или, в случае необходимости, на мемуарную литературу с соответствующей оговоркой о ее достоверности).

В заключение заметим: в книге М. Бушуевой о Гоголе много находок, интересных наблюдений. Дорого и то, что она проникнута стремлением отойти от привычного и шаблонного прочтения комедии «Женитьба». Кстати, не случайно именно в последние годы «Женитьба» ставится во многих московских, петербургских и других театрах. При этом пьесе Гоголя даются смелые новые трактовки. Но это особая и очень важная для современного читателя и зрителя тема.

Очевидно, интерес в наше время к гоголевскому творчеству, к его новаторскому сценическому прочтению объясняется тем, что Гоголь действительно «перевернул все представления о том, какой должна быть пьеса» (с. 93). Известно, что Гоголь-комедиограф и автор «Выбранных мест», Гоголь-прозаик и автор «Божественной Литургии», «Авторской исповеди» — один из самых загадочных русских классиков.

«Женитьба» — тоже неразгаданная пьеса Гоголя и в то же время «предвосхищающая самые смелые драматургические открытия XX века» (с. 93). С этим утверждением М. Бушуевой нельзя не согласиться.

Появление новой книги о Гоголе-драматурге можно расценивать и как попытку свежего прочтения одной из его пьес, и как стремление приблизиться к разгадке тайны гоголевского поэтического мышления и мастерства художника.

© Н. П. Генералова, И. Г. Кузнецова

О ПОСЛЕДНИХ ПУБЛИКАЦИЯХ ПАТРИКА УОДДИНГТОНА

В 1998—1999 годах П. Уоддингтоном, известным английским тургеневедом, экс-профессором Университета Виктории (Веллингтон, Новая Зеландия), издано несколько работ, содержащих новые материалы о жизни и творчестве И. С. Тургенева.

Во-первых, это публикация «Тургенев и Юлиан Шмидт: новые или забытые материалы».¹ Строго говоря, документы, которые включены в данную работу, не являются вполне

новыми для тургеневедов: двадцать восемь писем Тургенева к немецкому критику и журналисту Генриху Юлиану Шмидту (1818—1886), автору нескольких статей о творчестве русского писателя, уже печатались в русском переводе и были включены в первое академическое издание Тургенева. Однако именно благодаря новой публикации П. Уоддингтона появилась возможность ознакомиться с ними в немецком оригинале и, начиная с 11-го тома Писем Полного собрания сочинений и писем Тургенева, большая часть писем к Шмидту будет воспроизводиться не только в известных уже переводах, но и по-немецки, частично с дополнениями и исправлениями.

¹ Waddington P. Turgenyev and Julian Schmidt: New or neglected material. Whirinaki Press, Wellington, New Zealand, 1998.

Долго ждали тургеневеды всего мира обнародования писем И. С. Тургенева к И. Я. Павловскому (1852—1924), которые должны были пролить свет на некоторые спорные моменты воспоминаний Павловского, касающиеся отношений русского писателя с известными французскими литераторами — Э. Золя, Э. де Гонкур, А. Доде. Привлекавшийся в свое время по «процессу 193-х», сидевший в Петропавловской крепости, сосланный за революционную деятельность в Архангельскую губернию, откуда ему удалось бежать, И. Павловский оказался в конце 1870-х годов в Париже и сумел войти в доверие к Тургеневу. Писатель поддержал начинающего литератора, написав предисловие и послесловие к автобиографическому очерку Павловского «En cellule. Impressions d'un nihiliste» («В одиночном заключении. Впечатления нигилиста»), который был напечатан во французской газете «Le Temps» в 1879 году, и рекомендовал этот очерк в «Вестник Европы», а возможно, самого автора в газету «Новое время», постоянным корреспондентом которой Павловский стал с 1884 года. В 1887 году в Париже вышли «Воспоминания о Тургеневе» («Souvenirs sur Tourguéneff»), наделавшие много шума в среде французских литераторов, нашедших на страницах воспоминаний Павловского неприятные характеристики, якобы данные Тургеневым известным французским писателям.² Книга Павловского нанесла, таким образом, ущерб и репутации Тургенева в глазах его французских коллег и русско-французским связям в целом. Не случайно И. Д. Гальперину-Каминскому пришлось предпринять немало усилий, чтобы восстановить доброе имя Тургенева в глазах Доде, Э. Гонкура и Золя. Правда, сомнения в подлинности свидетельства Павловского возникли сразу после выхода книги в свет, поэтому многие надеялись узнать что-то новое из неопубликованных писем Тургенева к Павловскому, которые были переданы дочерью Павловского Н. Биндер в Парижскую Национальную библиотеку без права предания их гласности в течение длительного срока.

Основную часть публикации «Тургенев и Павловский: дружба и переписка»³ составляют сорок пять писем Тургенева на русском и французском языках и подробные комментарии к ним. Хотя эти письма не содержат и намека на

происхождение сенсационных сведений, изложенных в воспоминаниях Павловского, названных И. Д. Гальпериним-Каминским воспоминаниями лжесвидетеля, это не снижает их ценности для уяснения личности Исаака Павловского и характера его взаимоотношений с Тургеневым, принявшим горячее участие как в оказании материальной помощи оказавшемуся без средств за границей соотечественнику, так и в улаживании его семейных неурядиц. Кроме того, часть писем адресована брату И. Павловского Аарону Я. Павловскому, в судьбе которого Тургенев также принимал участие; входит в общее число писем и свидетельство (на русском и французском языках), данное писателем жене И. Павловского Вере Сергеевне (рожденной Гончаровой), а также письма к некоторым другим корреспондентам.

Обе названные публикации представляют несомненную ценность для тургеневедов и будут с благодарностью учтены в готовящемся втором издании Полного собрания сочинений и писем Тургенева.

Наиболее интересна и важна работа проф. Уоддингтона «Новый взгляд на происхождение и создание романа И. С. Тургенева „Дым“ (на основе неопубликованных материалов)»,⁴ где впервые представлены прочитанные П. Уоддингтоном хранящиеся в частном архиве Франции подготовительные материалы к «Дыму». Несомненным достоинством публикации является то, что исследователь счел необходимым предварительно остановиться на уже известных предпосылках создания романа, в котором писатель стремился излить свое раздражение на русских утопистов, чьи взгляды он считал устаревшими. В особенности он хотел сделать достоянием общественности свои разногласия с Герценом, Огаревым и М. Бакуниным (этой цели служат, как известно, сцены, посвященные губаревскому кружку). Только обобщив все факты, исследователь приступает к анализу неизвестных ранее материалов, датированных 1863 годом. Они носят обычные для подготовительных тургеневских материалов названия: «Формулярный список действующих лиц новой повести» и «Краткий рассказ новой повести».⁵

Проф. Уоддингтон справедливо считает, что краткий сюжет новой повести был написан позднее, чем список действующих лиц с их подробными характеристиками. Из «Краткого рассказа...» прежде всего следует, что первоначально «Дым» должен был состоять из восемнадцати глав, однако со временем их количество увеличилось до двадцати восьми. Это отчасти было связано с тем, что Тургенев разделил

² См. об этом инциденте: Алексеев М. П. По следам рукописей И. С. Тургенева во Франции // Русская литература. 1963. № 2. С. 68—69; *Fils A. Alphonse Daudet collaborateur au «Nouvelles Vremia» de Saint-Petersbourg // Cahiers Ivan Tourguéneff, Pauline Viardot, Maria Malibran. 1990. N 14. P. 75—76; Zviguilsky A. Autour de quelques documents exposés au Musée Tourguéneff // Ibid. P. 115—116; Генералова Н. П. Дон Кихот из Тараскона на rendez-vous с русскими нигилистами (И. С. Тургенев и А. Доде) // Спаский вестник. 1999. № 5. С. 34—37.*

³ Turgenev and Pavlovsky: a Friendship and a Correspondence, presented by Patrick Waddington. Pinehaven, New Zealand, 1998.

⁴ Waddington P. The origins and composition of Turgenev's novel «Dym» (Smoke), as seen from his first sketches. Whirinaki Press, Wellington, New Zealand, 1998.

⁵ В настоящее время готовится публикация этих материалов и перевод сопроводительной статьи П. Уоддингтона для журнала «Русская литература».

слишком длинные главы на две. Кроме того, некоторые незначительные детали были им впоследствии развиты, иные включены в роман на более позднем этапе его создания. Сопоставляя эпизоды «Краткого рассказа...» с соответствующими эпизодами окончательного текста романа, исследователь наглядно демонстрирует, каким образом расширялась и изменялась структура произведения. Например, в первоначальном наброске гораздо больше внимания уделено членам губаревского кружка, упоминается еще одна встреча с ними в Гейдельберге, в то время как в окончательном тексте губаревцы становятся лишь фоном для развития основной сюжетной линии, хотя и играют значительную роль в романе. Такую переакцентировку проф. Уоддингтон объясняет прежде всего тем, что со временем (к написанию романа Тургенев, как известно, приступил лишь в ноябре 1865 года, а завершил его в январе 1867-го) дискуссия с лондонской эмиграцией утратила свою остроту.

Появление Литвинова и Ирины предполагалось раньше, в первой и второй главах, причем появление героини должно было создать ощущение опасности в сознании читателя. В окончательном тексте Литвинову посвящается вторая глава, а Ирина появляется лишь в конце третьей. Интересна и характеристика героини, в которой писатель намеревался как можно подробнее раскрыть характер Ирины, «одновременно расчетливой и страстной, хитрой и наивной, порочной, но тянущейся к правде и свободе».

Представляется очевидным, что Тургенев решил уделить больше внимания внутренней борьбе Литвинова, который сначала думает о бегстве к своей невесте, затем колеблется и, наконец, целиком захвачен страстью к Ирине. В XVI главе романа именно Литвинов первым открыто заявляет о своей любви. В «Кратком рассказе...», напротив, Ирина упорно соблазняет Литвинова.

Приведенные эпизоды наиболее ярко иллюстрируют отличия первоначального варианта сюжета от окончательной его разработки. Каждое из разночтений подробно и убедительно проанализировано проф. Уоддингтоном, поэтому вывод его не вызывает сомнений: большая часть первоначального замысла вошла в окончательный вариант романа.

В свете новых материалов нашли подтверждение или опровержение уже выявленные предыдущими исследованиями прототипы действующих лиц романа. Как это часто бывало у Тургенева, в подготовительных материалах он прямо или зашифровано указывает на реальные лица, послужившие в той или иной степени толчком к созданию художественных образов. Впервые многие прототипы романа были прочитаны еще в 1925 году А. Мазоном (который воспользовался пометами В. М. Лазаревского) в первом наброске «Главных лиц будущей повести», где уже было заявлено и ее окончательное название: «Дым». Дата — 1862 г. — означала, судя по местоположению на листе, либо дату на-

писания этого наброска, либо время действия романа, которое обозначено как 10-го августа 1862 года. Некоторые ошибки Мазона были исправлены Ю. Г. Оксманом,⁶ им же был значительно расширен список прототипов. Правда, как показывают новые материалы, фамилия прототипа Пищалькина была им расшифрована неверно (В. И. Касаткин). С его мнением согласилась и комментатор «Дыма» в первом Полном собрании сочинений и писем Тургенева Е. И. Кийко. На самом деле под криптонимом «К.» Тургенев имел в виду Е. Колбасина.

В основном же вновь опубликованные материалы подтверждают справедливость многих догадок исследователей, как например упоминание Огарева как прототипа Губарева, имени Ольги Сомовой (Тургеневой) как прототипа Татьяны Шестовой или краткая фраза Тургенева, относящаяся к образу Матрены Суханчиковой: «Рабски списать гр^ю Сальяс». Как отмечает П. Уоддингтон, впервые о Е. В. де Роберти как о возможном прототипе Ворошилова (что подтверждается в «Формулярном списке...») написал А. Б. Муратов в «Литературном наследстве» (т. 76. 1967). Однако данные материалы особенно ценны, с точки зрения проф. Уоддингтона, тем, что позволяют увидеть, каким образом был использован личный опыт Тургенева при создании четырех самых значительных персонажей: Григория Литвинова, Сюзанты Потугина, Ирины Ратмировой и Татьяны Шестовой.

Заслуживает особого внимания утверждение П. Уоддингтона, что любовь Тургенева к Ольге Александровне Тургеневой была неотъемлемой частью постоянной мечты о счастье дома, в России, в противоположность более страстной, но лишенной корней любви к Полине Виардо. Этот фон необходимо учитывать для более ясного понимания противоречивой любви Литвинова одновременно к Татьяне и к Ирине и ощущения предательства, которое переживает каждая из женщин, когда он нарушает верность одной из них.

В «Формулярном списке...», говоря прямо, что это Ольга Сомова, Тургенев отмечает: «только наружность красивее: — выше, стройнее и выражение сурьезнее». Интересно, что писатель наделяет здесь характер этой героини религиозностью, что не нашло отражения в окончательном тексте романа, но, как пишет П. Уоддингтон, возникает вопрос: не была ли Ольга Александровна более близким прототипом Лизы Калитиной в «Дворянском гнезде», чем это принято считать.

Что касается Ирины (в публикуемых материалах еще не Ратмировой, а Селунской), то сходство ее с фавориткой Александра II ни у кого не вызвало сомнений. Любопытно, однако, как подчеркивает П. Уоддингтон, что имя Долгорукой возникает в подготовительных материалах лишь тогда, когда речь идет о внеш-

⁶ См.: *Тургенев И. С. Сочинения: В 12 т. / Под ред. К. Халабаева и Б. Эйхенбаума. М.; Л., 1930. Т. 9. С. 417—427.*

ности Ирины. Что же касается главного прототипа этой загадочной героини, то исследователь не сомневается, что в ней отразились черты характера Полины Виардо и ее отношения к самому писателю. Эту гипотезу, кажется, подтверждает и описка Тургенева в начале XI главы «Краткого рассказа...»: вместо «свидания у Ирины» значится: «свидание у П.», которое П. Уоддингтон читает как «свидание у Полины».

Конечно, поиски и обнаружение прототипов не должны заслонять более важных для художественной ткани романа вопросов поэтики, мастерства Тургенева — создателя типических образов. Не случайно в подготовительных материалах у него нередко встречаются указания на несколько прототипов одного и того же героя или героини. И эта особенность тургеневского творчества не остается закрытой для английского исследователя. Он предупреждает читателя от попытки отождествить Ирину с Полиной Виардо, однако присутствия в романе автобиографического материала несомненно и выявление его проводится ученым с присущим ему тактом.

Прототип самого Литвинова обозначен в «Формулярном списке...» как «Х», что дает проф. Уоддингтону основание считать, что писатель с самого начала намеревался отразить в образе этого героя некоторые автобиографические черты. В самой фамилии — Литвинов — ученый видит намек на видоизмененную девичью фамилию матери Тургенева — Лутвинова. Изменения, которые претерпел характер Литвинова, П. Уоддингтон связывает с изменением роли Потугина, в первоначальном замысле слишком походившего на Литвинова. Несмотря на усиление различий между этими персонажами, они в романе неотделимы друг от друга и оба близки автору.

Как и Литвинов, Потугин не имеет указаний на прототип. Первоначально имя героя было: Тугин Сократ Ильич,⁷ и в документе, опубликованном А. Мазоном, он стоял почти в самом конце списка «Главных лиц будущей повести», на 11-м месте. В «Формулярном списке...» Потугин перемещается на 6-е место. Хотя обычно персонажи в тургеневских списках расположены в том порядке, в каком они появляются в романе, вполне обоснованным выглядит предположение П. Уоддингтона, что со временем этот персонаж стал гораздо важнее для Тургенева, чем был задуман. Это подтверждается и его характеристикой как «главного лица всей повести», в котором писатель намеревался «выразить философа русского в настоящем смысле слова, человека, глубоко, насколько я смогу, понявшего Россию и русских». «Его каждое слово, — пишет далее Тургенев, — должно быть типичным — или совсем не надо его». Следует

отметить тонкий анализ внутреннего значения имени и отчества персонажа как философа и пророка. Позже, правда, писатель почувствовал необходимость замаскировать эту явную символику и заменил отчество на более нейтральное «Иванович», а имя на более русское: Созонтий (в романе Созонт), т. е. «спаситель».

Характер Потугина тоже претерпевает изменения. Подчеркиваются такие его черты, как отзывчивость, нетерпимость ко лжи, более глубокий, чем в окончательном варианте романа, интеллект и образованность. Особое внимание П. Уоддингтон обращает на фразу в «Формулярном списке...», имеющую отношение к религиозным взглядам Потугина: «Не верит в Бога — но сокрушается втайне этим и *никогда не кощунствует*», справедливо усматривая в этой характеристике глубоко личную подоплеку. Нельзя не согласиться с исследователем в том, что тип Потугина был создан на основе собственных идей и взглядов писателя, хотя и не может быть отождествлен с ним. «Потугин, — пишет П. Уоддингтон, — не более, даже менее Тургенев, чем Литвинов. В действительности большую часть своих чувств и нравственного содержания автор вложил в Литвинова, в то время как Потугин вобрал в себя большую часть его размышлений».

Нет сомнения, что введенные в научный оборот новые материалы из творческой лаборатории Тургенева дадут импульс к дальнейшим исследованиям не только романа «Дым», но и творчества писателя в целом.

Из последних работ проф. Уоддингтона необходимо отметить две: «Каталог портретов Ивана Сергеевича Тургенева (1818—83)»,⁸ с приложением 13 портретов писателя, в том числе карандашных рисунков, фотографий и пастели, а также большое исследование «Предсмертная болезнь Тургенева: от возникновения до вскрытия»,⁹ в котором автор, детально изучив и обобщив источники, в частности воспоминания и письма современников и самого писателя, свидетельства лечащих врачей, реконструирует «историю болезни» Тургенева с целью выявить ее причины. Опираясь на документы, в том числе и те, которые недоступны отечественным литературоведам, П. Уоддингтон приходит к выводу, что смерть писателя наступила вследствие не рака спинного мозга, как считалось доселе, а развившегося, возможно на фоне перенесенного в молодости сифилиса, рака костных тканей (cancer arthritis), хотя опубликованный им протокол вскрытия тела Тургенева, подписанный четырьмя врачами, среди них и оперировавшим Тургенева в январе 1883 года Полем Сегоном, как и результаты гистологического анализа говорят о том, что писатель умер от довольно редкой болезни — миолипосаркомы

⁷ П. Уоддингтон справедливо указывает, что в первом и во втором академических изданиях Полного собрания сочинений и писем И. С. Тургенева отчество героя — Ильич — прочитано неверно, как «Иванович».

⁸ A Catalogue of Portraits of Ivan Sergeevich Turgenev (1818—83), by Patrick Waddington. Pinehaven, New Zealand, 1999. 73 p.

⁹ Turgenev's Mortal Illness: from its origins to the autopsy, by Patrick Waddington. Pinehaven, New Zealand, 1999. 103 p.

(первая из опухолей была оперирована Сегоном, а вторая обнаружена при вскрытии) передней стенки живота с метастазами в позвоночник (с последующим прорастанием опухоли в спинной мозг), болезни, которую лечить тогдашняя медицина не могла. Правда, проф. Уоддингтон не настаивает на своем диагнозе, а лишь предлагает медикам вернуться к вопросу о причине ранней смерти писателя.

Безусловно важен и «Каталог портретов» Тургенева, куда включены как фотографии, так и рисунки, скульптурные изображения, гравированные портреты и т. д. Необходимость полного описания тургеневского иконографического материала назрела давно, так как и в Описании материалов Пушкинского Дома, и в других изданиях есть немало неточностей, которые переходят из издания в издание. Так, например, П. Уоддингтон совершенно верно заметил, что несколько портретов, сделанных у К. Бергамаско в 1871 году, были дублированы исследователями разными годами, в то время как речь идет об одном перио-

де, когда Бергамаско сделал несколько фотографических портретов писателя в разных ракурсах. Более точное, хотя и не полное описание портрета Тургенева кисти итальянского художника В. Лами, которого долгое время принимали за французского художника Э. Лами, требует, конечно, дальнейших изысканий. «Каталог», составленный П. Уоддингтоном, снабженный именными указателями, хотя и не может быть, как признает сам исследователь, назван исчерпывающим (для этого понадобились бы совокупные усилия многих специалистов), но в настоящее время является самым полным и достоверным.

В заключение следует сказать, что все последние публикации проф. П. Уоддингтона заслуживают самого пристального и благодарного внимания тургеноведов, так как они существенно пополняют мировую тургениану, вводят множество новых фактов, снабженных компетентными и полными комментариями, ставят ряд актуальных проблем, волнующих современное тургеноведение.

© Р. Ю. Данилевский

ГЕТЕ В РУССКОЙ ПОЭЗИИ (АНТОЛОГИЯ)*

К 250-летию юбилею И. В. Гете Всероссийская государственная библиотека иностранной литературы в Москве приготовила оригинальный подарок. В печати появилась изящно оформленная (имя художника, к сожалению, не указано), иллюстрированная антология произведений русских поэтов, так или иначе откликнувшихся на творчество великого немца. Имеются в виду не переводы из Гете, которых набралось бы много томов, а использование его идей, тем, образов, иногда своего рода диалоги, даже споры с Гете, но всегда при этом самостоятельные поэтические свидетельства «присутствия Гете в русской литературе», как выразилась во вступительной статье составительница тома сотрудница Библиотеки иностранной литературы Наталья Лопатина (с. 8).

Книгу открывает приветственное слово г-на М. Кан-Аккермана, директора Немецкого культурного центра в Москве. Он предлагает рассматривать издание как попытку представить «взгляд из России» на такое явление мировой поэзии, как творчество Гете (с. 7). Это, конечно, так, однако знакомство с содержанием антологии позволяет дополнить высказанное мнение в том смысле, что это еще и *переживание*

гетевского наследия русскими поэтами как наследия живого и активного, наряду с другими великими источниками мировой культуры издавна питающего нашу поэзию.

И еще одно немаловажное достоинство произведений, собранных в антологию, надо отметить — общее их высокое поэтическое качество. Далеко не все авторы (общим числом 55), чьи стихи там представлены, достигают уровня Пушкина, Лермонтова, Баратынского, Ахматовой, но, сведенные в один ряд, объединенные одной сквозной темой, они образуют определенное единство, способное поразить и увлечь читателя. Это один из тех довольно редких случаев, когда книгу надо читать не выборочь (что формой антологии всегда предусматривается), а подряд, как единый текст. Такое удивительное свойство рецензируемого сборника стихов можно объяснить их мастерским и с любовью сделанным подбором, осуществленным Н. И. Лопатиной (на хронологической основе). Но главная причина — глубокая привязанность самых разных русских поэтов двух веков к Гете.

От первых восторженных стихов, написанных в честь немецкого поэта Андреем Тургеневым в 1799 году и как бы задавших тон русскому восприятию Гете, и до наших ироничных, колючих современников В. Высоцкого, Д. Пригова, И. Иртеньева, И. Бродского Гете — обожаемый или пародируемый — всегда эталон высочайшей поэзии и человеческой мудрости. Есть среди стихов антологии гениальные прозрения, как бы чудом слов мгновенно воссоздающие

* Гете в русской поэзии: век XVIII — век XX / Сост. Н. И. Лопатина, ред. Ю. Г. Фридштейн. М.: Рудомино, 1999. 160 с. (Всероссийск. гос. б-ка иностр. лит-ры им. М. И. Рудомино). Издание осуществлено при поддержке Немецкого культурного центра им. Гете в Москве.

облик Гете. Лучшее из них, возможно, — строки О. Мандельштама 1933 года:

И Шуберт на воде, и Моцарт в птичьей гаме,
И Гете, свищущий на вьющейся тропе...

(с. 90)

Есть и глубокое проникновение в образ мысли Гете, доказывающее очевидную истину, что мысль жива и бессмертна, как например у Ю. Левитанского в «Письмах к Катерине, или Прогулке с Фаустом» (1981):

Я слушал Фауста,
и все в его речах,
В его словах
до глубины меня пронзало,
Но что-то главное все время ускользало,
Не достигая разуменья моего.

(с. 130)

О том же — в шутовской и трагической поэме И. Бродского «Два часа в резервуаре» (1969):

Есть мистика. Есть вера. Есть Господь.
Есть разница меж них. И есть единство.

(с. 100)

Это гетевская мысль о «живом единстве» Бытия, о труднодостижимом и тем не менее безусловном «отблеске Изначального света», как обозначил Гете свою картину Бога и мира в «Прологе к открытию веймарского театра», в «Максимах и размышлениях» 1820-х годов, в первой части «Фауста», во вступительном разделе научного исследования «К учению о цвете» и т. д.

Кстати, в антологии помещен фрагмент произведения Ф. Искандера «Малыш, или Поэма света» (с. 141—143), где поэтично, остроумно и, кажется, верно изложена суть созданной Гете еще в конце XVIII века теории происхождения цветов радуги не из разложения белого цвета, а из борьбы между светом и тенью:

...По Ньютону свет — вещество.
По Гете свет — идея света,
Добра над мраком торжество,
Как вдохновение поэта!..

(с. 141)

Так понимание заслуг Гете-натуралиста становится доступным русской поэзии, которой давно близка тема торжества света над тьмой.

Антология завершается переводом вступительного монолога главного героя из 1 акта вто-

рой части «Фауста» (с. 155—156). Перевод принадлежит перу крупного ученого-кристаллографа И. И. Шафрановского (1907—1994) и был сделан им в первую зиму Ленинградской блокады 1941—1942 годов. Помещены также «Пояснения» переводчика (с. 151—154), из которых видно, что работа над переводом второй части «Фауста» сберегла его дух и помогла выжить в жутких условиях блокады. Несколько слов Н. Лопатиной памяти ученого (с. 150) предвзряют публикацию.

Антология русской поэзии, посвященной Гете, вполне заслуживает, как видим, читательского внимания. Несколько нижеследующих критических замечаний этому вниманию, надеемся, не помешают.

В сборник включены так называемые «Наброски к замыслу о Фаусте» Пушкина (с. 18—19). Этого можно было бы не делать, так как в свое время было основательно доказано, что эти фрагменты не связаны с фаустовским сюжетом. Имя Фауста было прочитано там только предположительно.¹

Между тем среди материалов антологии вполне были бы уместны «Горные вершины» Лермонтова, тем более что отклики на них там имеются (в частности, пародия А. Апухтина, с. 34). Несомненно, стихотворение Лермонтова далеко не только перевод, это, скорее, та «трансформация» идей Гете, которую и искала в русской поэзии составительница книги (см. введение, с. 8), причем подлинник — «Ночная песнь странника» — переосмыслен настолько гениально глубоко, что стихотворение может рассматриваться в прямом смысле слова как *вершина* русской интерпретации Гете.

Наконец, читателю не хватает хотя бы кратких справок о поэтах, чьи произведения вошли в антологию (справка об И. Шафрановском — исключение). Мы имеем в виду не даты биографии (хотя и это не помешало бы в отдельных случаях), а определение места гетевских тем в их творчестве. Тогда картина жизни Гете в русской поэзии была бы отчетливее и полнее.

Все это можно учесть при втором издании этого ценного сборника, а в том, что такое издание желательно, сомнений нет: нынешний тираж в триста экземпляров слишком мал. Российское и международное гетеведение, широкие читательские круги нуждаются в такой книге.

¹ См.: Алексеев М. П. Незамеченный фольклорный мотив в черновом наброске Пушкина // Алексеев М. П. Пушкин и мировая литература. Л., 1987. С. 402—468.

ИСКУССТВО БЫТЬ СЧАСТЛИВЫМ*

Название этой книги — «Записки счастливого человека» — сегодня может показаться полемическим, чуть ли не вызывающим. Это в былые времена косяками выходили книги с главными типа «Светлый путь» или «Ясные дали». А сегодня кто осмелится назвать прожитую жизнь счастливой?

Однако прислушаемся к автору, к его рассказу о прожитой жизни и о людях, с которыми довелось ему встречаться.

С Маяковским он познакомился так: вошел в большую комнату на пятом этаже дома в Милютинском переулке, где располагалось Российское телеграфное агентство (РОСТА), и застал поэта за работой: «Владимир Владимирович, в белой рубашке с расстегнутым воротом и в летних серых брюках, лежал на громадном листе бумаги прямо на полу поперек всей комнаты. Два стола, заваленные бумагами и банками с краской, стояли у приоткрытых окон...» Рождался плакат, призванный разоблачать происки Малой Антанты: шел 1921 год. Маяковский не только не рассердился на нечаянного посетителя, но и предложил поработать вместе. А когда помощник по неопытности перепутал краски и посадил к тому же огромную кляксу, отнесся к этому весьма снисходительно: «Вы внесли существенную творческую поправку. Пожалуй, так будет значительно лучше...»

Что касается Сергея Есенина, то певец Анны Снегиной просто-напросто дал нашему герою рекомендацию в члены Всероссийского Союза поэтов — по уставу этого Союза, утвержденному Наркомпросом, обладатель членского билета (в данном случае — билета номер 18) пользовался «правом беспрепятственного входа в театры и концерты во всех городах Республики и правом на место в ложе Рабис».

А еще ранее, в отрочестве, он слушал в Новочеркасске лекцию Бальмонта о культуре и искусстве древней Мексики, Александр Серафимович катал его на мотоцикле — одном из первых в городе, что закончилось небольшим конфузом: мотоцикл заглох вдали от дома, отказавшись подчиняться неопытному водителю. «На лошадке было бы вернее», — задумчиво произнес будущий автор «Железного потока».

Была в этой жизни и личная беседа с последним русским царем: во время посещения того же Новочеркаска Николаем II, в тот день, когда гимназисты «шумно приветствовали государя», наш герой (он же автор воспоминаний), улучив минуту, заявил тому: «Мой дед и мои дяди были военными моряками на Балтийском флоте. Я тоже хочу». В ответ на что император ласково погладил его по голове, пожал руку и пожелал счастливой службы. «В Мор-

ской кадетский корпус, — заключает автор, — я так и не поступил, но в молодые годы служил на Каспийском военном флоте». Заметим при этом, что флот был уже иным, иные знамена развевались на его флагштоках, и недавний собеседник российского монарха в качестве сотрудника политотдела преподавал морякам русский язык и литературу в школе повышенного типа «Красная звезда». А до того успел побыть хроникером в газете «Красный Дон».

Можно добавить, что и к зарождению еще одного российского флота — воздушного — автор воспоминаний имел некоторую причастность; в первый же свой приезд в Москву совершил получасовой облет столицы на одном из тогдашних аэропланов и даже некоторое время жил в его кабине на выставке, располагавшейся в центре Москвы на Тверской улице.

Таковы лишь некоторые эпизоды из биографии Виктора Андрониковича Мануйлова (1903—1987) — известного литературоведа, организатора и популяризатора науки о литературе.

В середине семидесятых автору этих строк впервые довелось побывать у Виктора Андрониковича дома. Авторитет его был высок и прочен, заслуги общепризнанны, запоздавшая по многим причинам докторская защита успешно прошла в 1967 году. И, не скрою, большой неожиданностью для меня было оказаться перед дверью типичной питерской коммуналки с множеством звонков, а потом — в двухкомнатном отсеке внутри этой коммуналки. Комнаты были, правда, довольно большие, но они казались тесными от множества книг и папок с рукописями, заполнявших жизненное пространство чуть ли не до самого потолка. Каюся, подумаешь тогда: неужели за свою долгую жизнь и работу мой собеседник не выслужил себе достойной академической квартиры? Но завязался разговор — и все бытовые вопросы и недоумения отступили куда-то на третий план.

«Он жил в бурную эпоху, полную социальных бурь и потрясений. Но он умел быть счастливым. Об этом свидетельствует, в частности, название содержательной книги его воспоминаний „Записки счастливого человека“, которая, к нашему глубокому удовлетворению, наконец-то выходит из печати», — пишет в предисловии к той самой, наконец-то вышедшей книге академик Д. С. Лихачев. «В. А. Мануйлов. Записки счастливого человека. Воспоминания. Автобиографическая проза. Из неопубликованных стихов. Под редакцией д. ф. н. Н. Ф. Будановой. Фонд регионального развития Санкт-Петербурга. Европейский Дом. Европейский Университет в Санкт-Петербурге. Санкт-Петербург, 1999. Издание осуществлено при финансовой поддержке Министерства науки и технической политики Российской Федерации и депутата Законодательного Собрания Санкт-Петербурга Первого созыва А. В. Прохоренко» — таков

* Мануйлов В. А. Записки счастливого человека. СПб., 1999. 448 с.

полный титул. Добавлю, что книга эта продолжает серию воспоминаний и дневников ученых, осуществляемую издательством «Европейский Дом» под руководством его директора Е. Н. Кальщикова. Вот сколько лиц и ведомств должны были объединить усилия, чтобы книга увидела свет. А ведь готовилась она давно. Некоторые части публиковались в различных журналах и сборниках. Однако предполагавшееся отдельное издание в «Советском писателе» (1986) не состоялось. Нынешнее издание несколько дополнено, в основу его положен композиционный план, составленный автором еще в 1985 году.

Неудивительно, что при столь сложной истории «Записки счастливого человека» оказались достаточно пестры по своему составу. Не все в них укладывается в рамки классического мемуарного канона. Так, например, в первом же очерке — «Начало века» значительное место занимают письма деда, морского офицера Виктора Романовича Вернадера, писанные более ста лет назад любимой жене из морского похода: Финский залив, Дувр, Гибралтар, Мальта, Красное море, Сингапур, Нагасаки... Письма эти не имеют, казалось бы, прямого касательства к автобиографическому сюжету книги, это как бы отдельная публикация — но, пожалуй, было бы непростительным упустить возможность обнародовать их: не так уж много сохранилось памятников эпистолярной культуры той поры, если не говорить, разумеется, о людях, ставших знаменитыми при жизни, о тех, чьи архивы сохранялись с особым тщанием. А культура эта поистине высока: письма обстоятельны и подробны, слог их прозрачен и точен, чувства возвышенны и благородны. Российский моряк сочувствует народу Ирландии, которую Англия «не поддерживает, а эксплуатирует», прозорливо отмечает неравноправное противостояние религиозных конфессий — католичества и протестантизма, сохранившее свою остроту вплоть до наших дней. Слова неподдельной нежности и заботы обращены к близким в России. Образ деда, а в еще большей степени, конечно, образ отца — врача, потом начальника военного госпиталя в Новочеркасске, матери — самоотверженной сестры милосердия, общественной деятельницы, театральной рецензентки, очеркистки, дают представление о той культурной и нравственной почве, которая формировала характер и взгляды будущего ученого.

Излишне повторять, что времена, в которые этот характер начинал формироваться, были отнюдь не благодатные. Предчувствие, а затем и пришествие мировой войны, революции, гражданского противостояния и связанные со всем этим трудности и лишения — все это, безусловно, было и упоминается в книге: «22 декабря, воскресенье. На улицах слякоть. Валяются дохлые лошади. Власть нет никакой. Голодные казаки бегут с фронта. Хлеб, который продают с рук, плохой, но и его мало, стоит 25 рублей фунт», — гласит запись в дневнике за 1919 год. И тут же: «Я провел электричество в кладовку, поставил там пишущую машинку и печатал для

папиного санатория бумаги, а потом — и свои стихи. Сборник я назвал „Серебряные вечера“. В дом наших соседей попал трехдюймовый снаряд, разрушил стену, но не разорвался...»

Да, конечно, счастливый человек! Снаряд не разорвался, белые не зарубили, красные не расстреляли. Но дело не только в этом. А еще и в том, что лишения и опасности, многое определявшие в жизни, не были все же для автора воспоминаний *содержанием* жизни. Содержанием было другое: «В ту весну я прочел все самые значительные произведения Льва Толстого, читал Достоевского, Пушкина, Лермонтова, „Историю искусств“ Гнедича. Но занимали меня не только книги. Я играл с приятелями в гандбол (так называли игру в ручной мяч) и в футбол, занимался гимнастикой и борьбой, катался на велосипеде и играл в шахматы, изучал язык эсперанто и собирал коллекцию марок, сочинял и иллюстрировал домашний юмористический журнал „Пропеллер“ и пытался научиться танцевать... Однажды я записал в своем дневнике: „Не хватает времени на все, что хочу сделать. Если бы в сутках было тридцать—сорок часов!“ Многие годы потом мне всегда не хватало времени». Действительно: знавшие его отмечали — Виктор Андроникович всегда и всюду опаздывал. Но не в силу разболтанности и необязательности, как это часто бывает, а лишь потому, что всегда перегружал себя заботами и обязательствами. «Человек счастлив, когда он занят», — говаривал мой дед, горный инженер Антонин Петрович Фояков. В этом смысле Виктор Андроникович Мануйлов был поистине счастливым человеком: всегда занят, всегда востребован.

И жизнь вознаграждала его — не званиями, степенями и должностями (все это тоже было, но приходило нередко с опозданием, да и не было никогда главным), но прежде всего встречами, близостью с интересными и значительными людьми. Об упоминавшихся Маяковском и Есенине так или иначе писали впоследствии многие. А вот о Вячеславе Иванове мало где можно прочитать. Виктор Андроникович Мануйлов считал его своим Учителем (с большой буквы!). Судьба свела их в Бакинском университете, где знаменитый поэт-символист с конца 1920-го по май 1924 года был профессором кафедры классической филологии. Кстати, попавшие в отдельные справочные издания сведения о том, что некоторое время Иванов был ректором университета и даже заместителем наркома просвещения Азербайджанской республики, автор воспоминаний авторитетно и доказательно опровергает. Так же, как и утверждения относительно того, что в дальнейшем, живя в Италии, Вячеслав Иванович был префектом Ватиканской библиотеки и чуть ли не кардиналом. Зато считает нужным подчеркнуть другое: «В. И. Иванов не был эмигрантом, он уехал в Италию по командировке наркома просвещения, довольно долго получал профессорское жалованье из Бакинского университета и затем остался в Италии с ведома и разрешения Советского правительства». Пожалуй, в этом «под-

черкивании» можно увидеть некий отзвук тех времен, когда писалась данная часть воспоминаний: для возвращения некоторых имен в полноправный литературный обиход требовалась соответственная интерпретация весьма непростых биографий. Вспомним хотя бы, сколько сарказмов вызвало предисловие А. Л. Дымшица к томику Манделштама в Большой серии «Библиотеки поэта» (1973). Предисловие конъюнктурное, слов нет. Но ведь не будь его, издания манделштамовских стихов пришлось бы ждать еще лет десять — это столь же несомненно. Думается, однако, что В. А. Мануйлова нет оснований обвинять в конъюнктурности: конъюнктурность — это всегда предвзятость. А Мануйлов — мемуарист непредвзятый. Что и придает особую ценность его свидетельствам.

Поразительны, например, воспоминания о встрече Вячеслава Иванова и Маяковского. Казалось бы, что может быть несовместимей? Вячеслав Иванов воплощал собой именно ту культурную традицию, которая была излюбленной мишенью для полемических выпадов «агитатора, горлана, главаря». И, если исходить из сложившегося стереотипа, тот обязательно должен был при встрече лягнуть какую-нибудь грубость вроде «барских садоводств поэзии — бабы капризной». Однако, по свидетельству мемуариста, «Маяковский обращался к Вячеславу Иванову как к хорошему доброму знакомому, хотя в прошлом они встречались не часто», уважительно поинтересовался мнением собеседника о своих стихах. Вячеслав Иванов отвечал «дружелюбно, но твердо»: «Мне Ваши стихи очень чужды. Ни Вашего стиха, его архитектоники, ни такой лексики я не могу для себя представить. Но было бы ужасно, если бы все писали одинаково...» И в дальнейшем вспоминал о Маяковском тепло: «Какой сильный, какой большой, какой устремленный человек!»

В Есенине автор воспоминаний подчеркивает не только огромный стихийный талант, но и природный ум, четкость и независимость литературных суждений. «Писать он умеет, это верно — говорит Есенин о том же Маяковском, — но разве это поэзия?.. От стихов порядок в жизни быть должен, а у Маяковского все как после землетрясения, да и углы у всех вещей такие острые, что глазам больно». «От стихов порядок в жизни быть должен», — высказывание в особенности поразительное в устах Есенина, чья житейская неуправляемость и противостояние всякому «порядку» вошли чуть ли не в поговорку и неоднократно засвидетельствованы самим мемуаристом. Есенин в книге В. А. Мануйлова — личность трагическая и противоречивая. Вольно или невольно мы все-таки обычно исходим из постулата: талант всегда прав перед окружающими. Тем более талант крупный. Но ведь есть некоторая разница между теми, для кого этот самый талант — пленительный томик с поникшей березкой на обложке да олеографический портрет рязанского Леля с трубкой в зубах, и теми, рядом с кем был живой человек. Порой нежный и трогательный, но часто и невыносимый, безответственный, пью-

щий, ругающийся «ужасными словами», окруженный еще более невыносимыми и циничными прихлебателями, по-хозяйски располагающимися в доме. Все мы в той или иной мере с подобным явлением сталкивались, пусть и на не сравнимом с Есениным уровне таланта. В посвященных Есенину страницах В. А. Мануйлов остается свидетелем — нет, не беспристрастным, но опять-таки непредвзятым: это далеко не одно и то же. Есть в его воспоминаниях эпизоды, рождающие восхищение и благоговение перед чудом таланта; есть и вызывающие содрогание. Но при всех обстоятельствах гибель поэта была глубоким потрясением для автора воспоминаний и современников. Самого В. А. Мануйлова не было в эти дни в Ленинграде: он находился в Баку. Но приводимые и сопоставляемые им свидетельства — в том числе и личные письма к нему — очень много дают для воссоздания атмосферы тех дней. Как известно, во круг смерти Есенина и доселе много кривотолков; как правило, они имеют определенную идеологическую окраску. Мемуарист ничего не утверждает, ни с кем не спорит. Он лишь свидетельствует, что неуклонное движение к роковому финалу началось задолго до той ночи в «Англетере». И приводит слова Ольги Константиновны Толстой, матери последней жены поэта: «Его мне было жалко только как погибшего человека, и уже давно погибшего. Но когда я подошла к гробу и взглянула на него, то сердце мое совершенно смягчилось и я не могла удержать слез...» Это свидетельство женщины, никогда не принимавшей ни стихов Есенина, ни его образа жизни, кажется мне несомненно и значительно всех сомнительных гипотез.

Содержательные страницы книги, посвященные Николаю Клюеву, Анне Ахматовой, Максимилиану Волошину (хотя в последнем случае получилась скорее литературоведческая статья, чем мемуарный очерк), Николаю Тихонову, Всеволоду Рождественскому и другим писателям-современникам. Особенно хотелось бы отметить очерк об А. Н. Толстом. Хотелось бы об этом писателе говорилось исключительно в возвышенных тонах как о бесспорном советском классике, потом — поворот на сто восемьдесят градусов — как о приспособленце, гурмане и чревоугоднике, авторе рептильной повести «Хлеб». Верный своему принципу — быть непредвзятым свидетелем — В. А. Мануйлов рисует фигуру, во всяком случае, крупную и значительную, личность ярко одаренную. Особенный интерес представляют цитируемые в очерке письма А. Н. Толстого и Н. В. Крандиевской — одна из копий этой переписки была передана В. А. Мануйлову по личному распоряжению Наталии Васильевны незадолго до ее смерти. Письма позволяют судить, в частности, о том, что драму 1935 года — распад семьи, женитьба А. Н. Толстого на Людмиле Ильиничне Баршевой — обе стороны пережили на уровне высоком и достойном, что само по себе составляет значительный нравственный урок.

Есть, правда, в этом очерке (как, в известной степени, и некоторых других) и выпадаю-

щие из общего строя книги фрагменты: «Повседневную напряженную литературную работу Толстой сочетал с большой общественно-политической деятельностью депутата. Неисчерпаемая жизненная энергия, неугасающая увлеченность проявлялись во всем: в замыслах, в творчестве, в делах, в поездках и выступлениях, в общении с людьми...» Здесь, очевидно, тоже дань времени — тому времени, когда писались эти страницы. Вероятно, при подготовке книги подобные пассажи можно было бы и подсократить, оставив только самое необходимое для связи времен.

И наконец, совершенно особый период в жизни Виктора Андрониковича Мануйлова — период ленинградской блокады, когда он был уполномоченным Президиума Академии наук СССР по Институту литературы (Пушкинский Дом) АН СССР, т. е. фактически директором этого уникального научно-исследовательского учреждения, по крайней мере той его части, которая оставалась в осажденном городе. В то время имя Виктора Андрониковича часто звучало в нашем доме: именно тогда на работу в Пушкинский Дом пришла моя мать, Наталия Николаевна Фонайкова, упоминаемая, кстати, в книге на с. 357 (вообще же именной указатель к «Запискам счастливого человека» занимает девять страниц убористого шрифта, в два столбца каждая!). Жизнь в институте в эти годы не прекращалась. И не только в институте. «Приближалась зима, — писал позднее В. А. Мануйлов. — Необходимо было укрепить здание Института, запасти дрова (паровое отопление не работало). Делали все сами, иногда нам помогали моряки с подводных лодок, стоящих рядом. Много времени отнимала у меня педагогическая работа: лекции и заведование кафедрой в Институте усовершенствования учителей, лекции по литературе в Студии Большого драматического театра и — с середины октября (речь идет о 1943 году, — *И. Ф.*) — чтение курса теории литературы в Педагогическом институте имени Герцена. Не прекращался и научной работы над монографией „Жизнь и творчество Лермонтова“. Читал шефские лекции в частях Ленинградского фронта, Балтийского военного флота и в госпиталях, выступал по радио с докладами о творчестве Пушкина, Лермонтова, Льва Толстого, Горького, Маяковского...» Что же касается бытового фона, на котором развивалась вся эта неутомимая и многообразная деятельность, то его лучше всего иллюстрирует история с двумя снопами пшеницы из некрасовской Карабихи, хранившимися в музее института. Снопы эти были преподнесены поэту крестьянами еще в 1876 году. Под новый 1942 кому-то пришла «соблазнительная мысль пригнать из зерен этих двух снопов новогоднюю кашу. Заведующий музеем М. М. Калаушин долго отвергал искушение, напоминая, что снопы инвентаризованы и неприкосновенны. И все же недели за полторы до 1942 года он отправил радиogramму на имя президента Академии наук СССР В. Л. Комарова с просьбой списать за ветхостью эти два восьмидесятипятилет-

них снопа...» («восьмидесятипятилетних» — так в оригинале; несложный арифметический подсчет показывает, что снопам было 66 лет — возраст в любом случае почтенный). Ответ президента был лаконичен: «Валайте. Ваш Комаров». Снопы обмолотили об стол, вымыли зерно в тазу («вода почернела — стельки накопились пыли») — «и дружно встретили новогоднюю ночь, сожалея, что каши досталось на каждого маловато».

Есть мемуаристы, книги которых — подчас весьма любопытные — это воспоминания о себе. «Записки счастливого человека» — это воспоминания о времени, о людях, с которыми сводила судьба. О себе — постольку-поскольку, нередко скороговоркой. Поэтому сравнительно скромное место занимает на страницах «Записок» собственно научная работа В. А. Мануйлова. А ведь он занимался творчеством Льва Толстого (статьи о «Хаджи-Мурате», «Казаках» и других кавказских произведениях писателя), Чехова (книга «А. П. Чехов» в 1945 году), Гоголя (книга 1961 года «Гоголь в Петербурге», созданная в соавторстве с А. Н. Степановым и М. И. Гиллельсоном), Белинского (книга «Белинский в Петербурге», в соавторстве с Г. П. Семеновой — 1979 год). И, конечно, Пушкина: стоял у истоков создания Пушкинского общества, был участником многих его изданий. И, конечно, Лермонтова, жизнь и творчество которого составляли главный предмет интереса исследователя (подробней об этом — в статье И. С. Чистовой «Лермонтовская энциклопедия», публикуемой в нынешней книге в качестве одного из приложений). Его литературоведческие и популяризаторские труды выгодно отличались от многих прозрачностью языка и неакадемичной живостью изложения — в нем были задатки незаурядного беллетриста, о чем свидетельствуют и включенные в «Записки» новеллы из жизни: «Отречение», «Колокольчик», «Неправдоподобный рассказ», «Станный пациент» и другие. Особое место занимает среди них очерк «Самое главное», или как я стал хиромантом». Известно, что среди знакомых людей Виктор Андроникович слыл большим специалистом в этой далекой от литературы области. Впрочем, такой ли далекой? Читая очерк, выносьшь из него ощущение, что линии на руке — это, конечно, важно и интересно, но «самое главное» все-таки — терпеливая сосредоточенность, живое развитое воображение, интуиция, внимание к человеку, позволяющее проникнуть в его внутренний мир. Может быть, то, что мы называем хиромантией, — по сути своей всего лишь специфический литературный жанр, своего рода устная импровизационная поэзия, для которой линии и бугры на ладони (как в других случаях — расположение гадальных карт или узоры кофейной гущи) — лишь отправная точка?

Недаром же всю жизнь Виктор Андроникович Мануйлов писал стихи! В молодости выступал на вечерах, печатался, потом сам себе объявил долгосрочный «мораторий» — и лишь в 1983 году опубликовал сборник «Стихи разных

лет (1921—1983)*. В нынешней книге представлены некоторые его стихотворения, в том числе и не печатавшиеся прежде. Вот одно из них:

Да, я жил в неистовые годы
 Революций, войн и нищеты
 В мире, где смятенные народы
 Шли в огонь под призраком свободы
 Добывать могилы да кресты.

Злая ненависть сдружилась с нами,
 Клевета входила в каждый дом,
 И предатель, жадными руками
 Хлеб и воду превративший в камень,
 Невинного казнил потом.

Нет, ни вши, ни пули, ни шрапнели,
 Ни глазницы мертвые войны
 Не страшны для тех, кто уцелели.
 Жить страшней! И страшно в самом деле
 Сознать бессмертье Сатаны!

Что-то не очень, казалось бы, вяжутся эти строки с заглавием книги — «Записки счастливого человека»! Но под стихами — дата: 1940 год. После них было еще почти полвека жизни и работы, обретений и потерь, опыта, трансформированного в мудрость. А в понятие счастья обязательно входит понятие преодоления. Преодоления всего, что мешает человеку быть счастливым.

ХРОНИКА

V МЕЖДУНАРОДНАЯ ПУШКИНСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ «ПУШКИН И МИРОВАЯ КУЛЬТУРА»

24 мая 1999 года в Санкт-Петербурге начала свою работу V Международная Пушкинская конференция «Пушкин и мировая культура», посвященная 200-летию великого поэта. Конференция, организованная Пушкинской комиссией РАН, Институтом русской литературы (Пушкинский Дом) РАН и Музеем Анны Ахматовой в Фонтанном Доме, стала главным научным событием юбилейных торжеств не только России, но также Украины и Грузии. Начавшись в Санкт-Петербурге, она продолжила свою работу в Одессе, затем в Тбилиси и 6 июня завершилась в Москве.

Открыл конференцию председатель Пушкинской комиссии Академии наук академик Д. С. Лихачев. Затем с приветствием к участникам обратился директор Института русской литературы Н. Н. Скатов, высказавший пожелание, чтобы этот юбилей стал не финишем, а стартом мощного пушкинского движения, чрезвычайно важного в нынешнее нестабильное время. Ведь Пушкин — это синоним русской литературы, а еще шире — всей России. Поэтому вопрос сохранения пушкинского наследия — это вопрос обретения и сохранения смысла существования России.

Во время презентации книг, подготовленных к юбилею, крупнейшим библиотекам Петербурга — Библиотеке Академии наук, Российской национальной библиотеке, Научной библиотеке Санкт-Петербургского университета и библиотеке Всероссийского музея А. С. Пушкина были подарены полные комплекты уникального факсимильного издания «А. С. Пушкин. Рабочие тетради» в восьми томах, осуществленного вместе с Консорциумом сотрудничества с Санкт-Петербургом при Форуме лидеров бизнеса под эгидой Принца Уэльского. Эти исполненные на великолепном полиграфическом уровне тома — бесценный дар ученым-славистам всего мира. Теперь значительная часть рукописного наследия Пушкина — 18 рабочих тетрадей — стала доступной для всех. Значит, расширится круг занимающихся Пушкиным ученых, а изучение его произведений, их интерпретация обретут необходимую текстологическую основу. Ведь по рукописям можно проследить всю творческую историю — от замысла до завершения. При этом важны и пушкинские рисунки, и дневниковые записи, и черновики писем, и пометы различного рода. Даже корешки вырванных из тетради листов могут помочь воссозданию картины работы Пушкина. Как заметил сам поэт, «следовать за мыслями великого человека есть наука

самая занимательная». Теперь такой «наукой» можно будет заниматься не только в Рукописном отделе Пушкинского Дома, так как это издание передается во все пушкинские музеи и в университетские библиотеки крупных городов России и стран ближнего зарубежья. Значительная часть тиража распространяется по мировым славистическим центрам.

В петербургские библиотеки был передан и первый том нового академического собрания сочинений Пушкина, выпущенный издательством «Наука» и содержащий лицейские стихотворения 1813—1817 годов. Специально к открытию конференции «Печатным двором» было отпечатано 200 подарочных экземпляров первого тома. Они несколько отличаются своим оформлением.

Событием в пушкиноведении стал выход первых трех томов полной «Летописи жизни и творчества А. С. Пушкина», подготовленной большим коллективом составителей под руководством Н. А. Тарховой. Она включает и дополненный том, подготовленный М. А. Цявловским. Ранее «Летопись» была доведена лишь до 1826 года. Сейчас она выходит в московском издательстве «Слово/Slovo». Последний, четвертый том вышел в конце 1999 года.

Были представлены также первый том издания «Пушкин в прижизненной критике», первый выпуск нового серийного издания «Пушкин и его современники», два выпуска серии «Неизданный Пушкин», предвещающих готовящееся новое академическое собрание сочинений поэта, и «Полное собрание художественных произведений А. С. Пушкина в одном томе».

Перед участниками конференции выступил редактор петербургского журнала «Наш следопыт» И. В. Данилов. Он рассказал об экспедиции на родину предка Пушкина — Абрама Петровича Ганнибала. В своей работе «Пушкин и Ганнибал» В. В. Набоков первым предположил, что подлинная родина Ганнибала не Абиссиния, о которой с его слов сообщил зять царского арапа А. К. Роткирх, а княжество, вернее, султанат Логон. Именно о нем упоминал сам Абрам Петрович, когда просил императрицу Елизавету Петровну утвердить ему герб. Французский ученый африканского происхождения Д. Гнамманку посвятил доказательству этого свою книгу «Абрам Ганибал — черный предок Пушкина» (Абрам Петрович писал свою фамилию с одним «н»). Данилов съездил на север Камеруна, где у границы с Чадом находится город Логон. Султан Логона Бирни Май

Джанни II, потомок князя, от которого предположительно происходил и Ибрагим, принял Данилова и передал для Пушкинского Дома дары, в том числе ларец с землей Логона, воинский щит из прутьев и модель рыбацкой лодки. Но окончательно решенный вопрос о родине Ганнибала, конечно, считаться не может. Возможно, сведения о его княжеском происхождении были легендой, что в XVIII столетии случалось достаточно часто.

Научную часть конференции открыл генеральный консул Германии в Санкт-Петербурге г-н Дитер Боден. Он отметил, что в Германии к Пушкину всегда проявляли большой интерес, а в 1949 году было издано полное собрание его сочинений на немецком языке. К 200-летию юбилею поэта вышли новые переводы «Евгения Онегина» и «Медного всадника», прошло много научных конференций и вечеров памяти Пушкина, были развернуты посвященные ему выставки. Дитер Боден поставил вопрос о возможности адекватного перевода пушкинской поэзии на другие языки. По его мнению, она не нашла до сих пор своего переводчика, равного Борису Пастернаку, конгениально переведшему Гете и Шекспира на русский язык.

Доклад Эрки Пеуранена (Финляндия) «Сила слова и величие человеческое» был посвящен некоторым темам и мотивам поздней лирики Пушкина. Это, по мнению докладчика, прежде всего темы свободы, творчества и человеческого достоинства, причем в связи с ними возникают мотивы, которые на первый взгляд кажутся с ними трудносовместимыми, — мотивы безумия, ухода и смерти. Но основной мотив — желание укорененности, особое человеческое «самостояние», дающее возможность свободы. Человек, приобщаясь к вечной природе, как бы побеждает саму смерть.

Слово «самостояние», не вошедшее в «Словарь языка Пушкина», так как находится в черновиках, — одно из центральных пушкинских слов, утверждает Пеуранен. У Пушкина человек не только часть истории, в которой он реализуется, но и могущий иметь свою историю. Самостояние дано человеку Богом, но для своего осуществления требует постоянных усилий самого человека. Они связаны с его внутренней свободой и выбором пути, который очень опасен. И Пушкин в своих стихах как бы разрабатывает, проходит те пути, которые ведут к этому самостоянию, и указывает опасности на этих путях — уход, безумие, смерть. В мире вечных и потому прочных ценностей должен находить свое место человек, включившись в вечную жизнь природы и своего народа.

Луи Аллен (Франция) выступил с докладом «Пушкин — основоположник русского персонализма». По мнению докладчика, основная суть персонализма сводится к признанию человеческой личности как самоцели. Укорененность Пушкина во французском XVIII веке и в русском сентиментализме карамзинской школы стала основой его персоналистического подхода к своим героям. Пушкинский персонализм сказывается в постепенном отходе от личного

индивидуализма, в борьбе за свободу и достоинство человека и в обращении к основам культуры — к античности. Его эллинизм отличается всеобъемлющим приятием себя и мира. Если проследить творческий и жизненный путь Пушкина, то, как подчеркнул Луи Аллен, нужно отметить непрерывный рост морального сознания, ведущий к преобразению личности.

Доклад Е. Г. Эткинды (Германия) «Новый Тарквиний» оказался последним выступлением ученого в России. В нем было проведено сопоставление «Графа Нулина» со стихотворением французского поэта XVIII века Сен-Перави «Тарквиний и Лукреция». Докладчик убедительно показал, что связи пушкинской поэзии с французской литературой гораздо больше, чем мы привыкли себе представлять даже после появления таких замечательных работ, как исследования Г. А. Гуковского, монография Б. В. Томашевского «Пушкин и Франция» и книга В. Э. Вацура, посвященная «элегической школе». По убеждению ученого, эти связи выходят за пределы того, что установлено и замечено. Это касается и поэтов первого ряда (Вольтер, Парни, А. Шенье), и большого числа поэтов второго и третьего ряда, чьи имен иногда нет даже во французских энциклопедиях. Вержье, Грекур, Сен-Перави — во Франции это забытые имена. Очень важны оказались для Пушкина Мериме, Беранже, Арно, Гюго, Шатобриан и Ламартин.

Пушкинские связи с французской поэзией очень разнообразны, их больше, чем у любого другого поэта. Е. Г. Эткинд назвал несколько разных форм взаимодействия Пушкина с французской поэзией. Это прежде всего переводы, которых у Пушкина очень много. Второй вид взаимодействия — перевод-реконструкция. Например, перевод стихотворения А. Шенье «Внемли, о Гелиос...», Пушкин вернул ему форму античного стиха, которой у французского поэта нет. Третий вид — подражание, причем не заимствование, а нечто совсем другое, скорее, очень широкого типа стилизация. Четвертый вид докладчик назвал метапереводом. Это перевод несуществующего оригинала. Интересно, что у Пушкина это обычно самый точный перевод. Такова, например, ода Свободе, которую Пушкин включил в свою элегию «Андрей Шенье», сочинив ее за него. У Шенье ничего подобного нет. Это Шенье больше, чем сам Андрей Шенье. Возможно, Пушкин написал оду «пером Шенье», стремясь обнаружить любимого французского поэта таким, каким он в самом деле был. Следующий, пятый вид — это полемика реакция на французский оригинал. Так, ответ Пушкина на стихотворение Ламартина «Бессмертие» — «Надеждой сладостной младенчески дыша...» и «Осень». «К морю» — своеобразное развитие ламартинового стихотворения, которое называется так же и написано той же строфой.

Очень важный для Пушкина вид взаимодействия — разворачивание темы и сюжета за французским автором. Это — «Гавриилиада». Она выросла из поэм Парни «Война богов» и

«Христианида». Пушкин хорошо знал эти поэмы Парни, некоторые пассажи «Гавриилиады», самые, пожалуй, кощунственные, представляют собой перевод стихов Парни, причем перевод удивительно близкий к оригиналу. Следующий вид — воссоздание приема, целого художественного принципа. Такова, например, эпиграмматичность концовок, которую так ценила Ахматова.

По мнению докладчика, особенностью таланта Пушкина было его умение прислушиваться к подсказке. Наиболее отчетливо это видно в «Египетских ночах», где в устах импровизатора рождаются гениальные строфы на темы, подсказанные ему Чарским и некрасивой девушкой. Теоретически Пушкин обосновал это в разборе «Фракийских элегий» Виктора Теплякова. Говоря о том, что Тепляков не мог избежать подражания Байрону, и не видя в такой своеобразной «вторичности» ничего дурного, Пушкин шипит: «Талант неволен, и его подражание не есть постыдное похищение — признак умственной скудости, но благородная надежда на свои собственные силы, надежда открыть новые миры, стремясь по следам гения — или чувство, в смиренности своем еще более возвышенное: желание изучить свой образец и дать ему вторичную жизнь». И даже необязательно «по следам гения». Нередки случаи, когда Пушкин зажигался от чьих-нибудь случайных строк. Его вдохновителем мог оказаться и не слишком одаренный автор. Сам Пушкин сообщал, что мысль написать «Графа Нулина» пришла ему в голову при чтении Шекспира: перечитывая «Лукрецию», «довольно слабую поэму Шекспира», он решил «пародировать историю и Шекспира». Нет оснований сомневаться в правдивости Пушкина. Но мог быть и другой возбудитель вдохновения — стихотворение совершенно неизвестного Сен-Перави «Тарквиний и Лукреция», включенное в раздел «Романсы» антологии поэзии XVIII века, с которой Пушкин был, вероятно, знаком. Оно с легким изяществом пересказывает историю, которую так драматически изложил Шекспир. Благодаря иронической манере повествования оно производит впечатление перевода «Графа Нулина» на французский язык. Но у Сен-Перави Лукреция оказывается жертвой своего обидчика. Все, конечно, иначе, и все, однако, похоже. Даже в концовке чувствуется близкий тон: «В наш век женщина / Обладает большим присутствием духа» — «(...) в наши времена / Супругу верная жена, / Друзья мои, совсем не диво».

В докладе Кейджи Касама (Япония) речь шла о прототипах героев повести Пушкина «Пиковая дама».

Теме «Пушкин и Ахматова как начало и конец классического периода русской литературы» было посвящено выступление С. И. Кормилова (Москва). Он отметил, что Ахматова считала Пушкина именно национальным классиком, непонятым для тех, кто не знает русского языка, и сопоставляла свое творчество с пушкинским. Дело в том, что в переводе простота становится банальностью, эффектна лишь

сложность. То, что у Пушкина поражает, то поддается переводу, а неброские строчки выглядят невыигрышно. В этом отношении ахматовская поэзия действительно средни пушкинской, подчеркнул докладчик.

А. А. Возников (Минск) рассмотрел восприятие Пушкина русскими символистами. В речи И. Анненского «Пушкин и Царское Село» Пушкин-лицеист впервые осмыслен в контексте «полноты» его духовного мира. Это было понято как предпосылка к органическому соединению европейской и русской культур. А. Белый в своей лекции «О Пушкине» назвал его «первым органическим европейцем». Этот тезис о единстве культур стал основополагающей идеей в осмыслении Пушкина символистами. По убеждению А. Белого, вся послепушкинская русская литература наследует его традицию синтеза культур. Символисты видели в Пушкине утраченный идеал гармонического единства мировой культуры и постижения национального духа.

Такое отношение определялось приятием духа петровских реформ и Петербурга как города русского. «Петербургская традиция» в русской литературе, у истоков которой стоял Пушкин, воспринималась Блоком и другими поэтами-символистами как собственно пушкинская. Поиски путей единства двух культур — европейской и русской — неизменно приводили символистов к Пушкину, в ком они находили подлинное всеединство.

Ю. Н. Борисов (Саратов) проанализировал исследование Брюсовым пушкинского замысла комедии об игре.

О механизмах вращаяния пушкинского мифа в национальное сознание размышляла в своем выступлении М. В. Загидуллина (Челябинск). Пушкинский миф в ряду других отечественных мифов занимает особое место — он единственный принципиально национальный, подчеркнула исследовательница. Но почему именно Пушкин избран в «национальные поэты», почему именно он стал национальной святыней? Причем на фоне постоянных сомнений — некоторым Пушкин представлялся слишком несерьезным, легкомысленным автором, что не соответствовало высокому статусу «национального поэта». Двойная смена политического режима в XX веке несколько не поколебала пушкинский «памятник». Стремление приспособить поэта к разным политическим доктринам и идеологиям лишь подтверждает незыблемость самого факта признания его национальной святыней. Конечно, Пушкин стоял у истоков русской литературы, которая играла важнейшую роль в русском обществе. Кроме того, он угадал грядущее развитие языка; закрепление пушкинских текстов в качестве примеров в русских грамматиках возводило его стиль в ранг образцового, хрестоматии и учебники переводили пушкинские фразы в зону автоматического восприятия. Это создавало основу для «вращения» их в национальное сознание. Пушкинские формулы прочно вошли в общенациональный «набор» клишированных

форм, они отвечали тем матрицам мыслительного (речевого) действия, которые формировались в языке под воздействием объективных законов его развития и были гениально предугаданы Пушкиным. Решающим, по-видимому, оказался именно «хрестоматийный глянec» — перевод Пушкина еще в середине прошлого века на школьные поэты, массовое заучивание пушкинских текстов наизусть.

При этом всегда оставался «непрочитанный» Пушкин, что усиливало пиетет по отношению к нему. Оказалось неуничтожимым эстетическое качество пушкинских произведений, несмотря на канонизацию поэта, которая достигла небывалого размаха. Это должно было вызвать эффект отторжения, но победа Пушкина в этом самом трудном испытании обусловлена неисчерпаемостью эстетического содержания его произведений. Вращание в национальное сознание происходит именно благодаря неосознаваемой (т. е. неформулируемой в понятиях) концептуальности его творчества. Пушкин, отвечая национальным ожиданиям (прежде всего языковой реальности нации), оказался той «духовностью», которая остается в «сгущенном» виде.

В. С. Листов (Москва) выступил с докладом «„Где циркуль зодчего, палитра и резец“». Пушкин и архитектура». Сравнивая вступление к «Медному всаднику» и «въезд Лариных» в Москву (глава VII «Евгения Онегина»), автор приходит к выводу о зависимости характера четырехстопного ямба Пушкина от характера застройки двух российских столиц. По предположению В. С. Листова, «московский» ямб отличается большей «дробностью»; автор выявляет в ткани «Евгения Онегина» чисто ритмические вставки, не несущие изобразительного смысла, но заполняющие размер до классического ямба («Ах, братцы»).

В докладе Л. А. Черницкой (Санкт-Петербург) «Феномен гениальности и его трактовка в трагедии А. С. Пушкина „Моцарт и Сальери“» была изложена концепция гениальности как нормы, которой человечество лишено в силу ущербности своей природы. Оно стремится к ней, определяя эту норму как совершенство. По утверждению Черницкой, в гениальной личности природа являет полноценный организм, обладающий интуитивным, непосредственным видением реальности, а не опосредованным, как это свойственно обычным людям.

В основу пушкинской трактовки феномена гениальности положена категория совершенствования. Моцарт — это результат процесса совершенствования, достичь которого стремится Сальери. Путь к совершенствованию своего музыкального мастерства для Сальери долг, труден и мучителен. Он посвящает этому всю свою жизнь, отказывается от всех земных благ. Для Сальери творчество выступает как нечто внеположное, а не естественное, как для Моцарта. Для Моцарта творчество — радостный, а не тяжкий труд, творчество и есть сама жизнь. Для Пушкина именно эта естественность творчества является признаком истинной гениаль-

ности. Пушкинская трактовка гениальности как естественного состояния человека, по мысли Черницкой, подтверждает ее концепцию о феномене гениальности как норме, которой человечество лишено лишь в силу ущербности своей природы.

С. Н. Азбелев (Санкт-Петербург) в докладе «Воздействие Пушкина на русский фольклор» анализировал результаты наблюдений, накопленных в фольклористике главным образом после 1937 года, когда эта тема рассматривалась в печати Н. П. Андреевым в связи со столетием смерти А. С. Пушкина. Выясняется, что народные песни на стихи поэта в устной традиции варьировались весьма интенсивно, насколько не отличаясь по этому признаку от исконно фольклорных произведений, в тех случаях, когда сам Пушкин опирался в существенной мере на фольклорные источники («Казак», «Узник»). Если же такая опора у Пушкина не прослеживается или минимальна, минимальным оказывается и изменение пушкинского текста при устном бытовании — хотя некоторые строфы могут целиком выпадать («Под вечер, осенью ненастной» и др.), в остающихся обычно варьируется только лексика. Аналогичен переход в устный репертуар пушкинских сказок. При этом происходит иногда сращивание в устном репертуаре двух или более произведений, контаминирующих порой и с теми произведениями Пушкина, которые не относятся к сказкам, но усвоены фольклором. Войдя в фольклор, сказки Пушкина испытывают в нем такую же судьбу, как и традиционные сказки, не имеющие литературных источников. Само же вхождение в устное бытование и сказок, и стихов Пушкина, ставших песнями, сопровождалось обычно сокращением деталей, описаний, выпадением композиционных блоков в процессе адаптации текста к устной традиции. В ней из пушкинского наследия были усвоены отдельные имена, стихотворные фрагменты, элементы описаний — уже полностью растворенные в стихии народной поэзии.

Торжественным мероприятиям, которыми русские эмигранты в Токио отметили столетие со дня смерти Пушкина, был посвящен доклад Кадзухико Савады (Япония). Докладчик рассказал об отслуженной в Свято-Николаевском храме панихиде, об организованном Христианским Союзом Молодых Людей вечере памяти Пушкина, на котором выступил митрополит Сергей.

В докладе «К вопросу о пушкинском начале в поэтике Ф. И. Тютчева» А. П. Ауэр (Колонна) отметил, что проблему «Пушкин и Тютчев» безусловно следует отнести к вечным. Она настолько сложна и бесконечна в своих исследовательских перспективах, что ее разрешение невозможно довести до полнейшей историко-литературной завершенности. Это сделать сейчас невозможно еще и потому, что ее изучение до сих пор локализовано вокруг «конфликта» Пушкина и Тютчева, а это существенно ограничивает сферу исследовательских поисков.

Но эта сфера может значительно расширяться, если исследовательскую инициативу направить прежде всего на выявление всех форм художественного «присутствия» пушкинского начала в поэтике Тютчева. В этом отношении особую значимость обретает гипотеза Г. Чулкова о сильнейшем воздействии любовной лирики Пушкина на поэтическое сознание Тютчева.

Существенно и то, что образ Пушкина, созданный Тютчевым в стихотворении «29-ое января 1837», перейдет в поэтику стихотворения «Не верь, не верь поэту дева...» В нем также присутствует частица текста пушкинского стихотворения «Поэт и толпа» («Вотще поносит или хвалит / Его бессмысленный народ»). Стихотворение «Живым сочувствием привета...», генетически крепко связанное с «Поэтом» Пушкина, подтверждает, что пушкинское начало глубоко проникает не только в лирическую поэтику Тютчева, но и в его философско-эстетические манифестации.

В центре внимания С. Д. Черкасского (Санкт-Петербург) — уникальный случай в истории мировой литературы, когда переводчик пьесы конгениален автору, когда часть сцен первоисточника переводится им дословно, часть — пересказывается, и в результате возникает самоценная интерпретация знакомого сюжета. Именно таким примером является поэма А. С. Пушкина «Анджело», в рукописи 1833 года имеющая подзаголовок «Повесть, взятая из Шекспировой трагедии Measure for measure».

По мнению докладчика, Пушкин, сохраняя в целом шекспировскую модель, будто подставил в нее новых персонажей, во многом не похожих на персонажей Шекспира. Но при всем различии индивидуальных качеств Герцога из «Меры за меру» и Дука из «Анджело» художественное исследование приводит обоих героев к одному выводу. Просвещенная монархия Дука, точно так же как раньше либеральная монархия Герцога и точно так же как деспотия Анджело, оказывается синонимом произвола и авторского испытания на гуманность не проходит.

Н. К. Телетова (Санкт-Петербург) выступила с докладом «Пушкин. История рода как эстетический феномен предромантизма». Анализируя разнообразие работы Пушкина, связанные с автобиографическим материалом, а также с историей старинных родов Головиных, Ржевских, Рагузинских, Долгоруковых и др., исследовательница пришла к выводу о последовательном использовании принципа двойного стандарта. Исторически значимое выписывается с необыкновенной точностью. Малосущественное для судеб Отечества подвергается свободному с ним обращению — ради живописности, подчеркивания чрезвычайного, что характерно для поэтики романтизма и примыкающего к нему в России романтизма. Сам поэт пишет: «(...) если записки будут менее живы, то более достоверны» («Начало автобиографии» — XII, 433), не оговаривая, однако, эту

непременную для него достоверность исторически важного.

В докладе «Пушкин о миссии дворянства в истории России» В. П. Старк (Санкт-Петербург) сказал, что по всем правам своего рождения и полученного образования Пушкин — дворянин и уже в силу этого выразитель идей своего сословия. Известен обостренный интерес поэта к истории собственного рода, обусловленный не родовым чванством, а пониманием истории рода как части истории Отечества. Обращения Пушкина к истории дворянства в России относятся к концу 1820-х — началу 1830-х годов. Это связано с рассмотрением миссии дворянства в русской истории, которая все более занимает Пушкина. Утрата современным дворянством, уже чиновничеством, исторической памяти оказывается явлением тревожным для судеб России. В эти годы миссия поэта представляется Пушкину соотносящейся с миссией просвещенного дворянина. Анализ работ по проблемам дворянства позволяет сопоставить их с рядом актов и проектов николаевского времени, уточнить их датировку, выявить позицию Пушкина, демонстрирующую его в качестве дальновзорного государственика.

Доклад А. Д. Гдалина (Санкт-Петербург) «Памятники А. С. Пушкину в Санкт-Петербурге» представил историю первого памятника поэту в городе на Неве, открытого в 1884 году на Пушкинской улице, и последнего — перед зданием Пушкинского Дома, открытого 4 июня 1999 года.

Новый памятник — двухметровый бронзовый бюст Пушкина, установленный на колонне карельского гранита с факсимильной подписью поэта. Этот бюст работы скульптора И. Н. Шредера в 1899 году был установлен в саду Александровского лицея на Каменноостровском проспекте. Со временем постамент разрушился, а бюст был убран в вестибюль здания Лицея, откуда в 1972 году взят на хранение в Музей городской скульптуры. Историческое место памятника уже утрачено, сейчас там находится заводской корпус. Для нового памятника использован отреставрированный бюст работы И. Н. Шредера, проект постамента выполнил петербургский архитектор Е. П. Одновалов. На тыльной стороне постамента обозначены организации и частные лица — участники благотворительной акции воссоздания памятника.

Иосихоко Мори (Япония) посвятил свой доклад рассмотрению вопроса о влиянии Пушкина на современную японскую литературу.

В докладе Е. А. Вилька (Санкт-Петербург), посвященном пушкинской оде «Вольность», была изложена спорная гипотеза толкования строфы о «самовластительном злодее». Гипотеза Е. А. Вилька состоит в предположении, что пушкинский «самовластительный злодей» есть именно олицетворение народа. Ее подтверждает сопоставление с одой «Вольность» А. Н. Радищева. Основная тема пушкинской оды — внутренняя связь вольности и закона — прямо продолжает мысль Радищева. В его преамбуле процитированы слова из «Наказа» Екатерины:

«(...) вольностью называть должно то, что все одинаково повинуются законам». Если согласиться с этой гипотезой, то, по мнению Е. А. Вилька, устраняется тематический и хронологический перебой. Структуру основной поэтической темы «Вольности» определяет двойное отрицание: «горе племенам... где иль народу, иль царям / Законом властителей возможно». Далее разворачиваются примеры, это подтверждающие: беззаконие народа, казненного короля, и пример беззаконного монарха, столь же незаконно убитого приближенными. Строфа о народе — «самовластительном злоде» логически завершает развитие первого примера. «Погибель» и «смерть детей» в данном случае — кровавые бедствия, постигшие французский народ в период революции и наполеоновских войн. «Дети» — «сыны народа», представители народа, несущие на себе бремя общей вины.

Как подчеркнул докладчик, правильное понимание строфы о «самовластительном злоде» делает очевидным, что ода «Вольность» несет в себе отнюдь не зазор незрелого бунтарства, но первое выражение мысли, прошедшей сквозь все пушкинское творчество. Отрицая слепое поклонение народу и царю, отказываясь принять просветительскую либо традиционалистскую концепцию власти, Пушкин не сомневается, что и народ, и традиционная власть имеют свои права и что свобода должна быть упорядочена законами, за которыми стоит высший, Божественный авторитет — «вечный закон».

Е. В. Хворостянова (Санкт-Петербург) проанализировала конфликт в «маленьких трагедиях» Пушкина.

В докладе С. М. Козловой (Барнаул) «Фигура умолчания в тексте пушкинского „Пророка“» была предпринята попытка радикального переосмысления стихотворения. Проанализировав «претексты» «Пророка» (6-ю главу Книги пророка Исайи, стихотворение Кюхельбекера «Пророчество», 1822, и «Подражания Корану»), исследовательница выявила в них шесть устойчиво повторяющихся сюжетных звеньев: 1) томление духа и тела; 2) явления Господа или его знамения; 3) рефлексия героя по поводу собственной греховности; 4) преображение, очищение от греха посредством горящего угля, глагола Господня и т. п.; 5) глас Божий, восстанавливающий иставляющий героя; 6) восстановление, воскресение пророка, утверждающего покорность воле Божией. В «Пророке» это шестое звено домысливается интерпретаторами, между тем как в тексте оно отсутствует, и его отсутствие знаменательно: на фоне предшествующей традиции введение такой фигуры умолчания может быть истолковано как полемическое задание. По предположению докладчицы, отождествление лирического героя «Пророка» с его автором не безусловно. Если в «Пророчестве» Кюхельбекера «пророк» — синоним «поэта», то в пушкинских стихах середины 1820-х годов концепция поэта и пророка расходятся: у каждого из них свой путь и свое призвание.

Терухиро Сасаки и Сигэру Кумокоси (Япония) предприняли попытку анализа пушкинской звукописи в «Медном всаднике». Авторы применили компьютерный анализ согласных звуков в поэме и пришли к выводу, что у Пушкина красивый звук и смысл извлеклись неразлучно, естественно и свободно. При этом не чувствуется излишней преднамеренности в звукописи. Если бы Пушкин «поверил алгеброй гармонию», то не смог бы написать столько красивейших стихов в такой короткий срок. Поэтом для нас «строителем чудотворным» является сам Пушкин.

Смыслу заглавия повести «Египетские ночи» и ее оригинальности в творческом сознании Пушкина посвятил свой доклад М. В. Строганов (Тверь). Повесть выделяется среди всех пушкинских замыслов необычностью своей творческой истории. Речь в ней идет о том, как «чужое» в творчестве и в жизни превращается в «свое». Для Пушкина таланты поэта и импровизатора различны. Поэту, как «Ветру и орлу / И сердцу девы, нет закона». Об импровизаторе говорится: «Чужая мысль чуть коснулась вашего уха, и уже стала вашей собственностью...» Строганов задается вопросами: что объединяет поэта и импровизатора с Клеопатрой и ее любовниками и почему повесть, начатая рассказом о различии между импровизатором и поэтом, называется «Египетские ночи»? Любовники Клеопатры становятся импровизаторами: всем троим дана «чужая» тема — вызов Клеопатры, каждый импровизирует ее по-своему. Первоначально повесть называлась «Клеопатра», новое название «Египетские ночи», очевидно, отвечало новому замыслу. Строганов предполагает, что Пушкин был знаком с повестью И. В. Киреевского «Царицынская ночь». Напечатанная лишь после смерти автора в 1861 году, она была написана «по вызову» П. А. Вяземского для чтения в салоне З. А. Волконской в начале 1827 года. Импровизируют два героя этой повести: Владимир — исторический роман о «Борисовом царстве», Вельский — стихотворение. Содержание «Царицынской ночи» никак не связано с пушкинскими «Египетскими ночами», но композиционный принцип — слабо развернутый сюжет с импровизационными вставками — тот же. Конечно, такая конструкция была очень распространена, например, в немецкой литературе начала XIX века, но того, что для Пушкина ее источником была повесть Киреевского, нельзя исключать.

Название «Египетские ночи» могло быть подсказано как Киреевским, так и названием стихотворного сборника Ф. Я. Кафтарева «Петропольские ночи», изданного в 1832 году и сохранившегося в библиотеке Пушкина. Но это не ночи, проведенные в Египте, как в Царицыне и в Петербурге в двух названных книгах, но жизнь по модели, которую пушкинские современники вычитывали в истории Аврелия Виктора. Перенесенные в Петербург египетские ночи показывают, что «всякий талант незьясным» в умении превращать «чужое» в «свое».

Доклад президента Международного общества пушкинистов М. Митника (США) назывался «Пушкин и эмиграция». Эмигранты первой волны унесли в своих сердцах Пушкина как символ России. В начале 20-х годов в Берлине печаталось очень много русских книг, там было 33 издательства, два из которых назывались «Арзамас» и «Медный всадник». За несколько лет в Берлине произведения Пушкина были изданы большими тиражами. Их иллюстрировали многие художники русского зарубежья. Всей эмиграцией было широко отмечено столетие со дня гибели поэта. Во всех уголках русского рассеяния были проведены сотни собраний, прочитаны тысячи докладов, выпущено множество изданий произведений Пушкина. Только сейчас начинается изучение русской печати лагерей для перемещенных лиц «Ди-Пи». После окончания второй мировой войны «дипийские» книгопечатники сумели за короткий период выпустить приблизительно 400 наименований книг, среди них много произведений Пушкина.

Сегодня в Нью-Йорке существует Литературное общество имени Пушкина и основанное в 1990 году Международное общество пушкинистов, одна из задач которого — помощь в реконструкции и ремонте памятных пушкинских мест. Во многих городах мира появились филиалы этого общества, его коллективным членом стала газета «Книжное обозрение». Общество проводит ежегодные поэтические конкурсы и вечера памяти Пушкина, с 1992 года издает журнал «Арзамас».

Петербургские заседания проходили в Пушкинском Доме и в Музее Анны Ахматовой. В Фонтанном Доме была открыта выставка «Пушкин и Ахматова». Событием большой научной важности стала и открывшаяся в Литературном музее Института русской литературы выставка, названная первой строкой известного стихотворения Александра Блока «Имя Пушкинского Дома...» Концепцию этой выставки подсказал первый параграф «Положения о Пушкинском Доме», где сказано, что он «учреждается в благоговейную память о великом русском поэте Александре Сергеевиче Пушкине для собирания всего, что касается Пушкина как писателя и человека». Это позволило объединить три юбилея — 200-летие со дня рождения А. С. Пушкина, 100-летие академической Пушкинской выставки 1899 года и 125-летие одного из основателей Пушкинского Дома — Бориса Львовича Модзалевского. Главное в фондах Пушкинского Дома — рукописи поэта. Его необыкновенно красивые и выразительные листы, письма и рисунки его друзей, различные документы, книги, портреты, альбомы, фотографии и памятные вещи, подобранные в задуманном создателями выставки порядке, делают зримой саму душу Пушкинского Дома, рассказывают его историю, показывают смысл его жизни в русской культуре. В выявлении этой «идеи Пушкинского Дома» сливаются воедино любовь к этому уникальному «пантеону русской литературы», наука и поэзия.

После заседаний участники конференции посмотрели спектакли «Борис Годунов» и «Маленькие трагедии» в Александринском театре. Один день был посвящен поездке по пушкинским местам Ленинградской области — Приютино, Суйда, Кобино, Выра.

В Одессе конференция продолжила свою работу в помещении Дома ученых. На открытии присутствовали представители областной и городской администрации. Участники возложили цветы к памятнику Пушкина на Приморском бульваре, посетили Пушкинский лицей и Литературный музей Одессы.

В докладе В. А. Кошелева (Новгород) «Но поздно. Тихо спит Одесса...» рассматривалась проблема абсолютного финала «Евгения Онегина», связанного с темой моря и с образным выражением «море шумит», пришедшим в быт от поэтических текстов Пушкина. Особо подчеркивалась роль образа Одессы в формировании этой мифопоэтической конструкции.

Новыми разысканиями об Амалии Ризнич поделился Н. П. Прожогин (Москва). Исследователю удалось прояснить важные моменты жизни вдохновительницы пушкинской лирики. Согласно документам, найденным в венском архиве, Амалия Розалия София Элизабетта Рипп (таково ее полное имя) была крещена 29 декабря 1801 года в католической церкви святого Иоганна Непомука в Вене. Очевидно, она и родилась в Вене в декабре того же года. Ее отец Иоганн-Батист Прокоп Рипп был домовладельцем, мать Франциска Вильгельмина, урожденная фон Диршмидт, в 1823 году провела несколько месяцев в Одессе, и Пушкин был знаком с нею.

А. А. Слюсарь (Одесса) сделал доклад «О психологизме в „Повестях Белкина“ А. С. Пушкина». Он отметил, что психологизм в этих повестях принадлежит к той исторической форме психологизма, которая сложилась в русской литературе первой трети XIX века. Это было время, когда отображение человека вообще, выражающего идею естественного равенства, сменялось воссозданием индивидуальности, что и обусловило осознание психологизма во взаимосвязи с принципом гуманизма, утвердившимся в русской литературе еще в XVIII веке. Хотя принято считать, что психологизм представляет собой психологический анализ, на практике обычно встречается и психологический синтез, так как писатель исходит из представления о личности в целом. Исследователь отметил также, что поскольку эволюция личности скрыта от самого человека, она становится лишь отчасти предметом рефлексии и вместе с тем авторского анализа. Так возникает характерная для пушкинских произведений недосказанность: многое уходит в подтекст и требует для своего прочтения творческого сотрудничества писателя и читателя. В «Повестях Белкина» показана зависимость внутреннего мира индивидуальности от общественной психологии. Эта связь раскрывается с реалистической объективностью: в цикле запечатлен тот исторический момент в жизни России, когда в ней пробужда-

лось самосознание в широких кругах общества. Но рефлексия еще не становится предметом подробного отображения. Значительное место в связи с этим занимает воссоздание бессознательного. Это сближает Пушкина с романтиками, но в его «белкинском» цикле бессознательное представлено как явление психики, непосредственно отражающее действительность, а не как выражение сверхъестественного.

Отзвук одесских настроений Пушкина в первых главах романа «Евгений Онегин» был проанализирован Л. А. Щербиной (Одесса). Пушкин приехал в Одессу 3 июля 1823 года и провел здесь тринадцать месяцев своей жизни до 1 августа 1824 года. Чувства, мысли, настроения Пушкина этого времени явились подтекстом ряда строк романа. Отношения с одесскими знакомыми, любовные увлечения поэта, ставшие духовным опытом, сложным образом отразились в «Евгении Онегине».

О задачах готовящейся «Пушкинской энциклопедии» и о ходе работы над ней рассказала И. С. Чистова (Санкт-Петербург). Это издание будет второй после «Лермонтовской энциклопедии» персональной энциклопедией на русском языке, появления которой с нетерпением ждут не только специалисты, но и широкий круг читателей. «Пушкинская энциклопедия» явится сводом сведений о жизни Пушкина, обо всех без исключения его произведениях, о его литературном и бытовом окружении, о его предшественниках и современниках в русской и мировой литературе, о музыкальных, театральных, художественных впечатлениях и пристрастиях поэта, об отражении его сюжетов и образов во всех областях искусства. Читатель найдет в энциклопедии подробные справки о культуре и быте пушкинской поры, о пушкинской географии — местах пребывания поэта и его маршрутах, материалы о Пушкине-художнике и иконографию поэта. Отдельные статьи посвящены письмам Пушкина, его рукописям, прижизненным изданиям, цензуре и т. п.

Об издании полной «Летописи жизни и творчества А. С. Пушкина», последний, четвертый том которой вышел в конце 1999 года, рассказала Н. А. Тархова (Москва). Необходимость в этом издании ощущается уже много десятилетий, и работа нескольких поколений пушкинистов, начатая более 60 лет назад, наконец, завершена. Время работы над продолжением «Летописи», изданной М. А. Цявловским, совпало с новым этапом в пушкиноведении, накопившем огромный материал для подготовки нового академического собрания сочинений Пушкина. Среди этого многообразия важное значение для «Летописи» имеет завершение описания рабочих тетрадей Пушкина и их факсимильное издание. Теперь по-новому предстает процесс пушкинского творчества, меняются устоявшиеся мнения о его периодизации, о времени создания тех или иных произведений, о соотношении их между собой.

С докладом «„Медный всадник“ и „Метель“» выступил Нобухико Асаока (Япония). Исследо-

ватель сосредоточился на понимании Пушкиным смысла истории. В «Метели» «виновный» Бурмин награждается судьбой, а «невинный» Владимир погибает, таким образом, «воля Провидения» кажется капризной и несправедливой. То же и в «Медном всаднике». По мнению докладчика, Пушкин восхваляет великие дела Петра, но не отрицает и правды Евгения. Как метель определила судьбу Владимира, судьбу главного героя поэмы Евгения определило наводнение. На наводнение реагируют по-разному. «Народ зрит божий гнев и казни ждет», а Александр I молвил: «С божией стихией царям не совладать». Народ знает, за что божий гнев, и не случайно Евгений видит врага в том, «чьей волей роковой над морем город основался». Но погибает невинный Евгений. Исследователь обратил внимание на образ рыбака в поэме. В начале он в бедном челне по реке «стремился одиноко», а в финале варит свой бедный ужин на малом острове. Эта народная жизнь вечно текла и будет течь независимо от бурных событий, описанных в поэме. Как подчеркнул Асаока, вызов Евгения Петру — это угроза, набат. Но Пушкин знал, что «бунты делу не помогут». «Бунт и революция мне никогда не нравились», «Не приведи Бог видеть русский бунт — бессмысленный и беспощадный». Пушкинский завет всегда актуален: «Лучшие и прочнейшие изменения суть те, которые происходят от одного улучшения нравов, без насильственных потрясений политических, страшных для человечества».

Доклад Б. В. Аверина (Санкт-Петербург) «Сюжет воспоминания: Библия — Пушкин — XX век» был построен на различении двух альтернативных концепций памяти и воспоминания. Согласно одной из них, уходящей корнями в Библию и актуализированной в контексте духовных исканий XX века, воспоминание — напряженный духовный и даже религиозный акт, в котором важна не фиксация прошлого, не результат, а важен сам процесс, само состояние воспоминания. Согласно другой концепции, характерной для русского XVIII и во многом XIX века, память — это мемуар и мемориал, зафиксированное в камне или в слове прошлое. Сопоставляя «Воспоминания в Царском Селе» 1814-го и 1829 годов, докладчик показал, что в позднем стихотворении сюжет воспоминания реализован в обеих своих ипостасях: в той, которая была сформирована культурой XVIII столетия, и в той, которая будет востребована культурой XX века.

В докладе Л. А. Ореховой (Симферополь) «Гений незабвенного Пушкина...» опубликованный в «Одесском альманахе на 1839 год» очерк Н. И. Надеждина «Русская Алгамбра» анализируется с точки зрения «перемены» критика в отношении к Пушкину и его поэме «Бахчисарайский фонтан». Кроме того, произведение Надеждина рассматривается в соотношении с «Путешествием по Тавриде» И. М. Муравьева-Апостола и «Путеводителем по Крыму» Монтандона, изданным в Одессе в 1834 году. По мнению исследовательницы, очевидные совпадения убеждают во вторичности надеж-

динского текста. Новые архивные материалы из Крымского государственного архива позволили Л. А. Ореховой установить точную дату пребывания Н. И. Надеждина в Крыму в 1839 году — с 24 мая по 4 июня. Учитывая сроки, а также маршрут путешествия Надеждина, поехавшего в Крым с попечителем Одесского учебного округа Д. М. Княжевичем, можно утверждать, что Надеждин если и имел возможность посетить Бахчисарай, то провел в нем не более одного дня, а этого слишком мало для создания оригинального и информативного очерка-путешествия.

Н. Л. Дмитриева (Санкт-Петербург) в докладе «Французские стихи Пушкина: к вопросу о билингвизме поэта» показала, что Пушкин был билингом и на уровне подсознательного русский и французский языки были для него равноценны, — свидетельства тому находятся в черновых рукописях — набросках, планах, заметках «для себя». Однако что касается языка творчества, то таким для Пушкина был только русский. Пушкин переводил, искал во французском языке и литературе ресурсов для русской словесности, но сочинял он только по-русски (французское письмо Татьяны, например, написано по-русски). Сохранился, однако, ряд стихотворений, написанных Пушкиным по-французски. В детстве, вероятно, для Пушкина было совершенно естественно писать стихи по-французски (никаких примеров русского детского творчества Пушкина до нас не дошло). В Лицее Пушкин сочинял французские стихи (но в сравнении с русскими их не так уж много), эти стихи (как, впрочем, и все творчество лицейского периода) — школа, постижение поэтической грамоты. Те же немногочисленные обращения Пушкина — зрелого мастера к французскому в поэзии, которые дошли до нас (их всего четыре), — это случаи спонтанного, отчасти непродуманного обращения поэта к французскому языку. Это своеобразная «разминка», проба пера, иногда, может быть, даже случайность, продиктованная двуязычным сознанием поэта: его французские эпиграммы кишиневского периода — это эпиграммы, написанные в ряду русских образчиков «во французском вкусе»; набросок «*Quand au front du convive...*» — удивительно яркий случай непосредственного перехода на другой язык. Набросок находится на одном листе рукописи с русским вариантом стихотворения об увядающих розах — не меняя пера, Пушкин развивает ту же тему, рисует тот же образ на другом языке.

Доклад Е. О. Ларионовой (Санкт-Петербург) «Пушкин в полемике с Карамзиным» был посвящен одному из первых прозаических опытов Пушкина и первому его историческому сочинению, печатающемуся в современных собраниях под редакторским заглавием «Заметки по русской истории XVIII века». Вопреки существующим в исследовательской литературе трактовкам этого пушкинского сочинения как критических замечаний по новейшей русской истории, стимулированных той идеологической атмосферой политической оппозиции, в ко-

торой оказался Пушкин в Кишиневе, или как своего рода исторического введения в начатую им в Кишиневе автобиографию, «Заметки по русской истории XVIII века» рассматривались в докладе как сочинение публицистическое, резко полемическое и, очевидно, имеющее конкретное адресата. Наиболее вероятным адресатом пушкинской полемики представляется Н. М. Карамзин со своей концепцией новейшей русской истории. В докладе был сделан ряд сопоставлений между «Заметками» Пушкина и «Запиской о Древней и Новой России» Карамзина — сочинением, с наибольшей полнотой выразившим взгляды Карамзина на современную русскую историю. При этом «Записка о Древней и Новой России», текст которой оставался неизвестен современникам до 1835 года, рассматривается не как объект полемики, а лишь как иллюстрация суждений и взглядов Карамзина, известных Пушкину из его личного общения с историографом.

С наблюдениями по теме «Пушкин и Байрон (по поводу комментария В. В. Набокова)» выступил В. Д. Рак (Санкт-Петербург). Как оказалось, еще не поставлена последняя точка в вопросе о том, какие произведения Байрона и в каком виде знал Пушкин в первые месяцы южной ссылки и в каком отношении к ним находились его собственные сочинения тех дней (главным образом, элегия «Погасло дневное светило...» и «Кавказский пленник»).

Рассмотрев известия о Байроне и его творчестве в петербургских журналах, В. Д. Рак показал, что к 1820 году в России еще не было предполагаемых Набоковым «нетерпеливых читателей», жаждавших как можно скорее прочесть «романтического поэта» во французских прозаических переводах. Круг его русских читателей был очень узок, почти все они были из окружения Пушкина, все (кроме Вяземского, находившегося в Польше и знакомого с Байроном по французским переводам и переказам в женежском журнале «Всеобщая библиотека») знали английский язык и не нуждались во французских переводах-посредниках. Массовый читательский интерес к английскому поэту возник, когда Пушкин был уже на юге.

По дороге в ссылку Пушкин не мог читать тома с переводами Пишо и де Салля, так как они еще не поступили в Россию. У Раевских этих книг тоже не было, дочери и сын Николай знали английский язык. М. Н. Волконская рассказывала П. И. Бартеневу, что ее сестра Елена Николаевна в Гурзуфе «переводила из Байрона и В. Скотта на французский язык», а Пушкин этими переводами «восхищался» и «уверял, что они необыкновенно близки». Очевидно, что у нее не было под рукой печатных французских переводов. Поэтому В. Д. Рак делает вывод, что до самого дня отъезда из Крыма в Кишинев Пушкину не доводилось читать французские переводы сочинений Байрона. И по прибытии в Кишинев они далеко не сразу попали ему в руки — между серединой октября 1820-го и февралем 1821 года, что следует из датировок черновой редакции «Кавказского пленника» и

первого белого автографа, где Пушкин называет байрам и рамазан и ссылается на издание Пишо и де Саля, где в примечаниях переводчик объяснил значение этих слов. К английским же текстам у Пушкина была возможность обращаться много ранее.

Связям пушкинского творчества с Кавказом и — шире — с Востоком были посвящены тбилисские доклады конференции. В дар Парламентской национальной библиотеке и библиотеке Тбилисского университета также были переданы книги, подготовленные к юбилею.

После вступительного слова ректора Тбилисского государственного университета им. Ивана Джавахишвили Роина Метрели заведующий кафедрой истории русской литературы И. С. Богомолов открыл научное заседание, представив изданные к 200-летию А. С. Пушкина работы грузинских исследователей. Следует отметить сборник стихотворений поэта, изданный билингва — на русском и грузинском языках. Тема «Пушкин и Грузия» посвящена монография И. С. Богомолова «Из грузинской пушкинианы». В ней рассматривается отношение грузинских романтиков (А. Чавчавадзе, С. Размадзе, Г. Орбелиани, Н. Бараташвили, В. Орбелиани, М. Туманишвили и др.) к Пушкину, анализируются их переводы его стихотворений, пушкинская интерпретация Кавказской войны, воззрения Пушкина-историка на некоторые узловые вопросы русско-грузинских отношений XVIII—начала XIX века.

Образы восточных людей в поэме А. С. Пушкина «Кавказский пленник» были темой доклада Такаси Кимуры (Япония) «Находясь в плену ориентализма...» С точки зрения японского ученого, западному ориентализму была присуща подсознательная уверенность в преимуществе западной цивилизации. И европеец Пушкин естественным образом наследовал западную систему ценностей. Тем не менее, как отметил Кимура, он внес в русский ориентализм совершенно новое, преодолев штампованное представление западного человека о восточных людях, не отделяющее их от дикой природы. Не случайно Пушкин привел в примечаниях к «Кавказскому пленнику» большие цитаты из «Оды графу Зубову» Державина и «Послания к г-ну Воейкову» Жуковского. Он сознательно переделывает изображение аула Жуковским, переводя его из безлично-отдаленного в индивидуально-конкретный план. Но Пушкин разделял общее отношение к Востоку «цивилизированных» европейцев, видевших себя во времени впереди остальных. Для них «прогресс», «развитие» — это такие цели, ради которых можно поступиться многим. В пушкинской поэме слово «дикий» употребляется 8 раз. Но, видя черкесов «крупным планом», поэт начинает им сочувствовать: «Но европейца все вниманье / Народ сей чудный привлекал. / Меж горцев пленник наблюдал / Их веру, нравы, воспитанье, / Любил их жизни простоту, / Гостеприимство, жажду брани, / Движений вольных быстроту, / И легкость ног, и силу длани». Гостеприимство черкесов привлекало не только

героя поэмы, но и самого Пушкина, сделавшего об этом особое примечание. Кажется несовместимой со всем перечисленным страшная жестокость, тоже отмеченная Пушкиным: «Но скучен мир однообразный / Сердцам, рожденным для войны, / И часто игры воли праздной / Игрой жестокой смущены. / Нередко шашки грозно блещут / В безумной резкости пиров, / И в прах летят главы рабов, / И в радости младенцы плещут».

Ключевые слова «свобода», «свободный» Пушкин в основном употребляет, говоря о русском пленнике, а «воля», «вольный» — о черкесах, только один раз о казаках. Характеризуя словом «вольный» бытие черкесов, поступающих только по собственной воле, поэт тем самым воспринимает его как нечто отличающееся от понятия «свободный». И когда Черкешенка помогла пленнику освободиться — «Ты волен, — дева говорит, — / Беги!»

Повествователь в поэме все время на стороне европейцев. Если бы он был на стороне кавказских народов, то пришлось бы признать, что свободу искал не столько русский герой, сколько черкесы, ощущавшие угрозу своему вольному существованию. Поэтому даже набеги «разбойничьих племен» носили характер народно-освободительной войны. Однако для Пушкина, как и для многих его современников, сочувствие борьбе за национальную независимость на Балканском полуострове почему-то не противоречило положительной оценке завоевательной политики Российской империи на Кавказе. «Но се — Восток подъямет вой!.. / Поникни снежною главой, / Смирись, Кавказ: идет Ермолов!» Именно потому, что Пушкин находился в плену ориентализма, он последовательно поддерживал позицию завоевывавшей Кавказ стороны, утверждает Кимура.

С. А. Фомичев (Санкт-Петербург) представил издание, включившее две статьи из путевых заметок Пушкина — «Военная грузинская дорога» и «Статья II», в которой описывается встреча с телом Грибоедова на границе Грузии и Армении. Во время своего кавказского путешествия в 1829 году Пушкин вел дневник, на основании которого спустя несколько лет написал «Путешествие в Арзрум во время похода 1829 года», опубликованное в первом томе журнала «Современник» в 1836 году. Очевидно, сразу же после возвращения из поездки в Петербург он намеревался в «Литературной газете» поместить ряд очерков, отражающих кавказские впечатления. Первый из них о Военно-грузинской дороге был напечатан в восьмом номере газеты за 1830 год, второй напечатать не удалось, вероятно, из-за особой цензурной чистки девятого номера «Литературной газеты». Между тем две статьи из путевых заметок Пушкина содержат несомненные выверенные автором переклички, бросающие свет на описание похоронных дрог Грибоедова. Это связывает обе путевые статьи в единый цикл, ныне впервые в качестве такового публикуемый в соответствии с пушкинскими автографами. В книгу вошел также цикл «Стихи, сочиненные во время путе-

шествия». Он был намечен в таком составе Пушкиным в 1836 году для подготовленного им собрания стихотворений, не вышедшего в свет в связи с гибелью поэта. Каждый экземпляр книги изготовлен вручную художником Энгелем Насибулиным, выполнившим также иллюстрации к пушкинским произведениям.

В докладе О. С. Муравьевой (Санкт-Петербург) «Политика сквозь призму поэзии» была поставлена проблема соотношения литературного и общественно-политического авторитета писателя. Конкретнее: справедлива ли уничтожительная оценка, данная Пушкиным Воронцову и Уварову? В данном случае, когда поступки и оценки Пушкина стали предметом поэзии, мы имеем все основания интерпретировать их в контексте его художественных концепций. Очевидно, что Пушкин подходит к Воронцову и Уварову с тех же позиций, что и к историческим персонажам (Петру I, Наполеону, Вольтеру), когда они становятся героями его произведений. Поэтому приговоры поэта, которые кажутся пристрастными и неуместными с позиций сиюминутных политических интересов, в более широком историческом контексте обнаруживают глубокий политический смысл, подчеркнула О. С. Муравьева.

Рассказу Михаила Зощенко «Шестая повесть Белкина» было посвящено выступление Ольги Симчич (Италия). Написанный в 1937 году, когда отмечалось столетие гибели Пушкина, рассказ представляет собой удачную копию пушкинской модели и содержит скрытую полемику с официальной литературной критикой, которая на протяжении почти всей литературной деятельности Зощенко относилась к нему отрицательно. «Шестая повесть Белкина» буквально повторяет внешнюю структуру пушкинского произведения: вначале слово от автора, а потом настоящая рассказ под названием «Талисман». Во вступлении Зощенко повторяет то, что сказал в анкете о Пушкине, напечатанной в первом номере журнала «Литературный собеседник» за январь месяц того же года, т. е. что проза Пушкина была для него идеальным образцом благодаря ее краткости, простоте, убедительности изложения мыслей. Хотя и не было «прямого влияния на мою литературную работу», продолжает Зощенко, «в техническом отношении это влияние значительно». В авторском слове к «Шестой повести» Зощенко подчеркивает, что на прозе Пушкина следует учиться современным писателям, и отмечает иронию Пушкина как одну из черт его прозы. Зощенко высказывает мнение, что «вместе с Пушкиным погибла та настоящая народная линия в русской литературе, которая была начата с таким блеском и которая потом была затмевлена психологической прозой, чуждой по существу духу русского народа». С этим мнением Зощенко можно и не согласиться, но надо учитывать его в полемическом контексте зощенковской литературной борьбы. Думается, что главная причина того, что он сделал «копию с Пушкина», по его выражению, была в потребности показать своим критикам основное пре-

имущество прозы Пушкина. Сочинив рассказ в манере Пушкина, Зощенко хотел таким образом защитить себя от обвинений в мещанстве, в безыдейности и в употреблении языка улицы и просторечия. Один из главных вопросов поэтики «Повестей Белкина» — вопрос соотношения автора и рассказчика. Этот же вопрос основной для Зощенко, что никак не учитывали его критики. «Шестая повесть Белкина» явно перекликается с «Выстрелом» и следует почти во всем этому образцу. Ольга Симчич провела сопоставительный анализ их описаний, выражений, языка и структуры, подчеркнув иронический смысл зощенковского произведения — по отношению не к Пушкину, а к использованию Пушкина официальной советской критикой.

Джин Ёнг Ким (Республика Корея) выступила с докладом «Пушкин как ориенталист. „Кавказский пленник“ и „Путешествие в Арзрум“». Ориентализм исследовательница понимает как такую систему взглядов на Восток, которая позволяет Европе господствовать над ним. Восток всегда привлекал Пушкина как, во-первых, романтический locus поэтической свободы; во-вторых, как объект империалистических устремлений российского государства; наконец, Восток представлялся ему одной из утопий «покоя и воли», куда поэт постоянно, но напрасно мечтал убежать. Многие работы русских ученых, по мнению исследовательницы, сосредоточены на выявлении объективности Пушкина, его реализма и гуманизма, но необходимо учитывать и достаточно прагматическое отношение поэта к российским завоеваниям. В своем первом письме брату из южной ссылки он писал: «Должно надеяться, что эта завоеванная сторона, до сих пор не приносившая никакой существенной пользы России, скоро сблизит нас с персиянами безопасною торговлею, не будет нам преградой в будущих войнах — и, может быть, сбудется для нас химерический план Наполеона в рассуждении завоевания Индии». Герой поэмы «Кавказский пленник», освободившись физически, никогда не вырвется из плена России, т. е. цивилизации и романтической иллюзии воли и свободы. Весь Кавказ — «русский пленник». Сама структура поэмы обнаруживает эту парадоксальную реальность, ее посвящение и эпилог повествуют о России и русских. Русский пленник, побродив по Кавказу в поисках «веселого призрака свободы», возвращается обратно на русскую землю. Русский поэт, побродив вместе с музой по поэтичному Кавказу, тоже возвращается в реально существующий, завоевываемый Россией Кавказ. Поэма имеет кольцевую структуру: романтическая повесть окружена историко-метапоэтическим дискурсом; история о любви и самопожертвовании окружена историей о завоевании и господстве; Кавказ окружен Россией. Пушкин не отвечает на вопрос, кто у кого в плену. Может быть, ответ в самой кольцевой структуре?

Согласно пушкинскому предсказанию в письме 1820 года, Россия, завоевав Кавказ, продолжала дальше наступать на Восток — в Турцию. Путешествие Пушкина в 1829 году оказа-

лось процессом проверки собственной памяти и различных литературных и исторических изображений Кавказа. Вымышленные представления о Востоке сопоставлялись с реальностью, чужие интерпретации — с собственными впечатлениями. Исследовательница проанализировала стихотворение «Стамбул гяуры нынче славят...» как рассказывающее о столкновении Востока с Западом. Хотя вымышленный Пушкиным восточный стихотворец Амни-Оглу уверен в недоступности для Запада древней восточной столицы, его убеждение оказывается ошибочным. Европейцы проникают даже в гарем Османа-паши, причем вовсе не «смирно жены там сидят». Джин Ёнг Ким считает эту сцену разоблачением. Мы воочию убеждаемся в хрупкости восточной цивилизации и поневоле признаем достоинства реальной западной мощи. Мистификация Пушкина, поместившего стихотворение «Стамбул гяуры нынче славят...» в контекст своей прозы, оказывается литературным приемом, подчеркивающим военное и культурное превосходство Запада.

Конечно, «вкус и взор европейца», отметила исследовательница, проявляются и в «Путешествии в Арзрум». Наблюдая непросвещенный Восток, Пушкин размышляет о христианизации Кавказа и этим оправдывает завоевательную политику России. Но поэт избегает односторонности — у русских европейцев он видит столько же насилия и невежества, сколько у кавказцев. Именно это отличает зрелого Пушкина от молодого, который по-наполеоновски мечтал об Индии и воспевал «славный час» завоевания Кавказа Ермоловым. В 1829 году чувствуется пушкинская ностальгия по непокоренному Кавказу, равнодушие к самому походу русского войска. Поэт стремится к чужой земле, но Кавказ, Арзрум и даже турецкий берег Арпачай уже завоеваны, куда бы он ни поехал, он «все еще находится в России».

Доклад В. Э. Вадура (Санкт-Петербург) «Мицкевич, Бараташвили и пушкинская литературная среда» был посвящен литературной предыстории шедевра грузинского романтизма — «Мерани» Н. Бараташвили. В литературе не утихают споры о характере связи этого произведения с «Фарисом» А. Мицкевича. Докладчик обратил внимание на роль русской поэзии как посредника между этими текстами, привлекая исторические реалии: один из первых переводов «Фариса» возник в динабургском стихийно сложившемся литературном кружке, где совместились ориентальные и полонистические интересы: заключенный в Динабурге В. К. Кюхельбекер и сосланный сюда А. А. Шишков в особенности сблизились в Тифлисе в 1821 году и оба были остро заинтересованы польской поэзией. Ближайший поэтический ученик Кюхельбекера П. П. Манассеин и явился одним из первых переводчиков «Фариса»; брат этого Манассеина, Э. П. Манассеин, был директором Тифлисской гимназии во время учения Бараташвили, и ученики знали «Фариса», возможно, в переводе П. П. Манассеина. Нет сомнения, что Н. Бараташвили были известны и многочис-

ленные вариации «Фариса» в русских журналах 1830-х годов. Обследование этого несобранного и неизученного материала позволило бы поставить проблему литературного посредничества на прочную фактическую основу.

Делегация пушкинистов побывала в Пантеоне на горе Мтацминда, участвовала в открытии мемориальной доски на старинном здании тифлисской серной бани, описанной в «Путешествии в Арзрум», встретилась с учениками 1-й классической гимназии и гимназии имени А. С. Пушкина.

Торжественный вечер, на котором присутствовал Президент Грузии Эдуард Шеварднадзе, проходил в Тбилиском театре оперы и балета. В заключение вечера состоялась премьера оперы «Пиковая дама».

В Москве научное заседание проводилось в Государственном музее А. С. Пушкина.

Доклад Альберта Ковача (Румыния) был посвящен теме «Пушкин на стыке литератур, веков и тысячелетий». Подчеркнув, что пушкинский гений не только русский, он принадлежит всей мировой литературе, исследователь соотнес творчество Пушкина с эпохами античной классики, Ренессанса, реализма XIX века. После этого начинается кризис классического гуманизма, эпоха модернизма вообще отрицает шкалу ценностей. Творчество Пушкина и сегодня остается носителем ценностей. Свобода личности и общества, жизнь, добро, красота — вот основные идеи гениального русского поэта, сказал в заключение докладчик.

Сергей Давыдов (США) выступил с докладом «Семь топосов метафизического единства „Маленьких трагедий“». Невозможность достигнуть абсолюта путем поклонения его земным суррогатам: золоту, музыке, любви и самой жизни, — приводит героев «Маленьких трагедий» к тяжбе с небом. Исследователь представил процесс и результаты этой тяжбы как семь топосов метафизического единства этого драматического цикла. Топос первый — коллизия эпох. В каждой из трагедий происходит коллизия двух исторических эпох: на освященные веками этические и эстетические нормы предков покушаются представители нового «ужасного века» с еще только создающимся кодексом поведения. Топос второй — преступление. Барон, Сальери, Дон Гуан и пирующие гуляки, полагаясь на неограниченную силу разума, бунтуют не только против общественных норм (родительских и сыновних, братских, любовных), но и против более абстрактных, трансцендентальных норм. Взбунтовавшиеся герои переворачивают сакральную картину мира. Топос третий — жажда бессмертия. Пушкин наделяет каждого из демонических героев «Маленьких трагедий» возвышенной целью, которая облагораживает совершенные ими преступления, но все же не оправдывает их. Барон, Сальери, Дон Гуан и пирующие во время чумы поклоняются с религиозным рвением идолам золота, музыки, любви и самой жизни и этим мнят утолить жажду бессмертия. Топос четвертый — победа. Все протагонисты «Маленьких

трагедий» одерживают временную победу над смертью и торжествуют. Топос пятый — «виденье гробовое». Во всех четырех трагедиях в самый счастливый момент некое «гробовое видение» внезапно прерывает пир и превосхищает роковую развязку. Эти потусторонние вторжения необходимы Пушкину для восстановления метафизической справедливости поэтическими средствами. Топос шестой — кара и восстановление поэтической справедливости. Протагонистам «Маленьких трагедий», как когда-то строителям Вавилонской башни, не дано достичь неба. В момент падения занавеса они отлучены от предмета страсти и навсегда изгнаны из своего кустарного «рая». Топос седьмой — пятый акт. Во всех четырех трагедиях стяжатели «неизъяснимых наслаждений» вершат над собой внутренний суд. Но происходит это только после падения занавеса, уже за сценой, в ненаписанном «пятом акте» каждой из «Маленьких трагедий». Герой этого подразумеваемого, но неизбежного пятого акта — совесть. От одной трагедии к другой наблюдается крещендо ценностей — золото, творчество, любовь, сама жизнь и вечная жизнь. Параллельно происходит постепенное атрофирование совести, заключил докладчик.

«Пушкин — родоначальник учения Льва Толстого о ненасилии» — этой теме был посвящен доклад Кадзухико Хоккио (Япония). Исследователь отметил важное убеждение Пушкина: «Две неподвижные идеи не могут вместе существовать в нравственной природе, так же как два тела не могут в физическом мире занимать одно и то же место». Это убеждение впервые обозначилось в «Пиковой даме». «Неподвижная идея» Германна — не что иное, как «пиковая дама», т. е. «тайная недоброжелательность». Эта идея приводит его к трагической гибели. В «Путешествии из Москвы в Петербург» Пушкин свободно перефразирует вторую половину формулы: «Две столицы не могут в равной степени процветать в одном и том же государстве, как два сердца не существуют в теле человеческом». В «Моцарте и Сальери» поэт гениально сформулировал: «Гений и злодейство / Две вещи несовместные». Это убеждение Пушкина — ответ на вопрос, оправдывает ли цель средства. Многими произведениями он старается опровергнуть идею мести — «око за око, зуб за зуб». В «Цыганах» старик говорит убийце своей дочери: «Мы робки и добры душою, / Ты зол и смел — оставь же нас, / Прости, да будет мир с тобою». В поэме «Тазит» Пушкин показал совершенно новый тип человека, который отказался от традиционного закона мщения. В «Пу-

тешестве» в Арзрум» на вопрос «Что делать с таким народом?», если «кинжал и шашка — члены их тела» и «у них убийство — простое телодвижение», Пушкин отвечает: «Самовар был бы важным нововведением». При этом «есть средство более сильное, более нравственное, более сообразное с просвещением нашего века: проповедование Евангелия». В «Капитанской дочке» Пушкин осудил жестокою пытку старого башкирца и обратился к читателю: «Молодой человек! Если записки мои попадутся в твои руки, вспомни, что лучшие и прочнейшие изменения суть те, которые происходят от улучшения нравов, без всяких насильственных потрясений». Поэт на протяжении всей своей жизни протестовал против насильственных средств. Порицал всякую цель, для достижения которой нужны безнравственные средства.

Может показаться, что история движется только посредством зла — войнами, насильственными переворотами, деспотической волей властителей. Но, по Пушкину, зло губит само себя по самой своей природе. Наиболее ярко это показано в стихотворении «Подражание италянскому» («Как с древа сорвался предатель-ученик...»).

Пушкин уже в 1819 году обращает внимание на жестокость наказания шпицрутенами. Он касается этого в стихотворении «К портрету Дельвига» и в письме к Мансурову от 17 октября 1819 года. Лев Толстой тоже возмущен тяжестью этого наказания, он выразил это и в «Войне и мире», и в рассказе «После бала», и в незаконченных произведениях «Николай Палкин» и «Завещание старца Федора Кузьмича». С конца 70-х годов Толстой начал проповедовать свое учение о непротивлении злу насилем, выводя его из Нагорной проповеди Христа. Возможно, он был близок к нему уже в своем художественном творчестве — особенно значим в этом отношении образ Платона Каратаева в романе «Война и мир».

Творчество Толстого, как и вся русская литература, развивалось на основе пушкинской традиции, отрицавшей насилие, подчеркнул докладчик.

М. Н. Виролайнен (Санкт-Петербург) остановилась на соотношении «Я» и «не-Я» в поэтике Пушкина.

Культурная миссия пушкинистов мира приняла участие в открытии юбилейных мероприятий у памятника поэту на Пушкинской площади и в торжественном вечере в Большом театре.

© А. К. Михайлова

ЮБИЛЕЙНАЯ ВСЕРОССИЙСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ «АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ ТВОРЧЕСТВА ПУШКИНА» В НОВОСИБИРСКЕ

21—23 сентября 1999 года в Новосибирске состоялась всероссийская юбилейная конференция «Актуальные проблемы изучения творчества Пушкина», организованная Институтом филологии СО РАН и Новосибирским государственным педагогическим университетом.

Конференцию открыл ректор Новосибирского государственного педагогического университета профессор П. В. Лепин. Отметив особую значимость встречи литературоведов, занимающихся изучением творчества Пушкина, в год двухсотлетнего юбилея поэта, он выразил признательность участникам конференции, приехавшим из разных городов России, и новосибирским пушкинистам.

В докладе Ф. З. Кануновой (Томск) «Пушкин в литературной судьбе А. Бестужева-Марлинского» был поставлен ряд вопросов, существенных для понимания характера литературного движения 20—30-х годов XIX века: проблема соотношения романтизма и реализма, проблема формирования русской прозы и выработки «метафизического языка». В качестве центрального был выделен вопрос о жанровом развитии прозы Бестужева-Марлинского от повести к роману и роли в этом процессе Пушкина. Мысль о написании романа появилась у Бестужева-Марлинского в 30-е годы под влиянием Пушкина, разглядевшего в природе его писательского дарования черты, важные для романиста, — свободу повествовательной манеры, дающую простор широким ассоциациям, поэтическую изобретательность в выстраивании сюжета, мастерство в создании ярких диалогов и передаче народной речи. Кроме того, в докладе прослеживался путь Бестужева-Марлинского к роману «Вадимов» через циклизацию повестей, характерную и для прозы Пушкина.

Доклад С. А. Матяш (Оренбург) «О функциях переносов (enjambements) в поэмах Пушкина и Жуковского» был посвящен проблемам художественного эффекта переносов. На материале четырехстопно-ямбического эпоса двух поэтов были рассмотрены распределение переносов в тексте и дифференциация их выразительных и изобразительных возможностей. Первое позволило отметить некоторые грани сюжетно-композиционной организации произведений, в частности, показать роль переносов в поляризации тем Марии и Заремы («Запад и Восток») в «Бахчисарайском фонтане». Второй аспект анализа привел к выводу о том, что направление эволюции «анжамбманного» стиля Пушкина — от преобладания изобразительного начала к преобладанию выразительного, тогда как Жуковский эволюционировал в обратном направлении. Объективно «ученик» и «учитель» двигались навстречу друг другу, время от времени меняясь ролями.

Г. В. Краснов (Коломна) в докладе «Проблема исторической личности в лирике Пушкина в начале 20-х гг.» проанализировал стихо-

творение «Наполеон» и пришел к выводу, что оно содержит новые поэтические обобщения. Историческая конкретика представлена здесь «следами приливов и отливов освободительной борьбы разных народов». Новым является и поэтический диалог с угасшим «великим человеком». Помимо этого, Пушкин изображает противоречивую судьбу исторической личности (Наполеон и Александр I) в незавершенной балладе «Недвижный страж дремал на царственном пороге...» (1824) с «обезличенными» главными героями «Владыкой Севера» и «Владыкой Запада». Очевидную мифологизацию исторической личности можно наблюдать и в более поздних стихотворениях («К вельможе», «Герой», «Полководец» и др.).

В докладе С. М. Козловой (Барнаул) «Фигура умолчания в тексте пушкинского „Пророка“» указывается на ближайший претекст стихотворения Пушкина — «Пророчество» Кюхельбекера. Стихотворение Кюхельбекера, завершившее парадигму претекстов, обозначило конструктивное отличие от них пушкинского «Пророка». Это «фигура умолчания» (отсутствие воскресения пророка) в финале стихотворения, за которой стоит полемика Пушкина с библейской концепцией воскресения как воздаяния. Сюжетный обрыв в финале «Пророка» позволяет сделать предположение, что фрагментарность некоторых произведений Пушкина является следствием внутренней циклизации, формирующей единое «романное» пространство пушкинского «текста».

В. В. Мароши (Новосибирск) в докладе «Семиотика пушкинских ногтей» проанализировал символический аспект значимой детали пушкинских текстов и поведение поэта в семиотической перспективе социокультурного типа героя русской литературы XIX века, значение его демонического или inferнального статуса в полемике вокруг образа «русского денди». По мнению докладчика, стратегия творческого поведения и литературная позиция Пушкина в начале 30-х годов увязывались самим поэтом и современниками с одной из наиболее примечательных черт его внешности.

В докладе О. Г. Постнова (Новосибирск) «Тема воскрешения мертвых в творчестве А. С. Пушкина» анализировались образы живых мертвецов в его лирических произведениях, начиная с лицейского периода и вплоть до поздних набросков 1836 года. Докладчик выдвинул гипотезу о том, что эти образы соотносятся с оживающей статуей Командора и с фигурами самозванцев в «Борисе Годунове» и «Капитанской дочке». В итоге Постнов пришел к выводу об идейной, прежде всего этической, «нагруженности» всех трех групп персонажей, которая и объединяет их друг с другом.

Доклад Л. А. Ходанен (Кемерово) был посвящен мифу о Пигмалионе и Галатее и его освоению в европейской и русской традиции. Были

намечены основные мотивы, порожденные архаической основой; названа первая литературная интерпретация в «Метаморфозах» Овидия; прослежены этапы освоения мифа в русской культуре конца XVIII — начала XIX века и приведены оценки Пушкина, а также Люболюмова. Подробнее анализировалось формирование «скульптурной» мифологии Дельвига; сравнивались интерпретации мифа о Пигмалионе и Галатее у Дельвига и Баратынского. Наконец, был рассмотрен эстетический контекст «скульптурной» мифологии на материале русских журналов и отдельных статей эпохи романтизма и установлена близость этого мифа романтическим концепциям искусства.

Ю. Н. Чумаков (Новосибирск) в докладе «Перспектива стиха и сюжетная перспектива» еще раз обратился к проблеме жанра «Евгения Онегина». Пушкин писал не роман, но назвал его романом. В результате с точки зрения автора текст читается как «большое стихотворение», а с точки зрения читателя — как «роман». В зависимости от позиции рассмотрения кросс-жанр «Евгения Онегина» склоняется то в ту, то в другую сторону, и поставленная проблема регулируется принципом дополнительности.

А. С. Янушкевич (Томск) в докладе «Гидронимическая поэтика романа А. С. Пушкина „Евгений Онегин“» сделал попытку рассмотреть рефлексы гидронимической стихии (классицистической, сентиментальной, романтической) в «романе жизни». Лексема «волна» как наиболее репрезентативное понятие по отношению к гидронимической поэтике позволяет увидеть различные уровни явления. Параллель «Балтийские волны» — волны Черного моря свидетельствует о заключительной роли «Путешествия Онегина» в романе, а следовательно, мы имеем дело с кольцевой композицией. Соотнесение понятий «волна» — «волнение» — «вольный» определяет психологический, этико-философский уровень романа. «Речные» фамилии героев, их противоположность За-речкому, живущему в «философической пустыне», актуализируют представление «человек — река», перспективное для последующего развития русского романа. Общая система гидронимов дает возможность наметить некоторые новые ракурсы изучения поэтики романа.

Э. И. Худошина (Новосибирск) в докладе «Два Евгения («Евгений Онегин» и «Медный всадник»)», обратив внимание на пушкинские мотивировки введения имени Евгений в поэме «Медный всадник» («Оно звучит приятно...»; «...С ним давно / Мое перо к тому же дружно»), проанализировала, во-первых, его семантику в стиховой структуре этих произведений Пушкина, во-вторых, тот семантический «курсив», который возникает в результате наложения одного на другой «портретов» двух героев.

Основное внимание в докладе Т. И. Печерской (Новосибирск) «Комментарий В. Набокова к роману А. С. Пушкина „Евгений Онегин“» было уделено «двойственности» героини романа, отмеченной в набоковском комментарии. Основываясь на черновых вариантах «Евгения

Онегина», в которых сохранились следы колебаний Пушкина относительно образа главной героини романа, Набоков отмечает множество противоречий, явившихся следствием первоначальной невнятности замысла. Отталкиваясь от этих наблюдений, Т. И. Печерская исследует обозначенные противоречия (существенно расширяя их список) с точки зрения поэтического приема взаимоналожения и взаимоотражения черт Ольги и Татьяны, позволяющего установить своеобразный «мерцающий» фокус, который создает дополнительный поэтический ореол образа. В результате такого прочтения в зазоре между поэтическим сюжетом и романной фабулой обнаруживаются дополнительные смыслы, особым образом оттеняющие потенциальные поэтические возможности обеих героинь. В частности, образ Ольги значительно усложняется и получает новую интерпретацию.

В докладе Н. Е. Меднис (Новосибирск) «Семантика дома в повести Пушкина „Гробовщик“» рассматривалась связь дома с «гостевыми» мотивами, с проблемой рождения и смерти. Единство смерти и рождения является общезначимым для «Повестей Белкина». Не случайным в этом контексте оказывается полное название «Повести покойного Ивана Петровича Белкина», где звучит мотив возрождения текста.

Н. А. Ермакова (Новосибирск) посвятила свой доклад «Сюжетный парадокс „Барышник-крестьянки“» одному из ключевых принципов пушкинского сюжетостроения. Суть его в постоянном несовпадении стратегий и целей сюжетного поведения героев и своеобразного сюжетного итога, зафиксированного в финале этих произведений. Отсюда устойчивая парадоксальность, сюжетная немотивированность пушкинских концовок, с особенной остротой обнаруживающих разномасштабность кругозора героев и кругозора автора в понимании жизни. «Барышня-крестьянка» с ее игровой стихией и комедийно-водевильной стилистикой создает тот же парадокс счастливого финального исхода для всех героев при очевидной разнонаправленности векторов сюжетных устремлений каждого из них за «мгновение» до финальной «точки».

В докладе Ю. В. Шатина (Новосибирск) «„Повести Белкина“: кризис монособъектного повествования» была проанализирована структура цикла, ставшего конструктивным ответом на кризис монособъектного повествования. Существовавшее до Пушкина противопоставление стихотворной речи и риторической прозы подчинялось двум полярным принципам: язык поэзии осознавался как трансцендентный, язык риторической прозы воспринимался как имманентный субъекту речи. Переворот, совершенный Пушкиным в художественной прозе, заключается в проведении четких демаркационных линий между риторикой и натуральной словесностью. Начиная с «Повестей Белкина», писатель разрушает самодостаточность монособъектного повествования, давая относительно самостоятельные речевые концепты (речь персонажа, речь рассказчика, речь повествова-

теля и речь надзирающего издание А. И.). Здесь происходит превращение игры стилями в игру чужими языками, одновременно дистанцирующее повествовательную прозу от риторической и делающее возможным ее соизмерение с поэзией. Пушкин помещает «четырёхэтажную» конструкцию в сохранявшемся пространстве риторической прозы, соблюдая многие из ее правил. Фон риторической прозы позволяет ему решить проблему *палимпсеста* и проблему перевода.

В докладе Д. В. Ларковича (Сургут) «К вопросу об игровой природе „Повестей Белкина“ А. С. Пушкина» речь шла об универсальном значении игрового принципа как одного из основных условий целостности художественного мира пушкинского повествовательного цикла, где игра наглядно являет себя на разных уровнях структуры. Основу игровой стихии цикла составляет не только принцип цитации клишированных сюжетов и мотивов предшествующей литературной традиции. Игровая инициатива присуща и самому создателю «Повестей Белкина», и практически всем персонажам, включая «покойного автора». По мысли Пушкина, игра, основанная на потребности в творческой самореализации, — один из важнейших факторов личностного самостояния, а потому и один из значимых циклообразующих факторов «Повестей Белкина».

Е. Г. Падерина (Москва) рассмотрела тему карточной игры в «Игроках» Н. В. Гоголя и ее проекцию на «Пиковую даму» А. С. Пушкина. Выявление и интерпретация мотива игры, неявным образом проникающего во все слои комедийной структуры, по-новому раскрывают как специфику гоголевских «заимствований», так и пути комедийного решения карточных коллизий.

А. А. Асоян (Омск) в докладе «Метатекст в пушкинской статье „Александр Радищев“» указал на соотношение здесь биографического, автобиографического и мемуарного материала. В результате выявилось стремление автора спроецировать свою собственную биографию на радищевскую. Так возник метатекст в этой статье, которая оказалась латентной исповедью Пушкина. Поэтику латентного письма в его поздних статьях докладчик связывает с той атмосферой, которую А. Блок определил как «отсутствие воздуха». Пушкин все чаще обращается не к современнику, а к некоему «провиденциальному» читателю. Этот адресат поздних пушкинских статей предопределил их особую поэтику, а именно поэтику метатекста.

В докладе Э. М. Жиликовой (Томск) «Голдсмитовский слой в лирике А. С. Пушкина» был поставлен вопрос о нравственно-философском и эстетическом влиянии английского поэта О. Голдсмита на лирику А. С. Пушкина. При помощи сравнительного анализа поэмы «The deserted village» и баллады «Hermit» Голдсмита и стихотворений Пушкина «Домовому», «Воспоминанья», «Осень», «Вновь я посетил...», а также баллады «Русалка», докладчица продемонстрировала значение голдсмитов-

кого слоя и художественного опыта В. А. Жуковского для пушкинской концепции национального своеобразия русской жизни в процессе эстетического осмысления субстанционального начала обыденной действительности, для разработки темы творческого вдохновения и эггического жанра «воспоминания».

В докладе Г. М. Васильевой (Новосибирск) «Замысел Пушкина о Фаусте. О границах типологических сопоставлений» было отмечено, что в этом замысле дано углубление возможностей, таящихся в мифе о Фаусте. Важно наличие такого контекста и такой линии, которые позволят увидеть Гете и Пушкина в одном поэтическом пространстве, хотя, конечно, не единственном для них. В «Фаусте» Гете определил внутреннюю связь всех свойств слова как мысль силы и дела. Гетевская мыслительная посылка вводит читателя в структуру того, что изображается в пушкинской «Сцене». В диалогах каждый вопрос — это шаг в развитии темы.

Предметом исследования Л. А. Перфильевой (Москва) стала тема античного в «Евгении Онегине», проявляющаяся у Пушкина в метафорах «Всеvyšней волею Зевеса...», «Вы, деревенские Приамы...» и в изобразительной структуре. Образ Луны (Артемиды — в греческой, Дианы — в латинской мифологии) несет печать противоборства мужского и женского начал. Ей приносили искупительные жертвы, с чем в романе «Евгений Онегин» соотносится искупительная жертвенность Ленского. Артемиды и охотница, и медведица (ср. образы из сна Татьяны). В «Амстердамских эмблематах» Максимова есть «олень, стрелою уязвленный», т. е. «гонимая лань», символ женской плоти, что отражено и в образе Татьяны, кроме того, божественная Психея (душа Татьяны), воплощенный Дух. Татьяна как «законодательница зал» перекликается с миром богини Астреи (суровый вид, величественность и т. п.). Пушкин изображает новое воплощение Астреи, противопоставляя свой образ нравам «железного века». «Ключ античности» позволяет по-новому толковать общечеловеческие проблемы романа.

М. Н. Дарвин (Новосибирск) в своем докладе «Пушкин — циклизатор „Современника“» настаивал на том, что необходимо развить мысль Ю. Н. Тынянова о новом качестве авторства Пушкина в журнале «Современник». По мнению ученого, появление журнала Пушкина было вызвано творческой необходимостью. Дарвин обратил внимание на внутреннюю связь разных статей и художественных произведений, напечатанных в пушкинском «Современнике». Отобранный материал свидетельствует об авторской манифестации контекстных связей.

В докладе М. Ю. Лучникова (Жемерово) «Пушкин как культурно-исторический символ эпохи 60-х» рассматривалось предположение Бочаровым различие процесса «понимания» Пушкина как «национального дела» и «специально пушкиноведческого изучения». Русская мысль о Пушкине всегда выражалась в ряде взаимоисключающих суждений. У Гоголя мы

впервые сталкиваемся с попыткой создания мифа о Пушкине. О двойственности отношения Белинского к феномену Пушкина неоднократно говорилось в литературоведении. Традиционно оно определяется как противоречие между непосредственным читательским восприятием критика и его эволюционирующей идеологией. Литературная критика 60-х годов начинается там, где заканчивает Белинский. Пути преодоления заданного им противоречия разные в разных направлениях критики 60-х годов. Для «эстетической» критики направление движения точно выразил М. Н. Катков: Пушкина «восхваляют как художника, но укоряют за то, что он был исключительно художником». Для «реальной» критики «проблема Пушкина» была актуальной на начальном этапе ее развития, и пути ее разрешения во многом схожи с путями «эстетической» критики. У Чернышевского «проблема Пушкина» объясняется по-разному: а) Пушкин дал русской литературе художественную форму, а Гоголь — содержание; б) пушкинский этап в литературе есть овладение ею функциями отражения и объяснения действительности, а гоголевский добавляет функцию приговора. Отказываясь от «исторической» критики, А. Григорьев создает ряд непереводаемых метафор: «Пушкин — наше все» и т. д., соотнесенных с высказываниями Белинского и

Гоголя. Григорьев разрешает проблему, ставшую камнем преткновения для «эстетической» критики: «Пушкин — полный ореол нашей народной личности... полный и цельный, но еще не красками, а только контурами набросанный образ народной нашей сущности, — образ, который мы еще долго будем оттенять красками». Достоевский, который более чем сочувственно относился к критике Григорьева, в своей «Речи о Пушкине» подчеркнул, что он говорит не как критик. В настоящее время говорить о Пушкине так, как Белинский, Чернышевский, Григорьев, стало невозможно. Два языка изолировались друг от друга и самоопределились. Пушкин перестал быть актуальной темой для критики, но активизируются процессы духовного усвоения и научного изучения его наследия.

В последний день работы конференции состоялось обсуждение докладов. С интересными дополнениями, замечаниями и уточнениями выступили Ф. З. Канунова, Г. В. Краснов, С. А. Матяш, Ю. Н. Чумаков, А. С. Янушкевич, Э. И. Худошина, М. Н. Дарвин.

© С. В. Гольцер
© Е. В. Капинос
© Е. Ю. Куликова

ПЕРВАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ, ПОСВЯЩЕННАЯ ТВОРЧЕСТВУ ДРУЖИНИНА

Первая межвузовская научная конференция, посвященная творчеству А. В. Дружинина, известного русского прозаика, поэта, драматурга, критика, состоялась в городе Самаре. Она была организована кафедрой русской классической литературы Самарского гос. пед. университета, инициатива которой была поддержана директором ИРЛИ, чл.-корр. РАН, проф. Н. Н. Скатовым, и проходила 20 октября 1999 года — в день 175-летия писателя (8 октября по ст. ст.). На конференции присутствовали и выступали с докладами на заседаниях (пленарном и двух секционных) ученые Санкт-Петербурга, Пскова, Самары, Коломны, Саранска, Казани, Ижевска и Уссурийска. На открытии конференции с кратким вступительным словом выступил доктор филол. наук Б. Ф. Егоров (Санкт-Петербург), являющийся одним из тех исследователей, в трудах которого намечился (еще в 1960-е годы) перелом отношений к Дружинину и в целом к так называемому «чистому искусству». Эта традиция дальнейшего переосмысления роли А. В. Дружинина в истории отечественной литературы, общественно-философской мысли, эстетики и литературной критики явственно заявила о себе на конференции.

Доклад канд. филол. наук Г. Ю. Карпенко (Самара) «Литературно-критические взгляды А. В. Дружинина в свете историософских предвзятий» ставил целью реконструирование философско-исторической модели мира в вы-

ступлениях критика путем соотнесения ее с доминантной темой эпохи — с размышлениями о судьбе России, о месте и роли литературы в общественной жизни. Дружинин, утверждается в докладе, придерживаясь органической теории исторического развития, считал, что Россия переживает период молодости. Характерными признаками «молодого народа» являются, по Дружинину, расцвет литературного творчества, поэтизация быта, «пестрого русского сора», создания в художественной форме национального макрокосма. Художественное творчество рассматривалось критиком как «поэтический элемент» самой истории, который спасает народ от распыления, от утраты национальной самобытности, от превращения его в «этнографический материал». Без «поэтического элемента» в истории общество превращается «в собрание страдальцев, невежд или преступников». Таким образом, литература оценивается А. В. Дружининым как высшая форма выражения национального самосознания и, что касается нашей отечественной литературы, то она свидетельствует о самобытности и будущем величии России.

В докладе доктора филол. наук Г. В. Краснова (Коломна) «Антропологизм в литературной критике А. В. Дружинина» рассматривались творческие предпосылки дружининского антропологизма в период наиболее активной журнальной деятельности критика в 1855—

1860-х годах, накануне известной полемики об антропологическом принципе в философии, развернувшейся между Лавровым, Чернышевским и Страховым. Отметим рано появившийся у Дружинина интерес к творчеству Т. Карлейля, докладчик указал на родственность гуманизма русского критика антропологии современного ему английского писателя и философа. Последняя нашла выражение в ранней рецензии на «Греческие стихотворения» Н. Щербины, в которой древняя словесность представлялась Дружинину не столько в идиллических тонах, сколько в душевной страсти личности, ее противостоянии обстоятельствам. С этих позиций брошен был рецензентом укор современной поэзии. Новые возможности для эстетической антропологии критика открыли, по заключению Г. В. Краснова, «Материалы для биографии А. С. Пушкина» П. В. Анненкова. Разгадку феномена Пушкина критик нашел в его творческой силе, в «геркулесовых трудах в тиши кабинета». Поэзия для Дружинина не только род литературы, но и символ слитности художественного, поэтического и задушевного, человеческого. Она есть в стихах Фета и в прозе Л. Толстого. Символика поэзии связана у Дружинина с понятиями независимости художника, его свободы. Разъясняя свою теорию беспристрастного и свободного творчества, он определяет творческое лицо писателя, его стиль. И у Белинского, и у Гоголя он находит ту же «геркулесовскую работу», какую отмечал у Пушкина. Последующие статьи и рецензии Дружинина обозначили новые выходы антропологии в его литературную критику. Один из них, по определению Г. В. Краснова, — проблема личности, литературной биографии писателя. И здесь исследователю представляется сомнительным заключение, что идея «литературной личности» впервые обосновывалась Ю. Тыняновым. Она, на его взгляд, выделилась еще в дружининском анализе книги П. В. Анненкова, посвященной Пушкину. Тут критик уже по сути защищал идею «литературной биографии». Антропологизм Дружинина не исключал осмысления своеобразия русской литературы, ее национальных особенностей. Почти каждое его выступление по конкретному поводу заключало сопоставление русской, английской, немецкой литератур в лице их главных представителей. В статье об «Очерках из крестьянского быта» А. Ф. Писемского (1857) Дружинин устанавливает основные достоинства молодых русских литераторов, отмечая у них «здоровье направления». Его оценки Л. Толстого, Островского, Писемского в ряде случаев совпадают с оценками критиков «Современника». В цикле статей о «Повестях и рассказах» И. С. Тургенева, говорится в докладе, антропологическая концепция нередко уступает место «реальной критике». Любовь является одной из основополагающих идей этики и эстетики Дружинина. Она помогала раскрыть художественное целое в литературе — в творчестве Пушкина, Лермонтова, Гоголя и у писателей нового поколения. Пушкин рассматривался вне сравнений. Дружинин ви-

дел в нем учителя и пророка, истолкователя родной русской поэзии, вдохновителя на все доброе и благое для всех поколений.

В докладе канд. филол. наук Т. А. Гавриленко (Уссурийск) «А. В. Дружинин и теория „свободного искусства“» поставлена проблема, продолжающая быть актуальной для нашего литературоведения, — проблема идейных истоков, объективного смысла и общего значения выступлений критика, вписавшего свое имя в историю русской литературы борьбой против «общественной дидактики» и тенденциозности художественного творчества. Отметим мысль, высказанную еще С. А. Венгеровым, что Дружинин как критик не вписывается в проповедь «чистого искусства» и что существует рядом с этим устойчивая тенденция толковать «чистое искусство» как теорию ложную, эстетически неполноценную, докладчица пошла по пути раскрытия объективно-исторического смысла позиции Дружинина — главного проповедника и защитника такой теории. Здесь совершенно правомерно оказалось обращение к тому факту, что Дружинин, развивая свою теорию, открыто опирался на статью Белинского времени его «примирения с действительностью» «Менцель — критик Гете». В этой статье, что позднее отмечалось исследователями русской критики, Белинскому суждено было заявить о себе как об основателе двух типов критики — «социологической» и «эстетической» (Б. Ф. Егоров), иначе говоря, «реальной критики» и критики с позиций «чистого искусства». В докладе Т. А. Гавриленко показано, как и в какую сторону развивал Дружинин положения программной для себя статьи Белинского о Менцеле. В поле зрения исследовательницы оказались многие примечательные тенденции дружининского (вслед за ранним Белинским) подхода к художественному творчеству. Это такие, как защита так называемой «элитарной» литературы, рассчитанной на читателей с развитым эстетическим вкусом; отстаивание права на жизнь и признание тех, для кого литература имела значение свободной и независимой области духовной культуры; распространение мысли о разумности существующего миропорядка и в связи с этим критика «односторонности» и «фанатизма» людей, видящих в жизни одни диссонансы; признание более здоровым и объективным многостороннее восприятие мира художником; стремление видеть цель искусства в том, чтобы не восставать против действительности, а примирять с ней и укреплять человека «на великодушную борьбу с невзгодами и бурями жизни». Идея творческой свободы — важнейшая для Белинского «примирительного периода» — у Дружинина отразилась таким образом, что, как полагает исследовательница, сама собой отпадает необходимость трактовать специфику эстетических воззрений Дружинина либо как антиобщественную, либо как противоречащую законам «чистого искусства» (как его понимали демократы-шестидесятники). Дружинин не искажает Белинского, когда пишет о необходимости свободных контактов художника с совре-

менностью. Он отделяет общественную жизнь с политическим лицом эпохи от литературы лишь в тех пределах, в которых нарушалась естественная взаимосвязь между этими областями, в каждой из которых свои правила и законы.

Близким по проблематике к предыдущему докладу был доклад канд. филол. наук И. А. Фатеевой (Челябинск) «Эстетическая теория А. В. Дружинина». Исходный тезис этого доклада — констатация того факта, что незаурядный критический талант Дружинина в настоящее время признан, но остается не оцененной деятельностью Дружинина — автора «теории свободного и независимого искусства». В докладе И. А. Фатеевой прослеживается становление эстетических взглядов Дружинина с начала 1850-х годов; отмечается, что мысль его направлялась на создание универсальной теории, которая не вступала бы в противоречие с непосредственным эмоционально-оценочным откликом на художественный текст и могла бы объяснить абсолютную эстетическую ценность произведения. Создавая свою теорию, Дружинин стремился придать ей характер «творящий и примиряющий», соединяющий в одну группу всех деятелей, истинно преданных делу родной словесности. Большое внимание автор доклада посвятила терминологии Дружинина-критика («свободное», «независимое» искусство, «искусство для искусства»). Считая самым сложным для определения термин «чистое искусство», она конструирует дружининский смысл этого термина на основе комбинирования в единое целое характеристик, с помощью которых в разных местах критик его описывает. В итоге получается, что первым атрибутом «чистого искусства» у Дружинина является его естественность, признание «отрицательной» роли анализа в творческом процессе. Важной особенностью художнического типа мышления представлялись ему «детскость» взгляда и непосредственность отношений между писателем и жизнью. Исследовательница выявляет как гегелевское и кантовское начала во взглядах русского критика, так и характерные отличия его от немецких эстетиков: неприятие нарочитой трансцендентальности Гегеля и особый подход к теории «бессознательного» искусства Канта. По Дружинину, творческая деятельность является «естественной», «непосредственной», «бессознательной», т. е. основанной на интуиции, уловляющей в жизни и воспроизводящей в искусстве «поэтическое». Так рождается «чистое искусство». Ему противостоит у Дружинина искусство «дидактическое» в двух основных его типах — «нравственном» и «социальном». Но и «дидактический» поэт, как он полагал, может быть поэтом «чистым» (пример — Некрасов). В заключительной части доклада обращается внимание на выдвинутую Дружининым теорию «психической энергии» — ту, которую еще С. А. Венгеров в начале XX века назвал «замечательно верной». И. А. Фатеева полагает, что такая теория, может быть, самое сильное место взглядов Дружинина-мыслителя: в ней он подо-

шел к постановке многих проблем психологии творчества, предвосхищая их позднейшие решения.

Канд. филол. наук В. Н. Крылов (Казань) сделал доклад на тему: «Восприятие критического наследия А. В. Дружинина в русской критике конца XIX—начала XX века». В 1890-е годы, говорилось в нем, «эстетическая критика» в целом являлась предметом рецепции. Конец века становился временем существенно переосмысления наследия предшествующего периода русской литературной критики — в том числе того, который был связан с деятельностью А. В. Дружинина и его оппонентов. Вновь возникли вопросы о «чистом искусстве», «свободном искусстве», размышления о русском эстетизме. В откликах на переиздание в 1892 году основных работ Н. Г. Чернышевского упоминалось и имя Дружинина (в выступлениях М. Протопопова, А. Скабичевского, И. Иванова, А. Волынского и др.). Примечательно, однако, что к началу нового века дискуссии о «чистом искусстве» практически уже прекратились. Символистам этот вопрос стал казаться схоластическим, хотя это не отменяло эстетизма в их собственной критике. На этом основании можно говорить о преемственности и о типологических связях «эстетической критики» А. В. Дружинина и символистской критики конца XIX—начала XX века. Такую преемственность докладчик отмечает в следующих основных моментах: 1) в родстве теории «свободного творчества» Дружинина и рассуждений символистов о нравственном значении искусства (например, у Д. С. Мережковского); 2) в том, что «эстетическая критика» и критика символистская стоят в одном ряду «стабилизирующей линии» русской культуры (И. В. Кондаков); 3) в преемственности самого типа критики (здесь особенно показательны сопоставления «эстетической критики» Дружинина и критики В. Брюсова, который тоже называл свою критику «эстетической»; 4) в переключке конкретных литературно-критических суждений Дружинина и критиков-символистов (в оценках и интерпретациях Фета, Некрасова, Гончарова, Тургенева).

В докладе канд. филол. наук А. П. Грачева (Ижевск) «Полинька Сакс» как литературная «кладовая». (Индекс художественного цитирования) ставилась цель — выявление связи повести Дружинина с произведениями западноевропейской и русской литературы. Шедевр Дружинина, по определению докладчика, отличался предельной интертекстуальной насыщенностью. Это обрекло его на некую «медиумическую» роль в русском литературном процессе, предельно расширил художественно-рецептивный диапазон текста. Играя роль «золотого сечения» в определенной фабульно-образной традиции, «Полинька Сакс» вошла в творческую память писателей вопреки своей как бы эстетически «инфантильной» репутации первого опыта одаренного литератора. Отпечаток «вечного дебюта» сохранился за повестью именно потому, что свежесть восприятия словесной

культуры (от Гомера до Герцена) сделала ее неувядающим литературным источником. Не ограничиваясь компаративным комментарием ретроспективного характера (сопоставлением повести Дружинина с произведениями Гомера, Фенелона, Шекспира, Рабле, Данте, Абелары, Руссо, Гете, Шиллера, Нодье, Бальзака) и реставрацией «горизонтальных», хронологически близких рецепций («Полинька Сакс» и произведения А. Дюма, Ж. Санд, М. Загоскина, В. Сологуба, И. Лажечникова, А. Герцена, И. Гончарова), докладчик выявляет дружининские цитаты также и в позднейшей литературе (у Тургенева, Островского, Л. Толстого, Чехова, Набокова). Обилие наблюдений над текстом, несмотря на их нередко эмпирический характер, не ставит под сомнение оригинальности повести Дружинина, зато они органически «вписывают» ее в контекст как русской, так и мировой литературы.

Переключается с предшествующим докладом тема выступления А. А. Романушко (Самара) «А. В. Дружинин и Ж. Санд. (К творческой истории повести «Полинька Сакс»)», посвященного проблеме идеино-художественного новаторства Дружинина. В литературоведении существуют две точки зрения по вопросу о соотношении повести Дружинина «Полинька Сакс» и романа Ж. Санд «Жак». Согласно одной из них, ведущей начало от В. Г. Белинского, Дружинин создал произведение оригинальное, тесно связанное с проблемами русской жизни 40-х годов XIX века; согласно другой, восходящей к С. А. Венгеру, повесть — не что иное, как подражание упомянутому выше роману французской писательницы. В споре по затронутому вопросу (об оригинальности или о подражательности произведения Дружинина) исследователи, как подметила докладчица, касались и касаются какой-либо одной стороны: С. А. Венгер вел речь о сюжете, А. М. Бройде — об образах героев, Т. Ф. Рябцева — о соотношении повести с критическими статьями ее автора и т. д. Целью, которую ставила перед собой А. А. Романушко, являлось комплексное исследование обоих произведений: выявление сходства и различия на уровне как темы, идеи, так и образов, жанра, сюжетно-композиционной организации, творческого метода, языка. В результате исследовательница приходит к выводу не только об усвоении Дружининым идей Ж. Санд, но и о полемике с ней, а вместе с тем и о самобытности автора «Полиньки Сакс» как беллетриста.

В докладе канд. филол. наук О. И. Сердюковой (Самара) «Хронотоп семьи и войны в повести А. В. Дружинина „Рассказ Алексея Дмитрича“» исследуется поэтика названного произведения. Направление анализа задано с учетом эстетической позиции критика, высказанной в статьях о Гончарове. Рассматривая роман «Обломов», Дружинин отделил первую часть произведения, созданную в эпоху «натуральной школы» и несущую на себе ее отпечаток, как худшую, не дающую подлинного представления о внутреннем мире героя. С композицией романа, как ее видит критик, имеет сходство

композиция его повести, также созданной в конце 1840-х годов: сначала идет описание обыденности существования героя, любящего полегать не меньше Ильи Ильича, затем — рассказ о таких событиях его жизни, которые обнаруживают сложность и даже парадоксы человеческой психики, недостающие физиологическому очерку. История детства и несчастной любви героя разворачивается в двух романтических хронотопах: узком, неприродном, измельчающем душу хронотопе семьи (в духе феминистских устремлений романов Сталь) и в просторном, ярком хронотопе войны (ср. кавказские повести), дающем простор большому переживанию. Необычное соотношение хронотопов автором — не столько заявка на творческую оригинальность, сколько форма выражения отношения к литературным ценностям (школам и жанрам). Сделанная в пику «натуральной школе» заявка на психологическую глубину художественно не реализуется: предмет любви и размышлений Алексея Дмитрича, главная героиня, не открывает читателю тайны своей привязанности к хронотопу семьи, о котором судит сходно с автором (она отправляет брата на Кавказ, спасая от семейной обстановки). Налицо не повесть начинающего писателя, а, как полагает докладчица, сочинение внимательно изучающего литературные нормы критика.

В докладе мл. науч. сотр. ИРЛИ М. Ю. Степиной (Санкт-Петербург) «Историко-литературные параллели в повести А. В. Дружинина „Лола Монтез“» была представлена развернутая картина разнообразных переключек дружининского произведения с произведениями русских и зарубежных писателей, посвященных теме семейных отношений и сюжетно близких ему (родители принуждают дочь к выгодному для них браку с немолодым человеком, папенькиным начальником). Коснувшись вопроса об исторической Лоле Монтез, европейской авантюристке, фаворитке баварского короля, докладчица указала на то, что аллюзий на эту известную в свое время личность в повести Дружинина чрезвычайно много, как о том уже говорилось в исследовательской литературе (у С. А. Венгерова, М. П. Алексеева, Е. И. Кийко). Лола Монтез — домашнее прозвище дружининской героини Лели, однако, по мысли докладчицы, подлинную Лолу Монтез едва ли можно считать ее прототипом. Сходство было внешним. Резкость и гнев Лели совсем не каприз и не причуда, но протест против насилия, против санкционированного семейством права на обладание девушкой, путем предложения ей взамен вседозволенности поведения. Здесь был и выпад против церкви, освящавшей такие отношения. Литературные параллели, устанавливаемые в докладе, раскрывают связи повести Дружинина с произведениями английских и французских писателей: с романами Метьюрина «Мельмот Скиталец» и Д. Дидро «Монахиня» — с двумя произведениями, направленными против церкви, профанирующей моральные приоритеты человека, а также с романом Ричардсона «Достопамятная жизнь девицы Клариссы

Гарлов». Указывается далее, что теме современной российской семьи посвящено и «Семейство Тальниковых» А. Я. Панаевой — произведение автобиографическое, написанное человеком, хорошо знакомым с прозой жизни. В сопоставлении с последним докладчиком рассматривает повесть Дружинина как произведение, основанное на литературных традициях и в данном случае опробовавшее жанр «готического романа», который стал «опытным полем для экспериментирования в структуре и психологии главного героя». В заключение повесть «Лола Монтес» сопоставляется с повестью А. Я. Панаевой «Безобразный муж», написанной почти одновременно. Здесь отмечены и перекличка двух произведений в теме протеста девушки против семьи, и еще более полемика двух авторов-современников в различном освещении образа девушки-институтки, для которой в повести Панаевой главное в ее супружеской жизни не война против нелюбимого человека, воплощения зла, а сожаление и ужас от сознания того, что она, как и другие девушки, не подготовлена к самостоятельной жизни.

В докладе канд. филол. наук Н. Б. Алдониной (Самара) «А. В. Дружинин и Н. Г. Чернышевский о творчестве Н. Готорна» сопоставляются две рецензии на книгу американского писателя-романтика: рецензия Дружинина («Библиотека для чтения», 1860, № 4; отзыв анонимный, авторство обосновывается) и рецензия Чернышевского («Современник», 1860, № 6). Poleмическая направленность последней против оценки писателя Дружининым не исключала некоторого сближения позиций рецензентов. Как Дружинин, так и Чернышевский сочли книгу неудавшейся: приспосабливая мифы к детскому восприятию, Готорн, сын пуританина Новой Англии, изменил содержание вековых легенд. Однако рецензенты не отказываются от рассмотрения книги: для обоих «Собрание чудес» — удобный повод поговорить об актуальных проблемах времени и дать уроки современным литераторам. В первую очередь Дружинин и Чернышевский сосредотачивают внимание на проблемах психолого-педагогического характера, что объяснялось, по мнению докладчицы, их сходным жизненным опытом, а также атмосферой 1860-х годов, известных открытиями в области физиологии и педагогики. Не видя необходимости в переломе мифов, оба автора исходили из уважения к памятникам древней литературы и из доверия к умственной и нравственной природе ребенка. Опираясь на собственный опыт, они указывали на избирательность впечатлений детей, их способность давать критическую оценку героям мифов. Однако, осуждая переломку мифов Готорном, Дружинин неожиданно солидаризовался с ним в вопросе об отношении к эротике в произведениях для детей. Он считал наличие подобных моментов в детской книжке излишним и даже вредным. Подобная половинчатость не ускользнула от внимания Чернышевского, заявившего о бессмысленности сокрытия жизненной правды от детей и о том, что безнравственным ребенок ста-

новится при условии «безумного обращения с ним». Подвергая критике пуританизм, Чернышевский показывал оборотную сторону ревнителей строгой морали: их неверие в человека, убеждение в его изначальной порочности. Подобным образом протестовал Чернышевский и вообще против утаивания писателями старшего поколения части жизненной правды, а в дополнение к прежним своим определениям художественности указывал на сжатость как на один из важнейших ее признаков. В последнем случае он полемизировал с Дружининым, приветствовавшим включение Готорном в мифы интермедий, что приводило к растягиванию произведений.

Доклад доктора пед. наук О. М. Буранка (Самара) «А. В. Дружинин о русской литературе и культуре XVIII века» был посвящен вопросам, связанным с отношением Дружинина к концепциям славянофильского и западнического направления в современной ему литературно-общественной мысли. Проблема рассматривается докладчиком в более широком объеме, чем это обозначено в заглавии. Она включает в себя характеристику и оценку дружининской позиции в полемическом противостоянии двух течений русской мысли, начиная с суждений критика о литературе и культуре допетровского времени. Существующее представление о прозападнической ориентации Дружинина, по мнению докладчика, не совсем соответствует истине. Дружинин сложнее и противоречивее. Такое заключение делается на основе в первую очередь статьи-рецензии Дружинина на книгу А. Милюкова «Очерк истории русской поэзии», в которой Дружинин, отнеся себя к западникам («хулителям» старины), не признавал западнический взгляд на древнюю русскую поэзию совершенно верным. Соглашаясь с мыслью о политической отсталости допетровской Руси, критик не переносил эту отсталость на тогдашнее состояние литературы и искусства и спорил с теми, кто в поэзии допетровской эпохи видел только «печальные, мрачно-разгульные, дикие и нестройные мотивы». Дружинин с пафосом отстаивал самобытность поэтического голоса той поры. Взгляд на русскую литературу XVIII века, как он высказался в названной дружининской статье, примечателен порицанием горячности отстаивания критиками, идущими за Белинским, сатирического направления. Автор статьи оценивал историко-литературные факты с позиции осуждения «дидактического» направления в отечественной словесности и делал это, нарушая принцип историзма в критических оценках (в суждениях о комедии Капниста «Ябеда» и о сатирах Сумарокова). Интересными представлялись докладчику заметки Дружинина о «Письмовнике» Н. Г. Курганова и высказанные в статье «Критика гоголевского периода и наши к ней отношения» мысли о недостаточной изученности в современной ему науке творческого наследия писателей XVIII века, о необходимости выхода на новые рубежи «эстетических, а не только археолого-филологических и биографических изысканий». Соб-

ственные достижения Дружинина на таком пути докладчику представляются весьма скромными. В заключении доклада говорится, что, двигаясь методологически верно, чувствуя поступательный ход русской эстетической мысли, Дружинин методически оставался (в отношении литературы XVIII века) на позиции критикомой им самим старой литературной критики.

На конференции заслушаны были, помимо докладов, небольшие сообщения, касающиеся главным образом частных вопросов поэтики Дружинина-критика и Дружинина-беллетриста. Такими были выступления канд. филол. наук Р. Б. Митчиной (Самара) «В. Г. Белинский и А. В. Дружинин. Художественная образность в критике» — с анализом элементов образного изложения, которые Дружинин, развивая традиции А. А. Бестужева и В. Г. Белинского, часто включал в свои критические статьи; аспирантки Л. В. Грековой (Псков) «А. В. Дружинин и А. С. Пушкин в контексте „интеллектуальной“ словесной культуры» — с постановкой вопроса об отношении Дружинина-писателя к тому типу художественного сознания, развивавшегося в первой половине XIX века, который получил название «интеллектуальной риторики» (термин Н. Л. Вершининой); канд. филол. наук Л. С. Конкиной (Саранск) «Поэма Н. П. Огарева „Зимний путь“ в оценке А. В. Дружинина» — в ней рассмотрена статья Дружинина, напечатанная в «Библиотеке для чтения» 1856 года, заметно отличающаяся по тону и смыслу от других тогдашних выступлений по поэме Огарева, что объяснялось, по мнению исследовательницы, попыткой критика еще раз, уже со странной возглавляемого им журналом, заявить о своей эстетической программе, противопоставляя ее эстетическим позициям журнала «Современник».

Выступление канд. ист. наук Л. А. Шапошниковой (Самара) «Об исторических взглядах А. В. Дружинина» было построено на анализе рецензии критика на статью П. К. Ш.-кого (Щебальского) «Правление царевны Софьи». Содержание названной рецензии свидетельствует о глубоком интересе А. В. Дружинина к закономерностям исторического процесса, знанию им основ социальной психологии, а также особенностей русского национального характера. С этих позиций и оценивает критик поведение участников исторической драмы, разыгравшейся в России в конце XVII века. В центре драмы — борьба за власть, разрывавшаяся после смерти царя Федора Алексеевича. Исход борьбы зависел, как отмечает Дружинин, от расстановки политических сил, от уровня организованности, форм и способов действий политических партий, психологических особенностей и личностных качеств их лидеров. Рецензент рассматривает нравственную сторону соперничества боярских партий, начавших яростную схватку за власть, отмечая при этом, что народ в массе своей оставался равнодушным, сторонним наблюдателем разыгравшейся драмы. В интерпретации Дружинина со-

бытия той поры предстают как результат действия не только объективных, но и субъективных факторов. Анализируя статью начинающего ученого, Дружинин обогащает ее существенными дополнениями, собственными умозаключениями, что, по мнению автора доклада, позволяет сделать вывод о его блестящем знании исторического материала. Короткий, беглый взгляд на драматические события всего лишь нескольких дней дал возможность критику показать проявление законов истории через психологию и поступки людей в конкретной ситуации в России конца XVII века.

Пленарное заседание конференции завершилось докладом Н. Б. Алдоновой «А. В. Дружинин. Итоги и проблемы изучения». Сказав о переломе в отношении к наследию писателя, наметившемся в известном выступлении Б. Ф. Егорова («Вопросы литературы», 1965, № 5) и имевшем продолжение в издании двух дружининских сборников критических статей (1983, 1988) со вступительными статьями Н. Н. Скатова, а также изданием повестей и «Дневника» писателя, подготовленного Б. Ф. Егоровым и В. А. Ждановым, докладчица указала на исследователей-литературоведов (Т. Ф. Рябцева, Е. С. Валит, И. А. Фатеева и др., из зарубежных ученых А. М. Бройде), занявшихся в последние годы проблемами жизни и творчества А. В. Дружинина. Современную ситуацию вокруг писателя она охарактеризовала как «исходно-поисковую» (М. Г. Зельдович). Важнейшие задачи, стоящие перед исследователями, на взгляд Н. Б. Алдоновой, таковы. Это прежде всего подготовка нового собрания сочинений писателя, снабженного современным комментарием и научным аппаратом, затем создание его научной биографии, что невозможно без тщательного изучения архивных материалов, выявления всех, принадлежащих ему работ, анонимных и псевдонимных. Поскольку решение названных задач дело многотрудное, то целесообразным явилось бы уже в ближайшее время издание однотомника писателя, включающее не печатавшиеся прежде и вновь найденные его сочинения, а вместе с тем выпуск переписки А. В. Дружинина (желательно двухтомника) и сборника «А. В. Дружинин в воспоминаниях современников». Среди актуальных проблем Н. Б. Алдонова назвала пересмотр традиционных представлений об эволюции писателя и о периодизации его творчества с полупным осмыслением ключевых моментов его биографии; изучение творческой истории его произведений; текстуальную работу (которая до сих пор применительно к сочинениям Дружинина еще и не начиналась, вследствие чего немногочисленные публикации его текстов изобилуют ошибками). Поле приложения исследовательских сил в изучении наследия Дружинина, на взгляд докладчицы, широко и разнообразно. Это могут быть работы, в которых его творчество соотносилось бы с творчеством предшественников и современников, выявлялось бы своеобразие его манеры (что, кстати сказать, помогло бы решать вопросы атрибутирования принадле-

жащих Дружинину текстов); ждут своих исследователей темы «Дружинин-поэт», «Дружинин-драматург»; нуждается в серьезном уточнении проблема «Дружинин-переводчик»; сильно заужены, как полагает докладчица, являются существующие представления о Дружинине как знатоке англо-американской литературы. Объектом особого и пристального внимания должна явиться литературно-критическая деятельность Дружинина. Здесь требуют углубленного изучения философские, политические, исторические, социально-экономические воззрения Дружинина, рассматриваемые в соотнесении со взглядами не только Чернышевского и Добролюбова, но и Каткова, Григорьева, Страхова, Леонтьева и др. Нет работ об историко-литературной концепции Дружинина-критика, исключая его отношения к Пушкину и Гоголю. В области эстетики необходимо уяснение конкретно-исторического содержания дружининской теории «свободного искусства» ради преодоления узкой точки зрения на его выступ-

ления как критика, который будто бы вообще отрицал социальную значимость художественных произведений. Немало «белых пятен» и в деятельности Дружинина-редактора. Имеющиеся документы не прочитаны. Нуждаются в дополнительном осмыслении причины временного ухода Дружинина из журнала «Современник» в 1851 году и окончательного в 1856-м, а также оставления им «Библиотеки для чтения» в конце 1860-го. Все еще остается неоспоренным представление, восходящее к С. А. Венгерову, об индифферентности Дружинина, что связано с недооценкой его литературно-общественной деятельности. Неизученной и перспективной является и еще одна сфера научных интересов А. В. Дружинина — педагогическая.

Таковы, по мнению Н. Б. Алдоиной, лишь некоторые из актуальных проблем изучения наследия А. В. Дружинина.

© *И. В. Попов*

ПИСЬМО В РЕДАКЦИЮ

В журнале «Русская литература» (№ 3 за 1999 год) напечатана моя статья «А. Н. Островский в Симбирской губернии в 1849 году», за что я искренне благодарен редакции. Но, к сожалению, были искажены мои инициалы — напечатано А. Н. Носков вместо А. И. Носков.

А. И. Носков

Министерство печати и информации РФ
Рег. № 0110194 от 4.02.93

Технический редактор *Е. В. Траскевич*
Корректоры *О. И. Буркова, Ю. Б. Григорьева, Н. И. Журавлева* и *И. А. Крайнева*
Компьютерная верстка *Т. Н. Поповой*

Лицензия № 020297 от 23 июня 1997 г. Подписано к печати 23.05.2000.
Формат 70×100¹/₁₆. Гарнитура школьная. Печать офсетная. Усл. печ. л. 20.8.
Уч.-изд. л. 26.2. Тираж 1288 экз. Тип. зак. № 286. С 114

Санкт-Петербургская издательская фирма «Наука» РАН
199034, Санкт-Петербург, Менделеевская линия, 1

Санкт-Петербургская типография «Наука» РАН
199034, Санкт-Петербург, 9 линия, 12