

Русская литература

Соответствие разрешенному к печати
экземпляру ПОДТВЕРЖДАЮ
 Директор *Делл* -
 Академической типографии «НАУКА»
 «21» 12 2001 г.

4

2001

*не вынужен в
случае*

24.11.01.

Санкт-Петербург
«НАУКА»



Русская ЛИТЕРАТУРА

№ 4

Историко-литературный журнал

2001

Издается с января 1958 года

Выходит 4 раза в год

СОДЕРЖАНИЕ

	Стр.
Н. С. Никитина. Статья Тургенева «По поводу „Отцов и детей”» и черновая рукопись романа	3
С. П. Степанов. О субъективации чеховского повествования	16
А. Н. Розов. Заметки о церковной критике второй половины XIX—начала XX века (образ священника в русской литературе)	32
Н. А. Молчанова. Аполлоническое и дионисийское начало в книге К. Д. Бальмонта «Будем как солнце»	51
Е. К. Соболевская (<i>Украина</i>). Минус-стих, его природа и онтологические основания (к вопросу метафизики стиха)	68
Ольдржих Рихтерек (<i>Чешская Республика</i>). Чешское восприятие русской литературы в контексте XX века	83
Р. Ю. Данилевский. Русская литературная мысль и наследие Г. Э. Лессинга	90

ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

Со Сон Джонг (<i>Республика Корея</i>). Об источниках притчи о слепце и хромце в древнерусской письменности	109
С. А. Фомичев. К истолкованию пушкинского наброска «Критон, роскошный гражданин...»	114
К. И. Шарафадина. Игра «во вкусе госсос» в мадригале Пушкина «Красавице, которая нюхала табак» (1814)	118
Э. Э. Найдич. Очерк Лермонтова «Кавказец» в свете полемики вокруг «Героя нашего времени»	141
Б. В. Мельгунов. О первых юбилеях русских писателей (И. С. Тургенев, А. Н. Островский, Н. А. Некрасов)	148
О. Н. Кулишкина. Козьма Прутков в истории русской афористики	153
Ли Су Ён (<i>Республика Корея</i>). «Бездна безымянная» в философской лирике Ф. И. Тютчева	162

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

«НАУКА»

И. А. Кузьмина. Письма А. А. Фета П. И. Бартеневу (к истории перевода стихотворения Ф. И. Тютчева «Des premiers ans de votre vie...»)	165
Зейнеп Зафер (Турция). «Анна Каренина» Л. Н. Толстого и «Джевет Бей и его сыновья» Орхана Памука	169
Л. Н. Назарова. Воспоминания о Викторе Андрониковиче Мануйлове (1903—1987)	172

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

Э. С. Афанасьев. Пушкин—Чехов: ироническая проза	195
В. Н. Запевалов. «Авторская энциклопедия»	206
В. С. Бирон. Новое издание писем Ф. М. Достоевского во Франции	210

ХРОНИКА

О. В. Румянцева. Восьмая Международная научная конференция «Православие и русская культура»	215
А. Г. Гродецкая. Актуальные проблемы текстологии русской литературы	221
В. А. Шошин. Михаил Булгаков в контексте XX века	228
Т. М. Вахитова. Поэтика Л. Леонова и художественная картина мира XX века	236
В. А. Миронова. Международная конференция памяти академика Георгия Михайловича Фридендера	245
В. А. Котельников, О. Л. Фетисенко. Письмо в редакцию	248
Указатель статей и материалов, опубликованных в журнале «Русская литература» в 2001 году	249

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. Ко н д р а т ь е в

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

СТАТЬЯ ТУРГЕНЕВА «ПО ПОВОДУ „ОТЦОВ И ДЕТЕЙ” И ЧЕРНОВАЯ РУКОПИСЬ РОМАНА

Ни одно из произведений Тургенева не было обойдено вниманием критики, но и ни одно из них не вызвало таких многочисленных и разноречивых отзывов, как его роман «Отцы и дети». И причиной тому — главный герой романа Евгений Базаров. Тургенев знал, что революционно-демократическая молодежь именно так воспримет «Отцов и детей». Ее отношение к резкому и бескомпромиссному разрушителю Базарову с его необъяснимыми и отталкивающими противоречиями не могло быть однозначным. Поэтому в день окончания «Отцов и детей» он сделал в своем дневнике такую запись: «„Современник”, вероятно, оболеет меня презрением за Базарова и не поверит, что во все время писания я чувствовал к нему невольное влечение...»¹ И только спустя сто тридцать с лишним лет после выхода романа стало возможным понять и оценить глубину и искренность этих тургеневских строк. А тогда «Современник» не только не поверил Тургеневу, но и произошло непредвиденное и оскорбительное для писателя. Критик «Современника» М. А. Антонович, как и другие члены редакции журнала, считал, что его роман — пасквиль на Н. А. Добролюбова. В соответствии с этим он в своей статье «Асмодей нашего времени» уничтожающе оценивал все произведение Тургенева. И тем проще ему это было сделать, что Антонович, как признавал впоследствии Г. З. Елисеев, показал в своей статье «неспособность (...) быть критиком беллетристических произведений».²

И хотя многими критиками было подхвачено мнение членов редакции «Современника», что Базаров — это памфлет на Добролюбова, сами они все более склонялись к мысли, что это не так. Чернышевский впоследствии был вынужден признать, «что сходства нет никакого, хотя бы и карикатурного».³ Признавая справедливым мнение публики, находившей в «Отцах и детях» намерение Тургенева говорить дурно о Добролюбове, Чернышевский тем не менее сделал и еще одно знаменательное признание. «(...) Я расположен думать, — писал он, — что и Тургенев не совершенно лицемерил, отрекаясь от приписываемых ему мыслей дать в лице Базарова портрет Добролюбова и утверждая, что подлинником этому портрету служил совершенно иной человек».⁴ Чернышевский писал так после публикации статьи Тургенева «По поводу „Отцов и детей”». Это означало, что он поверил Тургеневу, поверил, хотя, будучи ближайшим соратником Добролюбова, он хорошо знал те намеки и прямые полемические выпады, которые делал Тургенев в адрес Добролюбова, хорошо знал и самый роман — и все-таки отказывался признать в

¹ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. 2-е изд., испр. и доп. Соч.: В 12 т. М., 1983. Т. 11. С. 87. Далее ссылки на это издание даются в указании серии (Соч., Письма), тома и страницы.

² См.: Шестидесятые годы. М.; Л.: Academia, 1933. С. 274.

³ Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. М., 1939. Т. I. С. 741.

⁴ Там же. С. 737.

нем памфлет на Добролюбова, считая, со слов Тургенева, что «подлинником этому портрету служил совершенно иной человек». «Загадкой» остался Базаров и для Салтыкова, который знал Добролюбова. После статьи «По поводу „Отцов и детей“» (1869) он обратился за разъяснениями к Тургеневу. Письмо это до нас не дошло, но, судя по ответу Тургенева, оно содержало высокие положительные оценки Базарова («Не сами ли Вы замечаете, что это самая симпатичная из всех моих фигур?»).⁵ Но в то же время Салтыков отмечал и тот «тонкий некий запах», который, по словам Тургенева, был «присочинен читателями».⁶ Тургенев ответил Салтыкову. Но не того хотел от него Салтыков: Базаров как был, так и остался «загадкой» для сатирика, а Тургенев, отвечая ему, еще и еще раз подчеркнул: «Знаю одно: никакой предвзятой мысли, никакой тенденции во мне тогда не было».⁷

А между тем «Отцам и детям» Тургенева предстояло выдержать и еще одно испытание. В 1984 году проф. П. Уоддингтоном были опубликованы так называемые «Подготовительные материалы к роману „Отцы и дети“».⁸ Здесь в «Формулярном Списке Действующих Лиц новой повести» под рубрикой «Евгений Базаров» рукой Тургенева написано: «Нигилист. Самоуверен, говорит отрывисто и немного — работающ. — (Смесь Добролюбова, Павлова и Преображенского)» (см.: Соч., 12, 566). «Эта выразительная заметка, — писал А. И. Батюто, — кладет конец длившейся десятки лет дискуссии о том, кто был прототипом Базарова: Добролюбов, Писарев, доктор Дмитриев, Якушкин или кто-то другой. В то же время подтверждается правомерность того разрешения этой проблемы, которое, не сводя ее всецело к одному прототипу, все-таки на первое место выдвигало Добролюбова» (там же, 718—719). Этот по меньшей мере спорный вывод, сделанный на основе одной лишь авторской записи, сбрасывает со счетов многое, и в том числе такой важный документ, как опубликованная статья Тургенева «По поводу „Отцов и детей“». Ведь Тургенев написал свою статью в 1869 году, когда страсти по Базарову уже, казалось бы, улеглись, и он мог бы вполне промолчать, но он ее написал и впоследствии, в письме к И. П. Борисову, едва ли не жалел, что в этом отрывке «высказался с большою — может быть — лишнею искренностью» (Письма, 10, 85). Как известно, современники с недоверием восприняли признание Тургенева, и он был очень благодарен А. Ф. Писемскому, который прямо и без предубеждения взглянул на дело. В связи с этим Тургенев писал ему: «Могу уверить вас, что каждое слово в этой статейке — непреложная истина» (там же, 116). И Борисов, и Писемский понимали, что речь в статье Тургенева шла о том, кто был прототипом Базарова в его романе «Отцы и дети». Это было главным в статье «По поводу „Отцов и детей“». Тургенев не только сказал об этом, но и, как впоследствии засвидетельствовал мемуарист А. В. Половцов, он говорил ему летом 1876 года, что «без уездного врача Дмитриева не было бы Базарова».⁹

В сущности то же самое Тургенев подчеркивал и в статье «По поводу „Отцов и детей“». «Не обладая большою долею свободной изобретательности, — писал он здесь, — я всегда нуждался в данной почве, по которой я бы мог твердо ступать ногами. Точно то же произошло и с „Отцами и детьми“; в основание главной фигуры, Базарова, легла одна поразившая меня личность молодого провинциального врача. (Он умер незадолго до 1860 года.)

⁵ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Письма: В 13 т. М.; Л., 1966. Т. XI. С. 191.

⁶ Там же.

⁷ Там же. С. 190—191.

⁸ См.: New Zealand Slavonic Journal. 1984. P. 63—76.

⁹ Календарь «Царь-Колокол» на 1887 год. С. 77.

В этом замечательном человеке воплотилось — на мои глаза — то едва народившееся, еще бродившее начало, которое потом получило название нигилизма. Впечатление, произведенное на меня этой личностью, было очень сильно и в то же время не совсем ясно...» (Соч., 11, 86). Ниже Тургенев назвал этого человека, которого, как печатно теперь уже утверждал он сам, он запечатлел в Базарове. «Рисуя фигуру Базарова, — писал он в статье «По поводу „Отцов и детей“», — я исключил из круга его симпатий все художественное, я придавал ему резкость и бесцеремонность тона — не из нелепого желания оскорбить молодое поколение (!!!), а просто вследствие наблюдений над моим знакомцем, доктором Д. и подобными ему лицами. „Эта жизнь так складывалась”, — опять говорил мне опыт — может быть, ошибочный, но, повторяю, добросовестный; мне нечего было мудрить — и я должен был именно так нарисовать его фигуру. Личные мои наклонности тут ничего не значат; но, вероятно, многие из моих читателей удивятся, если я скажу им, что, за исключением воззрений Базарова на художества, — я разделяю почти все его убеждения» (там же, 90).

Статья Тургенева звучит в унисон с письмом Герцена к Тургеневу, написанным сразу по прочтении «Отцов и детей». Герцен, которому в не меньшей степени, чем Тургеневу, были известны убеждения Добролюбова и Чернышевского и соответственно взгляды самого Тургенева, не склонен был отождествлять образ Базарова с вождями революционной демократии. Более того, он, как явствует из его письма, узнал в Базарове лицо, с которого Тургенев писал свой роман. Этот факт остался неучтенным исследователями. А между тем Герцен не только узнал, но и был недоволен полемикой, которую вел Тургенев, — полемикой не с вождями революционной демократии, о чем много писали, но непосредственно с самим Базаровым, о чем писал один Герцен. Ведь именно Герцен, четко отграничив Базарова от Чернышевского и Добролюбова, адресовал главный упрек Тургеневу: «Если б, писавши, сверх того, ты забыл о всех Чернышевских в мире, было бы для Базарова лучше». Очевидно, Герцен придавал большое значение образу Базарова, и, по мнению Герцена, Тургенев был излишне увлечен этой полемикой, что и помешало ему раскрыть внутренние стороны его характера. «Мне кажется, — писал он Тургеневу, — что ты, как достолюбезный брeтер, остановился на дерзкой, сломанной, желчевой наружности, на плебейско-мещанском обороте, — и, приняв это за оскорбление, пошел далее. Но где же объяснение, каким образом сделалась его молодая душа черствой снаружи, угловатой, раздражительной?.. Что воротило в нем назад все нежное, экспансивное?.. Не книга же Бюхнера? Вообще, мне кажется, что ты несправедлив к серьезному, реалистическому, опытному воззрению и смешиваешь (его?) с каким-то грубым, хвастливым материализмом, но ведь это — вина не материализма, а тех Неуважай-Корыто, которые его скотски понимают».¹⁰

Казалось бы, это письмо Герцена к Тургеневу содержало очень резкие отзывы в связи с его «Отцами и детьми». И странно, что сам Тургенев был им очень доволен. По-видимому, все дело заключалось в том, что Герцен, как никто другой, ощутил масштаб образа Базарова и его одобрил. Это и было главным для Тургенева. Это было главным и для Герцена, который, упрекая Тургенева в излишней, на его взгляд, полемике, не без удовольствия писал ему: «Ты сильно сердился на Базарова — с сердцов карикировал его, заставлял говорить нелепости — хотел его покончить „свинцом” — покончил тифусом, — а он все-таки подавил собой — и пустейшего человека с душис-

¹⁰ Герцен А. И. Собр. соч.: В 30 т. М., 1963. Т. XXVII. Кн. 1. С. 217.

тыми усами, и размазну отца Арк(адия), и бланманже Аркадия».¹¹ Подтверждая свой взгляд на Базарова, Герцен одобрил и реквием на его могиле в конце романа, хотя и предостерегал Тургенева, говоря, что он «хорош, но опасен, ты эдак не дай стрелка в мистицизм».¹² А между тем, как показывает черновая рукопись романа, которая стала известной лишь в 1989 году, этот столь необходимый писателю масштаб для характеристики героя дался ему не сразу.¹³ Так, железная решетка первоначально в черновом варианте была заменена Тургеневым на железную ограду, а страстное, грешное, беспокойное сердце героя — на уже вписанный эпитет «бунтующее» (см.: Соч., 7, 188).

Тургенев немедленно ответил Герцену на его письмо, где так же, как и он, писал о Базарове и где впервые цитировал строки из своего дневника, которые затем он процитирует в статье «По поводу „Отцов и детей“». «(...) При сочинении Базарова, — подчеркивал он, — я не только не сердился на него, но чувствовал к нему „влечение, род недуга“, — так что Катков на первых порах ужаснулся и увидел в нем апофеозу „Современника“ и вследствие этого уговорил меня выбросить немало смягчающих черт, в чем я раскаиваюсь» (Письма, 5, 50).

Впоследствии, готовя отдельное издание романа, Тургенев, как показывает черновая рукопись произведения, восстановил те из «смягчающих черт», в которых он раскаивался.¹⁴ Эта же черновая рукопись говорит и о том, как трудно проходила тургеневская работа над текстом романа, как чуток он был к каждому слову. Прежде всего это относится к главному герою романа Евгению Базарову. Внося изменения уже в его внешний облик, автор «Отцов и детей» был явно озабочен тем, чтобы герой не утратил ни своего обаяния, ни тех своих черт, которые позволяли предполагать в нем исключительные достоинства. Казалось бы, длинные волосы — характернейшая черта в облике нигилиста. А между тем Тургенев долго колебался, и прежде чем волосы Базарова стали длинными и густыми, они были и короткими, и коротко остриженными, и недлинными. «Коротко остриженные темно-белокурые волосы ложились на крупные выпуклости просторного черепа» — таков был первоначальный вариант этого отрывка, и, как показывает произведенная правка, сомнения писателя были связаны с тем, что длинные волосы могли скрыть «крупные выпуклости просторного черепа» Базарова. И до того как он нашел окончательное «не скрывали», в рукописи было: «не могли скрыть однако». В результате Тургенев пришел к такому варианту в окончательном тексте: «Его темно-белокурые волосы, длинные и густые, не скрывали крупных выпуклостей просторного черепа» (Соч., 7, 11).¹⁵

Сам Тургенев в письме к Герцену так определил свою творческую задачу, которая стояла перед ним при создании образа Базарова: «Положа руку на сердце, я не чувствую себя виновным перед Базаровым и не мог придать ему ненужной сладости. Если его не полюбят, как он есть, со всем его безобразием — значит я виноват и не сумел сладить с избранным мною типом. Штука была бы не важная представить его — идеалом; а сделать его волком и все-таки оправдать его — это было трудно; и в этом я, вероятно, не успел; но я хочу только отклонить нареkanie в раздражении против него. Мне, напротив, сдается, что противное раздражению чувство светится во всем, в его смерти и т. д.» (Письма, 5, 50—51).

¹¹ Там же.

¹² Там же.

¹³ См.: ИРЛИ. Р. I. Оп. 29. № 431. Л. 180.

¹⁴ См.: Никитина Н. С. Черновая рукопись романа И. С. Тургенева «Отцы и дети» // Русская литература. 1996. № 3. С. 50, 52 и др.

¹⁵ Там же. С. 46.

Изучение черновой рукописи романа показало, что Тургенев был точен в определении своей творческой задачи: «⟨...⟩ сделать его волком ⟨...⟩» (там же, 50). Да иначе и быть не могло: ведь Тургенев прекрасно понимал, кого он вывел в образе нигилиста Базарова. Сам писатель в письме к М. Н. Каткову от 30 октября (11 ноября) 1861 года так объяснил это: «Может быть, мое воззрение на Россию более мизантропично, чем Вы предполагаете: он — в моих глазах — действительно герой нашего времени. Хорош герой и хорошо время, — скажете Вы... Но оно так» (там же, 4, 379).

В письме к К. К. Случевскому от 14 (26) апреля 1862 года Тургенев высказался еще более резко и определенно. «*Вся моя повесть направлена против дворянства как передового класса*», — подчеркивал он, и тут же по поводу образа Базарова, не обинуясь, заявлял: «⟨...⟩ и если он называется нигилистом, то надо читать революционером» (там же, 5, 58).

В письме к Случевскому Тургенев оставил еще более впечатляющую характеристику Базарова. «Мне мечталась, — признавался он, — фигура сумрачная, дикая, большая, до половины выросшая из почвы, сильная, злобная, честная — и все-таки обреченная на гибель — потому что она все-таки стоит еще в преддверии будущего, — мне мечтался какой-то странный *pendant* Пугачевым и т. д.» (там же, 59).

Эти высказывания Тургенева известны, но они воспринимались читателем сквозь призму той творческой задачи, которую сам он сформулировал в письме к Герцену («⟨...⟩ сделать его волком ⟨...⟩») и которая ему вполне удалась. Поэтому нетрудно представить, с каким трепетом мы открывали только что ставшую известной черновую рукопись романа, но увидели мы в ней то, чего никак увидеть не ожидали. Мы увидели в ней то глубокое авторское сочувствие к Базарову, которое сам Тургенев определит в своем дневнике как «невольное влечение». Это, наверное, и было главным открытием рукописи: она дышала стремлением оправдать своего героя, именно оправдать, потому что Тургенев с неизменным сочувствием, а порой и с восхищением относился к своему герою. Поэтому, создавая его образ, он хотел, чтобы и читатели относились к нему так же, как он. Но он не хотел и «рассыропиться» перед Базаровым, но не потому, что это был его враг: он знал живого Базарова и хотел представить его таким, какой он есть. Великому писателю, ему, как никому другому, дано было проникнуть в его душу. Видимо, она была созвучна сокровенному миру его собственной души. Будь по-другому, по-другому выглядел бы процесс рождения решающего свидания Базарова с Одиновой, представленный в черновой рукописи романа. Своим собственным сердцем поверял Тургенев душевную муку Базарова, в нем растворял себя, боль своего и ему одному ведомого опыта.

Кажется, во всей мировой литературе не так уж много найдется столь проникновенных поэтических страниц, как та страница-реквием Базарову, которой завершил Тургенев свой роман. Читая эти черновые страницы, непременно задаешься вопросом: так кто же был прототипом Базарова? Ведь тот реквием, который пропел Тургенев на могиле героя и который понравился Герцену, знавшему прототипа Базарова, — ведь это не что иное, как признание его заслуг перед Россией! А значит, речь идет о чем-то неизмеримо большем, нежели выяснение литературного прототипа. Может быть, потому для Тургенева было так важно оправдать своего героя, и он, рисуя его, с таким трудом добивался объективности, что он видел в Базарове не просто литературный прототип, но человека, перед которым преклоняется Россия? Эти вопросы должны были обязательно возникнуть при изучении черновой рукописи романа. Они и возникли, но они были так неожиданны и необычны для наших представлений о Тургеневе, что решить их удалось не сразу.

Тургенев это знал, знал, но верил и надеялся. «Коли это розы — цвести они будут», — говорил он, цитируя Гете (Соч., 11, 95). Это были розы, и они зацвели. Поэтому, когда Т. С. Гамзаева в своем рассказе «оживила» мне Н. И. Пирогова, то в нем я узнала Базарова, узнала потому, что таким его создал Тургенев. Черновая рукопись «Отцов и детей» была единственной и весомой порукой в том, что это именно так, хотя факты говорили другое. В самом деле, если прототипом Базарова был замечательный русский хирург Н. И. Пирогов, то почему сам Тургенев назвал другое имя, таинственного доктора Д., над разгадкой которого бились многие тургенеvedы, а мемуарист А. В. Половцов, как уже сказано выше, якобы со слов Тургенева, заявил, что это доктор Дмитриев, без которого не было бы Базарова. Утверждение А. В. Половцова совпадает с тем, что говорил и писал Тургенев, поэтому к нему с доверием отнеслись тургенеvedы. А между тем более чем сомнительно, чтобы Тургенев в разговоре с ним назвал имя этого человека. Дело, разумеется, не в мемуаристе, дело в самом Базарове, в том исключительном политическом смысле, который придал ему Тургенев. В тексте романа Базаров прямо заявляет о своей позиции:

« — Мы действуем в силу того, что мы признаем полезным, — промолвил Базаров. — В теперешнее время полезнее всего отрицание — мы отрицаем.

— Все?

— Все.

— Как? не только искусство, поэзию... но и... страшно вымолвить...

— Все, — с невыразимым спокойствием повторил Базаров» (там же, 7, 49).

Поэтому Тургенев прекрасно понимал, какой опасности он подверг бы Пирогова, полностью назвав его имя. Тем более что Пирогов был хорошо известен властям и уже однажды пострадал за свои связи с Герценом. После анонимной публикации в «Колоколе» статьи «Киевский университет и Н. И. Пирогов» (л. 100 от 1 июня 1861 года, с. 341—342), автором которой был Герцен, Пирогов «высочайшим указом» от 13 марта 1861 года был уволен от должности попечителя Киевского учебного округа с оставлением членом Главного управления училищ «по расстроенному здоровью» (Журнал Министерства народного просвещения. 1861. № 4. С. 100).¹⁶

Герцен и Тургенев хорошо знали о том, что произошло с Пироговым, поэтому даже в своих письмах друг к другу они были осторожны, стараясь не называть Пирогова по имени. Этим же объясняется, что и в своей статье «По поводу „Отцов и детей“» Тургенев не только не назвал подлинного имени Пирогова, но и аттестовал его как «молодого провинциального врача» и в скобках заметил, что он «умер незадолго до 1860 года» (Соч., 11, 86). И сделать это Тургеневу было тем легче, что он знал, какая трагедия произошла с Пироговым. Прославленный хирург, участник Крымской войны, спасший сотни, а может быть, и тысячи солдат, он подал в отставку, потому что оказался не нужен, вернее, не удобен Медико-хирургической академии, основному месту работы Пирогова, где он мог делать и где нужны были его операции, которые потрясали мир. А ему тогда не было и пятидесяти лет, и, несмотря на болезнь, он был полон сил и энергии. Но над Пироговым тяготела тяжелая наследственность — Тургенев и Герцен знали это, — и его враги умело использовали его тяжелую душевную болезнь, чтобы избавиться от требовательного, горячего и неумного коллеги.

¹⁶ Подробнее об этом см.: Летопись жизни и творчества А. И. Герцена. 1859—1864. М., 1983. С. 205.

Тургенев не хотел, чтобы поводом к преследованиям Пирогова стала его статья. Сколь велики были опасения Тургенева, свидетельствует сохранившийся черновой автограф его статьи «По поводу „Отцов и детей”», который показывает, что писатель сначала не решался назвать прототипа Базарова и слов: «моим знакомцем, доктором Д. и» — там попросту нет.¹⁷ Имя этого человека Тургенев не назвал и в самом начале своей статьи, где, казалось бы, он должен был это сделать. Он колебался, пока не нашел эту «уловку», и, как свидетельствует черновая рукопись, нашел ее не сразу, — доктор Д. Так кто же скрывается за этой загадочной буквой? А между тем «Вопросы жизни» Н. И. Пирогова объясняют эту «уловку» Тургенева. Дерптский доктор — ведь именно так называли его, и не только друзья, но многие. Называли потому, что свои молодые и лучшие годы он провел в Дерпте, небольшом университетском эстонском городе, где и сейчас свято чтут его память. Его называют еще Тарту и Юрьев. Но Пирогов называл его Дерптом и с него начинал свой отсчет времени — до Дерпта и после Дерпта. Именно как «Дерптский доктор» он прославил свое имя не только в России, но и в Европе. Пирогов рассказывает в «Вопросах жизни», как в Париже он встретился с парижским хирургом Вельпо, и тот, узнав, что он русский доктор, сразу же спросил его, не знаком ли он с профессором из Дерпта господином Пироговым.¹⁸

Потому-то так настаивал Тургенев на искренности своей статьи, что он стремился быть в ней максимально искренним. И если он характеризовал Пирогова как «молодого провинциального врача», то ведь в этом тоже была горькая ирония: в самом деле, кем в конечном счете оказался Пирогов, прославленный русский хирург? Попечителем Одесского учебного округа. Не равноценно ли это должности провинциального врача? Тургенев указал в скобках, что «он умер незадолго до 1860 года». Но ведь он понимал, что отставка Пирогова для него хуже смерти. Не будь Пирогова и его пронзительной судьбы, не было бы и Павла Петровича Кирсанова. Думать так позволяет как самый образ Павла Петровича, созданный Тургеневым в «Отцах и детях», так и его прямая параллель с образом его главного оппонента Базарова. Он ведь тоже был одним из лучших представителей русского дворянства и тоже оказался не у дел, а потому и ведет жалкую жизнь приживальщика в доме брата. И подлинная трагедия Павла Петровича заключена в том, что он сам глубоко чувствует это. Тургенев беспощаден к своему любимому герою, вынося над ним свой окончательный приговор. «Освещенная ярким дневным светом, его красивая, исхудалая голова лежала на белой подушке, как голова мертвеца... Да он и был мертвец», — читаем мы в его романе «Отцы и дети» (там же, 7, 154) и задаемся вопросом: так ли уж погрешил Тургенев против истины, сказав, что и Пирогов умер тогда, когда оказался ненужным России.

У нас нет прямых свидетельств о том, когда и где произошла встреча Тургенева с Пироговым. Да и так ли уж это важно, когда у нас есть другие неопровержимые и более важные доказательства. Ведь и сама статья Тургенева «По поводу „Отцов и детей”» — это тоже один из достовернейших мемуарных источников. У нас нет оснований не верить Тургеневу, тем более что все то, о чем он говорит, подтверждается фактами. А факты говорят о том, что у Тургенева в августе 1860 года состоялась встреча, после которой он, не заезжая в Лондон и не повидавшись с Герценом, прямо отправился в

¹⁷ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Соч.: В 15 т. Т. XIV. С. 351.

¹⁸ Сочинения Н. И. Пирогова. СПб., 1887. Т. 1. С. 484. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

Куртавнелъ и там начал писать «Отцов и детей». На опубликованных П. Уоддингтоном Подготовительных материалах к роману «Отцы и дети» помечено: «Вентнор (на о. Уайте)», а ниже — дата: «Август 1860» (там же, 12, 563). Это не противоречит и черновой рукописи романа, где на титульной странице рукой Тургенева засвидетельствовано: «Задумана в 1860-м году, летом, в Англии».¹⁹ В статье «По поводу „Отцов и детей“» Тургенев поставил в прямую связь свою встречу с Пироговым и начало работы над романом «Отцы и дети». Однако в описании этой встречи Тургенев крайне скуп на подробности, хотя в то же время полной мерой отдает должное доктору Д., подчеркивая, что именно он является прототипом Базарова: «⟨...⟩ в основание главной фигуры, Базарова, легла одна поразившая меня личность ⟨...⟩. В этом замечательном человеке ⟨...⟩. Впечатление, произведенное на меня этой личностью, было очень сильно...» (там же, 11, 86). А между тем в эту поразившую Тургенева встречу с Пироговым был посвящен Герцен, и тому есть прямые намеки и доказательства в его письме к Тургеневу, написанном сразу по прочтении его романа. «Мне кажется, — писал Герцен, — что ты, как достолюбезный бретер, остановился на дерзкой, сломанной, желчевой наружности, на плебейско-мещанском обороте, — и, приняв это за оскорбление, пошел далее».²⁰ Намек Герцена также говорит о том, что Пирогов был в Вентноре и должен был встречаться с Тургеневым, потому что Тургенев в это время был увлечен проектом создания «Общества для распространения грамотности и первоначального образования». Общественная деятельность Тургенева привлекала к нему внимание русских, которых в это время в Вентноре было особенно много.²¹ П. В. Анненков, который был тогда вместе с Тургеневым в Вентноре, рассказывает в «Литературных воспоминаниях»: «Наскорю составлена была им (Тургеневым. — Н. Н.) программа общества и представлена на обсуждение русской колонии в Вентноре. Она подробно разбиралась по вечерам в домике Тургенева, изменялась, переделывалась и после многих прений, поправок и дополнений принята была комитетом из выборных лиц кружка. После того принялись за составление и переписку обстоятельного циркуляра, при котором должен быть выслан „проект“ общества всем выдающимся лицам обеих столиц — художникам, литераторам, ревнителям просвещения и влиятельным особам, проживающим дома и за границей. Из одного этого перечня уже видно, какую массу механической работы приняли на себя участники предприятия, но благодаря настойчивости Тургенева и их усердию работа осуществилась. Основная мысль программы, как и всех проектов того времени, поражает своею громадностью, но подобно им и грешит отсутствием практического смысла. Она молчала о путях, которыми следовало идти для создания массы учебных заведений и корпорации учителей при них, не указывала на группы людей и на центры, откуда должны были истекать распоряжения о покрытии России народными училищами, и многое другое пропускала без внимания. Можно было подумать, что программой руководила только мысль доказать нужду, полезность и патриотичность общества, а подробности его осуществления предоставить ему самому, как именно и полагал Тургенев».²² Мы намеренно столь пространно цитировали П. В. Анненкова, чтобы показать, как критически к проекту Тургенева отнесся сам мемуарист. Не одобрил его и Герцен, считая его пустой либеральной затеей и не видя практических путей к его осуществлению. Более чем

¹⁹ ИРЛИ. Р. I. Оп. 29. № 431.

²⁰ Герцен А. И. Собр. соч.: В 30 т. Т. XXVII. Кн. 1. С. 217.

²¹ Анненков П. В. Литературные воспоминания. М., 1989. С. 423.

²² Там же. С. 425.

два года спустя, вспоминая об этом проекте, он с иронией писал Тургеневу 20 октября (1 ноября) 1862 года: «Политическим человеком я тебя никогда не считал — и теперь не считаю. Несмотря на то, что ты с Робинзоном Крузе (с Н. Ф. Крузе. — Н. Н.) — на острове Вайте говорил об азбуке».²³

А между тем на этом заседании, где подробно обсуждался представленный Тургеневым проект программы «Общества для распространения грамотности и первоначального образования», как уже сказано, должен был присутствовать Пирогов. Ведь Пирогов был попечителем Одесского учебного округа и для него как автора недавно вышедшей статьи «Мысли и замечания о проекте устава училищ, состоящих в ведомстве Министерства народного просвещения» предлагаемый Тургеневым проект был любопытен, но не более того. Пирогова отталкивала в нем равно как его малая конкретность, так и пышно декларируемые высокие цели, которые на деле оборачивались ничтожным результатом. По-видимому, это он и высказал Тургеневу, высказал резко, в свойственной для него манере. Все эти предположения — не более чем предположения. Но они основаны на фактах. На фактах основано и предположение о первой встрече Тургенева с Пироговым. В самом деле, если бы Пирогова не было на этой встрече, о которой мы говорим, то как объяснить тот факт, что имени Пирогова нет среди циркуляров, разосланных собранием и обращенных в адрес тех общественных деятелей, которые так или иначе зарекомендовали себя на nive просвещения. А Пирогов был попечителем Одесского учебного округа, сверх того известным педагогом, и его статьи не сходили со страниц периодических изданий, демократических и недемократических. Да и не об этом ли говорит и намек Герцена, о чем уже сказано выше? С поразительным невниманием отнеслись тургеноведы к этому письму Герцена, а между тем оно многое объясняет и без него невозможно до конца понять образ Базарова. В самом деле, что означают эти необъяснимые противоречия в облике Базарова? Обличает ли он его? Смеется ли? А он попросту писал его с живого лица, уважал его, им восхищался, но и полемизировал с ним. Герцен в письме к Тургеневу сразу сказал ему об этом. И хотя Герцен, как показывает черновая рукопись романа, был не прав, обвиняя Тургенева в раздражении против героя, тем не менее его указание на полемику с ним заслуживает самого пристального и — увы! — запоздалого внимания. Запоздалого, если вспомнить, сколько незаслуженных обвинений, подозрений в неискренности вынес Тургенев за Базарова. А то была полемика. Полемика со статьей Пирогова «Вопросы жизни», которая еще в 1856 году была опубликована в «Морском сборнике» (№ 9). В ней Пирогов резко критиковал узкую профилизацию, принятую в России во многих учебных заведениях, ратовал за воспитание в первую очередь человека, а не специалиста. И уже это не могло не привлечь к себе сочувственного внимания Тургенева. В эпилоге своей статьи Пирогов использовал следующий диалог на эту тему:

«— К чему вы готовите вашего сына? — кто-то спросил меня.

— Быть человеком, — отвечал я.

— Разве вы не знаете, — сказал спросивший, — что людей собственно нет на свете: это одно отвлечение, вовсе ненужное для нашего общества. Нам необходимы негоцианты, солдаты, механики, моряки, врачи, юристы, а не люди».

Правда это или нет?

По существу ответу на этот вопрос посвящена вся статья Пирогова, где он подверг резкой критике всю нынешнюю систему образования, уродующую молодых людей. Сколь большое значение Тургенев придавал статье Пирогова, свидетельствует хотя бы то обстоятельство, что он вложил его слова в уста

²³ Герцен А. И. Собр. соч.: В 30 т. Т. XXVII. Кн. 1. С. 261.

умирающего Базарова, и там эти слова звучат горькой иронией: «Я нужен России... Нет, видно не нужен. Да и кто нужен? Сапожник нужен, портной нужен, мясник...» (Соч., 7, 183). Но это не так. Базаров нужен России, и об этом говорит рекем на его могиле. Нужен потому, что остался человеком и победил в себе все то, что отвергал Пирогов. Не боясь преувеличения, можно утверждать, что Тургенева поразила статья Пирогова. В нем, в Пирогове, он увидел Базарова, увидел еще до того, как произошла его встреча с самим Пироговым. Эта встреча только подтвердила впечатления Тургенева, его окончательную решимость создать этот образ в романе «Отцы и дети». Поэтому его полемика с Пироговым была больше чем полемика: он не только полемизировал с Пироговым, но создавал уже однажды созданный им образ, а значит, по нему выстраивал свой роман. Самим своим именем Базаров обязан Пирогову, который не однажды в своих статьях использовал такой необычный эпитет, как «торговое стремление» (2, 5). Есть он и в той статье, с которой полемизирует Тургенев, как есть и другой поразивший Тургенева эпитет «бунтующее» (там же, 17), который он включил в рекем своего романа. Умирающий Базаров говорит словами и образами Пирогова: «Попал под колесо... червяк полураздавленный» (Соч., 7, 182, 183), — говорит то, что уже сказано в статье Пирогова, с которой полемизирует Тургенев, и он намеренно вкладывает эти слова в уста Базарова, чтобы показать, как далеко ушла действительная жизнь и как не похожа она на ту, к которой готовил своих воспитанников Пирогов. Базаров, как никто другой, чувствует свою индивидуальность. Он, как того и хотел Пирогов, вступая в жизнь, задает себе вопросы: «В чем состоит цель нашей жизни? Какое наше назначение? К чему мы призваны? Чего должны искать мы?» (там же, 4). Ради достижения этой цели он и вступает «во вражду с обществом» (там же). Однако жизнь распорядилась иначе. И умирающий Базаров ведет диалог с Пироговым, говоря его собственными словами: «И ведь тоже думал: обломаю дел много, не умру, куда! задача есть, ведь я гигант! А теперь вся задача гиганта — как бы умереть прилично, хотя никому до этого дела нет... Все равно: вилять хвостом не стану» (Соч., 7, 183).

Некоторые из читателей еще помнили, хотя дело происходило более сорока лет назад, как Тургенев, по совету Анненкова, чтобы придать Базарову плутарховский оттенок жгучего болезненного самолюбия, которым, по мнению Анненкова, недостаточно был отмечен его герой, сделал в своем романе соответствующую вставку. Речь идет о вставке в XIX главу, где Базаров сперва пошевелился на постели, «а потом произнес следующее: — Ты, брат, глуп еще, я вижу. Ситниковы нам необходимы. Мне, пойми ты это, мне нужны подобные олухи. Не богам же, в самом деле, горшки обжигать!.. „Эге, ге!.. подумал про себя Аркадий, и тут только открылась ему на миг вся бездонная пропасть базаровского самолюбия. — Мы, стало быть, с тобой боги? то есть — ты бог, а олух уж не я ли?“ — Да, — повторил угрюмо Базаров, — ты еще глуп» (там же, 102).

Этот эпизод²⁴ стал еще одной страницей в обвинении Тургенева в неискренности, в его тенденциозном отношении к Базарову, а дело заключалось только лишь в полемике Тургенева с Пироговым, который едва ли не поощряет эти низменные инстинкты своих воспитанников. «Вот в этом-то периоде самопознания любопытство, самолюбие и корысть подстрекают вас управлять другими», — говорит Пирогов (2, 35), а в другом месте своей статьи он высказывается еще более откровенно, оправдывая свои мысли тем, что такова мораль в современном ему обществе: «Говорите, чтобы скрыть, что вы дума-

²⁴ Подробнее об этом см.: *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Соч.: В 15 т. Т. VIII. С. 573—574.

ете. Если не хотите служить ослами другим, то сами на других верхом ездите. Только об этом молчите и в кулак себе смейтесь» (там же, 7). Вместо того чтобы заглушить эти инстинкты своих учеников, Пирогов намеренно обостряет их, воспитывая бескомпромиссных и бесстрашных отрицателей, способных разрушить современный мир. Разумеется, Тургенев не только не мог согласиться с этим, но и мимо этого пройти. Его роман — это и есть его полемика с Пироговым, и тем убедительнее, весомее и ярче эта полемика, что оппонентом Пирогова выступает его прототип Евгений Базаров. Поражение Базарова, его трагическая судьба — тоже ведь отражение этой полемики, отношения к ней Тургенева. Его герой гибнет, гибнет потому, что не может преодолеть в себе этой двойственности, этого разлада с самим собой, борьбы наружного и внутреннего человека, о которой так много писал Пирогов. Не нашел он понимания и сочувствия в любви, не нашел потому, что не может открыться Одинцовой, не может быть искренним до конца. А ведь и об этом тоже писал Пирогов.

Читатели Тургенева не уловили этой полемики, не могли принять созданный им образ, поверить, что он «честно, и не только без предубеждения, но даже с сочувствием отнесся к выведенному (...) типу» (Соч., 11, 87). Не мог поверить в это и Герцен, который знал и эту полемику, и самого героя, но и он упрекал Тургенева в раздражении против него. Наверное, потому, что это все-таки была полемика. А что же Пирогов? Как он сам отнесся и к этой полемике, и к созданному Тургеневым образу? Ведь он лучше других понимал, в какое положение поставил себя Тургенев, задумав создать такой неоднозначный и противоречивый образ, который не только в литературе, но и в жизни понимают и принимают далеко не все. Он и должен был поставить последнюю точку в этой драматической истории. И он ее поставил. Пирогов был болен раком языка и, как врач, понимал, что дни его сочтены. Уходить из жизни, не ответив Тургеневу, он не хотел. Почему же он не сделал этого раньше? Наверное, потому, что он был Базаровым, и, как Базарову, ему было трудно решиться на эту откровенность. А он хотел быть откровенным до конца. Даже если его «Вопросы жизни» прочтет кто-то другой: ведь это случится тогда, когда его уже не будет. И он сам предоставил право прочесть его «Дневник» другому. Они так и названы: «Вопросы жизни» с подзаголовком «Дневник старого врача», а ниже значится: «писанный исключительно для самого себя, но не без задней мысли, что, может быть, когда-нибудь прочтет и кто другой». Даты «Дневника» Пирогова говорят о том, что он вел его в последние годы жизни — 5 ноября 1879—22 октября 1881 года. Он был прерван на середине менее чем за месяц до смерти Пирогова, когда он уже не мог писать. В запись от 22 февраля 1881 года неожиданно врываются полные боли и отчаяния строки: «Ой, скорее, скорее! Худо, худо! Так, пожалуй, не успею и половины петербургской жизни описать...» (1, 515). Он не успел. Но он написал то последнее, что считал самым существенным: «Вера в бессмертие основана на чем-то еще более высшем, чем самая любовь. Теперь я верю, или, вернее, желаю верить в бессмертие не потому только, что люблю жизнь за любовь мою — и истинную любовь — ко второй жене и детям (от первой); нет, моя вера в бессмертие основана теперь на другом нравственном начале, на другом идеале» (там же, 525). Это ли не предсмертный привет Пирогова, обращенный к Тургеневу за его реквием Евгению Базарову, по определению Герцена, «с дальним апрошем к бессмертию души!» «Неужели их молитвы, их слезы бесплодны? — читаем мы в романе «Отцы и дети». — Неужели любовь, святая, преданная любовь не всесильна? О нет!». ²⁵ Эти

²⁵ Там же. С. 402.

предположения основаны на всей последней книге Пирогова и говорят о том, что он хорошо знал роман Тургенева и относился к нему с большой требовательностью. Но даже и это не могло повлиять на его высокую оценку. Умиравший Пирогов хотел, чтобы Тургенев знал это. Выдающийся ученый, он был к тому же замечательным писателем и, видя, как нелегко дался Тургеневу образ Базарова, был признателен ему за это. Подлинный ученый-хирург, Пирогов знал, с каким трудом достигается истина, но лишь она одна способна дать высшую награду настоящему художнику, поэтому полной мерой Пирогов хотел именно так отметить Тургенева. Поэтому-то он и был так откровенен в своей последней книге. Откровенен, не заботясь о том, какой ущерб своей исповедью он наносит самому себе. «Моя, рано развившаяся во мне, любовь к науке имела только ту опасную и худую сторону, что послужила к раннему же развитию и самонадеянности, заносчивости и сомнения» (1, 398). Еще более беспощаден к себе Пирогов, когда говорит о своей протестантской религии, которую он принял, находясь в Дерпте, о своей нетерпимости к православным, среди которых находились и его родители, остро переживавшие за судьбу сына. «У меня, — пишет Пирогов, — она (религия. — Н. Н.) проявилась именно в отношении моих к матери, после долгой разлуки, из одного только различия в религиозных убеждениях, то есть именно там, где я мог бы и должен бы был требовать от себя сдержанности, терпимости и уважения к убеждениям старых и достойных уважения людей. Этого не случилось, и я долго, долго и горько упрекал себя за мальчишескую невыдержанность, бестактность и грубость. Какое мне, молокососу, было дело до самых задушевных убеждений моей богомольной старухи матери и для чего было затрогивать самую чувствительную струну ее сердца? Мотив был так же нелеп и странен, как и поступок» (там же, 386).

Заядлый спорщик, Пирогов имел репутацию человека невыдержанного и резкого; находясь в обществе, он то и дело ввязывался в споры, не заботясь о приличиях. Об этом говорит он сам, вспоминая свою молодость, в своей последней книге. «И пятидневное мое пребывание в Москве ознаменовалось целым рядом стычек, — вспоминает он. — Куда бы я ни являлся, везде я находил случай осмеять московские предрассудки, прогуляться насчет московской отсталости и косности, сравнить московское с прибалтийским, то есть чисто европейским, и отдать ему явное преимущество» (там же, 387). Читая эти строки, а они не единственные на эту тему в книге Пирогова, понимаешь, что и спор Базарова с Павлом Петровичем, который играет главную роль в сюжете романа, являясь завязкой конфликта, тоже взят из реальной жизни. Пирогов не скупится на подробности, рисуя время своего препровождения, и остается только поражаться, как хорошо знал Тургенев привычки своего прототипа, как, создавая образ, умело использовал эти детали, о которых вскользь упоминает Пирогов. «Я сшил себе на заказ в Дерпте какую-то фантастическую теплую фуражку, с тем намерением, чтобы она служила мне и вместо подушки», — пишет он (там же, 458). А у Тургенева в «Отцах и детях» читаем: «Базаров вскочил в тарантас, уткнулся головой в кожаную подушку — и оба экипажа покатили».²⁶ «...Летом ботанические экскурсии были моим главным наслаждением», — признается Пирогов (там же, 228). С этим увлечением, о котором подробно рассказывает Пирогов, связана и сплетня, распространившаяся в высших светских кругах, о якобы его романе с Е. А. Глазенап. Тургеневу говорил об этом лечивший его врач Н. Ф. Здекауэр, который иногда сопровождал их на этих прогулках. Тургенев воспользовался этим и многими другими рассказами людей, хорошо знавших

²⁶ Там же. С. 201.

Пирогова. Не потому ли в его романе «Отцы и дети» ботанические прогулки играют такую важную роль в романе Базарова с Одинцовой? В последней книге Пирогова названы имена многих людей, с которыми он общался и был хорошо знаком. Этих людей хорошо знал и Тургенев. Они-то и помогали ему в его трудной и как никогда ответственной работе, восполняя своими рассказами досадный пробел, образовавшийся в его отношениях с Пироговым. Но это не остановило Тургенева, не отразилось на его замысле. Он работал долго, упорно, трудно, понимая, кого он создает. Понимал это и Пирогов, и с этих позиций оценивал он Базарова. Он принял Базарова, он, судя по его последней книге, оценил мастерство и такт Тургенева и ответил ему. Ответил, пересмотрев свои убеждения и отказавшись от полемики с ним. Но было поздно: «Вопросы жизни» Пирогова появились посмертно в 1884 году, в 9-м номере журнала «Русская старина», а за год до того не стало самого Тургенева.

О СУБЪЕКТИВАЦИИ ЧЕХОВСКОГО ПОВЕСТВОВАНИЯ

В исследованиях, посвященных прозе Чехова, не прекращаются попытки выделить константы художественного мира писателя, обнаружить некий фундамент, обеспечивающий единство этого мира.

Могут быть названы концепции А. П. Чудакова,¹ который видит одну из основополагающих особенностей прозы писателя в «случайностном» подходе к изображаемой действительности, В. Б. Катаева,² считающего гносеологическую проблематику приоритетной для Чехова областью художественного исследования и вместе с тем преобладающим углом зрения на действительность, И. Н. Сухих,³ который полагает, что внимание Чехова прежде всего сосредоточено на «прозаическом состоянии мира». Наконец, следует назвать также позицию А. С. Собенникова,⁴ в самое последнее время выдвинувшего концепцию, выявляющую стойкий интерес писателя к христианскому сознанию и библейской проблематике.

Все эти концепции связаны с анализом содержательной стороны текста. Чтобы представить соотношение названных точек зрения, сфокусированных на том, как Чехов и его герои видят мир, следует обратиться к тому, как создается образ персонажа в его взаимоотношениях с действительностью. В связи с этим представляет интерес еще одна особенность прозы Чехова, которая заслуживает внимания хотя бы потому, что ее можно наблюдать на протяжении практически всего творчества писателя и которая в этом смысле является едва ли не универсальной его особенностью, — субъективация повествования.

Коротко сущность данного явления заключается в следующем.

Существуют два совершенно разных качества, в которых персонаж (и его сознание) может выступать в речи повествователя: в качестве изображаемого объекта, предмета речи повествователя, и в качестве субъекта сознания, с позиции которого словом повествователя освещается происходящее.

Второй тип повествования мы называем субъективированным, или двусубъектным, и обеспечивается он, как увидим на конкретном примере, разветвленной системой лексико-грамматических средств. Если же подходить к той же ситуации с точки зрения качества персонажного сознания в речи повествователя, то персонаж как субъект сознания возникает именно в этих средствах создания двусубъектности.

Говоря о двусубъектности, можно выделить два разных явления: несобственно-прямую речь, представляющую непосредственно содержание сознания

¹ Чудаков А. П. 1) Поэтика Чехова. М., 1971; 2) Мир Чехова: Возникновение и утверждение. М., 1986.

² Катаев В. Б. 1) Проза Чехова: Проблемы интерпретации. М., 1979; 2) Спор о Чехове: конец или начало? // Чеховиана: Мелиховские труды и дни. М., 1995. С. 3—9.

³ Сухих И. Н. Проблемы поэтики А. П. Чехова. Л., 1987.

⁴ Собенников А. С. «Между „есть Бог“ и „нет Бога“...»: О религиозно-философских традициях в творчестве А. П. Чехова. Иркутск, 1997.

персонажа, его размышления, мечты, желания и прочее, и двусубъектное повествование как таковое, в котором либо сообщается о хронологической череде событий, либо описываются детали обстановки, предметов, пейзажа и т. д. В этом втором варианте двусубъектного повествования персонаж выступает как субъект перцептивного восприятия действительности, воспроизводимой словом повествователя, тогда как в несобственно-прямой речи он выступает как субъект мысли и оценки.

Продемонстрируем данное явление на примере отрывка из повести «Дуэль» (1891). Вот концовка шестой главы, в которой описывается пикник и присутствуют разные формы текстового представления дьякона: здесь имеется не только его прямая речь, но дьякон также становится предметом слова повествователя.

«Дьякон пошел за рыбой, которую на берегу чистил и мыл Кербалай, но на полдороге остановился и посмотрел вокруг.

„Боже мой, как хорошо! — подумал он. — Люди, камни, огонь, сумерки, одурливое дерево — ничего больше, но как хорошо!“

На том берегу около сушильни появились какие-то незнакомые люди. Оттого что свет мелькал и дым от костра несло на ту сторону, нельзя было рассмотреть всех этих людей сразу, а видны были по частям то мохнатая шапка и седая борода, то синяя рубаха, то лохмотья от плеч до колен и кинжал поперек живота, то молодое смуглое лицо с черными бровями, такими густыми и резкими, как будто они были написаны углем. Человек пять из них сели в кружок на земле, а остальные пять пошли в сушильню. Один стал в дверях спиной к костру и, заложив руки назад, стал рассказывать что-то, должно быть, очень интересное, потому что, когда Самойленко подложил хворосту и костер вспыхнул, брызнул искрами и ярко осветил сушильню, было видно, как из дверей глядели две физиономии, спокойные, выражавшие глубокое внимание, и как те, которые сидели в кружок, обернулись и стали прислушиваться к рассказу. Немного погода сидевшие в кружок тихо запели что-то протяжное, мелодичное, похожее на великопостную церковную песню...»⁵

Первый абзац представляет собой пример чистого, моносубъектного повествования, в котором повествователь и персонаж четко противопоставлены и в котором дьякон выступает исключительно как предмет речи повествователя. Вместе с тем и сам факт его присутствия в речи повествователя, и прямое указание на акт восприятия («посмотрел вокруг») создают условия для возможного изменения качества присутствия персонажа в речи повествователя.

Второй абзац представляет собой внутреннюю речь дьякона.

Факт ее присутствия заслуживает внимания сам по себе, поскольку такой формой речевого поведения наделены далеко не все персонажи повести. Кроме того, существенно ее содержательное наполнение: она отражает созерцание природы, эстетическое переживание пейзажа, а данная способность, как можно увидеть, сопоставляя способы текстовой самореализации фон Корена и Лаевского, свойственна отнюдь не каждому персонажу и, в частности, представляет собой один из параметров, по которым они противопоставлены.

В третьем абзаце происходит возврат к речи повествователя, но качество ее меняется и содержательно (теперь предметом повествования служит не дьякон, а происходящее на другом берегу), и формально, поскольку она наделена многочисленными и разнообразными языковыми особенностями (они выделены в цитате), которые позволяют сделать вывод о двусубъектно-

⁵ Тексты Чехова здесь и далее цитируются по Полному собранию сочинений и писем в 30-ти томах (М., 1983—1988).

ти данного фрагмента повествования. А из этого следует, что дьякон сначала показан с внешней точки зрения речью повествователя, затем изнутри его собственной речью, и, наконец, персонаж снова представлен изнутри, но уже речью повествователя, в которой он выступает как субъект, восприятием которого данная картина зафиксирована.

Этот фрагмент речи повествователя дает нам возможность задаться вопросом: какова функция данной картины, насколько она необходима для сюжетного развития повести, содержатся ли в ней какие-то мотивы, которые переключаются с тем, что уже сказано или будет сказано в дальнейшем, какое отношение все это — бородатые люди, мохнатые шапки, коллективное пение, какие-то рассказы, которых не слышно, — имеет к конфликту между Лаевским и фон Кореном? Придется признать, что никакого.

Отталкиваясь от подобных деталей и эпизодов в прозаических текстах Чехова, А. П. Чудаков пришел к выводу о том, что принцип детерминированности в дочеховской литературе сменяется у Чехова принципом «случайности», неотбранности в изображении действительности.

По-другому смотрит на данное явление В. Б. Катаев: «Одно видение принадлежит самопоглощенному герою, зажатому в щоры своего „определенного взгляда на вещи“, не замечающему столь многого вокруг. Другое — автору: видение несравненно более широкое, стремящееся учесть все богатство и сложность мира, не связанное со „специальной“ проблематикой, полемичное по отношению к абсолютизации отдельных точек зрения на мир».⁶ Таким образом, с точки зрения В. Б. Катаева, функция такого рода деталей, подробностей, не несущих ни сюжетобразующей, ни характерологической нагрузки, состоит в противопоставлении широкой точки зрения на реальность автора ограниченным точкам зрения каждого из персонажей. В. Б. Катаев уверен, что за такого рода деталями стоит именно позиция автора, а сама эта уверенность основана на том, что эти детали находятся за пределами того, что доступно восприятию персонажа, «не замечающего столь многого вокруг».

Однако именно последнее соображение не позволяет воспользоваться объяснением В. Б. Катаева в данном случае, поскольку вся картина происходящего на том берегу хотя и зафиксирована словом повествователя, но отражает именно позицию и восприятие персонажа, в данном случае дьякона. Из чего следует, что и при интерпретации эстетической нагрузки таких «ненужных» деталей не последним обстоятельством оказывается тип повествования, моносубъектный или двусубъектный; последний вводит сознание персонажа в качестве чувственно воспринимающего реальность, и именно по этой причине «самопоглощенным» такого персонажа назвать трудно.

Итак, не исключая того, что такого рода детали в ряде случаев могут интерпретироваться так, как предлагают это делать А. П. Чудаков и В. Б. Катаев, мы можем предложить другое объяснение данного явления, относящееся к тем случаям, когда «ненужные» подробности появляются в двусубъектном повествовании.

Какова сюжетная функция картины, разворачивающейся на том берегу? Мы затрудняемся определить ее, но при этом следует учитывать, что важна может быть не сама картина как таковая, а способ ее текстовой презентации. Этот способ, как показывает анализ, состоит в том, что картина воспроизводится словом повествователя, наделенным языковыми особенностями, которые позволяют сделать вывод о двусубъектности слова повествователя; смысл последней в том, чтобы ввести в текст, в повествование сознание персонажа

⁶ Катаев В. Б. Проза Чехова... С. 73.

(в данном случае дьякона) не в качестве изображаемого объекта, а в качестве активно воспринимающего реальность субъекта.

Другими словами, скорее всего, важна не столько сама картина, сколько то, что на всем ее протяжении читателю представлено сознание дьякона в качестве перцептивно воспринимающего разворачивающееся перед его глазами. Смысл картины — в указании на то, что персонаж наделен способностью к такому восприятию действительности, постоянно ею пользуется, в том, что его информационные каналы открыты, а это является важнейшей характеристикой сознания персонажа, составной частью его личности и неизбежно не только для расстановки персонажей в повести, но и для общей эстетической интерпретации текста.

Имея в виду последнее обстоятельство, попробуем показать, как это происходит, обращаясь к ряду произведений Чехова, написанных в разное время. А поскольку субъективация повествования, как видно на примере с дьяконом Победовым, меняет качество присутствия персонажа в тексте, а следовательно, и качество самого сознания персонажа, будет логично сопоставить нашу позицию с той интерпретацией данных текстов, которую они получают в рамках гносеологической концепции, разрабатываемой В. Б. Катаевым: именно она из всех перечисленных вначале предполагает, что в чеховской прозе персонаж выступает прежде всего как «субъект познания».⁷

Вот как он комментирует рассказ «Ванька» (1886): «„На деревню дедушке“ — за этим стоит своя система ориентации в мире; в этой системе только два географических понятия: Москва и деревня с дедушкой Константином Макарычем («Ванька»). Это очевидно с точки зрения Ваньки Жукова, но абсурдно с точки зрения почтовых служащих. Их мир поделен по иным знаковым рубрикам».⁸

Разговор о рассказе вскоре возобновляется: «„На деревню дедушке“ — смешно уже само по себе. Но столкновение иллюзии, ложного представления с живой болью, страданием полуграмотного Ваньки Жукова рассчитано на более сложную читательскую реакцию».⁹

Наконец, отталкиваясь от анализа ряда текстов, в том числе и данного рассказа, В. Б. Катаев делает вывод относительно этой читательской реакции, т. е. художественной задачи, стоящей за этими текстами: «В первую очередь писателя интересует, как этот зависимый трудящийся человек *понимает* свое положение и как он в связи с этим *ведет себя*. Как всегда оказывается у Чехова, понимает неверно и реагирует нелепо, неадекватно».¹⁰

Можно ли оспорить такую интерпретацию рассказа «Ванька», есть ли основания сомневаться в том, что в данном случае имеет место гносеологическая проблематика, которую обнаруживает В. Б. Катаев?

Кажется, нет. Мальчик действительно пишет письмо, которое никогда не дойдет до адресата, так что его жалобам и мольбам не суждено быть услышанными. Такое положение есть прямое следствие того, что персонаж плохо ориентируется, т. е. его представления о реальности, по крайней мере в том, что касается «географических понятий», оказываются неадекватными реальности. Все это так. Но можно ли утверждать, что эта неадекватность и есть своего рода смысловой фокус текста, можно ли в этом неадекватном ориентировании видеть главный смысл рассказа? Тут возникают серьезные сомнения.

⁷ Там же. С. 18.

⁸ Там же. С. 47.

⁹ Там же. С. 53.

¹⁰ Там же. С. 59.

В самом деле, если иметь в виду, что персонаж представлен в рассказе целым комплексом средств текстовой самореализации, за каждым из которых стоит особое качество его сознания, разные слои сознания, то ситуация усложняется.

При этом даже внешний, видимый, четко противопоставленный позиции повествователя слой сознания персонажа, стоящий за его прямой речью, неоднозначен: неразвитость сознания Ваньки, выступающая из тотальной ненормативности его высказываний, соседствует в его прямой речи с детской любознательностью и интересом к миру, которые не позволяют сводить все содержание мыслительной сферы данного персонажа к неспособности адекватно ориентироваться в географических категориях.

Выясняется также, что этим внешним слоем сознание персонажа отнюдь не исчерпывается: другую форму его представления можно видеть в субъективированном повествовании, смысл которого в том, что словом повествователя персонаж вводится в текст как субъект восприятия, осмысления и оценки действительности.

Если обратиться к тому, в каком качестве персонаж выступает в субъективированном повествовании, то здесь ситуация еще сложнее и окончательно теряет однозначность. В нем открываются новые грани сознания Ваньки Жукова: оказывается, что он причастен к красоте окружающего мира, коль скоро именно его восприятием дан прекрасный зимний пейзаж, который так и просится на рождественскую открытку; кроме того, в сферу его сознания попадают экзистенциальные смыслы.

Другими словами, анализ разных форм субъективированного повествования в рассказе позволяет существенно откорректировать параметры сознания персонажа: сознание Ваньки Жукова, внешне непритязательного и действительно полуграмотного крестьянского мальчика, наделено скрытыми потенциалами, быть может, в значительной степени неочевидными для него самого, но тем не менее реально существующими, в том числе и способностью к саморазвитию. Забитый и униженный, он не утратил представления об истинных человеческих ценностях, способности взглянуть на себя со стороны, и позиция такого персонажа представлена повествователем как равновеликая и равноценная его повествовательской позиции, коль скоро причастность сознания персонажа к этим ценностям вскрывается именно двусубъектным словом повествователя.

По отношению к такому персонажу утверждать, что главное его качество заключается в его слабом умении ориентироваться и в том, что он не дорос до более правильных представлений, которые есть, скажем, у почтальонов, означает пренебрегать значительной частью художественных смыслов рассказа.

Посмотрим теперь, как В. Б. Катаев комментирует рассказ «Гусев» (1890): «По дороге с Сахалина Чехов пишет рассказ, в котором, показывая обособленность протеста, в то же время изображает горячего „протестанта” человеком узким и недалеким, оперирующим общими категориями „обличения” и, в сущности, равнодушного к единичным, конкретным людям, находящимся рядом с ним».¹¹

Таково прочтение данного текста под углом зрения гносеологической проблематики. Она связана для В. Б. Катаева прежде всего с фигурой Павла Иваныча: исследователь справедливо видит в нем человека, для которого обличение становится страстью, а картина мира представлена в его сознании всего двумя цветами, черным и белым, и вряд ли может претендовать на

¹¹ Там же. С. 122.

объективность. В этом смысле есть прямой резон видеть в рассказе очередную гносеологическую неудачу очередного персонажа.

Но опять-таки можно ли утверждать, что именно неудачные гносеологические попытки Павла Иваныча есть главный предмет художественного исследования в рассказе, по отношению к которому все остальное, в том числе и фигура самого Гусева, есть не более чем фон и аргумент, свидетельствующий о неспособности Павла Иваныча адекватно воспринимать социальную действительность?

В. Б. Катаев следующим образом формулирует окончательный вывод относительно данных персонажей и их сознания: «Автор... оставляет за собой право подчеркнуть относительность, обусловленность суждений героев друг о друге и об окружающем мире, лишить их суждения конечной значимости и сделать их лишь фактами, характеризующими психику героев. Не прячась ни за Гусева, ни за Павла Иваныча, Чехов завершающее слово не отдает ни тому, ни другому».¹²

Таким образом, по логике В. Б. Катаева, в данном рассказе мы снова оказываемся свидетелями гносеологических неудач обоих персонажей, которые этим фактом оказываются уравненными и в равной степени отстраненными от эстетического идеала писателя; сама же эта эстетическая позиция оказывается в принципиально иной плоскости по отношению к сознанию каждого из двух данных персонажей: тезис о «равнораспределенности в конфликте» исследователем еще не сформулирован, но в содержательном плане он налично.

Есть ли основания говорить о том, что представления Гусева о действительности вступают в конфликт с реальностью?

Взглядов на реальность (во всяком случае, на социальный ее аспект, на котором сосредоточено внимание Павла Иваныча) у Гусева в сущности нет, а те, что есть, лежат в фольклорно-мифологической плоскости и в этом смысле от реальности практически не зависят. Как таковые они, естественно, неадекватны действительности.

Поэтому гносеологические трудности Гусева, собственно говоря, даже не нуждаются в особых доказательствах: его неразвитость и забитость очевидны, его представления о действительности есть прямое следствие данных качеств персонажа, следовательно, его представления обречены на то, чтобы ей не соответствовать. Именно в этом аспекте В. Б. Катаев и берет данного персонажа.

Однако вопрос в другом: исчерпывается ли сознание Гусева этими наивными и, прямо скажем, примитивными представлениями?

Анализ комплекса способов текстовой самореализации Гусева показывает, что это не так. Гусев представлен в тексте большим, чем Павел Иваныч, числом способов текстовой самореализации: помимо внешней прямой речи, которая есть у обоих, сознание Гусева представлено также внутренней прямой речью и разными видами двусубъектности, включая несобственно-прямую речь и двусубъектное повествование, в котором персонаж выступает как субъект перцептивного восприятия действительности.

Следовательно, помимо зафиксированного речью пласта сознания, которым наделены оба персонажа, Гусев обладает еще и внутренним слоем сознания, т. е. доступным читателю, но скрытым от других персонажей рассказа, в том числе и от Павла Иваныча. Из сказанного следует, что сознание персонажей по-разному структурировано.

¹² Катаев В. Б. Автор в «Острове Сахалине» и в рассказе «Гусев» // В творческой лаборатории Чехова. М., 1974. С. 251.

Представляет интерес и предметное содержание этого скрытого слоя сознания Гусева: если сознание Гусева, стоящее за его прямой речью, отражает в том числе и темную, неприглядную сторону крестьянской жизни, то подсознание героя, выступающее из двусубъектного повествования и несобственно-прямой речи персонажа, эту неприятную, тяжелую сторону действительности не фиксирует. Напротив, всплывающие в полубреду и зафиксированные двусубъектными формами картины деревенской жизни пронизаны ощущением молодости, здоровья, красоты, праздника, счастья, им сопутствует атмосфера *наслаждения жизнью*, которой напрочь лишен Павел Иванович, человек несравненно более образованный и наделенный гораздо более развитым сознанием, если под последним понимать идеи, концепции, мировоззрение и др.

Весьма существенно и то, что сознание Гусева представлено в двусубъектном повествовании как чувственно воспринимающее реальность, находящееся с ней в состоянии информационного обмена. Именно двусубъектные формы позволяют автору дать пейзажи сквозь восприятие Гусева и тем самым представить персонажа как контактирующего с действительностью и причастного к красоте окружающего мира, которая опять-таки недоступна Павлу Ивановичу.

Следует отметить и то обстоятельство, что пейзаж, которым завершается рассказ, тоже дан сквозь сознание, безусловно типологически родственное сознанию Гусева, а важность данного пейзажа как средства выражения общей эстетической задачи рассказа отмечается практически всеми исследователями, в том числе и В. Б. Катаевым.¹³

Другими словами, анализ рассказа с точки зрения совокупности способов текстовой самореализации, которыми представлен каждый из персонажей, вскрывает структуру их сознания, которая оказывается значимой и которая, по-видимому, есть главный предмет художественного исследования: именно с разной структурой сознания Гусева и Павла Ивановича в первую очередь связаны оппозиция, в которой находятся данные персонажи, и иерархия, которую они образуют, иерархия, которая не позволяет говорить об авторской «равнораспределенности в конфликте».

Таким образом, анализ текста под данным углом зрения показывает, что рассказ имеет прямое отношение к проблеме сознания, его типологии и разным составляющим сознания. При этом гносеологический подход в том виде, в каком им руководствуется В. Б. Катаев, покрывает лишь внешнюю, наиболее заметную часть сознания персонажей и, соответственно, лишь часть проблематики рассказа.

В. Б. Катаев ведет также подробный разговор об «Ионьче»: «Говоря о печальной судьбе своего героя, Чехов показывает почти неотвратимую неизбежность его гибели: силы, делающие из беспечного юноши бесчувственного стяжателя, слишком превосходят возможности сопротивления отдельного человека. Никаких иллюзий, показывает Чехов, не должен питать человек, желающий остаться человеком в этом враждебном ему мире: ни здоровье, ни работа, ни презрение к обывателям не оказались достаточным противоядием против превращения Старцева в одного из таких обывателей».¹⁴

Гносеологическая проблематика рассказа, по-видимому, связывается с «иллюзиями», которые не стоит питать, если хочешь во враждебном мире остаться человеком: надежды Старцева на ряд перечисленных в цитате вещей оказались тщетными, коль скоро данные вещи не смогли пересилить эти враждебные ему силы и спасти его от падения.

¹³ Там же. С. 252.

¹⁴ Катаев В. Б. Проза Чехова... С. 217.

В. Б. Катаев продолжает разговор о рассказе в другой своей работе,¹⁵ но теперь уже отнюдь не в духе гносеологического подхода к действительности. Суммируя произошедшее с героем рассказа, он пишет: «В чеховском мире судьбу человека определяют силы, сопротивление которым заведомо превышает его возможности. Как сопротивляться времени, которое творит дело превращения „незаметно, мало-помалу“?». ¹⁶ Тем самым исследователь переносит акцент в объяснении произошедшего со Старцевым на обстоятельства, тогда как опора на организацию повествования показывает, что дело скорее заключается во внутреннем устройстве сознания персонажа и в том выборе, который он сам делает в тех или иных обстоятельствах.

Другими словами, если сопоставить трактовку рассказа в исследованиях, написанных В. Б. Катаевым и разделенных почти двадцатью годами, то можно видеть, что в работе 1998 года гносеологическая составляющая анализа ослаблена, а акцент переносится на непреодолимую силу обстоятельств.

Между тем и данный текст имеет прямое отношение к проблеме сознания, хотя в рамках гносеологического подхода, как понимает его В. Б. Катаев, анализировать рассказ действительно затруднительно.

В самом деле, есть ли основания видеть «гносеологический угол зрения» в рассказе «Ионыч»? Кажется, да. Ведь персонаж движется от того состояния, когда он готов разделить мнение горожан о Туркиных как самой талантливой семье в городе, к состоянию, когда ему очевидна их бездарность. Но исчерпывает ли такая трансформация взглядов персонажа те перемены, которые происходят в нем, в его сознании? Будет ли такая трактовка эстетического задания рассказа адекватной? Вряд ли.

Анализ разных текстовых форм самореализации Старцева показывает, что собственно *мнения* персонажа весьма симптоматичны и, разумеется, характеризуют состояние его сознания на том или ином отрезке его жизни, но что его сознание отнюдь не сводится к этим мнениям.

Действительно, в начале рассказа он в основном разделяет распространенное в городе мнение об одаренности Туркиных, т. е. воспринимает их неадекватно, но в целом его сознание в этот период жизни объемно, полноценно, здорово и обеспечивает его причастность к тому чувству весны, красоты, молодости, которое и позволяет видеть в нем живого человека.

С другой стороны, вещи постепенно открываются ему в своем реальном содержании, и он уже не подвержен очарованию шуток Ивана Петровича, сочинений Веры Иосифовны, музыки их дочери, для него очевидна вторичность этих людей, но трезвое понимание этого не отменяет и не останавливает тех пагубных процессов, которые в это же самое время происходят в его собственном сознании и свидетельствуют о неуклонной его деградации вплоть до полного исчезновения когда-то здоровой и полноценной личности.

Тогда оказывается, что изменения, происходящие во мнениях персонажа, отражают изменения не всего сознания Старцева, а лишь одного из его компонентов, мыслительного уровня, и представляют собой лишь часть процесса трансформации его сознания и личности, быть может, не самую главную.

Все сказанное и позволяет видеть в качестве главного предмета исследования в рассказе *структуру сознания* Старцева и изменение этой структуры, за которым видно постепенное атрофирование, угасание его сознания. Такой подход не только позволяет выделить компоненты, составные части его сознания и их содержательное наполнение на разных этапах жизни героя, но и утверждать, что сам герой, интеллектуально и рецептивно оснащенный

¹⁵ Катаев В. Б. Сложность простоты: Рассказы и пьесы Чехова. М., 1998.

¹⁶ Там же. С. 20.

для принятия решений, в том числе и жизненно важных, несет основную ответственность за то, что происходит с ним: этого оснащения оказывается совершенно недостаточно при условии отсутствия активной воли человека, его готовности и желания в нужный момент делать выбор, сознательно избрать тот или иной вариант поведения. В результате сначала за ненадобностью отмирают аналитические способности Старцева, а затем и чувственная составляющая сознания, дающая информацию о мире и подталкивающая аналитический аппарат к ее осмыслению.

Таким образом, анализ совокупности способов текстовой самореализации данного персонажа приводит к выводу о том, что постепенная атрофия личности представлена в рассказе как следствие главным образом лени, вялости самого персонажа, его собственного нежелания самоопределяться в нужный момент. Оказывается, что нежелание или неумение отстаивать собственные ценности оказывает сильнейшее обратное воздействие на человека и может привести к полному разрушению первоначально здоровой и полноценной личности.

Итак, и в «Ваньке», и в «Гусеве», и в «Ионыче» обнаруживается проблематика, связанная с качеством сознания персонажей, структурой и составляющими персонажного сознания, с разными типологическими вариантами сознания и разной степенью дистанцированности повествователя от сознания персонажей, и при рассмотрении данных текстов под углом зрения гносеологии, как понимает ее В. Б. Катаев, значительная часть этой проблематики остается за кадром.

Следовательно, тезис о «гносеологическом угле зрения» на действительность, точнее, содержательное наполнение этого тезиса, нуждается в корректировке.

С другой стороны, читательское несогласие с интерпретациями В. Б. Катаева возникает даже в тех случаях, когда, казалось бы, есть все основания видеть гносеологическую проблематику, например в «Дуэли».

Действительно, в повести имеется конфликт идеологий, мировоззрений, который разрешается ситуацией, когда ни об одном из двух антагонистов нельзя сказать, что их первоначальные представления и взгляды были адекватны реальности. Исходя из этой справедливой посылки, В. Б. Катаев и делает вывод о том, что «Чехов... уравнил... их заблуждения и отказался отдать предпочтение кому-то одному».¹⁷

Но согласится ли читатель с тем, что в конце повести Лаевский и фон Корен стоят на одной доске, уравниены, поскольку оба заблуждались, а авторская позиция в том только и заключается, чтобы обнаружить ущербность их первоначальных взглядов?

Уверенности в этом нет, и позицию В. Б. Катаева разделить очень трудно. Что позволяет усомниться в справедливости этой позиции?

Выяснилось, что идеологический конфликт, на котором В. Б. Катаев, подобно многим другим исследователям повести, сосредоточивает главное свое внимание, не исчерпывает сознания персонажей, а лишь представляет собой проявление внешнего слоя сознания персонажей, для одного из которых, фон Корена, он оказывается единственным.

Анализ персонажей — и не только этих двух, но вообще всех персонажей повести — с точки зрения способов их текстовой самореализации, предполагающей обращение не только к разным составным частям и характерным особенностям их речевых партий, но и к тому качеству, в котором они выступают в речи повествователя, прежде всего в двусубъектном повествова-

¹⁷ Катаев В. Б. Проза Чехова... С. 187.

нии, показывает, что центральным предметом исследования в повести оказывается стоящая за совокупностью этих способов структура персонажного сознания, его разные типологические и динамические варианты.

В частности, в повести представлено, с одной стороны, плоскостное, монологическое сознание, с другой — сознание объемное, наделенное скрытыми потенциями и потому динамичное, способное к саморазвитию.

Именно с этим критерием — структурой и типологической принадлежностью сознания — связана *система оппозиций*, в которую оказываются втянуты не только фон Корен и Лаевский, но фактически все персонажи «Дуэли», и эта система оппозиций позволяет существенно откорректировать представление о том, что это повесть о мировоззренческом конфликте.

Ведь мировоззрение — это *осознаваемая* часть мировосприятия, но роль мировоззрения, его вес в сознании Лаевского и фон Корена оказывается разным: мировоззрение Лаевского на большей части пространства текста малопривлекательно, спекулятивно в худшем смысле этого слова (что очевидно и фон Корену), это мировоззрение паразита, но оно составляет лишь часть его личности; а мировоззрение фон Корена, напротив, фактически исчерпывает его личность, представляет собой первый и единственный этаж этого здания.

Идеология фон Корена полностью совпадает по объему с его сознанием, применительно к нему между этими двумя вещами нет никакого люфта, зазора, поэтому отказаться от своей идеологии для фон Корена равносильно тому, чтобы уничтожить собственное сознание. Вероятно, в этом обстоятельстве и кроется причина того, что, несмотря на эмпирическое свидетельство неадекватности его позиции, отказа от нее не происходит, ее пересмотр не имеет места.

Сфера идей персонажей при этом есть лишь внешний слой их сознания, который у каждого из них находится в разных отношениях с другими составляющими сознания и поэтому имеет разный статус: идеи фон Корена в сущности исчерпывают его сознание, тогда как идеи Лаевского и даже примитивные и вздорные идеи Надежды Федоровны¹⁸ представляют собой верхушку айсберга, так что существенная часть их сознания оказывается скрыта от внешнего наблюдения.

Это позволяет сделать вывод о том, что центральным вопросом художественного исследования в повести оказывается вопрос о структуре и составляющих сознания, о его типологических вариантах, а мировоззренческий конфликт есть лишь одно из проявлений столкновения типологически различных сознаний.

Такой подход, сочетающий внимание к содержанию идей Лаевского и фон Корена с учетом удельного веса этих идей в структуре их сознания на разных этапах развития сюжета, не позволяет видеть в данном случае *две* гносеологические неудачи.

То, с чем каждый из них начинает свое движение в повести, т. е. первоначальные их представления о действительности и самих себе, оказалось неверным, тут В. Б. Катаев прав.

Но к чему они пришли, происходит ли трансформация их сознания и каков ее вектор, если она имеет место? Ответить на этот вопрос не менее важно, и у читателя есть основания для выводов относительно того, в каком состоянии находится сознание персонажей в самом конце повести.

Очевидные читателю первоначальные заблуждения Лаевского видны и самому персонажу, осознаны, отрафлексированы им, что и находит отраже-

¹⁸ «Я не понимаю, как это можно серьезно заниматься букашками и козявками, когда страдает народ», — заявляет она на пикнике.

ние в четких формулировках его новой жизненной программы, которыми фактически повесть заканчивается.

Более того, это не просто рефлексия, не просто некие ментальные процессы, затрагивающие исключительно сознание героя. Это рефлексия, приводящая героя к пересмотру не только каких-то идей, представлений и пр., но к изменению собственной аксиологической ориентации, всего способа жизни.

Другими словами, это такая рефлексия, которая имеет обратную связь с практикой жизни, с конкретным жизненным поведением, получает выход в реальность и трансформирует ее.

А вот заблуждения фон Корена имеют другой статус: неадекватность его взглядов на человека, его жизненной философии ясна читателю, но не ясна самому фон Корену: как и прежде, он убежден, что его теория верна, а случай с Лаевским — это лишь досадное исключение, которое ничего не меняет в ней по существу.

Следовательно, В. Б. Катаев прав, когда говорит, что оба ошибались, но оказывается, что степень осознания персонажами своих ошибок разная, и тут говорить о равенстве между Лаевским и фон Кореном уже не приходится.

Итак, обращение всего лишь к четырем прозаическим текстам свидетельствует о том, что Чехова интересует феномен сознания, структура сознания, типология сознания и характер его взаимоотношений с действительностью.

Вместе с тем выяснилось, что в каждом из четырех случаев наши трактовки существенно расходятся с теми, которые предлагает В. Б. Катаев, отталкиваясь от своего понимания гносеологической проблематики в прозе Чехова. При этом сам факт присутствия данного угла зрения в творчестве Чехова не вызывает сомнений, равно как и устойчивый интерес Чехова к данной проблематике.

Что же в таком случае, при близких исходных посылках, является причиной и источником постоянно возникающих серьезных расхождений в интерпретации конкретных текстов писателя?

Собственно говоря, ответ на этот вопрос можно обнаружить в работах самого В. Б. Катаева. Приведем лишь две цитаты, в которых изложены его представления о природе гносеологического угла зрения на действительность: «Неизменны в чеховском мире относительность, обусловленность *идей и мнений*, стереотипов мышления и жизненного поведения...»¹⁹

В одной из более поздних работ В. Б. Катаев формулирует сущность той же проблематики применительно ко всему творчеству Чехова следующим образом: «При... гносеологическом созерцании главным является вопрос: как мы можем что-либо *знать*, насколько наши *знания, представления* о мире, человеке, Боге являются настоящими, не ложными?»²⁰

Выделенные нами в цитатах моменты ясно свидетельствуют о том, что, исследуя вопрос об «ориентировании» человека в действительности и степени успешности этого процесса, В. Б. Катаев учитывает именно степень соответствия *идей* персонажа, его *представлений* реальности.

Другими словами, понятие «гносеологии» для исследователя всякий раз оказывается связанным с тем, что персонаж *знает* о себе и о мире, с его точкой зрения, с его индивидуальной правдой — словом, со всем тем, что составляет содержание *мыслительного слоя сознания* персонажа.

Таким образом, к выводам относительно неудачных попыток персонажей сориентироваться в мире В. Б. Катаев приходит, отталкиваясь от анализа именно их взглядов, т. е. мыслительного уровня их сознания, который пред-

¹⁹ Катаев В. Б. Проза Чехова... С. 208—209. (Курсив мой. — С. С.).

²⁰ Катаев В. Б. Спор о Чехове... С. 6. (Курсив мой. — С. С.).

ставляет собой, как показывает обращение к самым разным текстам, лишь одну составную часть персонажного сознания, из чего следует, что собственно взглядами тот или иной персонаж может и не исчерпываться.

Скажем, в «Ионыче» имеет место движение от неадекватных взглядов персонажа на Туркиных к более адекватным, но можно ли на этом основании утверждать, что Старцев при этом приобретает способность ориентироваться в действительности? Ни в коем случае, поскольку трансформация взглядов персонажа — лишь часть происходящей с героем перемены, смысл которой в угасании его сознания.

Процесс познания в «Ионыче» имеет место, но оказывается лишь частью другой, более широкой проблемы: состояние, содержание и состав сознания персонажа на разных этапах его жизни, так что помимо собственно сознания, которое имеет дело с идеями, вырабатывает мнения, определяет оценки человека, Старцев наделен, в отличие от всех остальных персонажей рассказа, еще и чувственным восприятием и связанной с ним аксиологией, которые постепенно вымываются из его сознания. Близкая ситуация имеет место в рассказе «Анна на шее» (1895), где также по ходу действия меняются и структура, и содержательное наполнение сознания главной героини, включая сюда и ее аксиологическую ориентацию.

Таким образом, в «Ионыче» предметом центрального интереса оказывается структура, состав и аксиологическая составляющая (аксиологическая ориентация) сознания, взятые к тому же в динамическом аспекте.

С другой стороны, мы видим фон Корена, мыслительный уровень которого фактически исчерпывает все его сознание. Какими бы ни были идеи, усвоенные таким сознанием, оно всегда ущербно, и это есть прямое следствие не сути идей, а структуры сознания, лишенного способности контактировать с действительностью и, следовательно, меняться под воздействием поступающих из нее сигналов.

Итак, специфика взглядов В. Б. Катаева на гносеологическую проблематику заключается в том, что он фактически ставит знак равенства между сознанием персонажа и исповедуемыми им идеями, а ориентирование человека понимает именно как выработку правильных представлений.

Учитывая такое наполнение данного термина, легко объяснить, например, почему в гносеологическом аспекте рассматривается прежде всего Павел Иванович, а Гусев оказывается фигурой сугубо вспомогательной.²¹

Вероятно, этим же объясняется и ослабление гносеологической составляющей в анализе рассказа «Ионыч»: эволюция персонажа в сфере идей имеет место, но читатель чувствует, что дело не только и не столько в его идеях, не столько в том, что он *думает* о Туркиных и других жителях города С., сколько в чем-то другом, а это другое в гносеологию в указанном смысле данного термина как раз и не укладывается.

Там же, где гносеологическая проблематика в том смысле, как понимает ее В. Б. Катаев, обнаруживается, скажем в «Дуэли», проблема отнюдь не исчерпывается идеологическим конфликтом. Как показывает анализ форм самореализации персонажей и организации повествования, он оказывается лишь очень существенной, но внешней манифестацией более глубоких и не имеющих прямого отношения к идеологии пластов сознания персонажей.

Если воспользоваться дихотомическими терминами, заимствованными из теоретической грамматики, можно сказать, что идеологический конфликт в повести представляет собой «поверхностную реализацию» неких «глубинных

²¹ Не последним обстоятельством, позволяющим усомниться в справедливости такой трактовки, оказывается фамилия именно этого персонажа, вынесенная в название рассказа.

структур» сознания и подсознания персонажей, выявление которых, можно думать, является в повести едва ли не главным предметом изучения.

Таким образом, рассматривая проблему ориентирования в прозе Чехова, В. Б. Катаев принимает во внимание только *предметное содержание сознания* персонажа, в котором действительно часто присутствуют те или иные идеи, которые могут быть истолкованы как проявление неадекватности представлений персонажа о реальности и самом себе.

Между тем анализ показывает, что сферой идей проблема сознания не исчерпывается: можно быть причастным к этой сфере и не обладать при этом качеством полноценности (Павел Иваныч, фон Корен); с другой стороны, полная или почти полная непричастность к сфере идей, крайняя слабость аналитического аппарата (Гусев, татарин из рассказа «В ссылке» (1892), Липа из рассказа «В овраге» (1900) и др.) не уничтожат ни аксиологию персонажа, ни само его сознание как предмет художественного исследования.

Важнейшей категорией исследования в любом случае оказывается структура сознания персонажа, стоящая за совокупностью способов его текстовой самореализации и позволяющая выделять разные типологические и динамические варианты сознания.

Итак, *проблема ориентации человека в мире* — едва ли не центральная в прозе Чехова. Если понимать «ориентацию» как синоним «гносеологии», что имеет место в работах В. Б. Катаева, то факт присутствия гносеологической проблематики в прозаических произведениях писателя сомнений не вызывает: он капитально обоснован В. Б. Катаевым на большом количестве текстов и подтверждается в том числе и нашим собственным анализом.

Сомнения связаны с содержательным наполнением данного тезиса, т. е. с тем, как В. Б. Катаев трактует гносеологический угол зрения Чехова, или, что то же самое, проблему ориентирования.

И многочисленные высказывания исследователя относительно того, как он понимает «гносеологию», и анализ им конкретных текстов писателя под данным углом зрения недвусмысленно говорят о том, что за двумя данными терминами стоят именно знания, представления, мнения персонажа о себе и действительности, т. е. содержание собственно мыслительного слоя сознания персонажа.

Именно такая трактовка приводит ученого к выводу о том, что адекватное ориентирование чеховскими персонажами никогда не достигается, коль скоро само ориентирование приравнивается ученым к мировоззрению, идеям, представлениям, концепциям персонажей, а последние, как показывает его собственный анализ, всегда в той или иной мере не соответствуют реальности.

Другими словами, «гносеология» в понимании В. Б. Катаева всегда предполагает поиск чеховскими персонажами истины, или, как он часто пишет об этом, «настоящей правды».

Однако даже если задуматься о данной проблеме, отвлекаясь от прозы Чехова, то невольно приходит в голову вопрос: всякому ли такие попытки по плечу? Или, по-другому, чем должен располагать индивид, отправляющийся за «настоящей правдой», претендующий на ее поиски? Если речь идет именно о поисках истины, то такие поиски непременно предполагают наличие развитого сознания, поскольку постижение истины во всей ее сложности и глубине требует столь же сложного и совершенного аппарата, который только и способен адекватно отразить ее.

Следовательно, даже в чисто спекулятивном плане понятие гносеологии предполагает не только поиск истины, но и определенную *внутреннюю организацию сознания*, которая для этого требуется, включая сюда, естественно, и проблему становления сознания, структуры и разных типологических и

динамических вариантов сознания, а не только вопрос о содержании сознания, о присутствующих в нем идеях и представлениях, на чем сосредоточивает свое внимание В. Б. Катаев.

Анализ текстов Чехова под углом зрения субъективации повествования показывает, что данная проблема, т. е. внутренняя организация сознания в разных ее аспектах и вариантах, не только представляет собой предмет постоянного интереса писателя, но и позволяет по-другому осмыслить собственно содержание сознания персонажа, т. е. обнаруживающиеся там идеи, мнения, концепции и т. п.

Выяснилось, что, помимо прямой речи, персонаж, его сознание могут быть представлены в тексте целым рядом других способов, которые имеют место в речи повествователя и связаны прежде всего с разными формами двусубъектности, или субъективации, повествования.

Субъективация повествования, которая обеспечивается целым комплексом лексико-грамматических средств, состоит в имплицитном введении персонажа в текст как активного *субъекта сознания*, т. е. описывающего реальность, повествующего о ней, оценивающего ее и рефлектирующего. Иными словами, двусубъектность позволяет персонажу присутствовать в речи повествователя в качестве *субъекта перцепции, чувства, мысли*, что существенно меняет параметры сознания персонажа по сравнению с тем, как оно выступает в его речи.

Таким образом, ключевыми категориями описания как организации повествования, так и параметров персонажного сознания оказываются *категория текстовой самореализации персонажа*, объединяющая характеристики его языковой личности²² с качеством присутствия его сознания в речи повествователя, и *категория текстовой самореализации повествователя*, покрывающая набор средств, позволяющих автору освещать персонажное сознание как изнутри, посредством разных форм двусубъектности, так и исключительно снаружи, т. е. как дистанцироваться от персонажа, так и полностью снимать дистанцию между повествователем и персонажем на некоторых участках текста. Разная степень дистанцирования повествователя от персонажа и возможна потому, что субъективация позволяет автору в слове повествователя моделировать чужое сознание, чужую речемыслительную деятельность изнутри.

С другой стороны, тот факт, что разные персонажи наделены разным набором способов текстовой самореализации, позволяет видеть разную структуру и объем сознания персонажа, стоящие за набором этих средств, и, следовательно, выявлять разные типологические характеристики сознания персонажей. Кроме того, разные структурные типы сознания представлены разными динамическими вариантами, как-то: статичное сознание противостоит динамичному, а в последнем случае могут иметь место как угасание сознания (Старцев), так и его саморазвитие (Лаевский).

А это, в свою очередь, позволяет предположить, что категории текстовой самореализации персонажа и повествователя и стоящие за ними структура и типологические характеристики сознания — есть один из ключей к художественной аксиологии Чехова.

Все сказанное позволяет говорить о том, что интерес Чехова-прозаика связан не столько с человеком как «субъектом познания»,²³ сколько с человеком как *субъектом сознания*.

На первый взгляд, разница минимальная, почти несуществующая, ибо первое (познание) всегда предполагает наличие второго (сознания). Вместе с

²² Караулов Ю. Н. Русский язык и языковая личность. М., 1987.

²³ Катаев В. Б. Проза Чехова... С. 137.

тем эти термины не являются взаимозаменяемыми, поскольку второй шире первого, и далеко не все чеховские персонажи, наделенные сознанием, имеют выраженное отношение к действительности, причастны к сфере идей, уютно чувствуют себя в области концепций, т. е. имеют отношение к тому, что составляет содержание «гносеологии» в том смысле, какой придает этому слову В. Б. Катаев.

Второе обстоятельство, которое требует прояснения, состоит вот в чем. А разве не любой человек (за исключением душевнобольных, чье сознание аномально по определению), а в художественном тексте — любой персонаж — наделен сознанием? Ведь все мы (включая и персонажей) как-то ориентируемся в действительности, что-то о ней думаем, как-то ее оцениваем, чего-то от нее ждем.

Выясняется, что применительно к персонажам прозы Чехова сознание не есть априорный факт. То есть каким-то сознанием, конечно, наделен абсолютно каждый персонаж, но в том и состоит проблема, что качество, структура, состав сознания у всех разные.

У одних оно носит исключительно поверхностный, одномерный, внешний характер, при том что сама эта внешность может быть весьма респектабельной (как, скажем, у фон Корена или Павла Ивановича).

Другие персонажи, обладая внешне непритязательным и неискушенным в идеях сознанием, наделены потенциями, слоями сознания, о которых сами чаще всего даже не подозревают (как, скажем, Ванька Жуков, Гусев, Липа или та же волчица из рассказа «Белолобый»).

Третьи наделены и тем и другим, и именно наличие внутреннего слоя сознания служит для таких персонажей источником саморазвития и обновления, как, скажем, в случае с Лаевским или Надеждой Федоровной.

Четвертые, наделенные изначально и развитым внешним, и внутренним слоями сознания (Старцев, Аня из «Анны на шее»), постепенно утрачивают и то и другое.

Данный список типологических вариантов, разумеется, неполон и может быть расширен с опорой на исследования конкретных текстов писателя.

Так возникает чеховская художественная энциклопедия сознания, сопоставимая с той энциклопедичностью его художественного мира, о которой давно известно и о которой писал, правда, не пользуясь этим понятием, например, К. И. Чуковский. «Нынче трудно представить себе, — пишет он, — что такое был Чехов для меня, подростка девяностых годов. Чеховские книги казались мне единственной правдой обо всем, что творилось вокруг. Читаешь чеховский рассказ или повесть, а потом глянешь в окошко и видишь как бы продолжение того, что читал. Все жители нашего города, — все, как один человек, — были для меня персонажами Чехова. Других людей как будто не существовало на свете. Все их свадьбы, именины, разговоры, походки, прически и жесты, даже складки у них на одежде были словно выхвачены из чеховских книг».²⁴

Близкие соображения высказывает И. А. Гурвич: «Горизонтальный срез сделан у Чехова во всю ширину картины; пространственный захват бросается в глаза. Перед нами проходят люди одного времени — но разных званий и состояний, разных профессий».²⁵

Действительно, в прозе Чехова присутствует самый широкий охват российской действительности: среди персонажей мы найдем представителей всех классов, слоев, социальных групп, людей с самым разным образованием,

²⁴ Чуковский К. И. О Чехове. М., 1967. С. 94—95.

²⁵ Гурвич И. А. Проза Чехова: Человек и действительность. М., 1970. С. 9.

имущественным положением и социальным статусом, и в этом смысле проза Чехова энциклопедична.

Однако выясняется, что чеховская всеохватность имеет еще и другое качество, то особое внутреннее измерение, которое вскрывается анализом организации повествования и способов текстовой самореализации персонажей и состоит в том, что в прозе Чехова представлены самые разные варианты организации сознания и, соответственно, разный характер взаимоотношений между этим сознанием и реальностью.

Вместе с тем тот факт, что в творчестве Чехова представлен самый широкий диапазон вариантов сознания, нуждается в осмыслении на фоне того хорошо известного обстоятельства, что аксиология Чехова не связана с социальными характеристиками персонажа, с иерархией в социальном смысле этого слова. Ведь если, при широчайшем охвате реальности, социальные параметры персонажа не связаны с чеховской системой ценностей, то она, следовательно, имеет другое основание, исходит из других координат.

Логично предположить, что одним из оснований чеховской аксиологии может быть именно *структура сознания*, наличие которой и делает персонажа полноценным, живым человеком.

Качество персонажного сознания, стоящее за его структурой, представленной комплексом средств текстовой самореализации персонажа, по-видимому, может претендовать не только на роль критерия, определяющего место персонажа в художественной иерархии данного конкретного текста, но по нему же можно судить о степени приближения персонажа к равноуровневому, объемному и потому динамичному сознанию. Именно такое сознание позволяет персонажу быть причастным к чувству молодости, весны, здоровья, красоты окружающего мира, любви, правды.

Иначе говоря, сама структура сознания выступает в чеховском мире как ценность высшего порядка, ибо в ней же заключается возможность саморазвития сознания и выработки позиции, адекватно отражающей реальность, она есть необходимая предпосылка успешного ориентирования и причастности персонажа к ряду названных нетленных ценностей. Понятно при этом, почему утрата сознанием этой структуры (Старцев, Аня) приводит фактически к исчезновению сознания как такового и представляет собой антиценность.

Между этими двумя полюсами — фактическим отсутствием у человека структурированного, объемного, равноуровневого, динамичного сознания и его наличием — лежит огромное количество разновидностей, которые и создают то, что можно было бы назвать чеховской энциклопедией сознания.

ЗАМЕТКИ О ЦЕРКОВНОЙ КРИТИКЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX—НАЧАЛА XX ВЕКА

(ОБРАЗ СЯЩЕННИКА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ)

В последнее время наблюдается возрастание интереса представителей разных наук к проблемам православия. Однако до сих пор основной акцент в работах делается на изучении особенностей восприятия православия прихожанами, чаще всего крестьянами. Священник же как духовный руководитель прихода еще не привлек к себе должного исследовательского внимания.

Роль сельского пастыря — духовного наставника крестьянства — становится особенно важной и ответственной после отмены крепостного права. Именно священник — по сути своей хранитель и проповедник нравственных основ православия — на самых значимых этапах крестьянской жизни участвовал в ней в качестве советчика, помощника, утешителя паствы в целом и каждого прихожанина в отдельности, был наиболее близок к деревенскому населению. Близость этих двух сословий объясняется и тем, что духовенство из-за своей материальной необеспеченности было вынуждено заниматься всеми видами деревенских работ, да и домашний быт большинства пастырей, по крайней мере до последней трети XIX века, мало чем отличался от крестьянского.

Существует множество различных источников для изучения взаимоотношений пастыря и паствы, в том числе — беллетристика, в которой отражалась жизнь духовенства. Образ священника в литературе — это отдельная, емкая литературоведческая тема, ждущая своего исследователя. Нас же интересует определенный ее аспект: трактовка роли священника в жизни крестьян¹ писателями и церковной критикой второй половины XIX—начала XX века. Последняя мгновенно реагировала на творчество всех писателей, как известных, так второстепенных и третьестепенных, если только в их произведениях затрагивались вопросы, связанные с религией, со служителями церкви. В данной статье рассмотрены романы, повести, рассказы разных литераторов, независимо от качества и от степени их таланта, — главным образом, выходцев из духовной среды, — и многочисленные рецензии, обзоры из церковной журналистики. Необходимо отметить, что, за редким исключением, церковные критики оставляли в стороне художественные достоинства произведений. Их прежде всего интересовало: отношение автора к вере, церкви, к духовенству; насколько изображенный тип священнослужителя соответствовал действительности; каков, по представлению писателя и, следовательно, какой-то части светского общества, идеал пастырского служения; какие черты образа священника литература одобряет, какие осуждает. Одной из главных задач пореформенной духовной критики было ознакомление духовенства с новинками беллетристики. С этой задачей церковная пе-

¹ Данная проблема, наряду с другими, все рассматриваемые десятилетия являлась предметом острой полемики между светской и духовной публицистикой.

риодика справилась, о чем свидетельствует то, что рецензентами были не только постоянные авторы, например Н. Калинин, С. Кохомский, Н. Колосов и др., но и большое количество священников нежурналистов. Можно констатировать, что с 1860-х годов духовенство все активнее читает светскую литературу, точнее, светскую периодику, в которой первоначально печатались все литературные новинки.

За долгие годы существования раздела рецензий в церковных журналах и газетах (с 1850-х годов до 1917) накопился огромный, совершенно не исследованный материал на тему: «Образ священника в литературе глазами церковной критики». В нем существуют два тесно взаимосвязанных аспекта: 1) священник как один из литературных персонажей и 2) священник как представитель одного из сословий. Внимание рецензентов концентрируется на различных типах священников, которые обычно оцениваются ими полярно: как положительные или отрицательные.² По общему мнению критиков, вторые превалируют; к тому же писатели создают утрированный, подчас вульгарно-искаженный образ священника, подрывая к нему уважение читателей, не знающих духовенство непосредственно. «Беллетристика изображает нередко типы духовенства, — но какие типы! Это не образы живых (...) людей, а карикатуры чудовищно-уродливые, слишком мало имеющие общего с действительностью».³

Отрицательный образ священника в произведениях очерченного периода появился не случайно. Еще с петровских времен, когда государство подчинило себе церковь, в светском обществе, приобщившемся к западной культуре, стало утверждаться безверие и негативное отношение к православному духовенству. В середине XIX века были обнародованы два противоположных взгляда на духовное сословие и завязалась полемика в светской и церковной печати, привлекая внимание к духовенству как сословию, его месту и роли в жизни русского общества. «Выбранные места из переписки с друзьями» (1847) Н. В. Гоголя содержат размышления о русской церкви — восторженный гимн русскому духовенству.⁴ Устами В. Г. Белинского светская критика резко осудила книгу Гоголя. По мнению Белинского, «гноусное» русское духовенство «никогда ничем не было, кроме как слугою и рабом светской власти», оно «находится во всеобщем презрении у русского общества и русского народа». И далее еще резче: «...не есть ли поп на Руси, для всех русских, представитель обжорства, скупости, низкопоклонничества, бесстыдства?»⁵

Импульсом к продолжению дискуссии в следующих десятилетиях стал выход двух книг церковных публицистов: И. С. Беллюстина «Описание сельского духовенства» (Paris, 1858) и Д. И. Ростиславова «О православном белом и черном духовенстве» (Leipzig, 1866. Т. 1—2).

В 1870-х годах профессор Петербургской духовной академии Н. И. Барсов выразил полное несогласие с точкой зрения В. Г. Белинского, достаточно ве-

² Священник Н. А. Колосов в статье «Типы православного духовенства в русской светской литературе 1901—1902 гг.» (отд. оттиск. М., 1903) выделяет еще промежуточный тип священников, «которых нельзя назвать ни положительными, ни отрицательными» (с. 25). Далее критик перечисляет подобных пастырей из произведений С. Я. Елпатьевского, А. А. Измайлова, О. Н. Ольнева (В. Н. Цеховская). Впрочем, их много и в рассказах С. Н. Елеонского, С. И. Гусева-Оренбургского и других писателей.

³ Барсов Н. И. Типы духовенства в нашей беллетристике // Исторические, критические и полемические опыты Николая Барсова. СПб., 1879. С. 326. Похожую точку зрения высказал священник М. Степанов спустя почти сорок лет в книге: Религия русских писателей. Вып. 1. Религия А. П. Чехова. Саратов, 1913. С. 4.

⁴ Гоголь Н. В. Духовная проза. М., 1992. С. 70—74.

⁵ Белинский В. Г. (Письмо к Н. В. Гоголю от 15 июля н.с. 1847 г. город Зальцбрунн) // Белинский В. Г. Собр. соч.: В 10 т. М., 1982. Т. 8. С. 284.

сому аргументируя ее: «Сказать, что русское духовенство никогда ничем не было, значит, зачеркнуть не только всю нашу церковную историю, но историю нашего образования и литературы до Петра и целую половину нашей гражданской истории».⁶

Н. И. Барсов утверждал, что многое переменялось за 25 лет в жизни русского общества и народа, церкви и духовенства: произошли существенные изменения к лучшему. Однако, как констатировал критик, в литературе по-прежнему остались два отношения к священнику: «...одна часть нашего общества и наш народ (...) относятся к духовенству с полным благодушием, не заявляют никаких претензий по отношению к нему, ничего от него не требуют, как только требоисправлений и благочестивых нравоучений; а (...) другая, более развитая часть нашего общества (...) относится к духовенству с теми же чувствами, какие (...) изобразил Белинский».⁷

Эти два отношения (с разной степенью талантливости) ярко представлены в литературе второй половины XIX—начала XX века. Перед нами — широкая панорама разных, непохожих друг на друга, представителей духовного сословия: «пастырь добрый» (идеальный батюшка), священник-идеалист⁸ и т. д. Одновременно возникают и непривлекательные, иногда резко отрицательные персонажи: поп-пьяница, поп-кляузник, священник-наемник, т. е. служитель церкви, формально, бездушно исполняющий свои обязанности, равнодушный к прихожанам, поп-стяжатель, поп-притеснитель. Среди последних о. Андрей (старший) в повести О. Забытого (Г. И. Недетовского) «Велено приискивать».⁹ Для него приход исключительно источник дохода, а прихожане — «окаянный народ», который надо «держат в ежовых рукавицах». Подобных батюшек в народе называли «обиралами».

В повести С. И. Гусева-Оренбургского «Страна отцов» приводится разговор контрастно мыслящих священников. Один искренне любит мужиков, считает, что они «народ теплый». Другой видит в них разбойников, для которых «страх нужен... С мужиком фамильярничать не годится, он тебе живо на шею сядет, ежели его не пострадать».¹⁰ Колоритен о. Роман из рассказа С. Н. Елеонского «Неизреченный свет».¹¹ Он поучает своего зятя, молодого священника, как вести себя с мужиком, почему надо торговаться и брать деньги еще до свершения требы, что начинать собирать ругу¹² следует с богатых, а обход прочих оставить на следующий день. Желая убедить зятя в своей правоте, о. Роман ссылается на Н. А. Некрасова: «Не брать, так нечем жить». Именно в этом он видит смысл отношения священника к приходу и советует зятю отмаливать у Бога грехи, а на людской суд не обращать внимания.

Приведенные примеры затрагивают в общем-то очень важную сторону жизни русского духовенства, а именно — его материальную зависимость от прихожан. В поэме «Кому на Руси жить хорошо» Н. А. Некрасов с болью рассказывает о посещении батюшкой бедной крестьянской семьи «в тот час, как ей приходится кормильца потерять»:

Напутствуешь усопшего
И поддержать в оставшихся

⁶ Барсов Н. И. Указ. соч. С. 323.

⁷ Там же. С. 325.

⁸ В статье рассматриваются преимущественно эти два положительных типа священников.

⁹ Забытый О. Велено приискивать // Вестник Европы. 1877. Кн. 9—11.

¹⁰ Гусев-Оренбургский С. И. Страна отцов // Знание. СПб., 1904. Кн. 4. С. 59.

¹¹ Елеонский С. Н. Неизреченный свет // Елеонский С. Н. Рассказы. СПб., 1903. С. 1—104.

¹² «Руга — годовичное содержание попу и причту от прихода, деньгами, хлебом и припасами, по уговору или по положенью» (Даль Вл. Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1982. Т. 4. С. 108).

По мере сил стараешься
 Дух бодр! А тут к тебе
 Старуха, мать покойника,
 Глядь, тянется с костлявою
 Мозолистой рукой.
 Душа переверотится,
 Как звякнут в этой рученьке
 Два медных пятака!
 Конечно, дело чистое —
 За требу воздаяние;
 Не брать, так нечем жить.
 Да слово утешения
 Замрет на языке,
 И словно как обиженный
 Уйдешь домой...

Комментируя эти строки, Н. И. Барсов отметил, что для сельского пастыря его обязанности трудны не столько внешней, материальной стороной, сколько нравственными, душевными муками.

С полным основанием можно утверждать, что это не идеализация сельского священника и не надуманный образ. Положительные типы духовенства были широко представлены в публикациях второй половины XIX—начала XX века. Однако критики, как церковные, так и светские, уделяя большее внимание не им, а отрицательным персонажам, выступали с резкими нападками в адрес тех писателей, которые их создавали. «Теплого отношения к духовенству в художественной русской литературе вообще нет», — утверждал один из церковных публицистов.¹³ Подобное мнение преобладало и в начале XX века. Священник П. Юденич заявлял, что все писатели изображают духовенство с отрицательной стороны,¹⁴ о карикатурности образа служителей церкви, свойственной большинству авторов, писал священник М. Степанов.¹⁵

«Пастырь добрый» (идеальный батюшка)

Изучение нами литературного материала позволяет сделать вывод, что в литературе тех лет было создано множество образов «добрых пастырей». В этой галерее образов и «добрейший человек» о. Сергей, истово служащий в церкви, говорящий проповеди, приспособленные к простонародной аудитории, любящий часами разговаривать на разные темы со старушками, для которых он единственный собеседник.¹⁶ Это и молодой священник, наставляющий своего друга, выпускника семинарии, как следует благоговейно и без спешки служить в храме, как надо себя вести во время обхода паствы, чтобы прихожане видели в своем батюшке не человека, пришедшего взять деньги за требу, а божьего посланника, несущего в каждый дом утешение, радость, мир и божье благословение.¹⁷ Это и о. Власий, оставляющий дома умираю-

¹³ *Попов А.* Типы духовенства в русской художественной литературе за последнее двенадцатилетие. Казань, 1884. С. 122.

¹⁴ *Юденич П.* Как современные писатели изображают духовенство // Пензенск. епарх. ведом. 1911. Ч. неофиц. № 21. С. 831.

¹⁵ *Степанов М.* Указ. соч. С. 4.

¹⁶ *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Три конца. Уральская летопись // Мамин-Сибиряк Д. Н. Собр. соч.: В 10 т. М., 1958. Т. 7. С. 310.

¹⁷ *Малеонский М.* Монашеские деньги в прок не пошли (Повесть из быта духовенства). 2-е изд. Тула, 1885. С. 147—148.

щую любимую жену, чтобы исполнить свой священнический долг: соборовать больного. Когда он возвращается домой, его жена уже умерла.¹⁸ Это и о. Михаил, неутомимый труженик и как пастырь, и как отец-кормилец большого дружного семейства. Терпя нужду, он не соглашается ради материальных выгод оставить свою паству и перейти в другой приход.¹⁹ Это и бескорыстный, открытый и простой о. Георгий, ставший подлинным духовным наставником своего прихода.²⁰ Хорошие священники, способные постоять за веру и за каждого прихожанина, изображены в произведениях ряда других писателей, вышедших из духовной среды: О. Забытого (Г. И. Недетовского), С. Я. Елпатьевского, С. Н. Елеонского, С. И. Гусева-Оренбургского (о них речь пойдет далее), И. К. Потапенко.

Один из церковных критиков в своей обстоятельной работе об образе священника в литературе констатировал, что разные типы положительных батюшек «в сущности — вариации, с более или менее резкими оттенками, одной и той же идеи пастырского служения, одного и того же пастырского идеала, который общество, взятое в его целом, и народная масса сохраняют в своем сознании и жизни. Разница между этими типами обуславливается разностью той внешней обстановки, среди которой тот и другой автор поставил своих героев, и большей или меньшей глубиной и широтой авторского замысла и его выполнения».²¹

В одном из малоизвестных произведений С. Долгиной (С. Н. Мунт) «Тернистый путь»²² главным героем является бедный сельский священник о. Павел Покровский, служащий в «умеренном приходе». Церковной земли здесь не существовало, поэтому о. Павел вынужден жить исключительно ругой, получая с крестьян натурой: хлебом, зерном, овощами, холстом и т. д. «Но в ружных взносах, — пишет автор, — не было ничего определенного: законность руги хотя и признается всеми, но только в теории; на практике же руга плохо выплачивается, и не иначе, как с вымогательства духовных. Священнику приходилось самому собирать ее по крестьянским домам, по десяти раз приставать к каждому мужику, то из-за пуда сена, то из-за мерки картофеля; просить, хитрить, кланяться, унижаться, и в конце концов получать в виде милостыни то, что ему следовало по праву».²³ Но о. Павел был человеком совестливым и не способным на попрошайничество. Видя мужицкую нужду, он не мог притеснять их, а потому жил очень бедно. Окружающее о. Павла духовенство, более состоятельное, считало его чудачком, а жена обвиняла его в полном обнищании семьи.²⁴

¹⁸ Измайлов А. А. Ночь // Измайлов А. Черный ворон. 2-е изд. СПб., 1903. С. 20—33.

¹⁹ Соловьев-Несмелов Н. А. Будет и преизбудет // На трудовом пути. Сиб. в честь Д. И. Тихомирова. М., 1902. С. 712—763.

²⁰ Кузов Р. Отец Георгий (Очерк одной жизни) // Изв. по СПб-й епархии, издаваемые при журнале «Отдых христианина». 1906. № 16—24.

²¹ Типы пастыря церкви в произведениях наших светских беллетристов // Руководство для сельских пастырей (далее: РДСП). 1892. Т. 1. № 9. С. 257.

²² Долгина С. Тернистый путь // Век. 1883. Сент.—окт.; Ноябрь—дек.

²³ Церковные журналы и газеты второй половины XIX века были переполнены заметками о том, что почти повсеместно не претворялись в жизнь даже принятые на мирских сходах приговоры об установлении определенной таксы за требы или о выделении жалованья духовенству (см.: Церковный вестник. 1875. № 35. С. 17—18; 1878. № 36. С. 1—3; 1880. № 43. С. 1—3 и т. д.).

²⁴ Тема семейной жизни русского духовенства, значительная и не раз освещавшаяся в церковной публицистике (см., например, целый ряд статей в журнале «Руководство для сельских пастырей»), нами не затрагивается. Отметим лишь то, что для успешной деятельности на своем поприще священник должен был иметь верного и надежного союзника в лице супруги, других членов семьи. Это было особенно важно, учитывая обычное духовное одиночество священника в своем приходе.

Автор повести явно симпатизирует своему герою: «...о. Павел был вообще „добрый пастырь“: он с благоговением относился к своему высокому призванию и врачевал не только нравственные немощи, но и физические болезни своих прихожан: никому никогда не отказывал в совете и посильной помощи». Другим его любимым делом было составление проповедей, которые он произносил почти каждое воскресенье и непременно в каждый большой праздник. Хотя о. Павел не особенно ученый священник, но он — «человек искренний и добрый христианин, а кроме того, как нельзя лучше знал русского мужика, что и делало его в той среде проповедником незаменимым». В своих проповедях он выступал против пьянства, воровства, дурного обращения с женами. Но однажды он был неправильно понят богатым прихожанином, написавшим на священника донос архиерею. Над о. Павлом «наряжен» было следствие». В конечном итоге он, против своего желания, был переведен в другой приход. После этой драмы жизнь героя пошла и того хуже.

Упомянутый нами А. Попов признает, что «о. Павел представляет из себя личность живую и симпатичную», что он «не забывает своих пастырских обязанностей», несмотря на все свои житейские невзгоды, что «о. Павел — идеалист по душе, и этот идеализм освежает его». Однако критик упрекает автора в том, что «в повести деятельность о. Павла поставлена на второй план, а выдвинуты вперед его невзгоды, что показан не вообще путь его пастырской жизни, а только тернии пути».²⁵ Данный упрек был распространен в обзорах и рецензиях духовной периодики тех лет, единодушно считавшей, что художественная литература игнорирует многие существенные черты быта духовенства. Мало внимания уделяется описанию забот пастыря о своей пастве, влиянию на прихожан, а именно этим вернее всего оценивается священнический труд. Практически не отражена внутренняя духовная жизнь священника. Эти утверждения свидетельствуют о том, что церковные критики тех лет, уверенные, что светский писатель не может объективно изобразить жизнь духовенства, так как не знает ее изнутри, с предубеждением относились к той литературе, где речь шла об их сословии.

Исключением для них являлись лишь немногие произведения, среди которых в первую очередь назывался роман Н. С. Лескова «Соборяне». Созданный писателем образ протопопа Савелия Туберозова наиболее соответствует образу идеального пастыря. Именно он открывает лесковскую галерею праведников. «Нет ни одного типа из духовенства, — утверждает А. Попов, — глубже, симпатичнее, беспристрастнее и рельефнее о. Савелия Туберозова, главного из героев старгородской хроники».²⁶ Другой критик тонко отмечает, что в этом живом и глубоко церковном типе «сосредоточены все те оригинальные особенности, которые выработаны многовековой обособленностью нашего духовенства, поставленного между вечными и неизменными церковными началами и случайными, нередко противоположными требованиями времени, общества и отдельных лиц».²⁷

О судьбе о. Савелия читатель узнает из его дневника — «демикотоновой книги», в который записывались важнейшие происшествия личной жизни протопопа.

Немало невзгод пришлось перенести герою на своем веку, одна из них — из-за церковного собеседования, которое он считал своим долгом. В проповедях, отзываясь на все нужды паствы, о. Савелий с назидательными целями

²⁵ Попов А. Указ. соч. С. 76—77.

²⁶ Там же. С. 5.

²⁷ Типы пастыря церкви... // РДСП. 1893. Т. 1. № 9. С. 262.

обращался к фактам и событиям, известным его слушателям. Нашлись жалобщики, и вскоре «за проповедь с указанием на живое лицо» о. Туберозов был вызван в консисторию для объяснений. Наказанием ему было назначение цензора всех его проповедей, причем навязан был человек, по выражению о. Савелия, «скорбноглавый». «Я не могу с холодностью бесстрашной совершать дело проповеди, — пишет о. Савелий в своем дневнике. — Я ощущаю порой нечто на меня сходящее, когда любимый дар мой ищет действия; мною тогда овладевает некое, позволю себе сказать, священное беспокойство; душа трепещет и горит, и слово падает из уст, как уголь горящий. Нет, тогда в душе моей есть свой закон цензуры!.. Я из-под неволи не проповедник».²⁸

Следует отметить, что такая страстная вера в силу слова, обращенного к пастве, и полная отдача любимому делу, неприятие никакой другой цензуры, кроме внутренней, — качество истинного проповедника, которое можно выразить только в художественном тексте, ибо даже по текстам проповедей трудно представить, как они создавались, произносились и как воспринимались верующими.

О. Савелий не мог относиться «с холодностью бесстрашной» не только к проповеди, но вообще ко всем своим обязанностям. Как пастырь церкви он считал необходимым заступаться за всех обиженных. Так, защищая законное право крестьян не работать по воскресным и праздничным дням, протопоп из-за доноса губернатора архиерею лишается благочиния. О. Туберозов, пишет критик, «везде и всюду одинаково верен себе и последователен. Живой, умный, образованный, деятельный, он имеет прямую и честную душу, способную на все лучшие проявления человеческой природы — на радости и скорби, на благородный гнев и умиление. Будучи по природе своей энергичным, о. Савелий отдается своему труду весь, но никогда не считает своего дела великим».²⁹ О. Туберозов — пример служителя церкви с высоким чувством долга. Замечая, что вера в Христа падают, что «в необходимость просвещенного человека вменяется безверие, издевка над родиной, в оценке людей, небрежение о святине семейных уз» (с. 203), о. Савелий считал, что теперь особенно нужны люди дела, которые были бы готовы пострадать за него. И он сам был именно человеком дела: «Береженных и без меня много, а я должен свой долг исполнять». «Вообще жизнь о. Савелия была обильна и радостью и горем. И в светлые минуты жизни, и в невеселые о. Туберозов одинаково симпатичен. Человек добродушный в высшей степени, он, тем не менее, когда нужно было, являлся человеком с характером и громадной силой воли. Что казалось справедливым о. Савелию, за то он держался крепко. Исполнение пастырского долга о. Савелий считал настоящей священной обязанностью, (...) не допускал уступок и сделок ни при каких условиях, хотя бы ему приходилось испытывать массу неприятностей из-за своей настойчивости. Поставив себе известную цель, о. Савелий преследовал ее упрямо, смело и сдавался своим противникам только после непосильной борьбы».³⁰ В этой борьбе и заключается весь смысл жизни и деятельности о. Туберозова, цель его пастырского служения церкви и обществу. Возникает вопрос: откуда или в чем черпал он силы для своего сопротивления? Ответить на данный вопрос может человек глубокой церковности, которым, на наш взгляд, является уже не раз упомянутый автор статьи «Типы пастыря церкви...». В ней он пишет: «В основе всей деятельности этого трагического

²⁸ Лесков Н. С. Соборяне. Хроника // Лесков Н. С. Собр. соч.: В 6 т. М., 1973. Т. 2. С. 42. Далее ссылки в тексте.

²⁹ Типы пастыря церкви... // РДСП. 1893. Т. 1. № 9. С. 262.

³⁰ Попов А. Указ. соч. С. 15.

борца-пастыря лежит крепкая убежденность и высокое сознание им своего пастырского сана, с одной стороны, и духовные потребности общественной жизни данной минуты, — с другой. Как пастырь и служитель обществу, о. Савелий смотрит на все текущие события и существующие отношения со своей неизменной церковно-консервативной точки зрения, и как судит, так и действует. Но этот консерватизм о. Туберозова не был консерватизмом ослепленного фанатика или консерватизмом *ex officio* (по обязанности. — А. Р.): он является в жизни и деятельности о. Савелия следствием осмысленного и ясного понимания себя, своего положения и служения и текущей действительности, результатом глубокого проникновения опытного и умного старца в причины и следствия настроений церковно-общественной жизни, которой он отнюдь не мог сочувствовать». По мнению критика, о. Савелий «явился пастырем законником, самоотверженным до мученичества».³¹ В конце хроники Н. С. Лескова есть слова: «Жизнь кончилась, и начинается житие» (с. 236). Еще раз слово «житие» писатель использует в момент смерти протопопа. Таким образом, отношение Лескова к своему герою как святому мученику полностью совпадает с мнением о нем церковного критика.

В «Соборнах» есть другой «пастырь добрый», который во многом является противоположностью о. Савелию: о. Захария Бенефактов. Этот, со смиренной кротостью, священник — не борец; его назначение другое: он молитвенник, ходатайствующий за человеческие грехи перед Богом. Так же как о. Савелий, о. Захария высоко ценит, глубоко почитает свой сан, благоговеет перед служением Богу. У постели умирающего протопопа о. Захария приобретает «сверхъестественную силу, возвышающую его до уровня непреклонных и могучих духом проповедников любви и правды», настойчиво требуя от умирающего евангельского прощения своих врагов. В момент предсмертной исповеди о. Савелия о. Захария «не поступился ни йотой из того, что по сану и долгу своему он считал себя нравственно обязанным защищать и требовать, несмотря на свою любовь, уважение и сожаление к невинно страдавшему всю жизнь и теперь под эпитимией умиравшему пред ним старцу Савелию».³² Положительно оценивая о. Захарию, критик делает заключение еще об одном, уникальном в литературе, типе идеального пастыря, в котором гармонически совмещается евангельское смирение с пастырской непреклонностью в утверждении любви к ближнему.

Характеристика образов о. Туберозова и о. Бенефактова, данная церковной критикой, относится не только к городским идеальным служителям церкви, но является также объективной характеристикой идеальных сельских пастырей, которые несомненно существовали не только в литературе, а и в жизни.³³

«Из образованных классов на Руси сельское духовенство — единственное сословие, поставленное непосредственно, лицом к лицу, с народом».³⁴ Эта близость священника и прихожан особенно ярко проявляется в художественных описаниях, запечатлевших эпизоды внецерковного общения народа и духовенства в календарных, семейных и хозяйственных обрядах.

С. Я. Елпатьевский в семейной хронике «Крутые горы»,³⁵ основанной на личных воспоминаниях, показывает идеальный образ своего деда, о. Лукь-

³¹ Типы пастыря церкви... // РДСП. 1893. Т. 1. № 9. С. 264; Т. 2. № 21. С. 95.

³² Там же. Т. 1. № 9. С. 260 и 261.

³³ См. материалы из периодического издания «Жизнеописания отечественных подвижников благочестия XVIII и XIX вв.». Об этом же свидетельствуют многочисленные статьи, заметки, очерки, письма, дневники, мемуары, опубликованные в светской и духовной периодике.

³⁴ Барсов Н. И. Указ. соч. С. 325.

³⁵ Елпатьевский С. Я. Крутые горы (Рассказы о прошлом). М., 1963. С. 92—105.

яна, из поколения «старых» священников, столь близких к прихожанам. Он добрый и приветливый человек, к которому всегда можно прийти домой и попросить совета по любому случаю. О. Лукьян также принадлежит к числу «пастырей добрых». Находясь уже за штатом, священник продолжает благотворно влиять на окружающих своей простотой, обусловленной «кровным родством с крестьянством не по плоти только, но и по духу». На всю округу батюшка славился умением изгонять бесов, и к нему отовсюду везли «одержимых» баб. Необычайно экспрессивно описывает Елпатьевский, со слов односельчанина, сцену крестного хода на поля во время засухи. Когда к концу молебна пошел дождь, сельчане упали на колени и «завопили все — и мужики, и бабы, и дети малые. Дедушка твой тоже молитву читать не может, сам плачет в три ручья». Этот момент приобщения людей к чуду, к Богу, удивительного духовного единения пастыря с паствой, надолго остается в благодарной человеческой памяти. Не случайно, что о давнишнем эпизоде рассказывает мальчику, герою воспоминаний, крестьянин-старик. Дождь спас урожай, и весь приход молился за своего батюшку. В других же местах засуха погубила все, и тогда о. Лукьян собрал сход, на котором попросил поблагодарить Бога, а посылать урожай — Божий, сказал он, его необходимо не продавать, а направить на Божьи дела. Крестьяне помогли своим зерном голодающим соседям.

Когда о. Лукьян умер, в его похоронах участвовал весь приход. Среди крестьян в течение долгого времени распространялся слух о том, что после придания тела священника земле в небо взвился белый голубь. Вскоре на эту могилу стали приводить для исцеления одержимых, здесь служили молебны. Прихожане видели в о. Лукьяне своего заступника перед Божьим престолом.

«От образа о. Лукьяна веет какой-то сказочностью, а ведь это образ, выхваченный из жизни», — писал критик,³⁶ назвавший это произведение С. Я. Елпатьевского, соединившего «с художественною правдою правду бытовую, (...) памятником классической литературы о духовенстве».³⁷

Долгие годы в светской и церковной публицистике велась острая полемика вокруг вопроса, нужна ли сельскому духовенству земля. Одни считали, что занятия сельскохозяйственными работами отвлекают клир от его прямых обязанностей. Они предлагали материально обеспечить причт за счет правительства или прихода, а землю изъять. Другие полагали, что лишение духовенства земли нарушит его единение с народом. Эту точку зрения выразил С. Н. Елеонский в рассказе «На поповом дворе», где он противопоставляет о. Петра благочинному о. Владимиру. О. Петр думает о том, что ему, как и его предкам из духовной среды, нельзя не работать на земле. Если отнять землю у духовенства, то это будет «полная погибель, потеря внутреннего смысла целого сословия: будут попы чиновники, может быть ученые, образованные и вдобавок чистенькие, элегантные форсуны, но совершенные невежды в понимании мужика».³⁸ Не может о. Владимир так отслужить молебен о дожде, как о. Петр, стоя на коленях и рыдая вместе с крестьянами. Потому что о. Петр вымаливает у Бога дождя и на свое поле, потому что засуха для него столь же губительна, как и для каждого из его прихожан. Именно в этот момент общей молитвы о. Петр ощущает особую внутреннюю связь с сельчанами, он действительно выступает в роли посредника между

³⁶ Капралов Евг. (священник). Духовенство в современной беллетристике // РДСП. 1905. Т. 2. № 26. С. 230. Статья эта публиковалась еще в № 27 и 33.

³⁷ Там же. № 33. С. 415 и 418.

³⁸ Елеонский С. Н. Рассказы. С. 140.

Богом и паствой. Эта связь отчетливо ощущается и во время молебна при первом выгоне домашнего скота на луга, молебна от моровой язвы, когда священник чувствует такую же незащищенность перед большой бедой, что и его прихожане. Эта же связь наблюдается и в храме во время проповеди, которую о. Петр всегда говорил экспромтом и вдохновенно. Постороннему слушателю подобная проповедь не могла показатьсястройной, но крестьяне слушали ее со слезами. Нельзя не отметить, что о воздействиислова проповедника на паству писалось крайне редко, этого рода «информация» почти не встречается нигде, за исключением, может быть, мемуаров.

Кроме молений о дожде, которым крестьяне придавали огромное значение, так как засуха грозила голодом, падежом скота, эпидемиями, пожарами, существовали и другие виды внехрамовых молебнов, игравшие большую роль в жизни русской деревни.³⁹ Сопровождаемые крестными ходами, они устраивались то по инициативе всей общины, то по побуждению отдельных прихожан. Молебны и крестные ходы со святынями и к святыням, также привлекавшие внимание многих писателей, во-первых, служили наглядным проявлением народной веры в силу молитвы, креста, кропления святой водой, во-вторых, поднимали авторитет священника в глазах паствы.

Важным способом общения священника с прихожанами был христославный обход причта на Рождество, Крещение, Пасху и престольный праздник. Посещение священником с причетниками всех без исключения прихожан, по своей сути, должно было превратить каждый дом, подворье на какое-то время в храм, привнести в них Божию благодать, атмосферу духовного празднества. Именно рождественским славлением попытался побороть неприязнь к себе в селе герой рассказа С. И. Гусева-Оренбургского «Курычанские прихожане». Не принимаемый в дома, новый священник, дабы тронуть «упорные души», исполняет перед окнами каждой избы рождественские песнопения.⁴⁰

В создании праздничной атмосферы решающую роль играла личность священника. Однако в силу разных причин торжественный обход мог превратиться в один из видов сбора сезонной руги, с неизбежными препирательствами вокруг ее размера между священником и хозяином дома. Не случайно И. С. Беллюстин еще в 1850-е годы настаивал на прекращении славления. Чуть позже на страницах церковной периодики возникла полемика между защитниками и противниками праздничных обходов, при этом первые, признавая изменение исконного смысла обряда, призывали вернуться к нему. Молодые, начинающие служить священники стыдились ходить по домам своих прихожан в большие праздники. Недаром многие писатели негативно отражали данный обряд в своих произведениях. Например, герой бытовой хроники Ф. Ливанова молодой священник о. Алмазов, чтобы не унижать своего сана и не слышать оскорблений, решает на время, до переустройства прихода, прекратить славление. При этом он делает исключение для дьякона и псаломщика, живущих за счет собранного.⁴¹

Светская литература содержала и другие сведения этнографического характера из жизни сельского священнослужителя. Так, А. Н. Звездин приводит исчерпывающе полные данные о видах сборов по приходу, совершаемых

³⁹ Громыко М. М., Буганов А. В. О воззрениях русского народа. М., 2000. С. 21—53; Громыко М. М. Службы вне храма // Православная жизнь русских крестьян XIX—XX веков. Итоги этнографических исследований. М., 2001. С. 103—124; Тульцева Л. А. Престольный праздник в картине мира (мироколице) православного крестьянина // Там же. С. 124—167.

⁴⁰ Гусев-Оренбургский С. И. Курычанские прихожане // Гусев С. И. Полн. собр. соч. СПб., 1914. Т. 10. С. 61, 63—66.

⁴¹ Жизнь сельского священника. Бытовая хроника из жизни русского духовенства в трех частях. Сочинение Ф. В. Ливанова. М., 1877. С. 130.

духовенством, включая в их число и славление.⁴² Он же подробнейшим образом описывает свадьбу будущего священника, которая почти ничем не отличается от свадьбы крестьянской, описывает требы: «банную» молитву над родильницей, произносимую в бане, крестины, соборование умирающего. Любопытны приметы, бытовавшие в духовной среде: теща спрашивает у вернувшегося домой зятя, какая была у него первая в жизни треба. Узнав, что тот отпевал покойника, она не сомневается, что это — к несчастью; надо бы начать свою службу с крестин. Согласно приметам важно знать, кого первым окрестит священник: если мальчика, значит, его собственное супружеское счастье будет полным.

Приведенные примеры — лишь часть обширного литературного материала, который дает достоверное представление о контакте пастыря с паствой вне храма, подтверждая и дополняя документальные свидетельства.

Говоря об образе идеального священника в литературе, необходимо обратить внимание на то, что он не всегда был жизненно правдив, а подчас являлся надуманным, умозрительным, даже тогда, когда авторы имели прямое отношение к духовной среде. Примером могут служить «Жизнь сельского священника» Ф. В. Ливанова и «На действительной службе» И. К. Потапенко.⁴³ Оба произведения получили заслуженную негативную оценку со стороны церковной критики, считавшей, что внутренний мир и деятельность их героев (о. Александра Алмазова и о. Кирилла Обновленского) не имеют ничего общего с истинно пастырской жизнью.

Ф. В. Ливанов рисует молодого священника, выпускника академии, который очень быстро заслужил себе репутацию передового представителя своего сословия, был избран гласным земства, а через два года — благочинным и получил различные награды. Он открыл в селе больницу, аптеку, школу; способствовал нравственному перерождению почти всех своих прихожан. О. Алмазов «не прибегнул к сухой схоластике проповедей обыкновенных, — пишет Ливанов, — а прямо ударил в жизнь современную», призывая людей к высокой нравственности и истинной вере в Бога. Сам Алмазов считает себя «новым» священником, идущим по «новой» дороге.

Особенно резкой была критика образа о. Александра Алмазова в рецензии А. В. Вадковского.⁴⁴ По его мнению, герой хроники — не будущий идеальный пастырь, а легкомысленный мечтатель, не понимающий самого смысла священничества: он считает, что надо «дать довольство» прихожанам, а потом «исправить пороки». Подобная программа, по Вадковскому, более характерна для некоего социалиста, а не для идеального героя, ибо, с точки зрения христианства, источник человеческого счастья внутри самого человека, а не вне его. Также отрицательно о произведении Ф. В. Ливанова высказался Н. С. Лесков: это — «не хроника», а «утопия». Он оценивал о. Алмазова, «оригинального новатора сельского прихода», как тенденциозную карикатуру.⁴⁵ Через 15 лет эту же мысль развил один из церковных критиков: «Вообще „хроника“ Ливанова — это, если можно так выразиться, карикатура в хорошую сторону на духовенство и, как всякая карикатура, она говорит о том, чего собственно нет и быть не может. Это — плод преувеличений, ис-

⁴² *Звездин А. Н.* Непокладные люди. Повесть-биография из жизни православного духовенства. [Б. м.], 1904. С. 260—266.

⁴³ *Потапенко И. К.* На действительной службе. Повесть // Потапенко И. К. Соч. СПб., [б. г.]. Т. 2.

⁴⁴ *Вадковский А. В.* Жизнь сельского священника. Бытовая хроника из жизни русского духовенства Ф. В. Ливанова // Православный собеседник. 1878. Ч. 1. Янв. С. 92—132.

⁴⁵ *Лесков Н. С.* Карикатурный идеал. Утопия из церковно-бытовой жизни // Лесков Н. С. Собр. соч.: В 11 т. М., 1958. Т. 10. С. 220.

кажений, вообще *фантастической* идеализации пасторской деятельности по личному усмотрению автора — не более». ⁴⁶

Другим примером такого своеобразного понимания писателем пасторского служения является для того же критика повесть И. К. Потапенко. Ее главный герой, Кирилл Обновленский, выпускник духовной академии, отказавшись от блестящей карьеры, твердо решил стать сельским священником и посвятить всего себя мужику, «меньшому брату». Однако на практике о. Кирилл поступает не как истинный служитель церкви, а как энтузиаст-фанатик, проводящий в жизнь народническую идею, «в связи с которой находятся все его мысли, все его поведение. Мотивы его служения поэтому совершенно не пастырские. Его любовь к бедноте, к деревне, к „мужичкам” не имеет никакой религиозной опоры, религиозного характера». ⁴⁷ О. Кирилл не относится с должным благоговением к служению в храме, считает ненужным говорить в нем проповеди. Для воздействия на прихожан он использует мирские беседы, не имеющие ничего общего с наставничеством духовного отца. Его нецерковность чувствуют даже окружающие: «Зачем вы носите рясу! Ведь вы не веруете! Снимите ее!» В ответ о. Кирилл откровенно признается: «Эта одежда служит мне проводником», чтобы... «дойти до сердца этих людей». Данные слова — ключ к пониманию смысла повести. Любовь о. Кирилла, по мнению критика, «не имеет ничего общего с любовью истинного пастыря к своей пастве. Последний любит ее потому, что любит Бога и Христа Спасителя, а не по отвлеченному принципу любви». Поэтому возникшая между священником и прихожанами связь, описанная Потапенко, «не есть тот духовный союз пастыря с пасомыми, который устанавливается между ними в благодати хиротонии».

В самом названии повести «На действительной службе», в фамилии героя — Обновленский содержится указание на тенденциозность произведения. Писатель считает, что деятельность о. Кирилла — это та идеальная «служба», которая должна принести пользу обществу. Нескрываемая, более того, подчеркнутая нецерковность священнослужителя не случайна: Потапенко пытался создать образ нового типа священника — «пастыря-народника», отвечающего настроению большей части общества того периода. И это ему удалось, судя по восторженным откликам светской публицистики. Церковной же критикой образ о. Кирилла, совершенно не соответствующий евангельскому понятию «пастырь добрый», был справедливо отвергнут.

«Старые» и «молодые» священники («отцы и дети»)

«В составе теперешнего духовенства два поколения — отцы и дети представляют резкие особенности с внешней и внутренней стороны», — писал церковный критик, рассматривая повесть О. Забытого (Г. И. Недетовского) «Велено приискивать». ⁴⁸ По мнению рецензента, очень меткая и удачная характеристика старого и молодого поколений, данная автором, отражает сложные процессы, происходившие в то время в духовном сословии. Писатель противопоставляет «старых» и «молодых», подчеркивая консерватизм первых и стремление вторых либеральничать, подражать светскому обществу в образе жизни, манерах, одежде, обстановке. В повести О. Забытого колоритно описаны представители двух поколений духовенства — отца и сына,

⁴⁶ Типы пастыря церкви... // РДСП. 1892. Т. 3. № 52. С. 435.

⁴⁷ Там же. 1893. Т. 1. № 3. С. 75.

⁴⁸ Старые и молодые священники // Там же. 1877. Т. 3. № 44. С. 296.

образы которых не вызывают симпатию читателей. В свое время повесть приобрела известность потому, что ее молодой герой — «совершенно новый тип в нашей литературе и весьма интересное явление в нашей жизни». Семинарист новой формации, заурядный представитель поколения, «умственный и нравственный склад которого выражает нечто среднее между нигилизмом и практическим „себе на уме” — этот семинарист, вступающий в роль пастыря, — подчеркивается в рецензии, — заслуживает внимания».⁴⁹

Примечательно негативное отношение автора к своему герою, которому он дает такую характеристику: «Серьезной подготовленности — ни к чему, убеждений — никаких, взгляд на жизнь — верх легкомыслия, понятие о себе — самое высокое, — вот добродетели, с какими Андрей Андреич выступил из школы в жизнь».⁵⁰ Комментируя эту повесть в журнале «Руководство для сельских пастырей» и развивая мысль, высказанную рецензентом светского журнала, критик делает следующий вывод: «Таковы типы молодых священников последнего времени, вышедших из наших духовных семинарий в переходный момент их существования, когда старые порядки утратили свою силу и значение, а новые, получившие свое практическое значение с введением нового устава духовно-учебных заведений, еще не привились».⁵¹ Далее он выражает надежду на то, что положение несомненно изменится к лучшему и тогда «появится новый тип священников, новейших, которые не будут уже служить предметом осмеяния», они будут хорошо подготовлены и теоретически и практически. Именно о таком типе: о «новейшем священнике», вобравшем в себя лучшие качества представителей духовенства различных поколений, рассказывает Г. И. Недетовский (О. Забытый) в одном из своих малоизвестных очерков «Из наблюдений сельского священника над своими прихожанами».⁵² Здесь же писателем высказана очень важная мысль о том, что «разграничение отличительных свойств священников старых, новых и новейших в действительности не всегда представляется столь резким. На деле бывает, что старые деятели проникаются молодым духом и, наоборот, новые попадают в ряды старых».

Убедительной иллюстрацией к проблеме взаимоотношения «старых» и «молодых» священников являются образы о. Андроника и о. Георгия в очерке Д. Н. Мамина-Сибиряка «Авва».⁵³ Существенное различие пронизывает характеристику этих двух людей, начиная с их портретов. «Поп Андроник был невысок ростом, коренаст и плечист; его сильную, на диво сколоченную фигуру портил только большой живот (...) О. Георгий был еще юноша, лет двадцати пяти, не больше, с бледным красивым лицом и окладистой русой бородкой (...) Голос у о. Георгия был мягкий, не то, что хриплая, перепитая октава о. Андроника (...) Когда поп Андроник начинал громкогласно хохотать (...) он превращался в оригинального и добродушного человека (...) А посмеяться поп Андроник любил и смеялся мастерски, так что, глядя на него, самому хотелось тоже хохотать» (с. 57). Если о. Андроник на первый взгляд казался человеком суровым, грубоватым, то о. Георгий «первое впечатление произвел самым подкупающим, только выражение бледного лица было неподвижно, улыбка неестественно ласкова, и взгляд больших глаз холоден» (с. 66).

⁴⁹ А. Новый тип в нашей беллетристике // Русский вестник. 1877. Т. 132. Ноябрь. С. 398.

⁵⁰ Забытый О. Велено прискивать // Вестник Европы. 1877. Кн. 9. С. 63.

⁵¹ Старые и молодые священники. С. 300.

⁵² РДСП. 1889. Т. 3. № 50. С. 459—468; № 52. С. 538—544; 1890. Т. 1. № 3. С. 84—89; № 4. С. 105—116.

⁵³ Мамин-Сибиряк Д. Н. Авва // Мамин-Сибиряк Д. Н. Собр. соч.: В 10 т. Т. 6. С. 44—94. Далее ссылки в тексте.

О. Андроник — истинно русский человек: то хитрый, то наивный, то добрый, то скупой. Он не скрывает своих недостатков и не выставляет напоказ свои добродетели. О. Георгий — молодой священник из «новых», с которым о. Андроник не ужился, так как они резко расходились во всем: и в поведении, и в отношении к прихожанам, и даже во взглядах на задачи пастырства. О. Андроник дает своему противнику меткие характеристики, раскрывающие натуру о. Георгия: «поп с оттенком», «проворный человек... хоть ни с чем пирог», «ума настоящего мало, а хитрости пропасть», «ласковый такой, обходительный, а сам веревки из всех вьет». Невзлюбив о. Андроника, о. Георгий решает выжить его и добивается этого самыми неблагоприятными способами, которые психологически убивают старика священника и в конце концов приводят его к гибели. Между тем о. Андроник не только отстаивал свою правоту, защищал свое достоинство, но в то же время жалел этого Егорку: «...больно уж в нем ехидства много, а сам пуст» (с. 93).

Автор, а вслед за ним читатель явно симпатизируют о. Андронику, а не о. Георгию, который «меньше всего походил на русского попа», а все его манеры, одежда, разговоры свидетельствовали о его «несомненной принадлежности к новому типу батюшек» (с. 66). Он и проповеди произносит, и мужикам книги читает, и с раскольниками беседует; хочет заниматься общественными делами, школой, земством. Не сочувствуя своему герою, писатель устами сельского учителя обвиняет о. Георгия в том, что такие, как он, новые священники, все хотят постепенно забрать в свои руки и стать ближе «к образованным и зажиточным классам», что «они совсем разойдутся с народом, которому, главным образом, и должны были бы служить» (с. 76).

Отрицательное отношение к подобным «новым» священникам критика объясняет тем, что их появление грозит потерей духовенством его былой самобытности и своеобразия. «Осуждая за это „новое“ поколение, литература в то же время идеализирует, в защиту этой самобытности и своеобразности, не только лучшие его (духовенства. — А. Р.) стороны, но даже подчас и худшие».⁵⁴ В качестве примера такой идеализации называется очерк Мамина-Сибиряка, в котором писатель не показывает о. Андроника на его церковном поприще, а рисует этот образ только в мирских сценах.

Прочитированное высказывание из работы «Типы пастыря...» не является выражением мнения духовной критики в целом, но его можно считать весьма объективным не только по отношению к литературе, но и по отношению к самой церковной критике.

Пастырь-идеалист

Образ молодого священника, стремящегося существенно изменить к лучшему церковную и мирскую жизнь прихода, часто встречается в литературе. Подобные иереи неизбежно терпят крах на своем поприще, а дальнейшая их судьба различна. Так, о. Филипп из повести Ближнев (псевдоним В. А. Райского или П. А. Лачиновой)⁵⁵ «Семейство Снежиных» — человек с возвышенными, благородными чувствами, с сознанием своего священного призвания. Он активно занимается пастырской деятельностью, искренне желает сблизиться с прихожанами, воздействовать на их нравы, искоренить суеверия и предрассудки. Когда же из задуманного ничего не получается, его юношеский задор постепенно остывает, идеальные устремления под влиянием неблагоприятных обстоятельств

⁵⁴ Типы пастыря церкви... // РДСП. 1892. Т. 3. № 52. С. 434.

⁵⁵ Ближнев. Семейство Снежиных // Вестник Европы. 1871. Кн. 9—12.

гоприятных условий жизни сменяются обычной рутинной и апатией. О. Василиск, герой одного из рассказов С. Н. Елеонского,⁵⁶ ради служения народу отказывается от духовной академии. В глухом деревенском приходе устраивает школу, проводит вечерние собеседования и воскресные чтения, создает общество трезвости, открывает чайную и читальню. Однако совершенно ничего не меняется в образе жизни крестьян, они так же грубы, невежественны, пьянство среди них не уменьшается, преступность только растет, как и число заболеваний. Главное же заключается в том, что о. Василиску не удалось ограничить влияние местного богача-миroeда, который не только подчинил себе весь приход, но постоянно вмешивается в церковные дела, практически имея власть даже над настоятелем храма. Промучившись в селе пять лет, о. Василиск переезжает на место второго священника в город.

Основной причиной неудач молодых священнослужителей в их деятельности является незнание ими крестьянской жизни, психологии деревенских людей. Отсюда — разрыв между идеалом и жизнью, разобщенность с пастырьем, не свойственная старому батюшке, который разделял с прихожанами все тяготы и невзгоды сельского труда и быта. Как отмечалось в церковной публицистике того периода, молодые священники «слишком идеально смотрят на жизнь, они склонны к излишней уверенности в своих силах, а иногда могут увлекаться воззрениями, не соответствующими званию истинного пастыря Христова и Церкви».⁵⁷ Такие священники способны не только отменить традиционное вознаграждение прихожанами причта за требоисправления, но и нарушить инструкцию для иереев. Например, о. Николай из рассказа С. И. Гусева-Оренбургского «Идеалист»⁵⁸ ничего не берет за требы, довольствуясь добровольными приношениями. Он же, вопреки консисторским указам, раздает попечительские деньги терпящим нужду крестьянам, венчает чужеприходные браки. Несмотря на все нарекания от благочинного, епархиального начальства, предостережения отца-священника, о. Николай продолжает сознательно претворять в жизнь свое понимание цели священнического служения. В результате, в качестве наказания, он, несломленный, переводится в другой приход.

Трагична судьба другого пастыря, воплощавшего в течение всей жизни свои юношеские идеалы, не расходившиеся с задачами истинного служения Богу, Церкви и людям. О. Александр из рассказа Р. Кумова⁵⁹ говорит, что приехал в село с мечтой сделать прихожан мыслящими, добрыми, счастливыми. Он делал для этого все, что было в его силах, но прошла жизнь, а люди остались такими же темными, грубыми, невежественными. Деревня опустошила о. Александра, оставив в нем лишь тоску, бессилие и усталость. По его словам, пастырство — это тяжелая одежда, с годами грозящая раздавить надевшего ее. Он уверен, что один священник не способен победить деревенскую грубость, тупость, косность. Р. Кумов убедительно передает трагичность отчуждения пастыря от паствы, его духовное одиночество.⁶⁰

⁵⁶ Елеонский С. Н. Под опекой // Елеонский С. Н. Рассказы. СПб., 1911. Т. 2. С. 237—301.

⁵⁷ Н. Д. Молодые и старые священники // РДСП. 1885. Т. 1. № 10. С. 262.

⁵⁸ Гусев-Оренбургский С. И. Идеалист // Гусев-Оренбургский С. И. Рассказы. СПб., 1906. С. 278—316.

⁵⁹ Кумов Р. В гостях у батюшки // Отдых христианина. 1907. Апр. С. 91—118.

⁶⁰ Е. Матаковский в своей восторженной рецензии на рассказ («Наше духовенство в изображении современной художественной литературы» // Церковно-общественная жизнь. 1907. № 43. С. 1339—1342) называет его одним из лучших произведений о духовенстве. Матаковский, а это, как уже отмечалось, было нехарактерно для церковной критики, обращает внимание на художественные достоинства рассказа, находит в нем нечто чеховское «в трактовке сюжета, в самой манере письма» (с. 1342).

Отмеченное нами в художественных произведениях противостояние молодых и старых служителей церкви подтверждается многочисленными статьями публицистического характера. Автор одной из них⁶¹ пишет, что молодые священники, обычно более образованные, чем старые, по-другому понимают свои пастырские обязанности. Старые же, «нередко и сами сознающие себя отсталыми», относятся к молодым с недоверием, считают их увлекающимися «современными воззрениями, господствующими в светском обществе». По их мнению, молодые часто отступают от веками сложившегося образа жизни пастыря и его деятельности. Такова почва водораздела между двумя поколениями служителей церкви. Публицист, опираясь на реальные факты, говорит о том же, что нашло свое полное отражение в рассказах и повестях тех лет.

Для нас же не менее значим тот факт, что в литературе был создан евангельский образ доброго пастыря, т. е. священника, который сознавал свою важную миссию и делал все, чтобы исполнить свой долг. Им мог быть и старый священник (о. Туберозов, о. Андроник, о. Петр⁶²), и молодой, такой как о. Николай, о. Сергей, о. Александр или бесстрашный батюшка, герой уже упомянутого рассказа С. И. Гусева-Оренбургского «Курычанские прихожане». В нем писатель, несомненно использовавший личные наблюдения из почти шестилетней службы в деревенском приходе, делает акцент на подвижничестве священнической деятельности, евангельском терпении, способности выдержать любые испытания ради исполнения своей задачи. Показательно, что Гусев-Оренбургский затронул важную тему несправедливого отношения прихожан к своему пастырю (она же присутствует и в рассказе Р. Кумова). Тема эта неразрывно связана с другой — альтруизмом настоящего священника. О том, насколько трудно, сложно и напряженно пастырское служение, красноречиво и убедительно говорит один из литературных героев: «...священник есть бессменный часовой во все 365 дней года. Ни тебе развлечься в разговоре веселом, ни тебе поохотать на просторе. Каждую минуту днем и ночью, в грозу и в непогоду жди, даже среди службы церковной, жди кого-нибудь... Эх, вы не знаете, чего стоит священствовать, чего стоит свобода, хоть в сутки на час. Я не говорю уже о страданиях совести, ответственности за приход перед судом Божиим».⁶³

Созданный литературой второй половины XIX—начала XX века образ сельского священника — это емкий образ, позволяющий зримо представить его взаимоотношения с паствой, влияние на жизнь прихожан, значение авторитета пастыря в сельском приходе, а также его отношения с высшей духовной и светской властью и т. д. Литература и церковная критика дают нам представление о нелегкой жизни самого священника, о его состоянии нравственного одиночества в высокой и трудной пастырской деятельности.

Хотя критика чаще всего указывала, что светский писатель не знает жизни духовенства, многое не понимает в его задачах, а своим необъективным изображением духовных лиц принижает их роль в обществе, эта точка зрения справедлива лишь относительно конкретных произведений с их упрощенческим негативизмом, но не литературы названного периода в целом. И дело не в том, что традиции православной этики воспрепятствуют мирянам судить о недостатках священников. Здесь сказывалась необъективность, а подчас явная тенденциозность позиции критиков. Но было немало тех, кто отдавал должное авторам художественных произведений о служителях церкви.

⁶¹ Н. Д. Молодые и старые священники. С. 261—265.

⁶² Елеонский С. Н. На половом дворе // Елеонский С. Н. Рассказы. С. 105—169.

⁶³ Попов А. Указ. соч. С. 134.

Так, например, один из них писал, что Елеонский, создавая бытовые картинки из жизни сельского духовенства, сумел «довольно красочно и правдиво подчеркнуть» некоторые стороны жизни клира, поставил вопросы, которые заставляют читателя задуматься.⁶⁴ Другой находил, что для ряда авторов «понятно все богатство и разнообразие явлений данной стороны жизни, а не только отдельные достоинства и недостатки».⁶⁵

Рассматривая литературные типы священников, как положительные, так и отрицательные, критик, обладавший тонким аналитическим мышлением, пришел к такому существенному заключению: «Обобщая теперь все индивидуальные (по литературе) черты и качества „мирского“ пастыря, характеризующие его воззрения, предмет и круг деятельности, мы получаем один коллективный, если можно так выразиться, тип пастыря в художественных произведениях, образ жизни и образ мыслей этого пастыря (...) иной, чем у окружающих его лиц или целого общества, среди которого он появляется и действует, будет ли то простой деревенский народ, городское общество или великосветская среда. В основе такого обособления пастыря лежит церковно-религиозный христианский принцип, *церковность*, в самом широком смысле этого слова, которую, по сану и служению своему, пастырь старается проводить в жизнь окружающих, своих пасомых».⁶⁶

Положение духовенства как сословия

Как уже отмечалось, священник был духовно обособлен вследствие своей особой миссии. Кроме того, его материальная необеспеченность ставила церковнослужителя в унижительное положение, придавая этой обособленности еще и социальный характер.

Яркой иллюстрацией заботы и нищеты сельского пастыря явился рассказ Чехова «Кошмар», который получил широкий отклик в журнальной критике,⁶⁷ а это свидетельствовало о социальной остроте изображенной писателем ситуации. По общему признанию,⁶⁸ автор с глубоким сочувствием изобразил подавленного и униженного нуждой молодого сельского священника. В рассказе слышен «голос Ф. М. Достоевского с его любовью к „униженным и оскорбленным“».⁶⁹ По словам М. Степанова, автора упомянутой выше работы «Религия А. П. Чехова», сельские священники изображены у него «с теми атрибутами, с какими мы встречаем их и в настоящее время. За редкими исключениями, подавляющая масса сельских священников — бедняки до последней степени, до нищеты. В то же время они забыты, запуганы до того, что не могут свободно и слова вымолвить» (с. 42). М. Степанов, будучи духовным лицом, полностью доверял писателю, ибо Чехов «близко знал православную церковь», был «хорошо знаком с духовной и церковной средой», «получил религиозное воспитание в семье, был верующим человеком» (с. 4—6). Поэтому не случайно, что Чехов уделял большое внимание духовному сословию: в его произведениях — 38 служителей церкви, из

⁶⁴ И. Б. Духовенство в произведениях С. Елеонского // Странник. 1913. Дек. С. 757—766.

⁶⁵ Степанов М. Указ. соч. С. 56.

⁶⁶ Типы пастыря церкви... // РДСП. 1893. Т. 2. № 32. С. 390.

⁶⁷ См.: Чехов А. П. Полн. собр. соч.: В 30 т. М., 1984. Т. 5. С. 620—621.

⁶⁸ Резко отзывался об этом рассказе лишь священник С. Брояковский, считавший его карикатурой, подрывающей авторитет духовенства (Брояковский С. Духовенство в произведениях А. Чехова // РДСП. 1903. Т. 3. № 44. С. 241—252).

⁶⁹ Пактовский Ф. Е. Современное общество в произведениях А. П. Чехова. Казань, 1901. С. 18—21.

них — 11 священников. Чехов никогда не был жесток и груб в описании людей, носящих рясу. У него есть отрицательные типы, но они описаны «без всяких резких красок, без ругани и презрения» (с. 12). Исследователь был убежден, что по произведениям А. П. Чехова можно рассмотреть, «каковы преобладающие типы современного русского духовенства, что в современном духовенстве есть хорошего и что дурного» (с. 4).

Неприглядные условия существования служителей церкви постоянно привлекали внимание многих писателей, духовных деятелей, церковных и светских публицистов. Это был «больной вопрос» общественной жизни на протяжении всего XIX и в начале XX века. Как известно, жалованья духовенству до 1820-х годов не полагалось вообще, а в дальнейшем выплачивалось в мизерных размерах. Прожить на него, как правило, большой семье священника было невозможно. Священнослужители, о чем уже сказано выше, вынуждены были жить на вознаграждения от требоисправлений и сезонными поборами с прихожан. Материальный недостаток побуждал священников принимать те или иные меры к увеличению своих жалких средств, подчас заставлял идти на шаги не совсем благовидные. Самолюбие пастыря постоянно ущемлялось. Во время соборов он был вынужден терпеть недружелюбные, резкие высказывания в свой адрес тех прихожан, которые считали его труд легким по сравнению со своим. «Духовным деньги достаются горлом, а народу горбом», — говорили в народе. Такое несправедливое отношение к труду священника не могло не вызвать законный протест церковных публицистов. «Он заслуживает не укоризны, а сожаления и сочувствия, — писал один из них. — Хорошо еще, что и при таких безотрадных условиях духовенство согревало и согревает свою животворную деятельностью вверяемую ему паству; спасибо „сеятелю на ниве народной” и за то, что он, при всех испытаниях судьбы, не теряет бодрости духа и делает, что может, осуществляя, по мере сил, святой завет о любви и пощении о „малых сих”».⁷⁰

Кроме материальной нужды в числе жизненных испытаний, выпавших на долю духовенства, следует назвать и общественную неприязнь к этому сословию, возникшую в эпоху Петра, когда церковь была подчинена государству, и усилившуюся впоследствии. Бесправность, малообеспеченность священнослужителей вызывали к ним презрение дворянства. Существует множество свидетельств о том, что помещики вплоть до отмены крепостного права фактически не отличали священников от своих крепостных. С годами у сельских батюшек появился рефлексорный страх перед всеми мирскими лицами,⁷¹ кто обладал хотя бы минимальными признаками власти: не только перед барами, но и перед управляющими именьями, приставами, земскими чиновниками, писарями, старшинами волости и т. д. Бояться следовало и тех прихожан, которые могли сделать с клиром все, что хотели, из-за своих больших денег: кулаков-мироедов, лавочников, хозяев кабаков. Не всегда складывались отношения внутри причта, здесь следовало опасаться доносов. Духовенство не вызывало симпатии и доверия в светском обществе, которое, будучи ориентированным на западноевропейский образ жизни, западные идеи, считало, что православие ограничивает свободу человека. Положение священнослужителей осложнялось обособленностью этого сословия, его кастовой замкнутостью, возникшими вследствие политики государства. Несмотря на то что при осуществлении реформ 1860-х годов правительство было заинтересовано

⁷⁰ А. К. Наше духовенство в современной литературе // Орловск. епарх. вedom. 1904. Отдел неофиц. № 22. С. 534—535.

⁷¹ Оставляем за рамками статьи полнейшую зависимость рядового, приходского духовенства от своих благочинных, епархиального начальства.

в повышении авторитета служителей церкви, чтобы использовать их для решения важных задач, стоящих перед страной, однако правовое, социальное, нравственное и материальное положение данного сословия оставалось далеко не удовлетворительным. Но и при всех этих неблагоприятных условиях священник должен был исполнять свою высокую миссию: заботиться о религиозном просвещении прихожан, о приобщении их к высшей вере, препятствовать падению нравов, бороться с предрассудками и суевериями, с расколом, с сектантством. Вся его жизнь должна была служить примером для паствы, утверждением христианских истин. Вся его деятельность должна была быть направлена на духовное воспитание, возрождение нравственного здоровья людей, независимо от их образованности и культуры.

Подводя итог рассуждениям о духовенстве как сословию, можно процитировать слова священника Е. Капралова: «Целое столетие стоит он (сельский священник. — А. Р.) забытый среди быстро изменяющейся (...) общественной жизни; обездоленный материально, полупрезираемый классом образованных, не знающий милостивой поддержки с той стороны, где по праву мог бы рассчитывать на внимательное сочувствие, защиту и сердечную братскую помощь; одинокий со своим горем, изнемогающий под бременем великой нравственной ответственности, связанной с его священным саном».⁷²

В заключение нужно сказать следующее. С 1860-х годов «духовенство вошло в литературу, появился целый новый жанр»,⁷³ который привлек самое пристальное внимание как духовной, так и светской критики. Первая отставала свое представление об истинном пастыре, отмечая евангельские черты в одних литературных образах и их отсутствие в других. Церковная критика в целом глубоко и всесторонне осмысляла взгляд литературы на служителей церкви, а это, в свою очередь, позволяло «трезво оценивать духовно-нравственное состояние общества».⁷⁴ Интерес к этой проблеме и острый полемический тон ее обсуждения на страницах периодики не могли не оказать воздействия на духовенство. «Публицистика активно будила его дремавшие и до поры подавленные силы. Все чаще стал появляться приходской священник нового типа, искавший новых путей пастырского служения и ревностно трудившийся над обустройством приходской жизни».⁷⁵ Все это должно было способствовать росту авторитета духовенства как одного из деятельных сословий общества, которому во все времена была предназначена роль духовного руководителя в христианской религиозно-нравственной жизни народа.

⁷² Капралов Евг. Указ. соч. С. 257.

⁷³ Смолич И. История русской церкви. 1700—1917. М., 1996. Ч. I. С. 375.

⁷⁴ Дмитриев А. П. Тема «Православие и русская литература» в публикациях последних лет // Русская литература. 1995. № 1. С. 269.

⁷⁵ Смолич И. Указ. соч. С. 376.

АПОЛЛОНИЧЕСКОЕ И ДИОНИСИЙСКОЕ НАЧАЛО В КНИГЕ К. Д. БАЛЬМОНТА «БУДЕМ КАК СОЛНЦЕ»

Книга К. Д. Бальмонта «Будем как солнце» (1903) оставила неизгладимый след в истории русского символизма. О ней в свое время восторженно писали В. Брюсов, А. Блок, Андрей Белый, Эллис и многие другие. Сам поэт называл «эту лучшую мою книгу» «красивой и жестокой».¹ Она обозначила веху в его творческой эволюции, выявила перелом в импрессионистическом мироощущении, наметившийся еще в «Горящих зданиях» (1900). Утверждая приоритет личного сознания в творчестве, Бальмонт в то же время стремился соотнести свое индивидуальное «я» с универсальным космическим целым, равновеликим этому «я». Подобную модель художественного мира О. В. Сливницкая называет антропокосмической.² О таком типе мироощущения поэт позднее писал: «В одно и то же время чувствуешь, что в нераздельном целом слились в тебе Великий Мир и Малый Мир, человеческое сознание и то безграничное, звездное, митотворческое, на чьем ночном лоне мы мчимся среди мировых светил».³

Четко определить характер бальмонтовского космизма на фоне созвучных художественных исканий начала XX века довольно сложно. Влияние на него древнеиндийской философии подробно прослеживается в трудах академика Г. М. Бонгард-Левина.⁴ Спорным и не вполне проясненным является вопрос о соотношении поэтического космоса К. Бальмонта с младосимволистскими философско-эстетическими идеями. Сложившееся в литературоведении противопоставление индивидуализма «старших» символистов соборным устремлениям «младших» нуждается в серьезной корректировке, когда речь идет о тенденциях развития символизма в 1900-е годы.

Декларируя свою «чуждость» рассуждениям о Христе и Антихристе в стихотворении «Далеким близким» 1903 года, сам поэт дал основание исследователям говорить о том, что он «был едва ли не единственным среди символистов, кто прошел мимо религиозно-философских исканий».⁵ Н. П. Крохина называет Бальмонта «стихийным эллином русской поэзии» и противопоставляет его как носителя «аполлоновского» начала, т. е. культура гармонии и красоты, трагическому дионисийству теургов, наиболее последовательно реализованному в теоретических работах Вяч. Иванова.⁶ Думается,

¹ Из письма Е. А. Андреевой от 30.XI.1915 // *Андреева-Бальмонт Е. А.* Воспоминания. М., 1996. С. 469.

² *Сливницкая О. В.* Космос и душа человека // Царственная свобода. О творчестве И. А. Бунина. Воронеж, 1995. С. 31.

³ *Бальмонт К.* Океания // Заветы. 1914. № 6. С. 12.

⁴ См. его статьи и комментарии в кн.: *Ашвагхоша.* Жизнь Будды. *Калидаса.* Драмы / Пер. К. Бальмонта. М., 1990.

⁵ *Иванова Е. В. К. Д. Бальмонт в творчестве и воспоминаниях П. А. Флоренского* // Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века. Иваново, 1993. Вып. 1. С. 74.

⁶ *Крохина Н. П.* К вопросу о космическом начале в творчестве К. Бальмонта // Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века. Иваново, 1996. Вып. 2. С. 36.

что не следует абсолютизировать «мажорный» характер бальмонтовского космизма, в котором еще раньше, чем у теургов, проявилось и драматическое дионисийское начало. Прежде всего оно сказалось в оргиастических стихах об Эросе, вошедших в книги «Будем как солнце» и «Только любовь».

Примечательно, что Андрей Белый разглядел «решительный перегиб от буддийской окаменелости... к золотисто-закатному винному пожару дионисийства»⁷ уже в «Горящих зданиях». А Вяч. Иванов в статье «О лиризме Бальмонта», характеризую книгу «Будем как солнце», сравнил лирического героя поэта с распятым на «солнечном колесе» Иксионом: «„Будем как солнце“, кричит он нам с высоты своего вращающегося пламенного креста, каждый оборот которого — мука». «Эту муку Иксиона знал и Ницше»,⁸ — отмечает далее теоретик символизма. В статьях и письмах Бальмонта Ницше как автор «Рождения трагедии из духа музыки» и «Веселой науки» не упоминается. Но эти работы он, несомненно, знал, хотя и не сочувствовал попытке Вяч. Иванова соединить «эллинскую религию страдающего бога» с христианством и ницшеанством. Однако О. Дешарт вспоминала, что, по словам Вяч. Иванова, его с Бальмонтом «единово, вопреки всему, острое у обоих, непосредственное переживание „разлуки вселенной“ и „вселенского сочувствия“».⁹

«Единово» Бальмонта с младосимволистами и ярко выраженный пафос жизнотворчества, пронизывающий его книгу «Будем как солнце», которую Блок считал «одним из величайших творений русского символизма».¹⁰

Вряд ли сегодня можно характеризовать как чисто индивидуалистический и сам этот пафос, и «тот принцип цельности, который был представлен в бальмонтовской книге».¹¹ Ведь уже в программном втором стихотворении, давшем название всей книге, поэт говорил от лица «мы», призывая каждого следовать солнечному «завету бытия»:

Будем как Солнце! Забудем о том,
Кто нас ведет по пути золотому,
Будем лишь помнить, что вечно к иному,
К новому, к сильному, к доброму, к злому,
Ярко стремимся мы в сне золотом.¹²

В основе цельности книги «Будем как солнце» лежал общезначимый вселенский миф, воплотивший в себе суть мироздания, единый смысл жизни природы и человека, Душу мира (конечно, не в соловьевском понимании).

«Будем как солнце» поэт назвал «книгой символов», окончательно утвердив тем самым свой художественный метод. Композиция книги была им довольно четко продумана, она даже носила на себе печать некоторой конструктивности, сделанности. А широко известная обложка ее первого издания, выполненная художником Фидусом, отличалась аллегоричностью. Принципы архитектоники «Будем как солнце» и роль в ней магического числа семь, воплощающего для символистов идею вселенной, раскрывается в статье

Ср.: *Куприяновский П. В.* Поэтический космос Константина Бальмонта // Там же. 1998. Вып. 3. С. 6—7.

⁷ *Белый А.* Бальмонт // Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 402.

⁸ *Иванов Вяч.* О лиризме Бальмонта // Аполлон. 1912. № 3—4. С. 39.

⁹ См. ее вступит. статью к изд.: *Иванов Вяч.* Собр. соч. Брюссель, 1971. Т. 1. С. 73—74.

¹⁰ *Блок А.* О современной критике // Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1962. Т. 5. С. 206.

¹¹ *Долгополов Л. М.* Горький и проблема «детей Солнца» (1900-е годы) // Долгополов Л. К. На рубеже веков. Л., 1977. С. 73.

¹² *Бальмонт К. Д.* Полн. собр. стихов. М., 1908. Т. 3. С. 4. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием в скобках страницы, а для других сборников еще и номера тома.

М. Марьевой, где отмечается, что «семь слагаемых книги подобны семи цветам спектра, семи музыкальным тонам, семи основным запахам стереохимической теории».¹³

Показательно, что это же число будет позднее использовано Блоком в книге «Нечаянная Радость», в которой, по словам автора, он раскрывает «семь стран души моей книги».¹⁴

Символическое значение придавал Бальмонт и числу четыре, в нем воплощалось «творческое четверогласие мировых стихий» (огня, воды, воздуха и земли), а также «четыре ступени познания» (см. статью «Кальдероновская драма личности»). Истоки этого «четверогласия» неоднозначны: мифология Зенд-Авесты, теософия XX века, пьесы Кальдерона и т. д.

Главный символ бальмонтской книги — Солнце — мифологичен по своей сути. Как подчеркивал еще Эллис, «это первичный создатель, хранитель и разрушитель всего».¹⁵ Вряд ли имеет смысл искать генезис данного символа в мифологии отдельных народов (Индии, Вавилона, Египта). «В какую страну ни приедешь, — в слове мудрых, в народной песне, в загадках легенды — услышишь хвалы Солнцу»,¹⁶ — писал позднее Бальмонт в статье «Солнечная сила».

Основные мифопоэтические аспекты образа Солнца у Бальмонта обозначены в кандидатской диссертации В. Бурдина «Мифологическое начало в поэзии К. Д. Бальмонта 1890—1900-х годов» (Иваново, 1998), причем акцент в ней ставится не на созидательной, а на разрушительной функции солнечного мифа. Признавая присутствие в лирике Бальмонта «темных», демонических мотивов, обусловленных ее дуалистическим характером, хочется все же напомнить, что для поэта «всякое разрушение ведет лишь к новому творчеству... а новое по змеевидной линии, неукоснительными путями спирали, движет все живущее, от пылинки до Солнца, в звездную бесконечность».¹⁷

В первом разделе «Будем как солнце» («Четверогласие стихий») антропокосмическая модель мироздания предстает в своей гармонической ипостаси. Программное значение для всей книги имели стихотворения «Я в этот мир пришел, чтоб видеть солнце...» и «Будем как солнце! Забудем о том...». Своеобразным символом вселенской гармонии становится образ «воздушного храма» в третьем стихотворении, олицетворяющий единство архетипов земли—неба:

Этот храм, из воздушности светом сплетенный,
В нем кадиланицы молча горят...

(«Воздушный храм», с. 5)

Лирический герой вхож в этот «храм», он ощущает «радостное и тайное сопрیکосновение» с природными стихиями, живет в согласии с «мировым».

Любимая бальмонтская стихия, существенный элемент натурфилософии древних — огонь («пламя, свет и теплота»). Огонь — символ вечного обновления, «внезапного знания», поэтому он амбивалентен. В «Гимне Огню» он «бесшумный» и «многошумный», «красный» и «многоцветный», «красивый» и «страшный», «проворный, веселый и страстный». С этой мифологемой

¹³ Марьева М. Книга К. Д. Бальмонта «Будем как солнце»: К проблеме архитектоники // Филологические штудии. Иваново, 2000. Вып. 4. С. 41—42.

¹⁴ Блок А. Вместо предисловия к сборнику «Нечаянная Радость» // Блок А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 2. С. 369.

¹⁵ Эллис. Русские символисты. Томск, 1996. С. 89.

¹⁶ Бальмонт К. Солнечная сила // Бальмонт К. Стихотворения. М., 1989. С. 533.

¹⁷ Там же. С. 532.

неоднозначно соотносятся другие символы, которые поэт в 1904 году специально внес в записную книжку: утро, рассвет, полдень, день, сумерки, закат, вечер, свеча, факел, светильник, искра, пожар, пламя, костер, пепел, дым. Кроме того, в романтическом мировосприятии Бальмонта огонь (солнце) воплощает мужское начало, тогда как вода (луна) — женское. В мотиве сожжения, пришедшем из «Горящих зданий», сливаются ноты жертвенности и творческого преображения:

Я помню, Огонь,
Как сжигал ты меня...
(«Гимн Огню», с. 11)

Бессмертное влиянье
Немеркнувшего дня!
Яви свое сиянье,
Пересоздай меня!
(«Рассвет», с. 8)

Порой лирический герой Бальмонта не только остро ощущает свою принадлежность к «детям солнца», но и берет на себя солнечную теургическую функцию, подготавливая рождение мифа о поэте-Солнце в последующих книгах.

Не менее многозначительна и противоречива «лунная» символика книги. Если в сборниках поэта 1890-х годов преобладала традиционно-романтическая серебристая «лунность» мира мечты, то в «Будем как солнце» Луна иногда оказывается способной подменить собою явь-Солнце:

Когда же закруглится по краям,
Она горит как чаша золотая,

(...)

Еще, и вот — она, как рдяный щит,
Как полнота пылающего шара,
К болотам, к толям, вниз, спешит, спешит,
Горит за лесом заревом пожара.
(«Восхваление Луны», с. 18)

Поэт серьезно обогащает семантику любимого образа. На первый план выступает «изменчивость» Луны: «царица пышная» то «бледная», то «ясная», то «бесстрастная», то «пламенно-страстная», она то «пугает беспредельной тишиной», то «вздывает безграничность океанов». «Сибилла и колдунья», Луна ниспосылает своими «лучами» творческие «сны», однако эти же «лучи» «как змеи к нам скользят... в них вкрадчивый неуловимый яд» (с. 17).

«Лунный» мир в романтической традиции зачастую является лишь отражением «солнечного», поэтому бальмонтовская «царица» мерцает над водой, отражаясь в ней по принципу символической зеркальности. Со стихией воды ассоциируется «нежная влажная всепроникаемость», которая олицетворяется в символах «волны», «морья», «океана», «дождя», «пены», «капли», а также довольно сложных оксюморонах: «водный небосклон», «белый пожар». Последний образ — трансформация ницшевского «пожара прибоя» («Веселая наука», кн. 2, № 60), причудливо дополненная тютчевским образом «морского коня»:

Я стою на прибрежьи, в пожаре прибоя,
И волна, проблистав белизной в вышине,

Точно конь, распаленный от бега и боя,
В напряженьи предсмертном домчался ко мне.

(«Белый пожар», с. 20)

Балладной романтической традицией (возможно, «Морской царевной» и «Русалкой» Лермонтова) навеяно одно из лучших стихотворений раздела — «С морского дна». «Прекрасная дева морской глубины», стремясь познать свою «стезю», устремляется из «лунного» мира к Солнцу:

Она засветилась живая,
·Она возродилась вдвойне.
И утро на небо вступило.
Ей было так странно тепло.
И Солнце ее ослепило,
И Солнце ей очи сожгло.

(с. 29)

Анализируя символику лунного мира в «диаволическом символизме», А. Ханзен-Лёве подчеркивает, что здесь «солнце возникает лишь в негативно-деструктивном аспекте... лунному человеку не вынести огня солнца».¹⁸ Очевидно, бальмонтская книга не укладывается в обозначенные автором рамки С1 (диаволический символизм); симптоматично, что в финале рассказываемой баллады «бледная дева» не отрывается от обретенной ценой тяжелой жертвы «правды»:

Два слова, что молвила дева со дна, —
Мне вам передать их дано:
«Я видела Солнце, — сказала она, —
Что после, — не всё ли равно!»

(с. 31)

«Изменчивая», «всепроницаемая» водная стихия навеивает поэту размышления о дискретности, «прерывистости» жизни, видимо, ими навеяна строка в известном стихотворении «Я — изысканность русской медлительной речи...» — «переплеск многопенный, разорванно-слитный». Лирический герой в стихотворении «Воззвание к Океану» мечтает «раствориться» в вечной «влаге» жизни:

Тихий, бурный, нежный, стройно-важный,
Ты как жизнь: и правда, и обман.
Дай мне быть твоей пылинкой влажной,
Каплей в вечном... Вечность! Океан!

(с. 20)

Менее оригинальна символика воздушной стихии в книге, она связана с разными вариациями романтического образа «вольного», «неверного», «играющего» ветра (стихотворения «К ветру», «Ветер гор и морей», «Ветер»).

Стихия земли («горы», «равнина», «пустыня», «болото» и т. д.) представлена в разделе в основном двумя полярными образами: «камень» и «цветок». «Самоцветные камни земли самобытной» воссоздаются в «испанских» стихотворениях («Испанский цветок», «Тоledo»), причем «город-крепость на

¹⁸ Ханзен-Лёве А. Русский символизм. СПб., 1999. С. 212.

горе» во втором из них вызывает не совсем обычную для поэта-символиста зрительную ассоциацию:

Ты — иссеченный на камне мощный стих
(с. 42)

Чрезвычайно важна для Бальмонта наметившаяся еще в «Тишине» мифологизация образа цветка. Мир цветов предельно красочен и разнообразен: «лиловые гроздья воздушных глициний», «желто-оранжевый дремлющий хмель», «девственно-бледные дикие розы», «желтые шапочки нежной мимозы» — это образный ряд, взятый только из одного стихотворения («Raseo de las Delicias в Севилье»). Т. С. Петрова справедливо замечает, что цветок — «ключевой образ, обладающий архетипическими свойствами... он непосредственно связан с такими образами-символами, как сад, дом, древо, человек, вселенная (космос), стих».¹⁹

Цветок — определенная этическая и эстетическая норма для бальмонтовского лирического героя, недаром в «Горящих зданиях» он восклицает:

Счастье души утомленной —
Только в одном:
Быть как цветок полусонный
В блеске и шуме дневном...
(«Белладонна», т. 2, с. 33)

Раздел «Четверогласие стихий» завершает стихотворение «Цветок», содержащее в себе некий итог гармонического единения человеческой личности с миром природы:

Я цветок, и счастье аромата
Мне самой судьбою отдано.
От восхода Солнца до заката
Мне дышать, любить и жить дано.
(с. 49)

Необходимо подчеркнуть, что все четыре стихии поэтически воспринимались Бальмонтом именно в их «соучастии... в их вечном состязании, в празднестве их взаимной слитности и переплетенности».²⁰

Второй раздел книги — «Змеиный глаз» — посвящен теме творчества. Символика «змеиного» чрезвычайно важна в поэзии русского символизма, в разное время к ней обращались З. Н. Гиппиус («Она»), Ф. Сологуб (цикл «Змеиные очи»), А. Блок (циклы «Снежная Маска», «Фаина»). Вяч. Иванов во второй половине 1900-х годов, утверждая путь развития символизма «от символа к мифу», использует для иллюстрации своих мыслей именно символику «змеи», которая «имеет озаменовательное отношение к земле и воплощению, полу и смерти, зрению и познанию, соблазну и освящению» и восходит к космогоническому мифу.²¹ Связь «змеиной» символики Бальмонта с космогоническими мифами обозначилась позднее, в книге «Птицы в воздухе» (СПб., 1906) и очерках о Мексике «Змеиные цветы» (М., 1910). Сам образ

¹⁹ Петрова Т. С. Семантика образа цветка в лирике К. Бальмонта // Материалы Международной лингвистической научной конференции. Тамбов, 1995. С. 33.

²⁰ Бальмонт К. Д. Поэзия стихий // Бальмонт К. Д. Белые зарницы. Мысли и впечатления. СПб., 1908. С. 30.

²¹ Иванов Вяч. Две стихии в современном символизме // Иванов Вяч. По звездам: Статьи и афоризмы. СПб., 1909. С. 247—248.

«змеиный глаз», давший название разделу книги «Будем как солнце», впервые появился у него в сборнике «В безбрежности» как обозначение таинственного болотного растения. Символика «змеиного» в «Будем как солнце» не так многопланова, как в поэзии теургов, но достаточно сложна и противоречива. В ней соединились греческое («видение», «зрение», «познание»), христианское («злое», «демоническое»), фольклорно-мифологическое («огонь», «женское», «изменчивое») начала.

Эта символика по-своему вписывается в русскую романтическую традицию. Уже первое стихотворение раздела «Праздник свободы» вызывает отдаленные ассоциации с пушкинским «Пророком». Правда, пробуждение лирического героя от «змеиного сна» (ср.: «жало мудрых змей» у Пушкина) еще далеко от осознания способности «глаголом жечь сердца людей», но уже сулит новое, особое предназначение:

О, как я нов и молод,
В своем стремленьи жадном,
Как пламенно и страстно
Живу, дышу, горю!

(с. 53)

Своеобразным манифестом нового видения жизни как неустанного творчества явилось известное стихотворение «Я — изысканность русской медлительной речи...», прекрасно проанализированное И. Анненским. «Для всех и ничей», поэт — слагатель «изысканного стиха», в этом видит Бальмонт свою собственную миссию в русской литературе. Истоки же «магии» поэтического слова находятся вне его индивидуальности, они таятся в самой природе, в творческом «четверогласии стихий» («это ритм наших рек и майских закатов в степи»).²² Жизнетворческая сила природы всечеловечна, поэт нераздельно слит с нею, образуя органический сплав субъективного и объективного. Поэтому лирический герой Бальмонта «в человеческом нечеловек», он — эхо «стозвучных песен» стихий природы:

Я стозвучные песни не сам создавал,
Мне забросил их горный обвал,
И ветер влюбленный, дрожа по струне,
Трепетания передал мне.

(«Мои песнопенья», с. 55)

По глубокому убеждению поэта, состояние «праздника свободы», когда «крылатая душа видит себя в мире расширенном и углубленном», «бывает у каждого, как бы в подтверждение великого принципа конечной равноправности всех душ». ²³ Однако существуют «избранники судьбы», острее и глубже других сосредоточившие в себе «тайну понимания мировой жизни». Это «гении открытий», способные выявить в объективном мире и воплотить в художественном акте гармонию и красоту. Они, как правило, не вписываются в общепринятые нормы морали (стихотворения «Что достойно, что бесчестно...», «Все равно мне, человек плох или хорош...»), им одинаково знакомы высшие взлеты и «глухие провалы падений»:

Я полюбил свое беспутство,
Мне сладко падать с высоты.

²² Анненский И. Бальмонт-лирик // Анненский И. Избр. произведения. Л., 1988. С. 493.

²³ Бальмонт К. Д. Гений открытия // Бальмонт К. Д. Горные вершины. М., 1904. С. 49.

В глухих провалах безрассудства
Живут безумные цветы.

(«Я полюбил свое беспутство...»,
с. 61)

Мотив избранничества нередко трактуется в литературоведении в духе ницшеанского индивидуализма. Однако вряд ли строки «Я проклял вас, люди. Живите впотьмах...» (из стихотворения «В домах», посвященного М. Горькому) можно считать свидетельством «человеконенавистничества» бальмонтовского лирического героя. В них просто своеобразно передается пафос горьковских антимеритных произведений, в которых презрение к «некрасивым бледным людям» сочетается с жалостью к ним («бледнейте в мучительных ваших домах. / Вы к казни идете от казни!» — с. 65). Лирический герой поэта тоже знает муки душевного страдания, переживает «пытки» (стихотворение «В застенке»), он прошел «сквозь строй» непонимания и жестоких наказаний:

Вы меня прогоняли сквозь строй,
Вы стояли зловецей горой.
И горячею кровью облит,
Я еще, и еще был избит.

(«Сквозь строй», с. 63)

Важнейшее звено творческого акта в сознании Бальмонта — воля, верность своему предназначению, об этом он говорит в стихотворении, обращенном к В. Брюсову:

Неужели же я буду колебаться на пути,
Если сердце мне велело в неизвестное идти?

Нет, не буду, нет, не буду я обманывать звезду,
Чей огонь мне ярко светит и к которой я иду.

(«Воля», с. 59)

В другом «брюсовском» стихотворении раздела²⁴ («Ты мне говоришь, что как женщина я...») Бальмонт обыгрывает разные грани «змеиной» символики: «женское» начало, изменчивость («...я ускользаю, я как змея...», «тебе я всю правду скажу, а может быть только ужалю» — с. 70).

Символом бесстрашия поэта перед лицом превратностей судьбы становится у Бальмонта традиционный для русской поэзии образ «кинжала» (использованный еще в «Горящих зданиях»):

Ты видал кинжалы древнего Толедо?
Лучших не увидишь, где бы ни искал.
На клинке узорном надпись: «Sin miedo», —
Будь всегда бесстрашным, — властен их закал.

(«Sin miedo», с. 72)

В «Змеином глазе» Бальмонт затрагивает и более сокровенные вопросы «тайн ремесла». Поэзия, по его убеждению, разделяемому всеми поэтами-символистами, родственна музыке:

В красоте музыкальности,
Как в недвижимой зеркальности,

²⁴ Об истории создания этих стихотворений см. в работе А. Нинова «Так жили поэты...» (Нева. 1984. № 10. С. 112). Вызывает сомнения утверждение, что стихотворения «К другу» и «Если грустно тебе...» тоже посвящены В. Брюсову.

Я нашел очертания слов,
До меня не рассказанных...

(«Аккорды», с. 71)

Слово наделяется одухотворенной самоценностью, не всегда совпадающей с его знаковым содержанием:

Слова — хамелеоны,
Они живут спеша.
У них свои законы,
Особая душа.²⁵

(«Слова-хамелеоны»,
с. 56)

Впоследствии Бальмонт развернет намеченные здесь мотивы в своей программной статье «Поэзия как волшебство».

Стихия Эроса, разные облики и оттенки любовных чувств бальмонтовского лирического героя раскрываются в разделах «Млечный Путь» и «Зачарованный грот». Именно в любовной лирике поэт интуитивно предвосхищает драматические размышления Вяч. Иванова о дионисийском «расторжении границ» личности. «Эрос, неодолимый в бою» для Бальмонта — наиболее полное выражение космической, «солнечно-лунной» природы человеческой души. Поэтому, как замечает А. Нинов, поэт «хотел высказаться... о любви во всех ее изменчивых образах. Ранняя отроческая влюбленность, грехопадение, разнообразие зрелых страстей, любовь чувственная и бесплотная, разделенная и отвергнутая, мучительная и радостная, бесовская и ангельская — все лики ее стремился запечатлеть Бальмонт в своих стихах».²⁶

«Млечный Путь» — раздел о любви одухотворенной — не слишком оригинален, при всей своей многозначительности и легком налете мистики (в архаическом фольклоре «Млечный Путь означает или путь шестистия богов на землю, или дорожку душ на небо»).²⁷ «Влюбленная истома» чаще всего переживается лирическим героем «без блаженных исступлений», она может быть покрыта «тонкой сетью лжи», сопряжена с «болью»:

О, боль моя! Желанна мне лишь ты,
Я жажду новой боли и огня!

(«Нет дня, чтоб я не думал о тебе»,
с. 77)

При раскрытии образа «колдовской» женской души варьируется символика «морской волны», «луны», «яркого луча», «певучего ключа», «роскошного цветка», «тонкого стебелька» и т. д.

Сквозной мотив «цветения—отцветания» развивается в не совсем органичном для лирики поэта романсовом ключе с опорой на привычные образы-штампы («В моем саду мерцают розы белые...», «Шиповник», «Обыкновенная история»). Стихотворения, задуманные Бальмонтом как выражение определенной «философии любви», несут на себе печать банальности:

В этом мудрость, в этом счастье — увлекаясь, увлекать,
Зажигать и в то же время самому светло сверкать.

²⁵ Это стихотворение позднее приводил П. Флоренский в работе «Строение слова» (Флоренский П. Смысл и утверждение истины. М., 1990).

²⁶ Нинов А. «Так жили поэты...» // Нева. 1978. № 7. С. 125.

²⁷ Markov V. Kommentar zu den Dichtungen von K. B. Bal'mont. Köln; Wien. 1988. S. 125.

Увлекая, увлекаться — мудрость сердца моего,
 Этим я могу достигнуть — слишком многого — всего!
 («Мудрость сердца», с. 89)

Любите, но страсти не верьте!
 («Три цвета», с. 104)

Несмотря на обилие посвящений конкретным «героиням» (Дагни Кристенсен, Бэле, Н. К. Мазинг, кн. М. С. Урусовой, графине Е. В. Крейд, О. Н. Миткевич, Люси Савицкой и др.), индивидуализация женского образа лишь слегка намечена в отдельных стихотворениях:

Лицо твое я вижу побледневшее,
 Волну волос, как пряди снов согласные.
 («В моем саду мерцают розы белые...»,
 с. 76)

...Всем видом сказочным, немного старосветским,
 Напоминающим прадедовские дни...
 («Ты вся мне кажешься какой-то тайной сладкой...»,
 с. 95)

В книге «Будем как солнце» ключевыми являются у Бальмонта последние стихотворения раздела («Цветы» в «Четверогласии стихий», «Sin miedo» в «Змеином глазе»). Видимо, такая же роль предназначалась в «Млечном Пути» сонету «Крестоносец», в котором лирический герой примеряет на себя новую «маску» («я сумрачный, я гордый паладин»), однако в контексте раздела это стихотворение не стало знаковым.

Гораздо более интересным представляется раздел «Зачарованный грот», где любовь проявляется в своей блаженно-чувственной, первозданной сути. Стихия иступленной страсти поэтически осознается Бальмонтом как оргиастическое начало, заложенное в единой природе человеческого и космического бытия:

Отпадения в мир сладострастия
 Нам самую судьбой суждены.
 Нам неведомо высшее счастье.
 И любить, и желать мы должны.

И не любит ли жизнь настоящее?
 И не светят ли звезды за мглой?
 И не хочет ли солнце горячее
 Сочетаться любовью с землей?

(«Отпадения», с. 110)

Лирический герой в разделе — поэт, черпающий вдохновение в любви, способный не только творить «сладкозвучные песни», но и открывать новую жизнь:

Я жизнь, я солнце, красота,
 Я время сказкой зачарую,
 Я в страсти звезды создаю,
 Я весь — весна, когда пою,
 Я — светлый бог, когда целую!

(«Мой милый...», с. 111)

И. Анненский тонко подметил, что Бальмонт «лучше воспроизводит душевный мир женщины, чем мужчины».²⁸ «Нежность и женственность», в понимании автора «Книги отражений», — «определяющее свойство его поэзии, его я».²⁹ Видимо, поэтому Бальмонт не всегда отделяет мир собственных чувств от женского, часто объединяет их, «расторгая грани» личного сознания. Чувственная страсть обнажает красоту «звериного» как в женской природе, так и в облике лирического героя:

Мы с тобою весь мир закуем
Красотою змеиных движений!
(«Хоть раз», с. 114)

Красивый зверь из тигровой семьи,
Жестокий облик чувственной пантеры,
С тобой я слит в истомном забытии,
Тебя люблю без разума, без меры.
(«Слияние», с. 115)

Эротический символ зачарованного грота В. Марков связывает частично с «Тангейзером» Вагнера, и в еще большей степени с лирикой М. Лохвицкой, «русской Сафо», которой посвящен раздел и — среди прочих — весь сборник «Будем как солнце».³⁰ Другие эротические символы были впервые использованы Бальмонтом в семи стихотворениях, исключенных из книги по решению цензора («Воздушное обладание», «Первоцвет», «Лепет искушенной», «Сладострастие», «Да, тебя одну люблю я, сладострастная...», «Волнообразно двигая спиной...», «Как жадно я люблю твои уста...»).

Видоизменяется, наполняясь новыми оттенками смысла, символика цветка в одном из лучших стихотворений раздела «Арум»:

Цветок — чудовище, надменный и злокий,
С недобрым пламенем, с двуцветной поволокой...
Губительный цветок, непобедимый арум,
Я предан всей душой твоим могучим чарам.
Я знаю, что они так пышно мне сулят:
С любовным праздником в них дышит жгучий яд.
(с. 113)

Мучительная страсть лирического героя подчас наполняет мертвенным светом даже символ солнца (стихотворение «Мы с тобой сплетемся в забытии...»), в его «безумной и слепой душе» рождается горестное признание:

Я проклял все, — во имя счастья,
Во имя гибели с тобой.
(«За то, что нет благословенья...»,
с. 125)

Существенную функцию в разделе «Зачарованный грот» выполняет общесимволистский мотив «падения с высоты»:

Да, я люблю одну тебя.
За то, что вся ты — страсть,

²⁸ Анненский И. Бальмонт-лирик. С. 500.

²⁹ Там же.

³⁰ Markov V. Op. cit. S. 155—157.

За то, что ты, забыв себя,
 Спешешь с высот упасть.
 («Да, я люблю одну тебя...»,
 с. 120)

Этот мотив тесно связан с символикой «двух бездн», «роковыми колебаниями между двумя полюсами сущего».³¹ Эллис представлял бальмонтскую книгу «Будем как солнце» как «две стороны, два основных момента одной великой светотени, небывалого полета к солнцу, самых ярких движений воли к небу, а затем самого глубокого, испепелившего душу нисхождения в Ад».³²

Путь «нисхождения» лирического героя Бальмонта раскрывается в пятом разделе книги — «Danses macabres».³³ Антропокосмическая модель мироздания здесь повернута своей дисгармоничной, «теневого» стороной. Архетипы «земля» и «небо» «разлучены» трагическим гротеском («перевернут небосвод»), символика «четверогласия стихий» сменяется символикой «бездн», «рокового круга», «темных склепов». «Детей солнца» теперь манит не огненный диск мирового светила, а «игра кладбищенских огней».

В стихотворении «Поэты», посвященном Ю. Балтрушайтису, бальмонтский лирический герой снова, как и в самом начале книги, говорит от лица «мы», однако «путь золотой» к «вечно иному» воспринимается как бесцельное «вечное кружение»:

...Упившись музыкой железною,
 Мы мчимся в пляске круговой
 Над раскрывающейся бездною.
 (с. 129)

Если в ранней книге «Под северным небом» Бальмонт осознавал смерть в христианском духе как успокаивающий переход к «существованию неземному» (стихотворение «Смерть»), то в «Danses macabres» она является в отвратительном, «адском» облике:

Как неведомое, грубое,
 Ты возникнешь в тишине.
 Как чудовище беззубое,
 Ты свой рот прижмешь ко мне.

И неловкими прижатями
 Этих скользких мертвых губ,
 Неотвратными объятьями
 Превращен я буду в труп.

(«К смерти», с. 147)

Могильный запах тления, да хохот Дьявола — все, что остается от страстной любви (стихотворения «Неразлучные», «Два трупа»). Мечта о недостижимом женском идеале оборачивается кошмаром:

В конце пути зажегся мрачный свет,
 И я, искатель вечной Антигоны,
 Увидел рядом голову — Горгоны.

(«Избирательное сродство», с. 139)

³¹ Эллис. Русские символисты. С. 93.

³² Там же.

³³ Стихотворения с таким названием есть у Бодлера, Минского, можно найти также «точки соприкосновения» с будущим циклом Блока «Пляски смерти».

Символика «змеи» наполняется греховным библейским смыслом (стихотворение «Голос Дьявола»), кроме Сатаны в разделе возникают другие гротескно сниженные бесовские образы («горбун», «ведьма старая», «Incubus»).

Лирический герой поэта, как когда-то ребенком («Заклятие»), не всегда в состоянии разобраться, «где правда, где обман», ему вновь является «двойник», он опять, как в «Горящих зданиях», заблудился в «дремучем лесу». На столкновении «сна» и «яви», виртуозной игре мотивов двойничества и зеркальности построено бальмонтовское стихотворение «Костры», в котором изведавший высшие «взлеты» к солнцу и роковые «падения» в «бездну» герой стремится обрести новое знание о мире в его полярностях:

Свет отсюда — здесь как тень,
 День — как ночь, и ночь — как день.
 Вечный творческий восторг
 Этот мир, как крик, исторг.

(с. 134)

Попытка познания жизни в единстве, при всех противоречиях «дня» и «ночи», добра и зла, дисгармоничности красоты и безобразия, расщепленности современной души, реализуется в разделе «Сознание».

По выстраданному убеждению Бальмонта, мир, сотканный из противоположностей, должен быть «оправдан весь», ибо он внутренне целен. В «различности сочетаний» — залог «открытости» для непрерывного творчества свободной личности:

Что в мире я люблю — различность сочетаний:
 Люблю Звезду Морей, люблю Змеиный Грех.
 И в дикой музыке отчаянных рыданий
 Я слышу дьявольский неумолимый смех.

(«Жемчужные тона картин венецианских...»,
 с. 156)

Символом цельности мироздания становится образ «всемирного маятника» часов (стихотворения «Часы», «Маятник», «Еще необходимо любить и убивать...»). Постоянно метущийся, остро ощущающий свое «дионисийство» поэт мечтает о воплощении «полной» творческой воли:

Последней, той, где все — одно,
 В слова замкнуться не дано.
 Хоть ею полон смутный стих,
 В одежде сумраков земных.

(«Душа», с. 155)

Порой в облике бальмонтовского лирического героя проскальзывают автобиографические черты:

Исчерпав жизнь свою до половины,
 Поэт, скорбя о том, чего уж нет,
 Невольно пишет стройные терцины.

(«Терцины», с. 162)

Подчас он осознает себя ослепшим от мудрости Эдипом, увидевшим «тайный облик всех вещей» (стихотворение «Слепец»). В его душе заново рождается пушкинское «Не дай мне Бог сойти с ума...»:

Прекрасно быть безумным, ужасно сумасшедшим...

(с. 165)

Бальмонт ищет опору в религиозно-мифологических и философских представлениях разных веков и народов. Ближе других ему по-прежнему оказывается Восток (Индия, Иран, Китай). В одном из стихотворений цикла, посвященного Д. С. Мережковскому (автору «Будды», «Нирваны», «Сакья-Муни»), поэт признается в неизменной любви к индийской мудрости:

Я полюбил индийцев потому,
 Что в их словах — бесчисленные зданья,
 Они растут из яркого страданья,
 Пронзая глубь веков, меняя тьму.

(с. 166)

Умонастроению его лирического героя созвучна буддийская идея переселения душ:

Я знаю, что некогда, в воздухе, темном от гроз,
 Среди длиннокрылых, мне братьев, я был альбатрос.
 Я знаю, что некогда, в рыхлой весенней земле
 Червем, я с червем наслаждался в чарующей мгле.
 («Я с каждым могу говорить на его языке...», с. 153)

Иногда ему кажется посильной миссия солнечного теурга:

Я с солнцем сливался, и мною рассвет был зажжен,
 И солнцу, в Египте, звучал, на рассвете Мемнон...

(с. 153)

Поэт по-своему перелагает текст иранской Зенд-Авесты, выделяя в стихотворении «Скорбь Агурамазды» главный для него мотив необходимости и нераздельности сосуществования добра и зла:

Я светлый бог миров, Агурамазда,
 Зачем же лик мой тьмою повторен,
 И Анграмайни встал противовесом?

(с. 175)

Один из наиболее важных в разделе «Сознание» — микроцикл «Великое Ничто», состоящий из двух стихотворений, навеянных знакомством с китайской мифологией. В «прекрасных чудовищах Китая» Бальмонт находил отражение «многообразия» жизни (см. об этом статью «О чудовищах» в «Горных вершинах»):

Дракон, владыка солнца и весны,
 Единорог, эмблема совершенства,
 И феникс, образ царственной жены,
 Слиянье власти, блеска и блаженства.

(с. 177)

Символ Великого Ничто, воплощающий разные лики хаоса, довольно сложен и не вполне прояснен, хотя сам Бальмонт называет его источник — «старинный манускрипт Чванг-Санга».

В великих произведениях мирового искусства поэт сталкивается с теми же двумя полярностями: «райские» лики («Пред итальянскими примитивами», «Фра Анжелико») сменяются демоническими («Рибейра», «Веласкес»). По мнению Бальмонта, красота абсолютна, она вмещает в себя не только красоту гармонии и добра, но и красоту ужаса и зла. «Гармония сфер и

поэзия ужаса — это только два полюса красоты», — писал он в статье «Поэзия ужаса» (о Ф. Гойе).³⁴

«Поэзией ужаса» — лирической поэмой «Художник-Дьявол» — Бальмонт завершает свою «солнечную» книгу. Автор работал над этой поэмой в течение трех лет. 11 июня 1900 года он писал Г. Бахману: «Я... пишу новую поэму в терцинах... Там слишком много движений души. Но ведь ты, Георг, не любишь философскую поэзию. Боюсь, что не только не будешь переводить мою книгу, проклянешь ее. Пусть. Это будет лучшая русская поэма 19 века».³⁵ В 1901 году отдельные части задуманной Бальмонтом поэмы печатались в журнале «Ежемесячные сочинения», позднее, в видоизмененном составе, — в альманахе «Северные цветы» (1902). Первая часть, «Безумный часовщик», была написана последней.

Опасения Бальмонта относительно «проклятий» своему необычному произведению, состоящему в окончательном виде из пятнадцати глав, оправдались. «Художника-Дьявола» дружно осудили М. Горький и И. Бунин, не принял поэму и В. Брюсов, указав, что она, «кроме нескольких красиво сформулированных мыслей да немногих истинно лирических отрывков, вся состоит из риторических общих мест».³⁶ Трагический пафос «Художника-Дьявола» почувствовал, пожалуй, только Эллис, отметивший, что «это самый сильный отдел всей книги» и вспомнивший Данте, который терцинами «начертал свою огненную надпись на вратах Ада».³⁷

Немногочисленные последующие исследователи упоминают бальмонтовское произведение вскользь, осторожно сомневаясь в правомерности его жанрового определения как поэмы (Л. К. Долгополов)³⁸ или называя его циклом (О. В. Воронова).³⁹ Думается, что «Художник-Дьявол» — все-таки поэма со своим довольно запутанным лирическим сюжетом, общей философско-эстетической проблематикой, сквозными символическими лейтмотивами.

В начале этой странной, совершенно новой для Бальмонта поэмы модель мироздания, в которой «я» и «космос» равновелики, не просто повернута своей «теневогой» стороной (как в «Danses tatabres»), но разрушена до основания. Любопытно, что поэт предпринял здесь «попытку эпоса» (В. Брюсов), стремясь отстраниться от своих героев. Демиург, Создатель мира в первой главе — это «Безумный часовщик», превращающий космос в хаос:

Слова он разделил на нет и да,
Он бросил чувства в область раздвоенья,
И дня и ночи встала череда...
(«Безумный часовщик», с. 183)

Во второй главе «художник» возносит свое «я» над природными и человеческими законами, провозглашая культ самоценной красоты:

Не для меня законы, раз я гений...

³⁴ Бальмонт К. Д. Горные вершины. С. 2.

³⁵ Бальмонт К. Письма к Г. Бахману // Творчество писателя и литературный процесс. Иваново, 1995. С. 141.

³⁶ Брюсов В. К. Бальмонт. Будем как солнце // Брюсов В. Среди стихов: 1894—1924. М., 1990. С. 83.

³⁷ Эллис. Русские символисты. С. 96.

³⁸ Долгополов Л. К. Поэма Блока и русская поэма конца XIX—начала XX века. М.; Л., 1964. С. 45—46.

³⁹ Воронова О. В. Философский цикл К. Бальмонта «Художник-Дьявол» и поэма С. Есенина «Черный человек»: Параллели и созвучия // Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века. Иваново, 1999. Вып. 4. С. 112—114.

Я знаю только прихоти мечты,
Я все предаю для счастья созиданья
Роскошных измышлений красоты.

(«Художник», с. 186)

Сознание бальмонтского лирического героя расщеплено на сложную систему образов-двойников, «дионисийское» расторжение граней личности достигаем в поэме предельной черты. Перед ним «виденье мира тонет в море дыма» («Дымы»), ему снятся кошмарные сны («Сны»), в которых появляется «бледный лик» дьявола («Наваждение»), «жестокие химеры» на парижском Notre Dame лишней раз оттеняют «явное пороков превосходство» («Химеры»), колдовской шабаш сулит «блаженство соучастия греха» («Шабаш»), его истерзанному сердцу «всех желанней» картина «Пробуждение Вампира». Творчество осознается то как «сказочный узор», то как «паутина», сплетенная «злорадством паука», то как «кукольный театр», в котором «все — марионетки» («Кукольный театр»).

Один из двойников лирического «я» — «узник», заключенный в «тюрьму» вместе с другими за то, что они, «бросив Рай с безгрешным садом, змеиные не возлюбили сны» («Осужденные», с. 212). «Осужденный» герой мучительно ощущает недостаточность чисто эстетической позиции «художника», он воспринимает хаос как «новое утро мироздания», мечтает воссоздать разрушенный космос. Однако эта мечта оборачивается новым искушением Дьявола, и он обречен вечно

Искать светил, и видеть только ложь,
Носить в душе роскошный мир созвучий,
И знать, что в жизни к ним не подойдешь.

(с. 213)

В заключительной главе «Освобождение» намечается трагический катарсис, лирический герой ценою «боли», «пытк» обретает новую гармонию с космосом:

Я радуюсь иному бытию,
Гармонию планет воспринимаю, —
И сам — в дворце души своей — пою...

Исходный луч в сплетеньи мировом,
Мой разум слит с безбрежностью блаженства,
Поющего о мертвом и живом.

(с. 224)

Правда, экзистенциальный смысл «освобождения» бальмонтского героя от Дьявола остается неясным, финал поэмы «размыт» его мистической окраской. По-видимому, образ луча включал в себя теософский смысл. Е. П. Блаватская, с сочинениями которой Бальмонт познакомился еще в период работы над «Тишиной», писала: «...Дух Бога ничего не желал и ничего не творил. Но то, что бесконечно, озаряя все, исходит от Великого Центра; то, что создает все видимое и невидимое — это Луч, несущий в себе творящие и зарождающие силы, луч, который в свою очередь создал то, что греки называли Макрокосмос».⁴⁰

⁴⁰ Блаватская Е. П. Религия мудрости // Блаватская Е. П. Новый Панарион. М., 1994. С. 11.

Книга «Будем как солнце» ознаменовала переход Бальмонта от импрессионизма («увекочивающего» мгновения жизни) к более сложному мирозерцанию, «мифопоэтическому символизму» (А. Ханзен-Лёве), в котором «я» и «космос» («мировое четверогласие стихий») находятся в философско-эстетическом единстве. Бальмонт стремился утвердить «солнечную» роль поэзии, когда слово не просто отражает «лунный» отблеск явлений, а реализует в себе жизнетворческую энергию, и в символе заложена потенция мифа. Не случайно Блок видел особую заслугу Бальмонта в том, что он сумел «полюбить явления помимо их идей». Параллельно зарождающемуся теургическому символизму поэт по-своему оригинально переосмысливает не только ницшеанскую идею сверхчеловека, но и размышления философа о «дионисийской» и «аполлонической» тенденциях искусства, драматически остро поднимает вопрос о мессианской самооценке личности поэта, «тайнах» его ремесла.

© Е. К. СОБОЛЕВСКАЯ (Украина)

МИНУС-СТИХ, ЕГО ПРИРОДА И ОНТОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ

(К ВОПРОСАМ МЕТАФИЗИКИ СТИХА)

Скрепляй слова печатью молчания,
а молчание — печатью подходяще-
го момента.

Солон

В свое время в рамках теоретического литературоведения Ю. Тынянов размышлял над проблемой эквивалента поэтического текста. Он утверждал, что «некоторые существенные факты поэзии не исчерпываются акустическим обнаружением стиха и даже противоречат ему».¹ К этим фактам Тынянов относил все заменяющие поэтический текст внесловные элементы, и прежде всего частичные пропуски, или минус-стих(-стихи). Недостаточность акустически оформленного стихового топоса, невозможность адекватного воспроизведения тех моментов стиховой ткани, которые эстетически значимы, — вот что беспокоило ученого, и я вполне разделяю его беспокойство. Но еще большее беспокойство и даже некоторое отчаяние вызывает у меня откровение поэта: «В отличие от грамоты музыкальной, от нотного письма, например, поэтическое письмо в значительной степени представляет большой пробел, зияющее отсутствие множества знаков, указателей, подразумеваемых, единственно делающих текст понятным и закономерным. Но все эти знаки не менее точны, нежели нотные знаки или иероглифы танца; поэтический грамотный читатель ставит их от себя, как бы извлекая их из самого текста».²

И ученый, и поэт озадачены одним — схематизмом поэтического текста и проблемой перевода реализованного на письме стиха в органически плотный топос, где все — лицо и одновременно лик. И эта проблема вовсе не сводится к проблеме иконического соответствия стиховой фактуры предмету описания, когда поэзия за якобы недостающими ей художественными средствами идет по пути к живописи. Это чистая проблема поэзии — проблема бытия органически плотного стихового топоса, проблема сосуществования и взаимосвязи всех организующих это бытие моментов. В этом плане минус-стих такой же значимый элемент текста, как и стих (в смысле заполненной строки). И он, конечно же, не сводим ни к пропуску, ни к паузе, ни к тому, что говорится между строк. Зачем же стиху с его большими пробелами и зияющими отсутствиями еще одно отсутствие? Что оно в качестве своеобразного сгустка бытия дает стиху, каким образом удерживается в нем и разворачивается?

Как и было показано Тыняновым, минус-стих не является приобретением модернистского искусства и представлен в классическом стихе Пушкина.

¹ См.: Тынянов Ю. Проблемы стихотворного языка. Статьи. М., 1965. С. 43.

² Мандельштам О. Выпад // Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 212—213.

«Пропущенные» стихи можно встретить и в поэзии Лермонтова. Минус-стих не редкий гость в «Тихих песнях» и «Кипарисовом ларце» Анненского. Примечательно, что в поэтическом творчестве великого молчальника Тютчева, провозгласившего: «Мысль изреченная есть ложь», за исключением «Могилы Наполеона», мы не обнаружим минус-стихов.³ К минус-стиху неоднократно обращались и поэты XX века. Несмотря на бесконечные дискуссии о сущности поэзии и поэтического языка, ни символизм, ни акмеизм, ни футуризм, ни те, кто позднее преодолели дисциплину той или иной школы, «пропущенных звеньев» не выпускали из виду. Футуризм же в этом отношении пошел дальше всех и показал нам полный пробел — знаменитую «Поэму конца» Василиска Гнедова, не содержащую ни одного слова. В стихе М. Цветаевой, всегда стоявшей поодаль от каких бы то ни было школ, мы тоже найдем строки без слов. Попытаемся же проникнуть в суть этого загадочного феномена, взглянув на него с позиций больших, чем «малое время» одного или двух стихотворений.

Известно, что минус-стих на письме заменяется отточием, и, по-видимому, его графическим прародителем может быть признано синтаксическое многоточие. Как указывается в первом и единственно завершенном разделе «Symbolarium'a», в основе синтаксического многоточия лежит пифагорейское понимание точки, и многоточие, таким образом, «имеет смысл не тот, что у начатой фразы нет конца, а, напротив, тот, что такой конец есть, и наличие в уме говорящего ряда последующих слов, как некоторых языковых единиц, поставленными точками заверяется; эти точки-единицы представляют за слова и в любой момент могли бы быть реализованы».⁴ И действительно, в некоторых случаях отточия в поэтических текстах сохраняют такую установку. В основном это касается текстов, имеющих повествовательную структуру. Стихи как бы отпускаются на волю читателя, и каждый в меру своих способностей достраивает строфу. Показательным примером может служить стихотворение Блока «Глаза, опущенные скромно...» («Итальянские стихи»), содержащее три строки отточий. Но этот самый близлежащий графический символ с таким смысловым ореолом в отношении к минус-стиху не представляется исчерпывающим. Если мы обратимся к поэтическим текстам, а именно к таким, где отточие мотивировано вербально в качестве предполагаемой «за кадром» пустоты, а не языковых единиц, у нас появятся основания говорить о нем почти что в противоположном смысле. Мы воспользуемся примером Тынянова и воспроизведем строфу из стихотворения Пушкина «К морю», которая, уже будучи совершенно готовой, в тексте 1824 года выглядела следующим образом:

Мир опустел

В последнем прижизненном тексте 1829 года эта строфа тоже содержала 3 1/2 строки точек. Здесь, как уже заметил Тынянов, отточия не пустуют: они фиксируют метр в определенном строфическом расположении и содержат намек на количество синтаксических частей, которые обусловлены предшествующим текстом.⁵ То же самое можно сказать и в отношении упоминаемого стихотворения Блока, но, в отличие от строфы блоковской, содержащей

³ Я полагаюсь на Полное собрание сочинений 1913 года (СПб.).

⁴ См.: *Флоренский П.* Соч.: В 4 т. М., 1996. Т. 2. С. 579.

⁵ См.: *Тынянов Ю.* Указ. соч. С. 45—46.

намек на возможную семантическую организацию текста, и даже не просто намек, но понуждение текст достроить, пушкинская строфа, по словам Тынянова (и мы здесь с ним совершенно согласны), не содержит даже отдаленного намека на семантику текста и его звучание. Более того, настоящий текст не испытывает никакой нужды в восстановлении семантически значимых и звучащих языковых единиц. Слова «мир опустел» мотивируют следующие за ними такты молчания. Тут можно говорить и о невыразимости переживания, и языковой границе, нарушение которой оборачивается ложью, и о стремлении поэта запечатлеть предмет таким, каков он есть «здесь и теперь» («мир опустел»), и о приеме метафоры, где слово «мир» замещает слово «стих».⁶ Это, конечно, не те точки, которые должны истолковываться строго в русле евклидовского подхода. (Согласно пониманию Евклида, «точка дается лишь как отрицание пространства—времени, как ничто, как нуль, как „призрак исчезнувшей величины“».)⁷ Но это точки, которые, при всем своем действительном содержании, одновременно содержат и семантическое ничто. И за счет того, что на семантическом уровне текст не дан, не исчезает, а наоборот, нарастает смысл. Они как бы выходы в некую сферу, где нет определенной семантики, но есть смысл, есть ритм — животворящий исток стиха. Подчеркивая смысловую силу эквивалента, Ю. Тынянов писал: «Перед нами неизвестный текст (неизвестность которого, однако же, несколько ограничена, полуоткрыта), а роль неизвестного текста (любого в семантическом отношении), внедренного в непрерывную конструкцию стиха, неизмеримо сильнее роли определенного текста: момент такой частичной неизвестности заполняется как бы максимальным напряжением недостающих элементов — данных в потенции — и сильнее всего динамизирует развивающуюся форму».⁸ Сказанное еще в большей степени относится к стихам, где отточия не так строго мотивированы или не мотивированы изнутри текста вообще. В качестве примера вспомним стихотворение Ахматовой «Причитание»:

Ленинградскую беду
 Руками не разведу,
 Слезами не смою,
 В землю не зарюю.
 Я не словом, не упреком,
 Я не взглядом, не намеком,
 Я не песенкой наемной,
 Я не похвалой нескромной

 А земным поклоном
 В поле зеленом
 Помяну...

⁶ Тексты, где отточия мотивированы подобным образом, существуют и в поэзии XX века. Так, поэт-постсимволист В. А. Зоргенфрей завершает стихотворение о незавершенном храме строкой точек:

Но близок сердцу храм незавершенный

⁷ См.: *Флоренский П.* Соч. Т. 2. С. 579. Такие точки, по «Symbolarium'у», ставятся в оглавлении книг, в счетах или счетных книгах и т. д., «ими наглядно осуществляется пустота, пробел»; «точки, символы пустот, ставятся как гарантия, что эти пустоты никогда не заполнятся».

⁸ Тынянов Ю. Указ. соч. С. 46—47.

Данный текст содержит потенцию как к дальнейшему развитию, к постановке языковых единиц, так и к прочтению в «свернутом» виде. Минус-стих, с одной стороны, мотивирован предшествующей строфой, и мы, полагаясь на эту мотивировку, должны воздерживаться от слова, от намека, от похвалы и т. д. Это верный с точки зрения самого произведения способ его прочтения: сохранить возникающие в сознании семантически окрашенные смыслы, удерживать напрашивающиеся сущности в состоянии свернутой, рождающейся, но не родившейся в слове мысли. С другой же стороны, само произведение, а именно его жанр, понуждает нас, начинающих причитание вместе с автором, к дальнейшей самостоятельной импровизации, тем более что второй катрен не закрыт точкой и синтаксически связан со следующими за отточием стихами. Движение текста как бы приостановлено, в то же время текст не замкнут и предусматривает возможное движение вглубь. Минус-стих задает этому произведению действительную пограничность, или, словами Бактина, «нудительную полноту смысла». Мир стиха не объективирован, не предстает перед нами в своей уже сказанности (до нас) и завершенности и каждый раз в момент своей актуальной жизни к этой завершенности и уже сказанности направлен. За счет минус-стиха ахматовское «Причитание» обнаруживает себя в качестве произведения с подвижными границами. Оно как бы выходит в сферу жизни и касается каждого из нас. Там, где заканчиваются слова автора, начинается наша внутренняя жизнь в согласии с законами искусства. Это своего рода — всеобщий коммос, плач по усопшим героям. К подобной функции минус-стиха мы обратимся немного позже. Сейчас же остановимся еще на немотивированных (в вышеозначенном смысле) отточиях и в качестве примера воспользуемся стихотворением Мандельштама:

Не веря воскресенья чуду,
 На кладбище гуляли мы.
 — Ты знаешь, мне земля повсюду
 Напоминает те холмы

 Где обрывается Россия
 Над морем черным и глухим.

Как видим, отточия в данном тексте никоим образом не предполагаются. Кроме того, перед нами текст лирического стихотворения, которое, как правило, пишется «пропущенными звеньями» и которое по сравнению со стихотворениями, имеющими повествовательную структуру или, к примеру, твердую форму, совершенно непредсказуемо. Другими словами, перед нами действительно неизвестный текст и, скажем по-иному, — неизвестный мир. Известно по этому поводу только то, что стихи, обозначенные отточием, не высказались вопреки всем усилиям поэта. Мандельштам твердил:

«Вот я слышу —
 Где обрывается Россия
 Над морем черным и глухим...»

а перед этим — пустое место, как бельмо на глазу. Ничего не вижу».⁹ Впрочем, свидетельство поэта вряд ли что-либо меняет в самом произведении. И таких совершенно необоснованных «белм на глазу» в поэзии достаточно. Мы не будем замедлять наше движение эмпирическим материалом, однако подчеркнем, что даже цветаевский стих, зрящий в самые ис-

⁹ См.: Мочульский К. Кризис воображения. Томск, 1999. С. 138.

токи слова, выстраивающий вереницу, казалось бы, бесконечных смыслов, подобных пробелов не избежал. Что же можно сказать в связи с таким положением вещей? На что указывают такого рода минус-стихи по сравнению с предшествующими примерами?

Прежде всего скажем, что для всех упомянутых произведений остаются существенными слова Тынянова по поводу смысловой силы эквивалента, внедренного в непрерывную конструкцию стиха: в любом случае перед нами неизвестный текст и неизвестный мир, и своей неизвестностью они не обесмысливаются, а наращивают смысл известного. Но внутри этого в целом неизвестного мира есть те слои, о которых с позиций одного произведения говорить можно, есть те, о которых с позиций иного произведения, напротив, следует молчать, и есть те, которые понуждают нас к пограничному состоянию. Если мы сталкиваемся с вербально не мотивированным минус-стихом (или даже минус-текстом) в произведении, имеющем повествовательную структуру (и это особенно относится к лироэпосу), то здесь отточия предполагают, что где-то за сценой, за планом видимого, протекает пусть и неизвестная нам, но в определенных случаях все же поддающаяся разгадке жизнь героя (или героев). Иначе: за выраженной гранью художественного образа, за ее сюжетным и даже фабульным планом (когда перед нами пропуски целых глав) есть еще одна грань и еще один план — некий горизонт уже не существования (здесь), но бытия вещей, неведомый для нас и, может быть, для самого автора, но ведомый художественному образу, который в качестве целостного, сплошь заполненного и собранного топоса этот горизонт содержит. Если мы сталкиваемся с отточием мотивированным (в вышеозначенном смысле), мы все же будем вынуждены констатировать наличие в целостном художественном образе вполне допустимых с позиций автора и самого произведения пустот, лакун, высвобожденных от слова мест, которые ценны в эстетическом отношении не менее, чем слова. Такой стих стремится адекватно передать внезапно наступившее молчание, зафиксировать в качестве эстетического момента некую возможную беспредметность, некое абсолютное, семантически чистое пространство. И Тынянов был совершенно прав, когда говорил, что «существенные факты поэзии не исчерпываются акустическим обнаружением стиха». Акустического эквивалента у подобных текстов нет, и они в нем вряд ли нуждаются, но у них есть иного рода эквивалент — некий стих в идее, который, покинув оболочку строк, звучит образом внутренним, или, иначе, формой (ритмом).

Иное дело, когда мы сталкиваемся с текстами, где минус-стих(-стихи) представляется совершенно немотивированным, и более того — совершенно непредсказуемым по своему семантическому рисунку. Понятно, что в этом случае об акустическом эквиваленте говорить тоже не приходится и что для такого стиха тоже существует свой особого рода эквивалент. Явленное нашему взору произведение содержит на первый взгляд абсолютно бессмысленную пустоту. Стих как бы самостоятельно, вопреки чистому горизонту наших ожиданий, как гром среди ясного неба, освобождается от слова. Но, по сути дела, не от слова. Стих освобождается от языка с его притязанием на процесс означивания, с его притязанием на вещьность и конкретность. И такое произведение — всегда символ, возводящий нас к тому, что никогда в опыте полно не дается. Мы можем созерцать лишь плоть тайны — молчание стиха, дыру стиха, выход в некое четвертое измерение. Там блуждает недоступная Психея слова и не желает нисходить в мир (в смерть) языковой раздробленности. Это — напоминание об истоке поэзии. «Стихотворение живо внутренним образом, — говорит тот же Мандельштам, — тем звучащим слепком формы, который предвывает написанное стихотворение. Ни одного слова еще

нет, а стихотворение уже звучит. Это звучит внутренний образ, это его осязает слух поэта».¹⁰

По-видимому, без какой бы то ни было натяжки можно сказать, что минус-стих, имеющий место в поэзии серебряного века, даже если он не мотивирован изнутри конкретного произведения, жестко мотивирован изнутри самой этой культуры переходящим буквально из уст в уста мотивом «молчания», «священного безмолвия». Это, прежде всего, культура русского символизма с его почитанием духовных традиций исихазма, с его памятованием заветов Тютчева, это взращенное на благодатной ниве слово Мандельштама с его неустанным стремлением к первооснове стиха, это озаренное таинственным светом молчания слово Ахматовой («Мне безмолвие стало домом, И столицей — немота»), это, наконец, слово Цветаевой с его пониманием всегда своей недостаточности, недомысленности возможных смыслов:

Да вот и сейчас, оговорясь
 Предавши бессмертную силу —
 Да разве я то говорю,
 Что знала — пока не раскрыла

Рта, знала еще на черте
 Губ, той — за которой осколки...
 И снова, во всей полноте
 Знать буду — как только умолкну.

(«Куст»)

Классический стих с такой силой о молчании не говорил. Не было у него и той языковой обеспокоенности, которой отмечен русский стих начала XX века, и особенно стих Мандельштама и Цветаевой. Заметим, что у этой культуры по отношению к интересующим нас моментам свой исток — западноевропейский символизм, и в частности творческое наследие Ст. Малларме, его знаменитая поэма «Бросок костей». Малларме скромнен в оценке своего произведения; по его словам, единственная новизна созданного им стиха «заключается в немногo непривычном для чтения внешнем виде». Пробелы же, которыми буквально усеяна поэма, он относит на счет истинного требования версификации. «...Поэзию, — говорит Малларме, — должна окружать тишина, и поэтому какой-либо лирический отрывок или небольшое стихотворение, располагаясь в центре страницы, занимает, как правило, ее треть; я не нарушил этого соотношения, а лишь рассредоточил строки».¹¹ Творческое наследие Малларме показывает, что его стих был устремлен к одному — когда говорящий поэт исчезает и вершится анонимная деятельность — чистое бытие искусства. В искусстве поэзии, а именно в лирике, это меньше всего возможно, поскольку лирика, как ни одно другое искусство, живет в оковах личного местоимения или свидетельствующих о его наличии морфем. Материал поэзии национален, говорят нам всю жизнь, и поэзия существует в рамках национального языка. О каком же чистом бытии искусства может идти речь, если оно не может порвать ни с пленом нации, ни с

¹⁰ Мандельштам О. Слово и культура // Соч.: В 2 т. Т. 2. С. 171.

¹¹ Малларме Ст. Сочинения в стихах и прозе. М., 1995. С. 270. Теперь, с позиций больших, чем «малое время», можно сказать, что эта кажущаяся простота стала предвестником, а возможно, и неисчерпаемым источником для развития искусства XX века в целом. Кроме поэзии, стоит вспомнить хотя бы о так называемом точечном письме в музыке (иначе, пуантилизм, который утвердился в творчестве прославившегося «маэстро тишины» А. Веберна) или об алеаторике, используемой и в качестве частного приема, и в качестве метода композиции.

сущностным грехом человека, сосредоточенном на «я»? Именно от этих оков и пытался уйти Малларме. Вот одно из его размышлений: «Все языки несовершенны, ибо множественны — недостает высшего (...) разнообразие национальных языков на земле не позволяет никому единственные произносить слова; иначе в неповторимой чеканке своей оказались бы они самой воплощенной истиной. В природе, жесткий и явный, царит на это запрет (...) дабы не было повода возомнить себя Богом...» Стих, согласно Малларме, «возмещает недостаточность языков» и является их высшим дополнением.¹² «Бросок костей», по сути дела, и есть художественная реализация философских медитаций поэта. Хотя он и создан на французском языке, но, спросим себя, что остается от национального языка с его устремленностью адекватно воспроизводить мыслимое, если в тексте нет ни одного знака препинания, и что происходит с французским языком и речью, когда в него в таком количестве впускается тишина, или, попросту говоря, пробелы. Не без оснований современники твердили о темноте Малларме, а Жюль Ренар записывал в дневнике: «Малларме намеренно пишет как сумасшедший», «Малларме, непереводаемый даже на французский язык».¹³ Покинув оковы традиционного стиха, «Бросок костей» становится явлением символического порядка, неким междуумирием природного и ноуменального. Через него мы можем схватить нечто мыслимое, но необъективируемое и непознаваемое. Такое произведение служит явным напоминанием об отнесенности поэта и поэзии к тому, что в них от самих себя не зависит и не может быть выполнено в рамках опыта — единственные на земле произносить слова, — но может быть в рамках опыта показано. Поэзия — это то, что создается в свете идеи неповторимого языка, и мы рассматриваем поэзию как наиболее полное воплощение этой идеи. Она говорит о себе в пробелах и озаряет данные нам эмпирически осколки стиха. Акустического аналога для такого произведения не существует не потому, что оно не может быть озвучено, а потому, что его озвучивание всегда будет ущербным и недостаточным. В рамках обнаруживаемого волне опыта эти существенные факты поэзии не исчерпываются. Пробел, так же как и минус-стих, — не пауза, и в отличие от паузы, гомогенного элемента речи, он гетерогенен воссоздаваемому акустически художественному образу, но ни пробел, ни минус-стих не гетерогенны¹⁴ целостному, сплошь заполненному топосу стиха. Полное может пустовать здесь, но оно не пустоует в стихе как таковом. Между такими феноменами, как пробел и минус-стих, нельзя, конечно, поставить знак равенства, но они сходны по своей природе, подобно тому как сходны понятия ноумена и кантовской «вещи в себе». «Вещь в себе» находится на границе опыта и трансцендентного мира, она своего рода интеллектуальный символ, значение которого не в его предметности, а в его функции. «Вещь в себе» есть ноумен, который аффицирует нашу чувственность, мы можем его помыслить, но не можем познать в рамках опыта. При этом ноумен не есть (в смысле «не равен») «вещь в себе». Минус-стих — явление пограничного порядка, через него мы можем приблизиться к тому, что в рамках опыта недоступно. Это тоже символ, пусть и не интеллектуальный, а имеющий большее отношение к интуиции. Это своего рода пробел, сжатый и концентрированный, по-особому аффицирующий нашу чувственность.

За минус-стихом как таковым мы утверждаем действенную символическую природу и называем его лишь плотью тайны, а это значит, что, сколько

¹² Малларме Ст. Кризис стиха // Там же. С. 331, 333.

¹³ Ренар Ж. Дневник: Избранные страницы. М., 1965. С. 210, 232.

¹⁴ Тут мною используется терминология Ю. Тынянова.

бы мы ни соприкасались с отточиями в стихе, перед нами должен открываться бесконечный горизонт всегда возможных смыслообразований. Когда-то Мандельштам говорил о слове: «Любое слово является пучком, и смысл торчит из него в разные стороны, а не устремляется в одну официальную точку».¹⁵ О минус-стихе можно повторить то же самое, с той только существенной разницей, что, в отличие от слова, наделяющего стиховой топос-вещностью, акустически обнаруживаемой предметностью, он — беспредметен. При этом за ним всегда стоит жизнь, которая наделяет произведение в целом не менее значимым содержанием. Природа минус-стиха не исчерпывается простым указанием на символичность, и теперь мы попытаемся увидеть за его покровом действительную жизнь. Из символа, из минус-стиха как такового должен непременно прорасти миф, иначе, — «творимая легенда». Одну из таких легенд таит известная поэма Блока «Двенадцать».

Напомню читателю, что несколько десятилетий назад в научном обиходе появилась статья, посвященная числовой символике этого произведения, которая содержит ценный материал и в связи с интересующей нас проблемой.¹⁶ Нам остается лишь закрепить и развернуть некоторые ее положения. Как известно, в тексте и без того загадочной поэмы Блока есть минус-стих. Он приходится на пятую строфу главы VI. Автор упоминаемой статьи показывает и утверждает его в качестве многозначного символа. На первый взгляд, а именно ситуативно (в контексте данной главы), обозначенная отточием строка ничего не содержит, кроме как угрозы и достаточно прозрачного намека на неудобное в печати словосочетание:

Трах-тарарах! Ты будешь знать,

.....

Как с девочкой чужой гулять!

Кроме того, минус-стих, опять-таки ситуативно, излишен даже в формальном отношении, поскольку именно с его участием создается трехстрочная строфа, явно нарушающая единство двухстрочных строф. В довершение же всего им вовсе можно пренебречь: связность текста не нарушится. Кажется, поэт сделал все, чтобы к «прочтению» этого минус-стиха приблизился только узкий круг читателей — читателей-символистов. «...Опущенная строка, — говорит такой читатель, — не нейтральна в художественной системе и структуре произведения, в семантическом и формальном отношениях она активна, она обладает своей особой эстетической функцией, и это при том, что она, без сомнения, антиэстетична». Прежде всего «присутствие этого стиха восстанавливает статистическое равновесие поэмы: главы VI—XII, таким образом, насчитывают 168, а не 167 стихов (как и главы I—V. — Е. С.), а вся поэма — 336. Эти числа кратны 12, сверх того сумма абсолютных чисел последнего символа также составляет 12 (3 + 3 + 6)».¹⁷ Как видим, минус-стих здесь жизненно необходим, поскольку без него затрудняется реализация исходного числового символа, который, будучи целостной формой, и задает в последующем определенные числовые комбинации. Они, в свою очередь, вызывают у читателя исторические, эсхатологические, астрологические ассоциации. Минус-стих, таким образом, принимает вид особой монады, освещающей универсум произведения в целом. Он, можно сказать, наводит порядок

¹⁵ Мандельштам О. Разговор о Данте // Соч.: В 2 т. Т. 2. С. 223.

¹⁶ См.: Ильев Ст. Числовая символика в поэме «Двенадцать» Александра Блока // Acta Univ. Wratislaviensis. Wrocław, 1976. N 330. Slavica Wratislaviensis. N 9.

¹⁷ Там же. С. 30. Как отмечает Ст. Ильев, известный исследователь творчества Блока Вл. Орлов не учел в своих подсчетах обозначенную отточием строку и тем самым насчитал в произведении 335 строк.

в самой художественной системе и в наших головах. И он, в свою очередь, служит основанием для следующих положений: Блок «создал свою систему числовой символики, в основу которой заложена категория двенадцатикратности», «числовая символика „Двенадцати“ — это не только количественный, но и качественный (в данном случае — семантический) показатель связи авторского замысла с мифом о втором пришествии», а также для заключительного аккорда: «...в его (Блока. — Е. С.) глазах „Двенадцать“ представляли собой не просто одну из его поэм. (...) Это было его провидение и пророчество, оправданное теургической задачей поэта-символиста».¹⁸ Иными словами, из символа был взращен миф, уже выходящий за рамки только искусства и создающий саму жизнь, и минус-стих принял в этой жизни самое деятельное участие.

Теперь мы обратимся к менее известному и не так часто обсуждаемому в научных кругах произведению — циклу стихотворений Вячеслава Иванова «Повечерие», где тоже есть «пропуск», но уже не одного стиха, а шести. И для того чтобы не сбиться с пути в лабиринте этой наисложнейшей поэтической системы, примем к сведению слова Сергея Аверинцева: «Поэзия Вячеслава Иванова — не только поэзия „символизма“ (как употребляли это слово литераторы и ныне употребляют историки литературы, т. е. в осложненном и вторичном смысле), но также поэзия действительно символическая (в простейшем и первичном смысле): поэзия, в которой символ — не декоративный атрибут, создающий „атмосферу“, но основание, на котором возводится постройка».¹⁹

Известно, что Вячеслав Иванов, прибегнув впервые к такому объемному эквиваленту текста в 1907 году в цикле «Повечерие», позднее, в 1920 году, в заключительном сонете цикла «De profundis amavi» вновь воспроизвел два tercета отточий. Известно также и то, что оба этих произведения связаны с кончиной Л. Д. Зиновьевой-Аннибал, второй супруги поэта, и В. К. Шварсалон, дочери Зиновьевой-Аннибал, которая спусти несколько лет после смерти матери стала третьей женой Иванова. Заключительный сонет цикла «Повечерие» выглядит следующим образом:

Моя любовь — осенний небосвод
Над радостью отпразднованной пира.
Гляди: в краях глубокого потира
Закатных зорь смесился желтый мед.

И тусклый мак, что в пажитях эфира
Расцвел луной. И благодать темных вод
Творит вино божественных свобод
Причастием на повечерьи мира...

.....
.....
.....
.....
.....
.....

В предисловии к двухтомному собранию избранных сочинений Иванова современный исследователь останавливает наше внимание как раз на этом

¹⁸ Там же. С. 31, 35.

¹⁹ Аверинцев С. С. Системность символов в поэзии Вячеслава Иванова // Контекст. М., 1973. С. 42.

сонете, вспоминая заодно и более поздний текст, связанный с кончиной В. К. Шварсалон. И вот что он пишет: «К лакунам в стихах Иванова, на первый взгляд, вполне применимы слова Тынянова о „напряжении недостающих элементов” в ситуации „частичной неизвестности” (...) Однако на самом деле перед нами вовсе не „эквивалент текста”: обрыв обоих сонетов означает буквально смерть их адресатов. (...) Оба они не закончены фактически («биографически»): внезапная гибель обеих женщин оба раза „останавливала” перо». В отличие от описанных Тыняновым случаев, строки ивановских многоточий не только не подобны вложенной в руку свернутой записке с недоступным, но физически осязаемым текстом, но именно отсутствие текста, отсутствие и невозможность смысла — это и есть «„содержание” этих строк: смерть, небытие, пустота, внезапный, безжалостный и безвременный конец».²⁰ Прежде всего заметим, что, говоря об эквивалентах, Ю. Тынянов вовсе не уподоблял их «свернутой записке с недоступным, но физически осязаемым текстом». И «строго говоря» или не строго, когда мы сталкиваемся с отточиями, заменяющими стих (строку), а тем более строфу твердой формы, какой в данном случае и является сонет, перед нами неизбежно — хотим мы того или не хотим — эквивалент текста.²¹ Другое дело, что стоит за этим эквивалентом и каким образом он может быть истолкован. И еще один момент: сонет «Ezit Cor Ardens» был написан Ивановым 5 октября, о чем свидетельствует первая публикация данного произведения в «Весах» (1908, № 4) в составе цикла «Повечерие», правда, без названия и посвящения. И уже тогда сонет содержал два терцета отточий. Таким образом, стих замолчал много раньше, чем умерла Зиновьева-Аннибал (17(30) октября 1907 года),²² так что биографическую подпорку такого рода уместной не назовешь. Мы все же будем говорить о сонете, который входит в состав «Повечерия» с посвящением Л. Д. Зиновьевой-Аннибал и общей датой для всего цикла: «1907, июнь—октябрь».²³

Как заметил внимательный читатель, минус-стихи заключительного сонета цикла мотивированы как общим настроением «Повечерия», так и настроением этого конкретного стихотворения. Уже в «Загорье», первом сонете цикла, как правило перекликающемся с последним, есть мотивы «безмолвия». В последующих же стихотворениях можно отметить, например, такие «говорящие» стихи:

Солнце в недолгом бореньи стомится —
Кто-то туманы прядет да прядет...

(«Неведомое»)

²⁰ Барзах А. Е. Материя смысла // Иванов В. И. Стихотворения. Поэмы. Трагедия: В 2 кн. М., 1995. Кн. 1. С. 18—19.

²¹ По-видимому, эквивалентом текста в тыняновском смысле не могут быть названы лишь те отточия, которые выполняют в стихосложении функцию явного делимитатора, отделяя друг от друга разные мыслительные конструкции (проще говоря, разные сюжеты). Таких минус-стихов в поэзии немало. См., например, стихотворение Анненского «Лири часов» или второе стихотворение цикла Цветаевой «Двое». Да и то я опасаясь утверждать это безапелляционно, хотя бы по той простой причине, что Тынянов такие случаи не оговаривает.

²² По этому поводу есть какая-то неясность и в примечаниях. Так, оговаривая дату первой публикации, автор примечаний пишет: «Ст-ние было начато 10 октября 1907 г., накануне того дня, когда у Зиновьевой-Аннибал появились признаки болезни, приведшей к ее смерти» (см.: Иванов В. И. Стихотворения. Поэмы. Трагедия: В 2 кн. Кн. 2. С. 307).

²³ По сути дела, «Повечерие» в «Весах» и «Повечерие» в «Cor Ardens» — это два разных цикла хотя бы потому, что во втором «Повечерии» есть стихотворение «Нива» («В поле гостей запоздалой...»), которого нет в первом, тогда как в первом есть стихотворение «Мгла тусклая легла по придорожью...», которого нет во втором.

Обнищало листьям златое.
 Просквозило в сених осенних
 Ясной синью тихое небо.
 («Улов»)

За четкий холм зашло мое светило,
 За грань надежд, о сердце, твой двойник!
 («Предчувствие»)

Финальное молчание мотивируется и общим названием цикла, и посвящением умершей. Последний же сонет буквально предвещает это молчание уже в самом названии, в переводе означающем «Заходит пламенеющее сердце», и далее, на протяжении двух катренов. Кроме того, его мотивацию можно обнаружить и на более высоком уровне — книги, первой книги «*Cor Ardens*» («Пламенеющее сердце»), которую и замыкает цикл «Повечерие», а именно — интересующий нас сонет.²⁴ Здесь очень важно посвящение, предшествующее первому стихотворению («Той, чью судьбу и чей лик я узнал в этом образе Менады „с сильно бьющимся сердцем” ΠΑΛΛΟΜΕΝΗΣ ΚΡΑΔΙΝΗ — как пел Гомер — когда ее огненное сердце остановилось»), и само первое стихотворение «Менада» с его заключительными топосами:²⁵

Жертва, пей из чаши мирной
 Тишину,
 Тишину,
 Смесь вина с глухою смирной —
 Тишину...
 Тишину...

Таким образом, мы не оказываемся перед ничем не обоснованной пустотой стиха: минус-строфы жестко мотивированы и осознаны поэтом. Но это еще далеко не все, что можно сказать по данному поводу.

Ивановское молчание, хотя оно и мотивировано на эксплицитном уровне изнутри самого произведения, подобно приведенным выше примерам, все же молчание особого рода, и у него есть иные, более глубокие, основания. Обратимся собственно к «Повечерию», ко второму стихотворению цикла «Нива».²⁶ Здесь перед нами знакомый и необычайно близкий самому Иванову и его супруге сюжет: Церера, грустящая о своей дочери. Как известно, культ Цереры, древнейшей италийской хтонической богини производительных сил земли, и ее дочери Либеры слился в древнем Риме с культом Деметры, греческой богини плодородия и земледелия, и ее дочери Персефоны (Коры). В честь этих богинь были учреждены так называемые Элевсинии, или Элевсинские мистерии, которые происходили осенью, между временем жатвы и посева (сентябрь—октябрь), и весной (февраль—март). Иванов, как особо посвященный, хорошо знал, что культ этих богинь был тесно связан с культом Диониса. «В Элевсине, — писал он, — создается мистическое представление о сопрестольничестве Диониса, Деметры и Коры, причем женское божество мыслится в двух ипостасях — Матери-Земли и Девы-царицы подзем-

²⁴ Все же напомним читателю, что цикл, сборник и особенно книга — уровни организации, очень важные для всех символистов.

²⁵ Легко заметить, что в пространстве книги топос «молчания» присутствует постоянно.

²⁶ Еще раз напомним, что в первом «Повечерии» (в «Весах») этого стихотворения не было и само появление его тут, в цикле поминальном, в высшей степени знаменательно.

ной, Дионис же сквозит и в ипостаси подземного владыки, и в младенческой ипостаси Иакха (по-видимому, таинственного сына девы, Персефоны).²⁷

Мистерии, связанные с этими божествами и разыгрываемые ежегодно, вовсе не означали смерть Персефоны. В мифе, как известно, понятия смерти нет; есть лишь некий образ, представляющий смерть в виде живой персоны, заживо уходящей в преисподнюю. В мифе смерть есть начало жизни, иными словами, есть переход. По учению Леви-Строса, «миф обычно оперирует противопоставлениями и стремится к их постепенному снятию — медитации»,²⁸ что как раз мы и можем наблюдать, в частности, на примере Элевсинских мистерий. И когда мы вступаем в диалог с такой поэзией, как поэзия Вячеслава Иванова, о котором нужно знать совсем немного, чтобы понимать значимость оговоренных моментов и для его художественной системы, и для его жизненной канвы в целом, наша первоочередная задача эти наиреальнейшие вещи учитывать. Иванов «молчит» в «Повечерии» не просто как человек, сожалеющий о безжалостном и безвременном конце спутницы жизни, но прежде всего как мифотворец, как теург, понимающий и созидающий жизнь в соответствии с законами искусства. А по этим законам «смерти нет — это всем известно...». «Заходит пламенеющее сердце» («солнце-сердце»), и сам текст организуется в структуру «переходную»: между словом и полным пробелом — два терцета отточий. И они ни в коем случае не означают ни буквальную пустоты, ни «свернутой записки с недоступным, но физически осязаемым текстом». «Пропущенные» стихи обнажают предусмотренный художественным пространством топос, место для личного участия каждого и для соборного действия в целом: мы, причастные тайнам искусства, причащаемся и таинству смерти как переходу. Текст и имеющийся в нем «пробел» понуждают нас пережить драму не условную, не вымышленную только в рамках искусства, не зримую, но драму внутреннего порядка, создаемую каждым в отдельности, подобно тому как ее переживали и созидали древние греки во время Великих Элевсинских мистерий. Так что ивановское молчание мотивировано не фактом личной биографии и не пустой игрой символов по принципу «лжесимволизма», а имеет иные, более глубокие онтологические основания в самом бытии творца-теурга и нашем бытии, приемлющих творчество как теургию.²⁹

Это еще раз подтверждается, если при «прочтении» минус-стихов мы будем учитывать целостный контекст книги, и особенно посвящение и стихотворение, открывающее книгу, уже упоминавшуюся «Менаду». Известно, что менада неотделима от дионисийского служения и, как замечает Иванов, «сама Трагедия (Tragôidia на вазах, в соответствии с Kômôidia) — менада, как потом муза Мельпомена служит олицетворением поэзии трагической».³⁰ Открывая художественную систему именно таким, а не иным образом, поэт задает ей специфическую дионисийскую природу и тем самым порождает у своих читателей так называемое дионисийское настроение, которое и называют материнским лоном трагедии. Древнегреческая трагедия

²⁷ Иванов В. И. Дионис и прадионисийство. СПб., 1994. С. 96.

²⁸ Леви-Строс К. Структура мифов // Леви-Строс К. Структурная антропология. М., 1985. С. 201.

²⁹ Памятуя же о том, что второму «Повечерию» предшествовало первое и что ивановский стих замолчал раньше, чем дал о себе знать импульсы непосредственно биографического плана (известно, что Зиновьева-Аннибал умерла скоропостижно; признаки болезни, приведшей ее к смерти, появились лишь за неделю — 10—11 октября), нельзя отказаться от мысли о неизбежном переходе в жизнь художника элементов порождаемой им художественной системы и, наоборот, переходе элементов жизни в создаваемый им художественный мир.

³⁰ Иванов В. И. Дионис и прадионисийство. С. 255.

совершалась на фоне праздника Диониса и на почве иступления, выхождения души человеческой из оков эмпирического «я». Чувство восторга и ужаса, потери себя в хаосе и нового обретения себя в Боге — чувства, не подлежащие словесным истолкованиям, — вот что должно было открыться во внутреннем опыте древнему греку. Этим особым настроением проникнута книга в целом, и особенно ее первая часть — «Солнце-сердце», и мы, вступившие в нее, вполне можем считать себя соучастствующими в действе трагическом. В нас должна свершиться глубинная перемена, все созвучия наших чувствований должны быть изменены и перестроены, мы должны преобразиться, пережить катарсис. В соответствии с такой установкой самого произведения финальное молчание опять-таки становится значимой в теургическом плане лакуной. Фиксируется некое семантическое ничто. Художник как бы отказывается со своей стороны от являющегося слова и дает нам понять, что мы не на зрелище и что трагедия — внутренняя драма каждого. В одной из своих статей Иванов как раз и говорит о молчании как о математическом пределе трагического, в связи с чем приводит строки из «Кормчих Звезд»:

С маской трагической мы заедино мыслить привыкли
 Бурю страстных речей, кровь на железе мечей...
 Древний собор Мельпомены, ступень у Фимелы пришельцам
 Дай! Герои встают; проникновенно глядят.
 Красноречивые губы, безмолвно-страдальные, сжаты:
 Тайный свершается рок в запечатленных сердцах.
 Бремя груди тесной — тяжелую силу — Титаны
 Вылили в ярый борьбе: внуки выносят в себе.

И тут же замечает: «чем уединеннее молчание героя, тем нужнее хор»; зритель живет с хором и в хоре внутренней жизнью героя.³¹

Теперь, по-видимому, ясно, что появляющиеся в таком контексте отточия есть уже наша, «зрительская», жизнь. И опять же, не смерть как таковую мы переживаем, а драму ухода из жизни в иную, за-зримую, жизнь, ибо на трагической сцене, как и в мифе, нет места смерти. «Греческая трагедия, — пишет О. Фрейденберг, — вовсе не есть драма катастрофы, то есть какой-то необратимой гибели. Хотя ее содержанием являются ниспровержения целых родов и гибель героев, но почти каждая трагедия в своем эпилоге уже переходит в противоположную тематику с явно созидательной тенденцией. То, что разыгрывается в трагедии, — это одна сторона дела, плачевная, горестная, обращенная к смертям, убийствам, поруганию, несправедливости, уничтожению. Но поскольку в греческих этических понятиях еще присутствуют мифологические образы, гибельная сторона событий неминуемо поворачивается стороной возрождения и созидания».³²

Еще один пример, на котором мы остановимся, самым тесным образом связан с предыдущим «трагическим» контекстом. Речь идет о знаменитой «Седьмой» элегии Ахматовой. Известно, что «Седьмая», называвшаяся самим поэтом элегией «о моем молчании», или «Последним словом подсудимой», восстанавливалась в течение довольно продолжительного времени (1958—1964), но так и осталась невосстановленной: текст ее сплошь усыпан минус-стихами. Рабочая тетрадь Ахматовой 1964 года содержит по этому поводу немного странную запись: «Утром боролась со стихами, которые хо-

³¹ См.: Иванов В. И. По звездам. СПб., 1909. С. 217. В связи с данным замечанием необходимо помнить, что древнегреческий драматург был одновременно и актером своих трагедий — своего рода жрецом и жертвой.

³² Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. М., 1978. С. 360.

тели существовать, — а я не хотела. Это была которая-то Ленинградская Северная элегия». ³³ Судя по году, Ахматова говорит именно о «Седьмой», и говорит о ней как о произведении, якобы имевшем все основания состояться в качестве целого, завершенного и во внешнем облике. Как будто сам автор, вопреки рождающимся словам, заполняет текст отточиями, недосказывает его (ситуация, обратная мандельштамовской). В итоге перед нами произведение, где минус-стихи жестко мотивированы семантическим ореолом:

А я молчу, я тридцать лет молчу.
 Молчание арктическими льдами
 Стоит вокруг бессчетными ночами,
 Оно идет гасить мою свечу.
 Так мертвые молчат, но то понятно
 И менее ужасно

Кроме обычной эксплицитно выраженной мотивации, стих Ахматовой содержит характеристику феномена молчания как плотного, физически ощущаемого, везде присутствующего образа роковой силы, неведомой и непредсказуемой:

Я и сама его подчас пугаюсь,
 Когда оно всей тяжестью своей
 Теснит меня, дыша и надвигаясь.

⟨...⟩

Оно мою почти сожрало душу,
 Оно мою уродует судьбу...

Подобно тому как герои древнегреческой трагедии воплощали какую-либо космическую стихию или неконтролируемую силу (судьбу, или долю, страсть, огонь, бешенство и т. д.), ахматовская героиня воплощает молчание в его пиковой, предельной точке. Уже как бы нет самой героини, но есть маска, молчание, которое «слышится повсюду», «на все кладет свою печать», «во всем участвует». «Кто мог придумать мне такую роль?» — вопрос, звучащий не только из уст лирической героини, но и из уст Ахматовой. Она — и автор произведения, и исполнитель этой роли на великой сцене жизни. Таким образом, молчание задается в произведении настолько плотно и ощутимо, что его пробивающийся пустотами лик вполне естествен. Оно отвечает за самое себя. Здесь, пожалуй, можно было бы поставить точку, если бы не слова самого автора:

И со мною моя «Седьмая»,
 Полумертвая и немая,
 Рот ее сведен и открыт,
 Словно рот трагической маски,
 Но он черной замазан краской
 И сухою землей набит.

(«Поэма без героя»)

Как видим, трагический контекст элегии сгущается, и нам достаточно этого авторского слова, чтобы вновь ожили ивановский стих о проникновенно глядящих героях с красноречивыми, безмолвно-страдальными губами и его высказывание: «чем уединеннее молчание героя, тем нужнее хор», и тем

³³ Ахматова А. Собр. соч.: В 6 т. М., 1999. Т. 2, кн. 1. С. 597.

нужнее зритель, способный на совместное с героями творчество — на совместную с героями жизнь. Драма молчания должна совершиться в нас, и произведение всем своим видом нас к этой драме подводит. Не трагедия молчащей героини открывается нашему внутреннему взору, а наша трагедия, трагизм жизни вообще. И Ахматова в высшей степени проникновенно ощутила в своей «Седьмой» элегии молчанием скованный лик Мельпомены. Как говорил Иванов, «один взгляд этой маски — и мы уже опоены дионисийским хмелем вечной Жертвы...»³⁴

На примере последних произведений мы действительно увидели за минус-стихом как таковым исконную символическую природу. Символ разворачивался в созидаемую по законам мифа жизнь. Произведение в целом этой жизнью обогащалось, изменялось и раздвигалось в своих границах. Оно переставало быть тем, что кажется, и требовало от нас деятельного участия, внутреннего свершения. И это особенно было заметно на примере произведений Иванова и Ахматовой, когда обнаруживался стоящий за минус-стихом относительно устойчивый трагический контекст.

В начале работы мы говорили о целостном, органически плотном стиховом топосе и задавались вопросом о том, что дают стиху обозначенные отточием строки. Теперь мы видим минус-стих в качестве напряженного, никогда не молчащего символа, который, полагаясь на сотворчество читателя, помогает восходить от произведения как схемы, записанной на листе бумаги, к произведению как высшей реальности. Схематически минус-стих всегда одинаков. Но пристальное вчитывание в эти текстовые лакуны разворачивает перед нами пучок смыслов, зачаток нерожденного, несотворенного, невоплощенного мира, способного наращивать смысл сотворенного и рожденного. Это некий возможный мир, в котором всегда есть семя к жизни. Но это семя никогда не прорастает в рамках вонне обнаруживаемого опыта, они для него слишком узки и определены. Здесь необходим опыт внутреннего порядка. Минус-стих как раз и есть тот элемент стиха, который, подобно лесам, помогает нам выстроить такой опыт, обнаружить истину момента. И уже наше дело — увидеть произведение в свете этого бесконечно таинственного и многозначного символа. Прислушаемся напоследок к словам Валери:

В поэте:
 слух говорит, уста внемлют;
 порождает и грезит мысль, сознание;
 выявляет сон;
 следят образ, видимость;
 творят отсутствие и пробел.

³⁴ Иванов В. И. По звездам. С. 58.

ЧЕШСКОЕ ВОСПРИЯТИЕ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В КОНТЕКСТЕ XX ВЕКА

Чешское отношение к русской литературе, включающее в себя художественные переводы, читательский интерес, литературную критику и вообще рецепцию со стороны всей культурной среды, прошло в течение XX века через несколько этапов. Они всегда отражали актуальное состояние культурных связей чешского и русского народов и, конечно, актуальную культурно-политическую обстановку, представляющую собой основу и рамку формирующегося русско-чешского межкультурного диалога. На практике они отличались меняющимся интересом к разным жанровым, тематическим, стилистическим, семантическим и художественным ценностям русской литературы и меняющимся количеством названий отдельных издаваемых артефактов последней.¹

Именно поэтому нельзя сказать, что повторяющиеся массовые издания определенной книги всегда соответствовали ее художественному значению и ценностному вкладу в межкультурный диалог. По-моему, следует выделить минимально четыре основных периода, представляющих собой четыре исходные платформы чешской рецепции и интерпретации русской литературы в течение XX века.²

В начале столетия чешское отношение к русской литературе и культуре исходило из предыдущих традиций русофильства и уже существующей большой популярности русской классической литературы XIX века. Она была основана не только на многочисленных чешских изданиях произведений всех корифеев русской классики (начиная с А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Н. В. Гоголя, через И. С. Тургенева, Ф. М. Достоевского, Л. Н. Толстого к А. П. Чехову, однако известными были и такие писатели, как И. А. Гончаров, А. Н. Островский, В. М. Гаршин, В. Г. Короленко, Н. С. Лесков и др.), а также на театральных постановках, рецензиях и критических откликах.³

¹ См.: Грала М., Рихтерек О. Художественный перевод русской литературы в Чешской Республике на современном этапе // Конгресс МАПРЯЛ. Русский язык, литература и культура на рубеже веков. Чешская ассоциация русистов. Докл. чешской делегации. Ч. 1. Praha, 1999. S. 1—6; Grala M. Současnost uměleckého překladu. Praha, 1987. Глава: Překlad v českém písemnictví.

² Этой проблематики я уже несколько раз коснулся. См., например: Richterek O. Dialog kultur v uměleckém překladu. Příspěvek k česko-ruským kulturním vztahům. Hradec Králové: MAFY a Gaudeamus, 1999. С. 9—44.

³ В качестве примера может служить популярность творчества А. П. Чехова, о которой я уже несколько раз писал (см.: Richterek O. Umělecký styl prózy A. P. Čechova v interpretaci českých překladatelů. Hradec Králové: PdF, 1987. S. 9—36). Можно привести также известный роман в стихах А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Он был еще в течение XIX века два раза переведен на чешский язык (в 1860-м и в 1892 году), последний перевод этого произведения, появившийся в 1999 году, представляет собой, таким образом, уже седьмую чешскую переводческую интерпретацию данного произведения (см.: Richterek O. Образ Евгения и Татьяны в новых чешских переводах «Евгения Онегина» А. С. Пушкина // A. S. Puškin v evropských kulturních souvislostech. Litteraria Humanitatis VII. Brno: MU, 2000. S. 289—295).

«Русская библиотека» («*Ruska knihovna*»), создателем которой был известный пражский издатель Ян Отто (1841—1916), на долгое время определила положительное чешское отношение к русской литературе и одновременно способствовала продолжению этой традиции в первой четверти XX века.

Для межвоенного периода (т. е. 20—30-х годов) стали, кроме того, типичными некоторые факторы, о влиянии которых на чешское восприятие русской художественной литературы нельзя забывать.

С одной стороны, необходимо учесть присутствие относительно многочисленной русской эмиграции после 1917 года, которая постепенно становилась интегральной составной частью мультикультурного общества тогдашней Чехословакии (чехи, словаки, немцы, поляки, венгры, евреи, русины). Я имею в виду прежде всего наличие русских средних школ и вузов, русских издательств, книг и журналов вместе с личным присутствием многих выдающихся представителей русской культуры (Р. Якобсон, Л. В. Копецкий, М. Слоним, А. Бем, Е. Н. Чириков, М. Цветаева, В. Немирович-Данченко, А. Т. Аверченко, В. Лебедев, П. Богатырев, П. Савицкий, Н. Лосский, А. Флоровский и др.). Довоенная Чехословакия стала для этих людей временным или пожизненным убежищем, однако этот факт положительно отразился и в мультикультурном характере чешского общества, так как русский элемент в нем обогащал наднациональные подходы и межкультурные контакты. (К сожалению, эти традиции были после войны окружены «заговором молчания» и деформированы политическими интерпретационными подходами, что обеднило и ограничило русский вклад в многоязычную культуру чешского общества.)

С другой стороны, нельзя умолчать о сильном чешском интересе к развитию новой русской послереволюционной литературы и культуры. Он был, конечно, вызван вышеупомянутой традицией, а также «левой» ориентацией значительной части европейской интеллигенции в атмосфере после первой мировой войны. Качественные изменения в рецепции и встречных отношениях стали сказываться лишь в 30-е годы, в связи с дошедшими до нас известиями о репрессиях сталинского режима.

Вообще можно сказать, что в течение межвоенного двадцатилетия на чешский язык было переведено большое количество произведений новой русской литературы (я имею в виду А. Ахматову, И. Бабеля, А. Блока, М. А. Булгакова, И. Бунина, М. Горького,⁴ С. Есенина, Е. Замятина, В. В. Маяковского, Д. С. Мережковского, Б. Пастернака, Б. Пильняка, А. М. Ремизова, А. Н. Толстого, М. Шолохова, И. Эренбурга и др.). Нередко чешские переводы появлялись в течение короткого времени после русского издания данного произведения.⁵

Своеобразная обстановка возникла после 1945 года. Повышенный интерес ко всему русскому был, разумеется, априорно вызван атмосферой конца войны и решающим участием русских (советских) солдат в освобождении тогдашней Чехословакии. Популярность русской литературы поднялась в намеченной ситуации до такой степени, что часть общества после 1948 года в первые моменты даже не замечала коренных изменений в иерархии цен-

⁴ Произведения Горького были в чешской культуре известны уже с самого начала века; в межвоенный период М. Горький принадлежал вместе с И. Эренбургом к самым переводимым русским писателям в чешской среде.

⁵ Так, быстро появились, например, чешские переводы «Конармии» И. Бабеля (1928), «Анны Снегиной» С. Есенина (1927), романа «Мы» Е. Замятина (1927) и многие другие. Интерес к русской проблематике охватывал все слои тогдашней чешской культуры (см., например: *Richterek O. K recepci ruské literatury v československém německém tisku ve 20 letech // Svět literatury. 1992. № 3. С. 52—59*).

ностей, определяющей с идеологической и политической точек зрения норму чешской рецепции и интерпретации.

К сложнейшим результатам данного периода следует, по моему мнению, отнести строгое ограничение стилистического и, прежде всего, семантического богатства русской литературы, вызванное тенденциями к идейной и политической нивелировке. Это способствовало постепенному зарождению определенного недоверия ко всему русскому: немалая часть переводов русских книг, издаваемых массовым тиражом под знаком «классовой чистоты искусства социалистического реализма» и распределяемых при помощи политической поддержки, лежала часто невостребованной читателями на полках публичных библиотек.⁶ Понятно, что подобный подход оказался вредным и деформирующим не только для образа и положения русской литературы в чешском общественном контексте, но также для самой чешской культуры, так как он вызывал всеобщее обеднение культурного уровня и способности выделять настоящие ценности мирового искусства.

Однако было бы ошибочным воспринимать данный период русско-чешского культурного диалога односторонне негативно. Лучшие чешские русисты постепенно возвращались к принципам восприятия русской литературы в традициях довоенного периода и хорошо ориентировались в создавшейся сложной культурной обстановке. Конечно, существовал ряд «конъюнктурных» переводов, однако нередко они возникали не только под влиянием политического режима, но и как своего рода ширма для высококачественных переводов произведений действительно обогащающих чешскую культуру.⁷ Щедро переиздавалась русская классика, относительно быстро появлялись переводы произведений, отражавших новые нравственные, психологические и гуманные веяния, нарастающие в русской (и даже нерусской, т. е. вообще советской) литературе — особенно начиная с 60-х годов.⁸

Важнейшие творческие завоевания этого периода положительно сказались в последнем десятилетии.

Лично я считаю это время не только периодом «великого распада», но и временем перелома и поисков подлинных и естественных контактов. (Между прочим, они нужны нам не только для того, чтобы найти ориентиры в обстановке релятивно меняющейся иерархии традиционных ценностей и временного отклонения от всего русского, т. е. в обстановке, о которой я уже несколько раз писал.⁹ Они нужны нам также для естественного и объективного возобновления диалога русской и чешской культур, основанного на более глубоком взаимопознании с учетом национального своеобразия.) Опыт девяностых годов показал, что контакты чешской культуры с русской явля-

⁶ Приведенный процесс особенно усилился после известных событий 1968 года. Мне помнится случай, когда в 1979 году появился (лишь маленьким тиражом!) новый отличный перевод известного романа «Жизнь Арсеньева» И. Бунина (причем первый перевод был в Праге издан уже в 1935 году); в магазине, где я регулярно покупал книги, знакомый продавец сообщил мне по секрету, что эту книгу он не заказывал, так как речь ведь идет о каком-то русском писателе. О Нобелевской премии и стилистическом мастерстве автора он, конечно, ничего не знал.

⁷ См.: *Грала М., Рихтерек О.* Указ. соч. С. 1—2.

⁸ Иногда некоторым русистам почти как «контрабандистам» удавалось раскрывать занавес над некоторыми темами, которые, с одной стороны, официально не считались запрещенными, однако, с другой стороны, были окутаны таинственным молчанием. Наглядным примером является антология русского символизма «*Zlato v azuru*» (Прага, 1977), тщательно подготовленная и дополненная квалифицированными комментариями И. Гонзика. Подобную роль сыграли, например, компетентные послесловия И. Гонзика, В. Сватоня, В. Новотного, Л. Задражила, М. Еглички, Э. Фринты, Р. Паролека и других русистов.

⁹ См., например, мои статьи: «Русская литература в Чехии сегодня» (Русский язык за рубежом. 1994. № 2. С. 102—104) или «К вопросу о чешско-русском межкультурном общении конца XX века». (Там же. 2000. № 1. С. 88—92).

ются естественной потребностью, вытекающей из открытого общения каждой «зрелой» национальной культуры с лучшими культурами всего человечества. Дело в том, что в многообразном мировом спектре русской культуре принадлежит незаменимая часть, которую нельзя игнорировать.

Подытоживая восприятие русской литературы в течение последнего периода, мы можем сказать, что именно подобные «здоровые» тенденции отразились на стратегии отбора книг для перевода, на политике отдельных издательств в интересах читательской публики и вообще на чешском восприятии. Многие качественные изменения следует, конечно, рассматривать с учетом меняющейся в целом обстановки распространения и восприятия информации, нарастающей компьютеризации и определенного падения интереса к чтению как форме проведения свободного времени.

Хотя в чешском обществе появилось заметное отклонение «от всего русского», представляющее собой стихийную реакцию на возникшую возможность свободного мышления и поведения и отражающее стремление отделиться от предыдущего историко-политического этапа, ожидания некоторых скептиков, что русские артефакты теперь на долгое время исчезнут из чешской культурной среды, не оправдались.

Конечно, некоторое время закономерно господствовала атмосфера активного неприятия, переплетающаяся со стремлением быстро «заполнять белые пятна», ориентируясь на русскую литературу внешней и внутренней эмиграции. В связи с этим появились, например, издания переводов произведений писателей, о которых раньше почти не говорили — таких, как Е. Замятин, В. Набоков, А. Солженицын, И. Бродский, или таких, которые раньше представлялись чешскому читателю в неполном виде (это касается, прежде всего, А. Ахматовой, М. Цветаевой, О. Мандельштама, Б. Пастернака или М. Булгакова). Появившиеся переводы были в относительно короткое время полностью распространены. И речь притом идет не только о случайных явлениях, но даже о широких и тщательно подготовленных публикациях, приносящих богатый материал и подчеркивающих контекстовые взаимосвязи творчества данных писателей с развитием русской, чешской и мировой культур.¹⁰

Следует подчеркнуть, что намеченная обстановка в результате способствовала формированию объективного общего чешского взгляда на русскую литературу, на ее жанровое, стилистическое и семантическое богатство.

Снова утверждались настоящие ценности русского художественного слова, его влияние и естественные взаимосвязи не только с чешским, но также мировым культурным контекстом.

В чешской издательской политике девяностых годов, конечно, не отсутствовали и некоторые произведения русского «постмодернизма».¹¹ В контексте

¹⁰ В качестве примера можно привести первоклассную антологию, посвященную А. Ахматовой, «Vestálka paměti» в переводе Г. Врбовой (книга содержит также замалчивавшуюся до 1989 года поэму «Реквием») (см.: *Achmatovová A. Vestálka paměti*. Praha: Lidové nakladatelství, 1990), или несколько изданий произведений М. Булгакова в переводах А. Моравковой и Л. Душковой с квалифицированными статьями М. Задражила и М. Гралы (см.: *Bulgakov M. Mistr a Markétka*. Praha: Odeon, 1990; *Bulgakov M. Osudná vejce*. Praha: LN, 1990; *Bulgakov M. Psi srdce*. Praha, 1997). В случае М. Цветаевой эти «новые чешские возвращения», корректирующие предыдущее замалчивание некоторых важных фактов биографии и творчества великой поэтессы, получили наиболее яркое выражение в репрезентативном сборнике «Lichý střevíc», в котором представлены работы ведущих чешских переводчиков поэзии Цветаевой (Г. Врбова, Я. Забрапа, Я. Штроблова, Й. Гонзик) и сведущая статья несомненно лучшего чешского знатока русской поэзии XX века З. Матхаузера (см.: *Mathauser Z. Marina Cvetajevová a vznešenost poezie // Cvetajevová M. Lichý střevíc*. Praha: Melantrich, 1996. С. 333—340).

¹¹ Я имею в виду, например, известный роман В. Ерофеева «Русская красавица» в переводе М. Дворжачка (см.: *Jerofejev V. Ruská krasavice*. Praha: Mladá fronta, 1992).

восприятия русской литературы и чешских подходов к последней накануне третьего тысячелетия я считаю, однако, очень ценным появлением некоторых новых (или переизданий старых) переводов произведений авторов, которых мы можем отнести к «золотому фонду» русской культуры. Они доказывают не только устойчивость чешского восприятия настоящих ценностей, но также высокую актуальность художественного и общечеловеческого значения данных произведений в атмосфере исторического баланса на переломе столетий. Свою роль притом играет своеобразная интерпретация основных произведений мировой культуры, раскрывающая для каждого нового поколения в старых художественных артефактах (в связи с устареванием семантического подтекста переводимого произведения в диалоге с актуальным временным и культурным контекстом) новые семантические и стилистические подтекстовые богатства.¹² Наглядным примером могут служить по крайней мере три переводческо-издательские инициативы.

В начале 90-х годов появились новые переводы кульминационного произведения С. Есенина, поэмы «Анна Снегина», и «минипоэмы» «Черный человек».¹³ Несомненно, амбивалентный подтекст обеих есенинских поэм вызывал в прошлом их политический упрощенный и деформированный интерпретацию. Новый чешский перевод открыл, однако, сверхвременную связь есенинской художественной исповеди со сложной и трагической историей России и всего человечества в причудливом XX веке и помог, таким образом, чешскому реципиенту понять все художественные, этические и онтологические коннотации данного произведения, включая наднациональное значение последнего.

Недавний двухсотлетний юбилей рождения великого русского поэта А. С. Пушкина способствовал изданию нового перевода его романа «Евгений Онегин».¹⁴ Как я выше заметил, речь идет уже о седьмом переводе данного произведения на чешский язык; это представляет собой редкость в контексте европейской переводной литературы, причем все три последних перевода (т. е. 1947-го, 1966 года и упомянутый последний 1999 года) мы можем считать полностью «жизнеспособными» и активно воспринятыми читателем. В них, конечно, отражается специфический культурный и общественный контекст времени их возникновения,¹⁵ однако все вместе они раскрывают полисемантическую палитру, семантическую многослойность пушкинского видения, восприятия и интерпретации окружающего нас мира и места человека в нем. В условиях современного русско-чешского культурного диалога последний перевод показал, что некоторые общечеловеческие и сверхвременные аспекты этого основополагающего произведения новой русской литературной традиции, опирающегося на опыт переломной эпохи распада феодальной России в атмосфере перехода от романтизма к реализму, очень близки нам в современной переломной эпохе смены веков. Именно поэтому новый перевод «Евгения Онегина» мы можем считать высокоактуальной инициативой.

Подобное значение имеют, по моему мнению, вышеупомянутый сборник произведений М. Цветаевой¹⁶ и появившийся недавно репрезентативный сборник избранных рассказов А. П. Чехова под названием «Анна на krku a

¹² См., например: *Vilikovský J. Preklad ako tvorba*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1984. С. 89.

¹³ *Jesenin S. Anna Sněgina. Černý muž / Přel. M. Staněk*. Praha: Volvox Globator, 1995. Притом появились почти синхронно еще три новых перевода поэмы «Черный человек».

¹⁴ См.: *Puškin A. S. Evžen Oněgin / Přel. M. Dvořák*. Praha: Romeo, 1999.

¹⁵ См. мою статью: *Richterek O. Образ Евгения и Татьяны в новых чешских переводах «Евгения Онегина» А. С. Пушкина*. С. 289—295.

¹⁶ См.: *Cvetajevová M. Lichý střevic*.

jiné povídky».¹⁷ Он был издан Академией наук ЧР в честь недавно умершего лучшего чешского переводчика чеховских рассказов и повестей Й. Гулака, не успевшего уже осуществить замысел подготовленной книги. Эта публикация напоминает не только о постоянной популярности русского писателя, но также о конгениальном чешском переводчике, сумевшем превосходно понять и стилистически, и семантически эквивалентно интерпретировать своеобразную чеховскую работу с художественной деталью.¹⁸ В контексте чешской культуры последнего десятилетия книга успешно дополняет другие «чеховские» публикации и неизменную популярность писателя на театральных подмостках.¹⁹

Короткий обзор восприятия русской литературы вызывает, разумеется, потребность коснуться работ чешской литературоведческой русистики. Она ведь всегда дополняла рецепцию и способствовала формированию чешской научной и популярной интерпретации как отдельных артефактов, так и общего облика русской литературы. Этот вопрос нуждался бы, конечно, в самостоятельной статье, однако мне хотелось привести хотя бы несколько названий работ, напоминающих о тенденциях последних годов.

Хотя чешская русистика в последнее время развивается в более тесной связи с общей славистикой, решающее положение в ней постоянно занимают русисты, преимущественно филфаков городов Брно, Прага и Оломоуц. С одной стороны, возникли некоторые обзорные работы, способствующие более объективному чешскому подходу к русской литературе в характерной для подведения итогов конца столетия атмосфере.²⁰ С другой стороны, появились и замечательные монографии, в которых обобщения опираются на компетентный анализ творчества и поэтики отдельных русских писателей, подтверждая интерес современного чешского общества к общечеловеческому художественному наследию.²¹

Мой краткий обзор, конечно, не охватывает всю проблематику современного чешского восприятия русской литературы с учетом контекста завершающегося столетия.²² Необходимо учесть и ряд научных работ в журналах и

¹⁷ См.: Čechov A. P. Anna na krku a jiné povídky. Praha: Academia, 2000. Два рассказа в книге переведены видными представителями чешской переводческой школы Э. Фринтой и З. Псуткой.

¹⁸ См. в моей монографии: Richterek O. Umělecký styl prózy A. P. Čechova v interpretaci českých překladatelů. С. 110—112.

¹⁹ Я имею в виду прекрасное издание его малоизвестного романа «Драма на охоте» (См.: Čechov A. P. Drama na lovu / Přeložil Z. Tomáš. Praha: Akropolis, 1997). Кроме того, следует напомнить о большом успехе последних пражских постановок драм «Чайка» и «Вишневый сад», добившихся даже оценки «лучшая постановка года».

²⁰ Я имею в виду такие работы, как: Mathauser Z. 1) Estetické alternativy. Jazyk vědy a jazyk poezie. Praha, 1994; 2) Mezi filozofií a poezií. Praha, 1995; 3) Estetika racionálního zřemí. Praha, 1999; Pospíšil I. 1) Fenomén šikenství v ruské literatuře 19. a 20. století. Brno: MU, 1998; 2) Genologie a proměny literatury. Brno, 1998; 3) Ruský román. Nástin utváření žanru do konce 19. století. Brno, 1998; Kšicová D. 1) Východoslovenská literatury v českém prostředí do vzniku ČSR. Brno: MU, 1997; 2) Secese. Slovo a tvar. Brno: MU, 1998; Svaton V. Epické zdroje románu. Praha: AV ČR, 1993; Zdražilová M. Ruská literatura přelomu 19. a 20. století. Praha: UK, 1995; Putna M. C. Rusko mimo Rusko. Brno: Petrov, 1993; Richterek O. Dialog kultur v uměleckém překladu; и др.

²¹ В качестве примера напомним: Pospíšil I. Na výspě Evropy. (Skici a meditace k 200. výročí narození A. S. Puškina). Brno: MU, 1999; Zahradka M. Lev Nikolajevič Tolstoj a ruská próza. Stránky z historie ruské válečné prózy 1812—1917. Olomouc: Danal, 1996; Jehlička M. Lev Tolstoj. Vyprávěč a vizionář. Ústí nad Labem: UJEP, 1999; Dohnal J. Povídková tvorba Leonida Nikolajeviče Andrejeva. Brno: MU, 1997; Pechal Z. Hra v románu Vladimíra Nabokova. Olomouc: UP, 1999; Sekera J. Černý mnich. Ostrava: Tilia, 2000; и др.

²² Например, последний этап этого процесса освещен более подробно в работе: Matkauer Z., Pospíšil I. Замечания к чешской литературоведческой русистике 1994—1999 гг. Русский язык, литература и культура на рубеже веков // IX конгресс МАПРЯЛ. Доклады чешской делегации. Ч. 1. Братислава, 1999. С. 14—20.

сборниках, выступления и прения на научных конференциях и симпозиумах. Объективной дискуссии способствуют и работы других специалистов, понимающих историческую, географическую и культурную роль и традицию России.²³ Из всех подобных «камешков» складывается постепенно «мозаика» окончательного образа русской литературы и культуры в чешской среде, в которой, по словам В. Сватоня, может отражаться поиск «системы своеобразных ценностей и принципов» (значит, не только хаос или культурно-коммуникативные диссонансы).²⁴ Опыт чешско-русского межкультурного диалога XX века раскрывает, таким образом, оптимистические перспективы дальнейшего развития; это, в конце концов, единственная настоящая форма такого диалога, соответствующая не только лучшим традициям чешского восприятия русской литературы, но основным принципам существования культуры всего человечества.

²³ См., например: *Švančmajer M. Dějiny Ruska*. Praha: LN, 1995.

²⁴ См.: *Svaton V. Masarykovo myšlení a Rusko: jeho souvislosti a rozpory*. Доклад на Международной конференции TGM, Rusko a Evropa. Dilo — vize — přítomnost. Praha: MU, AV, 12. — 14.9. 1997. Отдельный оттиск. С. 5.

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРНАЯ МЫСЛЬ И НАСЛЕДИЕ Г. Э. ЛЕССИНГА

Пушкин сказал, что слава бывает тихой. Действительно, есть в литературе такие деятели, которые приходят, создают то, что принимается в конце концов как должное, и уходят, выполнив свою миссию. Их имена хотя и пользуются уважением, однако затмеваются впоследствии более яркой славой новых гениев.

Вклад Готхольда Эфраима Лессинга (1729—1781), теоретика литературы, драматурга, критика и поэта эпохи Просвещения, в европейскую культуру общепризнан. Лессинг создал современный тип журнальной критики и явился одним из основоположников демократического театра XVIII—XIX веков. Шедшие по его стопам И. В. Гёте, Ф. Шиллер, романтики несколько заслонили его в глазах потомков, как новые здания скрывают домик основателя города.

В России произошло, собственно, то же самое. Лессинг вспоминается нами в связи с историей и теорией литературы, иногда — с историей русской сцены, но, когда мы говорим о связях культур России и Германии, мы называем первым не его имя, мы говорим о «небе Шиллера и Гёте», о Генрихе Гейне, о Гегеле и о Ницше, о Томасе Манне и Генрихе Бёлле. Но если нам напомнят, что новая немецкая литература начинается с Лессинга, то едва ли кто-нибудь станет возражать. Русская революционно-демократическая критика — особенно Н. Г. Чернышевский и Н. А. Добролюбов, чьи мнения оказали сильное влияние на наше литературоведение XX века, — много сделали для российской славы Лессинга. В России представляли себе Лессинга прежде всего первым по времени теоретиком реалистического искусства (если понимать реализм в соответствии с принципом эстетики Чернышевского «прекрасное есть жизнь») и мастером журнальной борьбы за искусство демократическое и реалистическое. В драматургии он, как было известно, умеренный последователь Шекспира и непосредственный предшественник Шиллера. Но в Россию Лессинг пришел в ином облике, чем тот, в котором его стали воспринимать у нас с середины XIX века и в общем воспринимают до сих пор.

Немецкие лессинговеды сетуют на то, что все еще отсутствует академическая полная биография Лессинга, хотя о писателе накопилась огромная литература, включая десятки биографических исследований. История восприятия наследия Лессинга в России представляет собой сходную картину. Среди немалого количества работ, касающихся прямо или затрагивающих косвенно эту тему, все еще нет ее полного, аналитического обзора. Поэтому наметим основные вехи истории «русского» Лессинга, уделив главное внимание восприятию его эстетических идей.

Имя Лессинга впервые появилось в русской печати в 1765 году, на титульном листе его комедии «Молодой ученый», переведенной Андреем Нартовым-сыном. Произошел переход из одного «национального времени» в другое:

знакомство с автором состоялось тогда, когда на родине творчество его приближалось уже к зениту — написана первая бюргерская комедия «Мисс Сара Сампсон», в «Письмах о новейшей литературе» создан новый жанр журнальной критики, началась работа над новаторским трактатом по эстетике «Лаокоон».

Культура России все еще наверстывала отставание от европейского Просвещения, тогда как немецкая культура совершила именно в это время мощный рывок к новым идеям и темам, опередив даже питавшие ее французскую и английскую мысль. Этот рывок был совершен Лессингом.

Для русских читателей и зрителей 1760—1770-х годов Лессинг оставался комедиографом-моралистом, но больше был он известен как баснописец, обновивший античную традицию прозаической басни-притчи. «Лессинг есть баснотворец, исполненный смысла, которого назвать можно немецким Езопом», — сообщалось в журнале «Чтение для вкуса, разума и чувствований» за 1791 год, поскольку, как там было сказано, «немецкие писатели еще сохраняют несколько простых нравов».¹ Между тем к этому времени прошло уже десять лет, как Лессинг умер, вкусив от непростых нравов своего отечества.

Басни Лессинга много переводились и печатались в русской периодике, а в 1816 году были изданы отдельно. Ими занимался В. А. Жуковский.² Переводятся они и в дальнейшем. Однако трактат Лессинга «Рассуждения о басне», в котором высказывался новый взгляд на этот жанр и содержались ростки учения о типичности и символической в литературе, так и остался непереведенным.

Мимоходом — в переводной статье, предложенной первым переводчиком Лессинга А. А. Нартовым, — были упомянуты «Письма о новейшей литературе», хотя названное там 152-е письмо Лессингу не принадлежало.³ И другие материалы, связанные с Лессингом, попадали к русским читателям в составе переводных текстов. Так, о его замысле пьесы о Фаусте стало известно из предисловия к «Библиотеке немецких романов», переведенной Василием Лёвшиным (1780), а из перевода знаменитого сочинения пастора И. Ф. Иерузалема в защиту немецкой литературы от насмешек Фридриха II у нас впервые узнали о том, что Лессинг, «не бывши еще в Италии, единственно по совершенному сея (т. е. древнегреческой. — Р. Д.) учености знанию, писал рассуждение о Лаокооне...».⁴ Здесь отмечен действительно любопытный факт: Лессинг анализировал особенности позднеантичной скульптурной группы «Гибель троянского жреца Лаокоона с сыновьями», не видев ее и руководствуясь только ее графическим изображением.

Но в общем русские современники Лессинга могли вскоре после его смерти уже составить себе представление о его заслугах. В журнале «Растущий виноград» Лессинг был назван одним из тех, кто освободил немецкую литературу от подражательства французам,⁵ — проблема, столь же актуальная и для литературы русской. Через несколько лет (1789) молодой Николай Карамзин уже уверенно назовет имена Лессинга, Гёте и Шиллера как преобразователей немецкого театра и укажет на берлинского просветителя Ф. Нико-

¹ Ч. 2. С. 254.

² См.: Реморова Н. В. Жуковский и Лессинг: Перевод прозаических басен // Реморова Н. В. В. А. Жуковский и немецкие просветители / Под ред. Ф. З. Кануновой. Томск, 1989. С. 235—249.

³ См.: Опыт трудов Вольного российского собрания при имп. Моск. ун-те. 1774. Ч. 2. С. 254.

⁴ Иерузалемово творение о немецком языке и учености (...) / Пер. Андрея Мейера. СПб., 1783. С. 42.

⁵ 1785. Октябрь. С. 50.

лаи как на последнего остающегося в живых участника знаменитого триумвирата, «друга Лессингова и Мендельсонова».⁶

В истории восприятия Лессинга в России очень важен ее «карамзинский» период. Сделанный Карамзиным перевод гражданской трагедии Лессинга «Эмилия Галотти» (первый вариант перевода — 1786, второй — 1788) привел ее на русскую сцену.⁷ Это было также большое событие в истории русской театральной эстетики. Появился образец психологической драмы, а в предисловии к ее изданию и в позднейшей рецензии переводчика был поставлен вопрос о художественной правде. Правдивость означала для Карамзина, как и для Лессинга, естественность чувств и поведения актеров. «Натура дала ему живое чувство истины», — сказал Карамзин об авторе «Эмилии Галотти».⁸ Театральный журнал «Гамбургская драматургия», издававшийся Лессингом, был Карамзину, по всей вероятности, хорошо знаком.

Карамзин первым указал на Лессинга как на литературного критика нового типа. В полемическом примечании к статье «О суждении книг» издатель «Московского журнала» заявил, что евангельская цитата «Не судите, да не судимы будете» к жанру рецензий неприложима. «Но неужели вы хотите, чтобы совсем не было критики? — обратился он к своему оппоненту и привел неопровержимый аргумент: Что была немецкая литература за тридцать лет перед сим и что она теперь? И не строгая ли критика произвела отчасти то, что немцы начали так хорошо писать?» А на слова о том, что «охота к суждению трудов чужих всегда была пищею мелких умов», Карамзин ответил: «Лессинг, Мендельзон судили книги, но можно ли назвать их мелкими умами?»⁹ Здесь явно имелось в виду «Письма о новейшей литературе».

В «Письмах русского путешественника» то и дело с почтением упоминается имя Лессинга и затрагиваются темы, отразившиеся в его сочинениях. В Мангейме Карамзин рассматривает копию статуи Лаокоона, в соборе Страсбурга, при виде мраморного надгробия Морица Саксонского работы Ж.-Б. Пигалья, он размышляет о том, что античное олицетворение смерти в виде гения с опущенным факелом предпочтительнее скелета (в композиции Пигалья присутствуют обе фигуры). Можно предполагать здесь знакомство Карамзина со статьей Лессинга «Как древние изображали смерть», хотя этой теме после Лессинга и до Карамзина касались многие, в том числе И. Г. Гердер и Ф. Шиллер.

В начале XIX века о Лессинге пишут в русских журналах уже также как и о мыслителе, точнее — как о защитнике религиозной свободы. В московском «Патриоте» публикуется известие о премьере в Гамбурге последней драмы Лессинга «Натан Мудрый». «Сия драма почитается в Германии лучшим произведением славного Лессинга, — сообщает издатель журнала Владимир Измайлов. — Она писана стихами, против обыкновения, и не походит, как замечают французские критики, ни на греческую трагедию, ни на Шекспировы драмы». Нова не только форма — первое применение в немецкой драматургии нерифмованного пятистопного ямба, по образцу Шекспира, — нова и смела тема. «Главным *поучением* сего сочинения — отмечается в журнале, — есть *терпимость* вер. Лессинг говорил не один раз, что счастлива та земля, где позволят его „Мудрецу“ явиться на сцене».¹⁰

⁶ См.: Карамзин Н. М. Избр. соч.: В 2 т. М.; Л., 1964. Т. 1. С. 123, 129.

⁷ См.: Кафанова О. В. Nikolaj Michajlovič Karamzin (1766—1826) // Wegbereiter der deutsch-slawischen Wechselseitigkeit. Berlin, 1983. S. 167—174.

⁸ Московский журнал. 1791. Ч. 1. Кн. 1. С. 72.

⁹ Там же. 1792. Ч. 5. Кн. 2. С. 278, 281.

¹⁰ Патриот. 1804. Т. 2. Кн. 1. С. 91.

Тогда же, в другом московском периодическом издании, в переводном обзоре немецкой культурной жизни, «особливо» упоминается «бессмертный Лессинг» и опубликованные им «Отрывки одного неизвестного», т. е. так называемые «Вольфенбюттельские фрагменты».¹¹ Это сочинение покойного священника-вольнодумца Г. С. Реймаруса, направленное не только против церкви, но и против христианства, которое предлагается заменить деизмом, или «естественной» религией, Лессинг напечатал в 1770-х годах в своем изложении и с критическими примечаниями, в которых, частично солидаризируясь с автором (имя которого он скрыл), а также и возражая ему, отгаливаясь от его мыслей, ратовал за христианство, но открытое для обсуждения и развития, а главное — веротерпимое, в котором божественное откровение мыслится как голос высшего Разума.

Насколько широко была знакома с этими идеями русская публика «дней Александровых прекрасного начала» — трудно теперь судить, однако, как видим, кто-то о них знал. «Терпимость вер» являлась изначально основанием новой русской, петровской, петербургской культуры. Не случайно и Жуковский вспомнил в это время о «Натане Мудром».¹²

В новой общественной и культурной обстановке выявляются иные стороны наследия Лессинга. Самосознание гражданина соединено с патриотическим мужеством в одноактной трагедии Лессинга «Филотас», и Александр Бенитцкий представляет в Вольное общество любителей словесности, наук и художеств, по-видимому в 1805 году, ее перевод. Другой поэт преромантического направления Владимир Бриммер начал свою литературную деятельность первым русским переводом из «Лаокоона». Его частичный перевод глав XX и XXI был предварен в журнале «Лицей» самым важным тезисом, который выдвинут в них: «Поэт не должен изображать телесную красоту, но он может превратить ее в прелесть, ибо прелесть есть *красота в движении*».¹³ Преодоление статичности было одним из главных требований Лессинга, предьявляемых к литературе, и именно в эти годы реформ и предчувствия большой войны русская литература остро нуждалась в новой поэтике, которая приблизила бы ее к пониманию реального хода жизни.

Лессинг, теперь уже вместе с Шекспиром, Гёте и Шиллером, участвует в обновлении русского театрального репертуара, и возникает потребность в его мыслях о драматургии. Юный Вильгельм Кюхельбекер выписывает суждения Лессинга о театре в рукописный лицейский «Словарь». В «Вестнике Европы» печатается перевод письма Лессинга «О трагедии» как руководство для деятелей театра. Это основная часть письма Лессинга к Ф. Николаи 1756 года, свидетельство давнего спора трех друзей — Лессинга, Николаи и Мозеса Мендельсона о сущности трагедии. Не ужас и не удивление, но сострадание — основа трагедийного жанра. Так считает Лессинг, переосмыслив своего любимого Аристотеля. Этим он сводит трагедию с котурнов и приравнивает ее к бюргерской (гражданской в его понимании) драме. Но это и не сентименталистское понимание сострадания как сочувствия. Лессинг нащупывает новую, еще неизвестную эстетикам задачу искусства — не назидательную, но помогающую человеку открыть в себе чувство активной гуманности. «Самый сострадательный человек есть самый добрый и самый ревностный исполнитель всех общественных добродетелей, всех подвигов великодушия, — так передает русский переводчик мысль Лессинга, высказан-

¹¹ См.: Науки, искусства, ученые, художники и университеты в Германии // И отдых в пользу. 1804. С. 109, 120, 122, 129.

¹² В статье «О поэзии древних и новых» (Вестник Европы. 1811. Ч. 55. № 3. С. 204).

¹³ О пределах поэзии в отношении к телесной красоте (Отрывок из Лессингова «Лаокоона») // Лицей. 1806. Ч. 1. Кн. 3. Отд. «Эстетика». С. 15—26.

ную в упомянутом письме к Николаи. — Посему, кто делает нас сострадательными, тот делает нас лучшими, и трагедия, делая одно, делает и другое, или она делает одно для другого». ¹⁴ После недавней ожесточенной войны, отечественной и всевропейской, слово Лессинга должно было звучать актуально.

В это время была обнародована еще одна характеристика Лессинга, составленная автором, чей авторитет был в Европе очень высок. О Лессинге написала в своей книге «О Германии» (1810) Жермена де Сталь. Там было сказано о Лессинге в основном все, что и теперь мы о нем знаем, — о его фанатичном стремлении к истине, писал ли он о литературе, театре или богословии, о его основополагающей роли в истории немецкой сцены и об исключительной действенности его критики, о его литературных произведениях, во главе которых поставлен «Натан Мудрый». То, что писали у нас о Лессинге в пушкинскую эпоху, было во многом подсказано, стимулировано книгой мадам де Сталь.

Глава из книги Сталь «Лессинг и Винкельман» была переведена в «Трудах Вольного общества любителей российской словесности». ¹⁵ Ясность и изящество слога писательницы были утрачены, но осталась особенность подлинника: Винкельман представлял для мадам де Сталь и для ее вдохновителя А. В. Шлегеля больше интереса, чем Лессинг. Во многом различаясь между собой, немецкие и русские романтики здесь, по-видимому, сходились во мнении. Отношение Винкельмана к античности было более идеологизированным, более пафосным и понятным. «Лаокоон» мог восприниматься просто как предварительная ступень к гражданственной античности Винкельмана, и спор между Лессингом и Винкельманом был в этом случае уже маловажен. ¹⁶

Пушкинская эпоха предпочитала Лессинга — драматурга и театрального критика. Гоголь в «Петербургских записках 1836 года» призывал «строгого, осмотрового Лессинга» взглянуть на русский театральный репертуар. ¹⁷ Лермонтов будет в своих пьесах ориентироваться на Лессинга. Переведав пятую статью «Гамбургской драматургии», Степан Шевырев напомнил, что «не худо иногда поверять свои мнения суждениями опытнейших критиков, нам предшествовавших, мнениями наших великих учителей». ¹⁸ Тем не менее в отзыве о спектакле «Эмилия Галотти» 1831 года пришлось напоминать еще и о том, кто такой Лессинг: «великий учитель» оказался подзабытым. ¹⁹

Харьковский профессор и переводчик Иван Кронеберг счел необходимым основательно познакомить в 1830-х годах своих студентов с заслугами Лессинга, «первого, кто проложил путь для новых исследований и рассыпал искры, впоследствии возгоревшиеся и излившие новый свет». «Я тем более считаю нужным о нем говорить, — писал Кронеберг в своем издании «Брошюрки», — чем менее он у нас известен». ²⁰ Он относил Лессинга к тем

¹⁴ О трагедии. (Сокращ. из Лессинга) // Вестник Европы. 1816. Ч. 86. № 5. С. 38 (пер. Г. Сокольского).

¹⁵ 1820. Ч. 11. С. 315—324.

¹⁶ Ср. перевод, сделанный В. И. Григоровичем из «Лаокоона» (Журнал изящных искусств. 1823. Ч. 1. № 5. С. 381—400; № 6. С. 460—483) (автор статьи выражает признательность К. Ю. Лаппо-Данилевскому за указание на эту публикацию).

¹⁷ См.: Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. Л.: Изд. АН СССР, 1952. Т. 8. С. 182.

¹⁸ Об умеренности огня в актере (Из «Драматургии» Лессинга) // Молва. 1833. Ч. 5. № 58. С. 230—232.

¹⁹ Санкт-Петербургский вестник. 1831. Т. 2. № 20. С. 148—149. В. Н. Коновалов в содержательной статье «Лессинг в русской критике и эстетике XIX века» (Deutsch-russische Sprach- und Literaturbeziehungen im 18. und 19. Jh. Frankfurt a. M., etc, 1994. S. 115—127) несколько преувеличивает, как нам кажется, значение Лессинга для русской мысли первой трети XIX века.

²⁰ Русские эстетические трактаты первой трети XIX века: В 2 т. М., 1974. Т. 2. С. 302.

писателям, которые «требуют не столько разбора их сочинений, сколько того, чтобы мы следовали за направлением их духа вообще и взвесили бы силу, которая в них обитает». Напомнив о правдолюбии немецкого критика и о его «свободе самомышления», Кронеберг продолжал внушать слушателям и читателям представление о творческой «образовательной силе» Лессинга, «возбуждающей к самодеятельности» и «развязывающей дух». Но — заметим — Кронеберг при этом сожалел, что «критику Лессинга можно уподобить землетрясению, все разрушающему. Все поле покрыто развалинами, нового здания не видно».²¹ Историческая миссия Лессинга представляется законченной, остается лишь культурно-воспитательное воздействие его наследия.

Это мнение мы видим подправленным у Пушкина, в его известном высказывании 1830 года по поводу «Марфы Посадницы» Погодина. Уже существует эстетика Канта и Лессинга, которая «развита с такой ясностью и обширностью», считает Пушкин, а мы «все еще остаемся при понятиях тяжелого педанта Готшеда».²² Здесь поставлены рядом имена мыслителей, понимавших эстетику различно, но для Пушкина важна их общая черта — освобождение способности суждения об искусстве от застывших догм, предписанных во время оно «учеными без вкуса и гения», как назвала Готшеда мадам де Сталь. И все-таки, создавая в своем романе в стихах сцену чтения накануне гибели Ленского по аналогии со сценой перед самоубийством героя в романе Гёте «Страдания молодого Вертера», Пушкин вместо «Эмилии Галотти», которую читает Вертер, дал в руки своему поэту перед роковой дуэлью стихи Шиллера — новое время требовало новых «песен».

Никакого специального отношения Пушкина к Лессингу не удастся отметить, кроме того что Пушкин читал о нем несомненно — в книге де Сталь по крайней мере, и воспринимал его как литературного реформатора. В эстетике Лессинга Пушкину должно было импонировать учение о гении, который сам определяет литературные нормы, и, конечно, мысль о независимости творческой личности — от власти, от толпы, от быта. Человек иной культуры и иной эпохи, Пушкин еще решительнее противопоставлял поэта «толпе», настаивая на том, что поэзия имеет цель в себе самой, у нее своя особая миссия. «Ты сам свой высший суд, Всех строже оценить умеешь ты свой труд» («Поэту»). И Лессинг мог сказать еще в молодости — в стихотворной басне 1750-х годов «Солнце», приравнивая поэзию к не зависящему ни от кого светилу:

Поэты, пламень ваших строк
Коль глупой черни невдомек,
Учитесь, вопреки невеждам и неверам,
Самих себя ценить и солнце брать примером.

Мысль Лессинга о «вечно длящемся мгновении» в скульптуре («Лаокоон», часть первая, глава III) можно применить к теме скульптуры в пушкинской лирике. Эта мысль присутствует, например, в стихотворении «Царскосельская статуя» (1830), где бронзовая фигурка девушки символизирует застывшее, а «вечная струя» воды — бегущее время, наглядно демонстрируя правоту лессинговского наблюдения.

Лицейский учитель Пушкина А. И. Галич в своей «науке изящного» не останавливался на Лессинге. Но он усматривал в реальности «позорище нераскрытых идеалов», а в литературе — устремление к «какой-то цели вы-

²¹ Там же. С. 303, 304.

²² Пушкин. Полн. собр. соч. Л.: Изд. АН СССР, 1949. Т. 11. С. 177.

шей»,²³ что можно было бы принять за романтическую позицию, если бы за ней не стояла эстетика немцев XVIII века, и Лессинга в их числе.

Ко второй половине 1830-х годов Лессинг становится в Германии классиком. Выходит в свет Полное собрание его сочинений (Берлин, 1838—1840). Но споры о нем не утихают, отзываясь так или иначе в русской мысли. В первом русском научном труде по европейским литературам — «Истории поэзии» С. П. Шевырева (1835) Лессинг рассматривается с точки зрения позднего немецкого романтизма, скорее всего вслед за книгой «К истории религии и философии в Германии» (1834) Генриха Гейне, как «Мартин Лютер нового словесного образования».²⁴ А в «Отечественных записках» 1840 года появляется первая на русском языке (переводная) монографическая статья о Лессинге. Неизвестный автор статьи занимает позицию, близкую к мнению влиятельного, радикально и националистически настроенного, немецкого критика В. Менцеля. В менцелевских славословиях Лессингу сохранялась определенная «кислинка»: не нравилась холодность Лессинга по отношению к прусскому государственному патриотизму. И автор статьи заявляет, что Лессинг «более старался действовать на свой век, чем на потомство» и уж никак не достоин сравнения с Лютером, ибо вел «стрельбу без цели».²⁵

Но русскому образу Лессинга 1840-х годов были присущи и другие черты. Хорошо помнилось, что Лессинг был разрушителем литературной и общественной косности, и его пример пришелся весьма кстати демократической журналистике эпохи Виссариона Белинского. Русский критик не раз упоминал имя своего немецкого предшественника и почти всегда — с положительными эпитетами: «пламенный, энергический», «литературный Лютер».²⁶ Лессинг подтверждал созидательную роль разрушительной критики. В Германии, как отметил Белинский в программной «Речи о критике» (1842), «литературный переворот совершился не чрез великого поэта, а чрез умного, энергического критика — Лессинга».²⁷ И хотя миссия Лессинга могла казаться тогда Белинскому, как и некоторым другим его современникам, исторически завершенной, он обратился к лессинговской эстетике в статье «Взгляд на русскую литературу 1848 года». Строгое разграничение задач изобразительных искусств и литературы, предпринятое Лессингом за век до этого, для Белинского уже не актуально, но одна из главных мыслей русского критика — о влиянии «картин поэта» на понимание жизни полностью совпадала с убеждением автора «Лаокоона» о способности этих картин (Лессинг избегал, правда, слова «картина» в применении к литературе, опасаясь ассоциаций с живописью; он предпочитал говорить «иллюзия», «фантазия», «мечтание» — «Лаокоон», главы XIII, XVII) вскрывать истину, производить, как выразился Белинский, «поэтический анализ общественной жизни».²⁸

Настоящее возрождение интереса к Лессингу принес этап восприятия наследия немецкого критика в России, связанный с именем Николая Чернышевского. Известной работе Чернышевского «Лессинг, его время, его жизнь и деятельность», опубликованной в «Современнике» в конце 1856-го и начале 1857 года, — первому научно-публицистическому исследованию русского автора об иностранном писателе, уделяли много внимания все, кто писал о судьбе наследия Лессинга в России (В. Каплинский, В. Р. Гриб, Г. М. Фрид-

²³ См.: Галич А. Опыт науки изящного. СПб., 1825. С. 71.

²⁴ См.: Шевырев С. История поэзии. 2-е изд. СПб., 1887. Т. 1. С. 46.

²⁵ Лессинг, его жизнь и творения // Отечественные записки. 1840. Т. 13. № 11. Отд. II. Т. 25—38.

²⁶ См.: Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1953. Т. 3. С. 104; Т. 5. С. 292.

²⁷ Там же. Т. 6. С. 287.

²⁸ См.: Там же. Т. 10. С. 317.

лендер, Г. В. Стадников, В. Н. Коновалов, немецкие авторы Р. Грегор, Р. Лауэр и др.). Блестящая работа русского мыслителя и революционера, сделавшего почти исчерпывающий для своего времени обзор идей и литературного творчества Лессинга и одновременно окрасившего тему отчетливой общественно-демократической тенденцией, надолго утвердила немецкого просветителя в рядах писателей, близких по духу русской революционной демократии. По общей направленности это был гимн литературе, которая активно воздействует на общественное сознание и служит социальному освобождению народа. Лессинг превратился у Чернышевского в «диктатора» немецкой культуры, заслонив собой Гегеля и Канта, а Гёте и Шиллер оказались всего лишь его учениками. Только такие личности, писал Чернышевский о Лессинге, «сообщают своею преобладающею силою правильность хаотическому волнению сил, приводящих в движение массы».²⁹

Чернышевский выделил в эстетике Лессинга отвечающий собственным взглядам тезис о том, что «поэзия есть драма (т. е. движение, развитие. — Р. Д.) жизни», а человеческая жизнь — это «единственный и коренной» объект литературы.³⁰ Собственно, идея диссертации Чернышевского «Эстетические отношения искусства к действительности» (1855), состоявшая в том, что прекрасное идентично понятию жизни, была близка мысли Лессинга о «высшей красоте» как идеале искусства и сущности бытия («Лаокоон», часть первая, глава II), хотя на понятии жизни сделан в диссертации более сильный акцент, чем у Лессинга. Чернышевский возвел и философию Л. Фейербаха к Лессингу, несколько преувеличив, соответственно своему представлению о Лессинге, преемственность между ними, которая, по-видимому, действительно существует.³¹ Первым в русской печати Чернышевский указал на заслуги Лессинга перед немецкой классической философией.

Похожие взгляды на Лессинга выражал Николай Добролюбов. В рецензии на русский перевод «Лаокоона» (помещена в «Современнике» за 1859 год, № 6) он истолковал понятие действия, доступного изображению в поэзии, как воздействие на душу человека и, почти цитируя Чернышевского, отметил, что «с появлением „Лаокоона” жизнь в своем течении, а не бездушная форма признана существенным содержанием поэзии».³²

Слегка изменены акценты также и в переводах Чернышевского из Лессинга, приложенных к очерку, особенно во втором «Разговоре Эрнста и Фалька». Злободневный для эпохи Просвещения диалог о масонстве Чернышевский передает как беседу об идеальном государственном устройстве, наподобие высоконравственного улья или муравейника. Эти образы, кстати, вовсе не были для Лессинга идеальными, скорее всего в них скрывалась ирония, которая не понадобилась Чернышевскому. Еще примечательнее то пояснение, которым Чернышевский сопровождает свой перевод. Если бы Лессинг дописал «Разговоры», считает он, то они «кончились бы провозглашением, что немцы должны, покинув пустую игру в масоны, подумать о приобретении гражданских добродетелей и действительном улучшении своего национального быта».³³ Этот политический эвфемизм прямо привязывал Лессинга к идее народной революции.

Монография имела, как видим, глубокий российский подтекст. «Германия Лессинга — это и Россия Чернышевского», как замечает современный иссле-

²⁹ См.: Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч.: В 15 т. М., 1948. Т. 4. С. 48, 71.

³⁰ См.: Там же. С. 151—152.

³¹ См. комментарий (Там же. С. 891).

³² См.: Добролюбов Н. А. Собр. соч.: В 9 т. М.; Л., 1962. Т. 4. С. 415.

³³ Там же. С. 214.

дователь.³⁴ Но и фигура Лессинга сама по себе приобрела новую яркость, приблизилась к русскому читателю в напряженную предреформенную эпоху жизни России.

Тем не менее портрет Лессинга, созданный в очерке Чернышевского, кажется несколько подретушированным. Лессинг Чернышевского — могучий боец, не знающий компромиссов. «Человек энергического ума и смелого характера, он ненавидел то, что называется „половинчатостью“ (...); чего он хотел, того хотел не шутя, что говорил, то говорил вполне, до конца...»; это «человек крайних убеждений», как Рахметов из будущего романа Чернышевского «Что делать?» или почти современные ему тургеневские герои Инсаров и Базаров.³⁵ Но этот рыцарь без страха и упрека трагически одинок в своей борьбе («литературный бобыль»),³⁶ что роднит его, кстати, и с образами русских «нигилистов», и с фигурами «лишних людей» в русской литературе. Он человечен и добр. «Жесточайшему врагу своему, — сообщает Чернышевский, — он прощал все, как скоро узнавал о какой-нибудь неприятности, поразившей этого человека: тогда все прежние причины осуждать его или досадовать на него забывались Лессингом для желаня чьим возможно облегчить его судьбу и утешить его».³⁷ Одиночка, переворачивающий всю национальную культуру, жесткий критик — и добрый человек, способный к всепрощению, — здесь есть какая-то противоречивость. Автор стремился создать портрет идеального общественного деятеля, мыслителя, публициста и революционера, но Лессинг нелегко вмещался в эту раму. Он не был одинок в своей деятельности, хотя его личная судьба не была счастливой. Он и в критике своей не был жесток к оппонентам, он был просто страстным полемистом, ищущим истину в споре, он вообще не был человеком крайностей. Душевная мягкость, миролюбие и милосердие, не исключаяющие сильной воли, — такие качества ставил на первое место его Натан Мудрый (в VII явлении третьего действия драмы). Это были свойства характера М. Мендельсона, прототипа лессинговского героя, и они являлись для Лессинга лучшим образцом человеческих качеств. «Если существовал человек, который был лучше, чем могли сказать о нем его сочинения, то это был Лессинг», — считал в свою очередь М. Мендельсон (письмо 1781 года).

В кругах деятелей русского освободительного движения Лессинг не мог не привлечь к себе внимания Александра Герцена. И Герцену, как и ему, пришлось с помощью «нравственной силы» преодолевать сопротивление косной среды и противостоять «гнусности» деспотизма. И Герцен понимал свою борьбу как ответ на «огромную потребность света», которая ощущалась в России середины XIX века точно так же, как и тогда, когда она вызвала к деятельности Лессинга. Эти и подобные мысли о Лессинге встречаются в дневниках Герцена 1843 года, во вступительной главе «Прощайте!» к книге «С того берега» (1849).³⁸ Для Герцена, боровшегося с Российской империей почти в одиночку, образ Лессинга — одинокого борца был так же привлекателен, как и для Чернышевского. Но Искандеру нравственная ценность личности немецкого критика была еще важнее. Даже Б. Спиноза казался ему особенно близким Лессингу не в области философии, а именно как трагическая фигура борца-одиночки.

³⁴ Коновалов В. Н. Указ. соч. С. 122.

³⁵ Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч.: В 15 т. Т. 4. С. 135, 137.

³⁶ См.: Там же. С. 146.

³⁷ Там же. С. 221.

³⁸ См.: Герцен А. И. Собр. соч.: В 30 т. М., 1955. Т. 3. С. 15. Варианты этих суждений о Лессинге — в пятой и шестой частях «Былого и дум» (Там же. Т. 10. С. 195; Т. 11. С. 217).

Но в отличие от Чернышевского, Герцен задумался над трактатом «Воспитание человеческого рода», который фактически являлся философским завещанием Лессинга. В четвертой статье цикла «Дилетантизм в науке» (1843) Герцен отметил это произведение как подтверждающее поступательность истории и все-таки некую ущербность исторического прогресса. «Лессинг назвал развитие человечества воспитанием, — пишет он, — выражение неверное, если взять его безусловно, но в известных пределах оно удачно. В самом деле, человечество доселе имеет явные признаки несовершенности». ³⁹ Вслед за Шиллером, развивающим в своей работе «Об эстетическом воспитании человека» мысли Лессинга и Канта о необходимости совершенствования морального самосознания личности, Герцен видел в человеческом обществе прежде всего совокупность индивидов, и именно их моральным состоянием объяснялись и его мизантропия, и его надежды. Русская публицистика и литература натуральной школы, народничества и российского марксизма охотно опирались на такие категории, как народ, сословие, позже — класс, доступные отображению в лице своих «типичных представителей», или, по выражению советского историка литературы, своих «коллективных героев». ⁴⁰ Взгляд эпохи Просвещения на человека был, может быть, отвлеченнее, но и пристальнее — как на *суверенную личность*. Так смотрели на него Лессинг, Кант, Шиллер, так смотрел на человека Герцен, да и все великие мастера русской литературы. Недаром Герцен в том же «Дилетантизме в науке» противопоставил Просвещение всем тем эпохам немецкой культуры, которые создавали, по его мнению, почву для романтизма. «Более истинное, несравненно глубочайшее влияние произвела литературная эпоха, начавшаяся с Лессинга, — говорилось во второй статье этого цикла, — космополитическая и совершеннолетняя (заметим это парадоксальное противопоставление зрелости XVIII века более поздней, «несовершеннолетней» эпохе. — Р. Д.), она старалась развить национальные элементы в общечеловеческие; это была великая задача и Гердера, и Канта, и Шиллера, и Гёте». ⁴¹

Продолжением интерпретации идей Лессинга русской демократической критикой и отчасти возражением Чернышевскому стали статьи Петра Лаврова. Одна из них появилась как рецензия на упоминавшийся уже перевод «Лаокоона». ⁴² Указав на своевременность перевода, который мог бы помочь решению спора о роли искусства в обществе, Лавров занялся вопросом о том, в какой мере литература способна отражать жизнь. Ссылаясь на пример русских писателей от Пушкина и Лермонтова до Тургенева и А. Майкова, он, так же как Добролюбов, понимает лессинговское «действие» в литературе как воздействие на читателя, но рассматривает эту функцию не в социальном, а скорее в психологическом смысле. Лессинг предъявлял к искусству требование *гармонии*, напоминает Лавров, в ней проявляется, по мнению немецкого мыслителя, принцип красоты. Стройность, пафос, художественный идеал, но также и моральный идеал общества — таковы, с точки зрения Лаврова, составные части понятия прекрасного. Основная роль искусства — нравственная, примиряющая крайности. Так проявляется в искусстве, по словам П. Лаврова, «человеческое начало, способное воцариться над человечеством». ⁴³ Еще одна поправка сделана Лавровым к мнению Чернышевского — в искусстве обнаруживается противоречие. «Художник, живя в обществе, находясь под влиянием его требований, — пишет Лавров, — не может

³⁹ Там же. Т. 2. С. 298.

⁴⁰ См.: История русской литературы: В 4 т. Л., 1982. Т. 3. С. 53.

⁴¹ Герцен А. И. Собр. соч.: В 30 т. Т. 3. С. 27.

⁴² Библиотека для чтения. 1860. Т. 158. Отд. «Критика». С. 1—58.

⁴³ См.: Там же. С. 54—55.

быть чужд его временных влечений, его нравственных, политических, религиозных споров (...)». Но в этом есть определенная опасность для художника: «Это начало, чуждое его личности, (...) тяготеет на его произведениях. Искусство перестает стремиться к красоте, своей единственной цели (...). Оно делается одним из средств общественной жизни». Однако все-таки без этого искусство также не может жить — «горе тому художнику или ученому, который вне общества или науки не сочувствует ничему житейскому...».⁴⁴

Над этим противоречием в свое время размышлял Лессинг, и над ним же билась русская литературная мысль. Оно, очевидно, органически свойственно искусству, если прислушаться к тому, что говорил Пушкин о сложных взаимоотношениях поэта и Аполлона («Поэт», 1827). Художник не просто служит жизни, он сам — ее часть, повторяющая все ее противоречия.

Лавров собирался писать и о философских взглядах Лессинга, но из задуманного им цикла появилась только первая статья, где говорилось о Дени Дидро, французском единомышленнике немецкого просветителя.⁴⁵

Обращался к авторитету Лессинга и Аполлон Григорьев, формируя в 1850-х годах принципы своей «органической критики». У Лессинга, как и у Белинского, которых он ставил рядом друг с другом, он ценил правдолюбие и «критику духа», равноудаленную и от плоской утилитарности, и от поклонения художественной форме. Однако ему ближе был все-таки Гердер с его представлениями о народной душе, выраженной в национальном искусстве. Да и славянофильская доктрина, к которой тяготел тогда Ап. Григорьев, если говорить о ее немецких корнях, восходила, как известно, скорее к Шеллингу и романтикам, чем к идеям Просвещения.⁴⁶ Впрочем, русский поэт и критик увлеченно пытался славянизировать и Лессинга, назвав его однажды Богумилом Ефремом Лесником.⁴⁷

Очень доброжелательно был встречен упоминавшийся выше перевод трактата «Лаокоон», сделанный литератором Е. Н. Эдельсоном, сотрудником «молодой редакции» журнала «Москвитянин».⁴⁸ Переводчик сумел виртуозно передать своеобразную, во многом индивидуальную и новаторскую для своего времени терминологию оригинала и, кроме некоторых спорных конъектур, смог адекватно донести ее до русского читателя. Эстетику Лессинга с тех пор стали понимать «по Эдельсону». Так, замеченная уже нами контаминация понятий «действие» (передача движения времени) и «воздействие» (на читателя и зрителя) в литературе и изобразительных искусствах восходит именно к переводу Эдельсона.

Эстетический трактат Лессинга приобрел сравнительно широкую известность в России, — и одноименная скульптура стала у нас, как и у немцев, ассоциироваться с именем немецкого просветителя. Алексей К. Толстой иронизировал в послании к своему однофамильцу Ф. М. Толстому (1869):

Увы, не Лессинг я! Зачем,
Глумясь, равнять пригорок с Этной?
Я уступаю место всем,
А паче братии газетной.

⁴⁴ Там же. С. 52.

⁴⁵ [Лавров П. Л.]. Дидро и Лессинг // Отечественные записки. 1868. Т. 176. № 1. 1-я пагин. С. 147—212.

⁴⁶ См.: Григорьев А. А. Критический взгляд на основы, значение и приемы современной критики искусства (1858) // Григорьев А. А. Литературная критика / Сост., вступ. статья и прим. Б. Ф. Егорова. М., 1967. С. 121—127, 148, 161.

⁴⁷ См.: Григорьев Ап. О правде и искренности в искусстве, по поводу одного эстетического вопроса // Русская беседа. 1856. Кн. 3. Отд. «Науки». С. 13.

⁴⁸ Лаокоон, или О границах живописи и поэзии: Соч. Лессинга / Пер. Е. Эдельсона. М., 1859.

Не мню, что я Лаокоон,
 Во змей упершийся руками,
 Но скромно зрю, что окружен
 Лишь дождевыми червяками.⁴⁹

Следующим приметным событием в истории «русского» Лессинга был первый перевод «Натана Мудрого» (опубликован в «Вестнике Европы» за 1868 год). Впервые был написан очерк об этой пьесе и составлены русским автором научные примечания к ней. Переводчиком и исследователем произведения Лессинга выступил видный журналист и драматург Виктор Крылов.⁵⁰ Несмотря на то что уже имелся ряд статей о немецком писателе, переводы, труд Чернышевского (на который глухо, не упоминая запретного имени автора, ссылается Крылов как на «наиболее подробную» работу 1850-х годов), он сетует, как обычно, что имя Лессинга до сих пор встречается в русской печати «мимолетным поминованием».⁵¹ Поэтому перед переводчиком встала задача возродить образ Лессинга в памяти читателей.

Крылов защищает последнюю драму Лессинга и ее создателя от обвинений в принижении и критике христианства. Но при этом и социальный протест в ней у Крылова приглушен, а религиозная терпимость, провозглашенная в «Натане», противопоставлена не только «безверию модных вольнодумцев» XVIII века, но и современной нетерпимости в вере и «убеждениях». Лессинг, в интерпретации В. А. Крылова, «могучий боец», но, в отличие от мнения Н. Г. Чернышевского, только «боец разума».⁵²

Перевод В. Крылова, немного тяжеловесный, но добротный, роскошно изданный А. Ф. Марксом, вызвал несколько примечательных откликов. Но не литературные достоинства подлинника или просчеты перевода отмечались рецензентами, а актуальный смысл драмы. В журнале «Еврейская библиотека» (1875, т. 5) Владимир Стасов даже пожурил переводчика за то, что тот придает пьесе слишком большое «художественное значение». Главное, что «никогда, ни в какие времена, даже между самими евреями, не восставало более могучего, более энергического (эпитет, данный Лессингу Белинским! — Р. Д.), более талантливого защитника их прав, чем Лессинг».⁵³ Вслед за Крыловым оживляет читательские представления о немецком просветителе критик, литературовед и публицист, близкий к народничеству, Владимир Лесевич: «Не один читатель вспомнит, быть может, при этом о том прекрасном далеке, из которого идет свет этой идеи (имеется в виду притча о трех одинаковых кольцах, символизирующих равноценность иудаизма, мусульманства и христианства, положенная в основу драмы Лессинга. — Р. Д.) в нашу непроглядную тьму...»⁵⁴ Так же как и Стасов, Лесевич попенял переводчику за то, что в своем очерке о пьесе он притупил ее общественную остроту и обошел молчанием ее «эзотерический смысл» (противоцензурный эвфемизм слова «политический»). «Я не стану, однако же, полемизировать с г. Крыловым, — писал рецензент, — вполне понимая причины, побудившие его поставить вопрос таким образом, а нахожу, что он сделал прекрасно,

⁴⁹ Толстой А. К. Собр. соч.: В 4 т. М., 1963. Т. 1. С. 409.

⁵⁰ Натан Мудрый: Драматическое стихотворение Готгольда Лессинга / Пер. с нем. Виктора Крылова. С историч. очерком и прим. к тексту перевода. СПб., 1875.

⁵¹ См.: Там же. С. 2 (нумер.).

⁵² См.: Там же. С. XI, XXXVIII, LXXIII.

⁵³ Стасов В. В. По поводу перевода «Натана Мудрого» // Стасов В. В. Собр. соч. 1847—1886. СПб., 1894. Т. 3. Стб. 1414—1417.

⁵⁴ Лесевич В. В. Лессинг и его «Натан Мудрый» // Лесевич В. Этюды и очерки. СПб., 1886. С. 86.

не поступив иначе и, по примеру Лессинга, остановясь, когда нужно, на полдороге». В этом замечании скрывалась тонкая ирония, поскольку едва ли Крылов собирался придавать пьесе политическое значение. Не разделяя неприязни Крылова к «убеждениям», Лесевич строго внушает переводчику, сколь необходимы они для тех, кто идет «путем борьбы (<...>), пока есть еще с кем бороться...».⁵⁵ Еще смелее и откровеннее в своем отзыве о «Натане Мудром» Николай Шелгунов в демократическом журнале «Дело». Автор этой драмы для него, как ранее для Чернышевского, — пример общественного деятеля-борца: «...относясь критически к произведениям искусства, Лессинг действовал непосредственно на самую жизнь и, расчищая дорогу искусству, вместе с тем расчищал Германии и ее исторический путь». Идею примирения вер рецензент понимает как призыв к единению человечества. Этот призыв, полагает Шелгунов, был бы еще действеннее, если бы Натан был беден, ибо «историю творят массы обыкновенных людей».⁵⁶ Лессинг традиционно сопоставляется с Белинским: «...оба принадлежат к тому порядку людей, которые, разрушая, созидают, уничтожая, творят».⁵⁷ Заглавие статьи Шелгунова — «Идеализм всепримиряющей любви» — не совсем соответствует содержанию отзыва, если только не предполагать здесь эзопов язык («любовь» в значении любви к народу, а всеобщее примирение — объединение ради разрушительно-созидательного общего дела).

Появление русского перевода «Натана Мудрого» еще усилило вовлеченность лессинговского наследия в общественную борьбу. Голос зарождающегося сравнительного лессинговедения кажется российским полемистам неуместным. В 1868 году появился труд профессора Иенского университета Я. Каро «Лессинг и Свифт», касающийся литературных источников «Натана». Но даже терпимый к чужому мнению В. Крылов пренебрежительно отверг это, как он выразился, копанье в мозгу Лессинга. Едва ли не один только И. С. Тургенев сумел оценить филологические тонкости разысканий Каро. Но и он — в письме к автору, написанном в декабре 1868 года, — высоко поставив Лессинга — критика, стилиста и человека («Я чрезвычайно уважаю его ум, его характер, его человечность...»), признался, что видит в его литературном творчестве «одну педагогию» («Мотивы его всегда верны и глубоки, но поэтической жизни в них нет...»)⁵⁸ Это были поздние следы отношения к Лессингу немецких романтиков, усугубленные, возможно, текущими спорами о социальном значении его наследия. Впоследствии похожим образом будет судить о Лессинге А. П. Чехов, отрицая достоинства его драматических произведений и даже его театральных рецензий.⁵⁹

Сведения о судьбе наследия Лессинга в России накапливались, и к столетию со дня смерти писателя собралась уже библиография по этой теме (в издании Н. В. Гербеля «Немецкие поэты в биографиях и образцах», 1877), а в 1882—1883 годах, в связи с полуторавековым юбилеем и столетием со дня смерти, одновременно издаются первое и до сих пор единственное собрание сочинений Лессинга на русском языке, под редакцией писателя и ученого Петра Полевого, и большое исследование воронежского филолога С. Смирнова о «Гамбургской драматургии». Оба исследователя, хотя и весьма далекие

⁵⁵ Там же. С. 104.

⁵⁶ *Языков Н. [Шелгунов Н. В.]. Идеализм всепримиряющей любви // Дело. 1874. № 12. Отд. «Современное обозрение».* С. 11, 27.

⁵⁷ Там же. С. 27.

⁵⁸ *Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма. М., 1993. Т. 9. С. 107. См. также: Шульце К. Суждения И. С. Тургенева о Лессинге на фоне революционно-демократической критики // Из истории русско-немецких литературных взаимосвязей. М., 1987. С. 122—128.*

⁵⁹ Об этом см.: *Коновалов В. Н. Указ. соч. С. 124—125.*

от какого бы то ни было радикализма, опираются на труд Чернышевского, не называя имени «государственного преступника», — настолько плодотворной оказалась его работа о Лессинге для русской литературной мысли.

Между тем исследование Смирнова — это обстоятельный труд по истории формирования эстетических взглядов Лессинга, лишенный каких бы то ни было непосредственных ассоциаций с политикой. Однако само обращение к теме могло означать, что такие вопросы, как эстетика сценического творчества, литературная критика и теория, представляли не только академический интерес, они являлись насущными вопросами русской культурной и общественной жизни. Труд С. Смирнова заканчивался характерной жалобой на то, что в России сочинения Лессинга «до сих пор имели довольно ограниченный круг читателей». ⁶⁰

Расширить круг читателей Лессинга рассчитывал и П. Н. Полевой. Первый том его пятитомного издания сочинений писателя занят главным образом биографией, написанной редактором. Почти сразу же после смерти Лессинга, как напомнил читателям автор биографии, имя его «стало более известным у нас, нежели в среде всей европейской интеллигенции конца прошлого и начала нынешнего столетия». «Мы можем с гордостью сказать, — продолжил он, — что мы прежде всех европейских народов оценили Лессинга и стали пересаживать его на почву нашей отечественной словесности». ⁶¹ Россия если и не была самой первой страной, где стали переводить Лессинга (первой была Франция, и это отметил сам Лессинг в 14-м выпуске «Гамбургской драматургии»), то по заинтересованности его пьесами, баснями, критикой русские после немцев действительно шли вторыми. В конце статьи Полевого был помещен первый историко-литературный очерк восприятия Лессинга в России, положивший начало русскому лессинговедению.

К исходу XIX века накопилось уже немало книг и статей, оригинальных и переводных, посвященных Лессингу. Несколько меняется интерпретация его наследия. На передний план выдвигаются не качества социального борца, а просветительский гуманизм, способный повлиять на «нравственное развитие всего человечества», — как пишет о Лессинге в серии Ф. Павленкова «Жизнь замечательных людей» ученый и публицист Михаил Филиппов. Конечно, автор думает при этом о «Натане Мудром», о котором стремится даже поспорить, защищая литературные достоинства драмы: в ней, как мы знаем, принято было видеть философскую притчу. Он допускает, правда, наличие там тенденции, но скорее христианско-нравственной, чем социальной. ⁶² Близок к подобной концепции и Юрий Веселовский, сын известного филолога Алексея Н. Веселовского, в своем литературоведческом очерке о «Натане Мудром». Для него это — «идейная пьеса», и ее идеей служит гуманизм. ⁶³ Стремлением отойти от традиции Чернышевского отмечен и подход к Лессингу Федора Батюшкова в «Истории западной литературы». Его оценки внешне как будто лишены злободневности, часто встречавшейся в российских суждениях о Лессинге. Перед немецким просветителем, считает он, стояла задача «освободить поэзию от служебной роли, признав ее самостоятельной

⁶⁰ См.: Смирнов С. «Гамбургская драматургия» Лессинга: Критический очерк. Отд. оттиск из «Филологических записок». Воронеж, 1883. Вып. II. С. 196.

⁶¹ Лессинг Г. Э. Соч. / Рус. пер. под ред. П. Н. Полевого. СПб., 1882. Т. 1. С. LXXXVII.

⁶² См.: Филиппов М. М. Лессинг, его жизнь и литературная деятельность: Биографический очерк. СПб., 1891. С. 86—96.

⁶³ См.: Веселовский Ю. Два глашатая терпимости: (Натан Мудрый и Ливанский монах) // Веселовский Ю. Литературные очерки. М., 1910. Т. 2. С. 19—34.

функцией духовной жизни человека».⁶⁴ Но и это — элемент традиционного русского спора о «служении муз».

Параллельно с истолкованием Лессинга русской критикой и филологической наукой и несомненно оказывая влияние на его русский образ, развивалась история постановок его пьес на русской сцене. Эта история еще не написана и мало изучена. Во всяком случае, в ней звучат великие актерские имена — например, имя М. Н. Ермоловой, чей дебют в роли Эмилии Галотти в московском Малом театре (1870) принес актрисе первую славу. Велико значение для теории и практики театра эстетических правил, разработанных просветителем в «Гамбургской драматургии». Напомним, что Лессинг взглянул на предложенное Аристотелем понятие катарсиса не как на способ очищения от страстей, а как на возвышение души зрителя через сострадание. И отношение к сцене как к «кафедре», с которой драматург и актер могут распространять правду и гуманизм, восходит в конечном счете к Лессингу, который обновил смысл старинного барочного сравнения мира с театром.

Теоретические труды Лессинга не могли быть безразличными даже и для тех деятелей русской культуры, которые далеко ушли от философии Просвещения. Выразительные возможности разных искусств — характерная лессинговская тема — заботили русских модернистов. «Пластика говорит: „Остановись, мгновенье!“ Музыка: „Вспомни самого себя!“ Поэзия: „Да будет!“» (Максимилиан Волошин, «Hörmedon»).⁶⁵ К «Лаокоону» обращался А. А. Потебня, разрабатывая в своих «Записках по теории словесности» вопросы соотношения образа и слова.

Переходом к послереволюционному восприятию Лессинга в России стали лекции Анатолия Луначарского, прочитанные в Коммунистическом университете в начале 1920-х годов. Разумеется, он обратился к революционно-демократической традиции и представил своего героя атеистом и «замечательным деятелем юной буржуазии». Традиционным было и разделение Лессинга на замечательного теоретика и не столь замечательного писателя и драматурга. И все же Луначарский смог по достоинству оценить лессинговский гуманизм. «Эта пьеса мало сценична и в театре скучновата, — говорил он в лекциях о «Натане Мудром», — но до такой степени насыщена благородными идеями, такая светлая, что не удивительно, что ее причислили к величайшим шедеврам мировой литературы».⁶⁶

Интерпретация Лессинга в советском литературоведении пошла по этому пути: в наследии немецкого просветителя подчеркивались и выделялись признаки, родственные тем, что складывались в идеологии и эстетике советского периода. Марксистский историк литературы Франц Шиллер писал о Лессинге как об «основоположнике революционно-демократической драмы», а также революционно-демократической литературы и эстетики, как о «революционном просветителе». Для него Лессинг — в философии последователь Спинозы и противник не только церкви, но и христианства вообще. И хотя писатель «не дошел до материализма» и «не понял противоречий складывающегося нового буржуазного строя», но именно он заложил основание реалистической немецкой литературы.⁶⁷ Разумеется, очерк Франца Шиллера о Лессинге не сводился к этим оценочным определениям. Вслед за Г. Гейне,

⁶⁴ См.: *Ватюшков Ф. Д.* Глава I: Накануне XIX века. Раздел IV: Германия // *История западной литературы (1800—1910)* / Под ред. Ф. Д. Ватюшкова. М., 1912. Т. 1. Кн. 1. С. 83.

⁶⁵ Золотое руно. 1909. № 11—12. С. 60.

⁶⁶ *Луначарский А. В.* Собр. соч.: В 8 т. М., 1964. Т. 4. С. 222.

⁶⁷ См.: *Шиллер Франц.* История западноевропейской литературы нового времени. 2-е изд. М., 1937. Т. 1. С. 140—164.

Н. Чернышевским и Ф. Мерингом исследователь подчеркивал любовь к истине и «непримиримый демократизм» Лессинга, представляющие, как он писал, «для нас особенно большую ценность».⁶⁸ Сближение литературных взглядов Лессинга с принципами русского критического реализма, с одной стороны, и подчеркивание его демократической и гуманистической общественной позиции — с другой, прочно закрепились в советском литературоведении как аксиомы.

Отечественные германисты советского времени много и охотно писали о Лессинге, чье имя было освящено русской революционно-демократической традицией. В общей сложности таких работ после 1917 года и до кризиса и распада советского государства было опубликовано не менее, если не более сотни (российская лессингиана все еще не собрана). Особенно «урожайными» были, как всегда, юбилейные даты — двухсотлетие (1929) и двухсотпятидесятилетие (1979) со дня рождения, двухсотлетие со дня кончины писателя (1981) и ближайшие к ним годы. В Москве в 1979 году состоялась научная сессия с докладами крупных советских исследователей А. А. Аникста, Ю. В. Виппера, З. Е. Либинзона, С. В. Тураева, Г. М. Фридлендера. По материалам другой лессинговской конференции — в Академии художеств — был составлен прекрасно иллюстрированный сборник докладов, посвященных актуальности идей немецкого мыслителя для современного изобразительного искусства.⁶⁹ Советские специалисты по творчеству Лессинга принимали участие в мероприятиях, проводившихся в ГДР в связи с юбилеями Лессинга. Издавались у нас избранные сочинения, драмы Лессинга (1953, 1972, 1980), и отдельно — «Гамбургская драматургия» (1936) и «Лаокоон» (1933, 1957). Университетская германистика изучала стиль Лессинга как образец классической немецкой речи, страстной, прозрачной и четкой по мысли и изложению.

К концу 1930-х годов сложилось русское советское лессинговедение, которое было тогда и впоследствии отмечено неординарными достижениями, хотя и не отменяемыми, однако заметно корректировавшими революционно-демократическую «легенду» о Лессинге.⁷⁰ Кроме названных выше, отметим работы таких ученых, как И. Л. Альтман, Н. Н. Вильмонт, А. Д. Жижилина (изучала отношение Лермонтова к Лессингу), В. М. Жирмунский, Ю. Д. Левин (писал о влиянии шекспиризма Лессинга на восприятие Шекспира в России), Г. В. Стадников, украинский германист Б. М. Гавришкив и др.

К работам, которые во многом определяли высокий уровень изучения Лессинга в России XX века, принадлежат статьи и диссертация рано умершего одаренного филолога Владимира Гриба. Сокращенный вариант его исследования о немецком просветителе вошел в первое издание Большой Советской Энциклопедии (1938) и был в качестве главы «Лессинг» включен в академическую «Историю немецкой литературы» (т. 2, 1963). Взгляды В. Гриба еще находились под сильным влиянием социологизма 1930-х годов, но ученый стремился преодолеть этот перекося. Он показывает, как из отвлеченных просветительских понятий о добре и зле и о человеке как таковом рождается представление Лессинга об истории как качественном развитии, или, по Лессинговой терминологии, — «воспитании». Исследователю казалось, что у Лессинга можно даже отыскать зачатки исторического материализма, что Лессинг в «Воспитании человеческого рода» признает только ис-

⁶⁸ См.: Там же. С. 164.

⁶⁹ Лессинг и современность / Отв. ред. М. Лифшиц. М., 1981.

⁷⁰ Эта легенда возникла в противовес мифу о Лессинге — патриоте воинственной Пруссии XVIII века (см.: Гулыга А. В. Немецкая классическая философия. М., 1986. С. 23).

торическую, переходящую ценность христианства (ради истины, отметим все же, что там, в § 53, лучшим педагогом человечества назван Христос). Независимо от этих попыток, продиктованных эпохой, Лессинг предстает в работах В. Гриба как новатор, одним из первых почувствовавший поступь истории. Лессинг, пишет В. Гриб, «сохранив концепцию Просвещения: история — борьба разума с неразумием, (...) делает к ней такие серьезные поправки, которые поднимают его мысль над просветительским горизонтом».⁷¹

Много писал о Лессинге друг В. Гриба выдающийся советский историк и теоретик литературы Георгий Фридендер. В его деятельности интерес к немецкой литературе сочетался с глубоким изучением проблем литературы русской. Имя Г. М. Фридендера получило всемирную известность как имя главного редактора Полного собрания сочинений и писем Ф. Достоевского. «Русский» Лессинг представлял собой идеальный объект для исследователя, одинаково свободно работавшего в области истории двух культур — русской и немецкой.

Придерживаясь общей концепции, выработанной Н. Чернышевским и В. Грибом и сближавшей мировоззрение Лессинга с идеями русской революционной демократии, а его литературные взгляды — с принципами критического реализма. Г. Фридендер тщательнее, чем другие авторы, писавшие о Лессинге, занялся вопросами применения идейного наследия немецкого просветителя в советской теории литературы. Но для первых послевоенных лет и последних лет «сталинской эпохи», когда Г. Фридендер стал писать о Лессинге, имело немалое значение само напоминание о личности этого литературного классика. Когда автор сообщал читателям о том, что Лессинг отстаивал «идеалы гуманизма, разума и свободы», это, на первый взгляд, совпадало со стилистикой официальных политических лозунгов 1950-х годов, но та, кто обращался непосредственно к лессинговским текстам, могли видеть, что смысл этих понятий там раскрывается иначе, чем в словоупотреблении, принятом в газетах и радиопропаганде. «Активный боевой дух», которым было отмечено, как писал Г. Фридендер, все творчество Лессинга,⁷² проявился ведь не только в полемике, но и в ратовании за нравственное воспитание, которое не считалось, с точки зрения исторического материализма, первичным показателем развития человечества. «Моральное мужество»⁷³ также было наследием Лессинга, необходимым в те тяжелые времена.

Перу Г. Фридендера принадлежали две монографии, посвященные Лессингу, — очерк творчества (1957), а фактически более подробнейшее исследование жизни и всего написанного просветителем, и книга, где преимущественно рассматривались заслуги Лессинга перед театром (1958, в научно-популярной серии «Классики зарубежной драматургии»). Как считал рецензент первой из книг, автору удалось «показать живого Лессинга», нужного современности, а не старого классика, покрытого библиотечной пылью.⁷⁴ Это была действительно главная тенденция всех работ этого исследователя о Лессинге. В ряде докладов и статей Г. Фридендер детально анализировал лессинговскую эстетику, постоянно подчеркивая ее направленность к изображению правды жизни (напомним место из «Гамбургской драматургии», выпуск 56: «И если уж так случается в мире, почему бы не быть этому и на теат-

⁷¹ См.: Гриб В. Р. Избр. работы: Статья и лекции по зарубежной литературе. М., 1956. С. 138.

⁷² См. вступит. статью Г. М. Фридендера к изд.: Лессинг Г. Э. Избр. произведения / Пер. с нем. под ред. А. В. Федорова. М., 1953. С. IX.

⁷³ См.: Фридендер Г. Готхольд-Эфраим Лессинг (1729—1781). Л.; М., 1958. С. 41.

⁷⁴ См.: Верцман И. Новая работа о Лессинге // Вопросы литературы. 1958. № 4. С. 234.

ре»?).⁷⁵ Давняя мысль русской критики о зернах поэтики реализма, содержащихся в трудах Лессинга, получила у Г. Фридендера особенно интенсивную разработку. Обоснованием послужило отношение ученого к реализму как к методу, элементы которого могли проявляться в различные эпохи, но достигли полного развития лишь в художественной системе русского критического реализма XIX века.⁷⁶ Но если в своих ранних работах Г. Фридендер слишком прямолинейно судил о «Гамбургской драматургии» как об изложении «теории реалистической драмы» и видел в «Лаокооне» «принципы новой, реалистической эстетики»,⁷⁷ то позже он стал несколько осторожнее говорить о соотношении литературы и действительности у Лессинга.

Открытое Лессингом в произведениях искусства «распределение» реальности, т. е. анализ и отбор жизненного материала соответственно критерию или *идеалу* прекрасного («Гамбургская драматургия», выпуск 70), Г. Фридендер понимает теперь только как путь в направлении к реализму, поскольку, как он пишет, «идеал возникает из жизни и вместе с тем собирает вокруг себя жизнь, просвечивает ее изнутри, связывает воедино ее, сообщает ей „меру“, целостность и определенность».⁷⁸ Это уже взгляд на отношение Лессинга к идеалу скорее с точки зрения немецкой классической философии и ее наследницы — марксистской эстетики, чем с позиций Н. Чернышевского.

«Сила идей Лессинга, обеспечившая им огромный успех и широкое влияние на его современников, состояла в признании Лессингом реалистической природы изобразительного искусства и поэзии», — писал Г. Фридендер. Бесспорно, Лессинг видел во всяком искусстве «отражение реального мира».⁷⁹ Дело было, однако, в том, как определять степень близости искусства к его реальным объектам, что понимать под словом «отражение». Лессинг был бесспорно одним из первых, если не первым, кто взглянул на отношение искусства к действительности как на особый способ ее *познания*. Он еще пользовался термином «подражание», принятым в классицистской эстетике, но придал ему совершенно новый смысл, лишенный какой бы то ни было механистичности. Впрочем, в принятом ныне философском термине «отражение» также сохраняется остаток механистического (из оптики) или биологического (реакция организма на внешнее воздействие) его смысла. Лессинг, разумеется, начисто снял всякую материальную конкретность процесса преобразования реальности в произведение искусства. И сделал он это с помощью заимствованного им из древнегреческой философии и обновленного понятия *энэргейя*, или, если упростить транскрипцию, — *энэргейя*.

Этот нововведенный термин Лессинга был плохо понят критикой и историками эстетической мысли. Русский переводчик «Лаокоона» Е. Эдельсон, встретив термин в авторском примечании к XIV главе трактата, формально верно перевел его словом «наглядность», но тем самым упростил его смысл.⁸⁰ Только современники Лессинга швейцарские эстетики И. Я. Бодмер и И. Я. Брейтингер, живописец и писатель И. Г. Фюсси обратили внимание на

⁷⁵ См., например: Фридендер Г. М. Эстетические взгляды Лессинга // Вопросы философии. 1954. № 5. С. 109—123.

⁷⁶ См.: Фридендер Г. М. Поэтика русского реализма: Очерки о русской литературе XIX века. Л., 1971. С. 5—46.

⁷⁷ См.: Фридендер Г. М. 1) Готхольд-Эфраим Лессинг... С. 25; 2) Лессинг: Очерк творчества. М., 1957. С. 81.

⁷⁸ См.: Фридендер Г. М. Лессинг как эстетик и теоретик искусства // Лессинг и современность. С. 78.

⁷⁹ См.: Фридендер Г. М. Лессинг и проблема изобразительности в живописи и поэзии // Фридендер Г. М. Классическое эстетическое наследие и марксизм. М., 1985. С. 58.

⁸⁰ См.: Лаокоон... С. 369—370.

новаторскую идею Лессинга. В России, как могли мы убедиться, ее суть приметил острый глаз Белинского, обошедшегося, правда, без лессинговского термина. А в наше время к ней вновь вернулся выдающийся филолог и искусствовед-германист Александр В. Михайлов.⁸¹

Энаргея обозначает, так сказать, поэтическую реальность — мир, созданный воображением художника. Этот мир не эфемерен: «...поэт творит в *действительном* мире *возможностей*, и его *фантазия*, или воображение, есть реальная сила».⁸² У энаргеи имелась дальняя перспектива, развернутая в эстетику будущего и включающая в себя понятия свободы творчества, и романтического двоемирия, и новых видов искусства, и проникновения аналитической мысли в еще неизвестные глубины творческого процесса. Так, Михаил Бахтин нашел в «Лаокооне» Лессинга первую постановку своей проблемы хронотопа, входящего, в сущности, в понятие энаргеи.⁸³ Охватывается рамками энаргеи и понятие художественного отражения. Если в этом смысле понимать процитированные выше слова Г. М. Фридендера об идеале, то следует признать их исключительно проницательными и верными.

Таков пока итог двухсотлетнего изучения эстетического наследия Лессинга в России. Мы видим, что оно остается одним из живых источников русской литературной мысли, связывая ее воедино с мировым литературным процессом.

В своей книге о Лессинге петербургский германист Геннадий Стадников отметил некоторое успокоение споров в наше время вокруг имени *немецкого просветителя*.⁸⁴ *Философская, эстетическая и литературная* стороны наследия Лессинга признаны наконец равноценными и равно посылающими мощный творческий импульс грядущим поколениям людей искусства. Как показала история, слава Лессинга «затихает» лишь на время и затем его мысль снова вспыхивает, подобно проснувшемуся вулкану.⁸⁵

⁸¹ См.: Михайлов А. В. Из истории эстетики «энаргейи»: Бодмер и Брейтингер. Фюсси // Гегелевские чтения. 1997 / Под ред. С. В. Тураева. М., 1997. С. 7—46.

⁸² Там же. С. 15.

⁸³ См.: Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. М., 1975. С. 399—400.

⁸⁴ См.: Стадников Г. В. Лессинг: Литературная критика и художественное творчество. Л., 1987. С. 99.

⁸⁵ В статье использованы материалы Библиотеки герцога Августа в Вольфенбюттеле (ФРГ), где автор работал в 2000 году благодаря стипендии, любезно предоставленной Библиотекой (НАВ — Stipendium Wolfenbüttel).

ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

© Со Сон Джонг (Республика Корея)

ОБ ИСТОЧНИКАХ ПРИТЧИ О СЛЕПЦЕ И ХРОМЦЕ В ДРЕВНЕРУССКОЙ ПИСЬМЕННОСТИ

Притча о слепце и хромце принадлежит к любопытнейшим памятникам древнерусской литературы. В древнерусской письменности эта притча сохранилась в двух редакциях: краткой проложной, обычно помещаемой в Прологах под 28 сентября,¹ и пространной, принадлежащей Кириллу Туровскому, обогащенной множеством аллегорических толкований, имеющей аллюзии с современной автору действительностью.² Краткая редакция притчи читается в проложных списках с конца XII по XIX век и позднее изредка в Четьих-Минеях и в сборниках различного состава. Пространная редакция встречается главным образом в сборниках разного состава начиная с XIV века, ее сочинение Кириллом Туровским пока гипотетически датируется 60-ми годами XII века.³ Популярность притчи о слепце и хромце доказывают донныне сохранившееся большое количество списков этих двух редакций притчи⁴ и ее отражение в иконографии⁵ и народной гравюре.⁶ Кроме того, в конце XIX века была создана новейшая редакция притчи о слепце и хромце — редакция так называемых дешевых «Троицких листков», издававшихся для простого народа при Троице-Сергиевой лавре.⁷

Уже первые исследователи не сомневались в иноземности источника этой притчи. Известно, что притча о слепце и хромце была странствующим сюжетом в мировой литературе — литературе восточной, греко-римской, средневековой европейской, в устной народной.⁸ Но вопрос об установлении ее источника и возможности взаимоотношения двух древнерусских редакций не нашел окончательного ответа, хотя и был создан ряд гипотез.

После того как М. Т. Каченовский поставил под вопрос оригинальность творчества Кирилла Туровского,⁹ последовали более конкретные решения этого вопроса. Например, И. Петров поддерживал гипотезу об иноземном происхождении проложной притчи о слепце и хромце,¹⁰ а Е. Е. Голубинский предполагал греческое происхождение

¹ Самый древний список этой редакции находится в Новгородском Софийском Прологе конца XII—XIII века (ГПБ. Софийское собр. № 1324). По этому списку издавали текст И. Куприянов, И. И. Срезневский. См.: *Куприянов И.* Обзорение пергаменных рукописей Новгородской Софийской библиотеки. СПб., 1857. С. 27—29; *Срезневский И. И.* Еще заметки о творениях святого Кирилла Туровского // ИОРЯС. 1856. Т. 5. С. 309—311.

² *Еремин И. П.* Литературное наследие Кирилла Туровского // ТОДРЛ. 1956. Т. 12. С. 340—347.

³ *Еремин И. П.* Литературное наследие Кирилла Туровского // ТОДРЛ. 1955. Т. 11. С. 342.

⁴ И. П. Еремину было известно 24 списка пространной редакции и 88 списков краткой редакции. См.: *Еремин И. П.* Притча о слепце и хромце в древнерусской письменности // ИОРЯС АН СССР. СПб., 1925. Т. 30. С. 325—328.

⁵ ГРМ. Собр. Н. П. Лихачева. № 262.

⁶ РНБ. Собр. А. В. Олсуфьева. Т. X. № 2173.

⁷ Троицкие листки. № 56. 2 декабря 1882 года. С. 2—4. Там заглавие: «Хромец и слепец. (Притча св. Кирилла, еп. Туровского)».

⁸ *Батюшков Ф.* Спор души с телом в памятниках средневековой литературы. СПб., 1891; *Жданов И. Н.* Песни о князе Романе // ЖМНП. 1890. С. 13—17.

⁹ *Каченовский М. Т.* Памятники российской словесности XII века // Вестник Европы. 1822. Ч. 121. № 1—2.

¹⁰ *Петров Н. И.* О происхождении и составе славяно-русского печатного Пролога. Киев, 1875. С. 209—210.

источника Слова о человеческой души и телеси Кирилла Туровского.¹¹ Но эти исследователи построили свою гипотезу не на основании конкретных доказательств, а с помощью логических выводов. М. И. Сухомлинов, как и Голубинский, поддерживал гипотезу о греческом происхождении притчи.¹² Он внес большой вклад в исследование данного вопроса, ибо он обнаружил три источника притчи и указал на них в своей статье: Тысяча и одна ночь, *Gesta Romanorum* и Вавилонский Талмуд. Первые два текста Сухомлинов перевел на русский язык и представил в статье «Два семиотических сказания, встречающиеся в памятниках русской литературы».¹³ Третий текст — Вавилонский Талмуд — в русском переводе представлен в другой его статье.¹⁴

И. Франко рассмотрел эти три источника и пришел к выводу, «что из этих трех только притча из Вавилонского Талмуда могла служить источником версии Кирилла Туровского». И далее Франко, основываясь на различиях в деталях между еврейской притчей и Словом Кирилла Туровского, допускает возможность устной передачи этой притчи.¹⁵ И. П. Еремин, ссылаясь на мнение Франко, поддерживал его гипотезу, но подвергал сомнению предположение Франко об устной передаче притчи и не исключал возможности того, что творческий талант автора славянской притчи способствовал различию в деталях.¹⁶

Следует также упомянуть об исследовании Г. Бараца, аргументы которого были отвергнуты И. П. Ереминым.¹⁷ Барац в своей статье привел талмудическую притчу по ее варианту, помещенному в сборнике древнейших талмудических легендарных толкований на Моисеево Пятикнижие, а не по Вавилонскому Талмуду. По его мнению, этот вариант талмудической притчи более подходит к русской проложной притче и Слову Кирилла Туровского, чем притча в Вавилонском Талмуде. И он представил параллельные извлечения текстов из Слова Кирилла Туровского и своего варианта талмудической притчи.¹⁸

Итак, до настоящего времени вопрос об установлении источника славянской притчи о слепце и хромце рассматривался только в рамках трех источников, которые обнаружил М. И. Сухомлинов; исследователи склонялись к мнению о близости славянской притчи к версии Вавилонского Талмуда.

Сопоставление трех текстов показывает, что, несмотря на различия в конкретных деталях, данные три текста объединяет основной сюжет о слепце и хромце, которые помогают друг другу исполнить желаемое — слепой несет хромого, а хромой глазами показывает дорогу слепому.

Но в сравнении с другими источниками текст *Gesta Romanorum*, который является самым последним из трех памятников с точки зрения происхождения, имеет несколько отличный сюжет и толкование: во-первых, в *Gesta Romanorum* хромой и слепой не устраиваются сторожами и не нарушают приказ хозяина, а сами, помогая друг другу, получают награду. Во-вторых, если в других двух текстах притчи почти одинаково толкуется образ слепца и хромца — как душа и тело, то в *Gesta Romanorum* образ слепца и хромца толкуется иначе — как богач и монах.¹⁹ На основании этого мы исключим текст *Gesta Romanorum* из источников русской притчи о слепце и хромце.²⁰

¹¹ Голубинский Е. Е. История русской церкви. 1880. Т. 1. С. 667.

¹² Сухомлинов М. И. Рукописи гр. Уварова. СПб., 1858. Т. 2. С. XLVI.

¹³ Сухомлинов М. И. Два семиотических сказания, встречающиеся в памятниках русской литературы // СОРЯС. 1908. Т. 85. С. 675—677.

¹⁴ Сухомлинов М. И. Повесть о суде Шемяки // СОРЯС. 1873. Т. 10. № 6. С. 34—35.

¹⁵ Франко И. Притча про сліца і хромця. СПб., 1908. С. 14.

¹⁶ Еремин И. П. Притча о слепце и хромце... С. 337—340.

¹⁷ Там же. С. 338.

¹⁸ Барац Г. Кирилло-мефодиевские вопросы // Труды Киевской Духовной академии. 1891. Т. 2. № 6. С. 285—290.

¹⁹ В переведенном тексте *Gesta Romanorum* М. И. Сухомлинова нет толковательной части. И И. Франко в своей статье дополняет эту часть текста *Gesta Romanorum*. См.: Франко И. Притча про сліца і хромця. С. 14.

²⁰ При этом уместно упомянуть мнение И. Н. Жданова. По его мнению, повести о хромце и слепце могут быть разделены на две группы и на два извода. К первой группе относятся притча *Gesta Romanorum*, русская сказка о слепом и хромом богатырях и т. д. И. Жданов относит ко

Кроме Г. Бараца, никто не основывал свою гипотезу на текстологическом сопоставлении. Но сопоставление текстов показывает, что определить источник притчи не так просто. Можно сказать, что в семантическом аспекте пространный сюжет в «Тысяча и одной ночи» ближе к древнерусской притче о слепце и хромце, чем относительно голый сюжет Вавилонского Талмуда.

При этом нужно оговориться, что пока в исследовательской среде окончательно не решен вопрос о взаимоотношении двух редакций притчи о слепце и хромце, сохранившейся в древнерусской литературе. Но сличение текстов краткой проложной редакции и пространной редакции Кирилла Туровского показывает, что краткий проложный текст полностью повторяется в Слове Кирилла Туровского. И здесь для сопоставления мы приведем текст древнерусской версии притчи о слепце и хромце по проложной притче. Приведем фрагменты из «Тысячи и одной ночи», Вавилонского Талмуда и Пролога.

Тысяча и одна ночь ²¹

Хромой и слепой жили в дружбе (...) как-то выразили они желание, чтобы какой-нибудь богатый человек приставил их к своему саду.

Услышавши это, какой-то добряк сжалился над ними, взял их в свой сад, нарвал им плодов и, оставляя их в саду, просил только ничего в нем не портить.

Проложная статья ²²

Человѣкъ нѣкто добра рода насади виноградъ и *оплотомь ограда*, и, отходя въ домъ своего отца, «кого, — рече, — створю стража моему дому и притяжаню: аще бо оставлю сѣѣ от прѣдѣстатель моихъ, тѣ потеряють ми трудъ. Нѣ сиче створюя: посажу у вратъ слепца съ хромчелью: да аще кто от врагъ моихъ хоцетъ окрасти виноградъ мой, слепецъ убо чюеть и хромецъ убо видить; аще ли кто от сею въсхоцетъ, хромецъ убо нѣ имать ногу дойти, слепецъ же аще поидеть, тѣ въ пропастьхъ убьеться». Посадивъ я, отиде.

Вавилонский Талмуд ²³

Жил-был царь, у которого находился великолепный сад с прекрасным виноградником. В нем он посадил двух сторожей: хромого и слепого.

С первого взгляда более заметна близость проложной притчи к тексту из Вавилонского Талмуда, чем к тексту из «Тысячи и одной ночи». Как в Вавилонском Талмуде, так и в проложной притче хозяин сада (некий царь) устроил хромого и слепого «сторожами». Хотя общая обстановка оказывается сходной с остальными текстами, в тексте из «Тысячи и одной ночи» прямо не упоминается слово «сторож». Богатый добряк оставляет слепого и хромого в своем саду и наделяет своими плодами. Но, опираясь только на этот факт, окончательно решить вопрос о зависимости славянской проложной притчи от Вавилонского Талмуда еще рано. При этом следует обратить внимание на один важный момент: в тексте «Тысячи и одной ночи» хозяин сада дает хромцу и слепцу заповедь, которая в проложной притче играет немаловажную роль. В вышеприведенном фрагменте проложной притчи только упоминается слово «оплот», которое позже в толковательной части разъясняется как Божий закон и заповеди: «(...)»

второй группе притчу из «Тысячи и одной ночи», талмудическую сказку, древнерусскую проложную притчу, Слово Кирилла Туровского и т. д. См.: *Жданов И. Н.* Песни о князе Романе. С. 13—17.

²¹ Здесь и далее текст из «Тысячи и одной ночи» дается в переводе М. И. Сухомлинова (*Сухомлинов М. И.* Два семиотических сказания... С. 675—676).

²² Здесь и далее текст проложной статьи дается по древнейшему списку: ГПБ. Софийское собр. № 1324. Л. 187, а—188, б.

²³ Здесь и далее текст из Вавилонского Талмуда дается в переводе М. И. Сухомлинова (*Сухомлинов М. И.* Повесть о суде Шемяки. С. 34—35).

а оплотъ — законъ и заповѣди; <...> хромча же тѣло мнить чловѣще, а слепьча душу его; якоже посади у вратъ — чловѣку бо прѣдасть область всю землю, давъ ему законъ и заповѣди. *Чловѣку бо прѣступивъшию заповѣдь Божию и того ради смертию осужену бывъшию <...>*».

Образы слепца и хромца, которые нарушают завет хозяина, уподобляются человечеству, которое нарушает Божий завет и изгнано из Эдема. И для обозначения человеческой грешности, и для христианского морального осмысления притчи установление завета играет очень важную роль. Такая маркированная роль завета хозяина в русской проложной притче встречается в тексте «Тысячи и одной ночи», а не в притче Вавилонского Талмуда.

Тысяча и одна ночь

Хромой и слепой сообщили друг другу свое желание и вместе сожаление, что один не видит плодов, а другой не может подойти к ним.

Проложная статья

Надгълъзе же съдяцима има, рече слепецъ къ хромцю: «Что убо благоухание полътаеть изъдну вратъ?» Отвѣща хромецъ: «Многа блага господина наю утрьуду суть, ихже неизреченная въкушения; нъ понеже прѣмудръ есть господинъ наю, мене посади хромаго, а тебе слепаго, и не можевъ тѣхъ дойти и насытитися».

Вавилонский Талмуд

Раз хромой говорит слепому: «Я вижу в саду прекрасный виноград».

Каждый фрагмент текстов говорит о возникновении грешного желания хромого и слепого. Но дальше в текстах из «Тысячи и одной ночи» и проложной статьи хромой и слепой выражают сожаление о том, что их телесное состояние не разрешает удовлетворить собственные желания, т. е. вкушать плоды сада, а в тексте из Вавилонского Талмуда такого высказывания хромого или слепого нет. Текст «Тысячи и одной ночи» в славянской проложной притче параллельно воспроизведен и обогащен диалогами хромого и слепого.

Тысяча и одна ночь

Пришедший на ту пору сторож спрашивает: «горе вам! Разве не слышали вы, как хозяин предостерегал вас ничего не портить в саду? Обуздайте свои желания; иначе он выгонит вас из сада». Но они возразили: «Мы хотим плодов во что бы то ни стало, а хозяин ничего не замечит; не ведай только нас и укажи способ удовлетворить наше желание».

Сторож, видя, что не хотят следовать его совету, сказал слепому: «возьми хромого к себе на плечи, он будет руководить тебя своими глазами, а ты своими ногами донесешь его до дерева; я уйду и вы можете наслаждаться».

Проложная статья

Отвѣща слепецъ хромцю: «Тѣ почто ми еси давно сего не възвѣстилъ, да быхове не жадала? Аще убо слепъ азъ есмь, нъ нозѣ имамъ и силенъ есмь-нести тя. Нынѣ убо възми кошъ и въсяди на мое плещи, и азъ тя несу, а ты ми путь поведати; и вся блага господина наю объемлевъ. Да егда придетъ господинъ наю, но укръется дѣло наю от него: аще бо мене въспроситъ, и азъ реку: „Ты вѣси, господине, яко слепъ есмь“; аще ли тебе въспроситъ, ты же рчи: „Азъ хромъ есмь“; и тако прѣмудруевъ господина наю».

Вавилонский Талмуд

«Возьми-ка меня на плечи, и вместе отправимся за лакомством».

В вышеприведенных фрагментах взаимоотношение между проложной притчей и двумя источниками этой притчи оказывается довольно сложным. В Вавилонском Тал-

муде, как и в проложной притче, затея и инициатива к действию принадлежат хромому или слепому. Но совсем простое предложение из Вавилонского Талмуда не содержит деталей довольно сильно обогащенного диалогами текста из проложной притчи и «Тысячи и одной ночи». Наоборот, со стороны деталей и содержания находится больше близости между текстами из проложной притчи и «Тысячи и одной ночи». В тексте из «Тысячи и одной ночи» выступает новый персонаж, сторож, который выражает внутренний разумный голос слепца и хромца. Он дает разумный совет и раскрывает способ удовлетворить желания хромого и слепого. Через его слова объясняется, как слепец и хромец помогают друг другу, какую функцию принимает каждый. В проложной притче сам слепой указывает это. Здесь важно, что в обоих текстах, из «Тысячи и одной ночи» и проложной притчи, встречается такое указание. И это показывает однородность притчи из «Тысячи и одной ночи» и славянской проложной притчи в семантическом аспекте. Кроме того, следует отметить, что в тексте из «Тысячи и одной ночи» слепой и хромой уверены в том, что они смогут обмануть хозяина сада, как и в проложной притче.

Тысяча и одна ночь

Но как только хозяин воротился домой и увидел сад в таком беспорядке, он с гневом обратился к ним: «что вы наделали? Это ли награда за то, что я пустил вас в сад свой и наделил плодами? Можно ли было так злоупотреблять моим доверием?»

Проложная статья

По врѣмени же, приде господинъ винограду и видѣвъ его окрадена и повеле привести слепца и глагола: «Не добра ли ты стража поставихъ винограду моему, тѣ почто еси окралъ его?»

Вавилонский Талмуд

Спустя несколько времени явился к ним хозяин сада и на вопрос хозяина, куда делся прекрасный виноград, бывший в саду...

Здесь особенно наглядно видна близость славянской проложной притчи к тексту из «Тысячи и одной ночи». В Вавилонском Талмуде вернувшийся домой хозяин просто спрашивает, где его плоды, но не говорит никакой упрекающей их фразы. Однако в проложной притче и в «Тысяче и одной ночи» хозяин с осуждением обращается к слепому и хромому, и его вопрос представляет собой суровый упрек. И еще одна маленькая деталь, которая отсутствует в тексте из Талмуда. В обоих текстах, в «Тысяче и одной ночи» и в проложной притче, указывается то, что хозяин после возвращения домой видит, что его сад ограден. Можно сказать, что в вышеприведенных фрагментах текст проложной притчи совпадает с текстом из «Тысячи и одной ночи».

Тысяча и одна ночь

«Значение этой притчи, — продолжал принц, — следующее: Слепой представляет Тело, хромой — Душу; сад есть образ этого мира; владелец сада есть Бог и Творец; дерево означает животные стремления, а сторож — разум, предостерегающий от дурного и направляющий к хорошему...»

Проложная статья

Разумѣте же сея притча силу: человекъ есть добра рода Христось, Сынъ Божии; а виноградъ земля и миръ глаголетъ; а оплотъ — законъ и заповѣди; слугы же, сущая с нимъ, ангелы мнѣнѣ; хромча же тѣло мнѣт человекѣце, а слепьча душу его...

Вавилонский Талмуд

Господь Бог берет душу, помещает ее вторично в плоть и наказывает их обоих вместе.

Эти фрагменты относятся к толковательной части каждого текста, где разъясняется основной моральный смысл притчи. По мнению И. П. Еремина, славянский сочинитель проложной притчи о слепце и хромце, должно быть, использовал текст, уже

истолкованный в экзегетически-христианском духе. Если мы подчеркиваем «в экзегетически-христианском духе», мы легко склоняемся к гипотезе о близости славянской проложной притчи к Вавилонскому Талмуду. Но сопоставление этих толковательных частей текстов показывает, наоборот, близость проложной притчи к тексту «Тысячи и одной ночи». Как в проложной притче, так и в тексте из «Тысячи и одной ночи» почти одинаково толкуется аллегорическое значение слепого и хромого, сада и его хозяина.

Из указанных сопоставлений можно сделать вывод, что в семиотическом аспекте текст «Тысячи и одной ночи» имеет более близкие черты с древнерусской притчей, чем текст Вавилонского Талмуда.

© С. А. Фомичев

К ИСТОЛКОВАНИЮ ПУШКИНСКОГО НАБРОСКА «КРИТОН, РОСКОШНЫЙ ГРАЖДАНИН...»

Фронтальное обследование пушкинских текстов, предпринятое в связи с подготовкой нового академического Полного собрания сочинений, обнаруживает немало лакун в обширной пушкиноведческой литературе: отсутствие элементарного комментария к ряду замыслов, позволяющего дать их корректную интерпретацию. Так произошло и со стихотворным наброском 1829 года:

Критон, роскошный гражданин
Очаровательных Афин,
Во цвете жизни предавался
Всем впечатленьям бытия.
Однажды, — слушайте, друзья, —
Он по Керамику скитался,
И вдруг из роци вековой,
Красою девственной блистая,
В одежде легкой и простой
Явилась нимфа молодая.
Пред банею, между колонн,
Она на миг остановилась
И в дом вошла. Недвижим он
Глядит на дверь, куда, как сон,
Его красавица сокрылась.¹

Текст этот был начерно записан поэтом в Первой Арзрумской тетради (ПД 841),² которая была заведена для дневника о путешествии на Кавказ, открываясь записью от 15 мая 1829 года. Одновременно тетрадь начала заполняться и с конца автографами стихотворений: «На холмах Грузии лежит ночная мгла...» (л. 128 об.), «Калмычке» (л. 127 об.), «Фазил-хану» (л. 127), — все эти записи Пушкин сделал, не переворачивая тетради верхом вниз, а просто отлистывая с конца тетради очередные страницы. Однако на л. 123, перевернув тетрадь верхом вниз и отлистнув от ее конца несколько страниц, Пушкин в левом углу страницы записывает:

¹ Пушкин. Полн. собр. соч. [М.; Л.]: Изд. АН СССР, 1948. Т. 3. С. 164. Далее ссылки на это издание даются в тексте (том, страница).

² Т. е. Пушкинский Дом. Ф. 244. Оп. 1. Ед. хр. 841. См. также факсимильное издание: Пушкин А. С. Рабочие тетради. СПб.; Лондон, 1997. Т. 7.

14 июля — чума

и начинает работу над процитированным нами выше стихотворным наброском.

Сразу же подчеркнем, что помета о чуме наверняка должна была как-то соотноситься со стихотворным замыслом.³ В качестве собственно дневниковой записи она была бы в данном случае явно не на месте, так как журнал путешествия велся последовательно в начале тетради ПД 841, а не с ее конца.

Для того же чтобы осмыслить ассоциативный ход мыслей поэта, ведущий от арзрумских впечатлений к опосредованному их отражению в сюжете начатого произведения, обратимся прежде всего к соответствующему эпизоду «Путешествия в Арзрум»:

«Война казалась кончена. Я собирался в обратный путь. 14 июля пошел я в народную баню и не рад был жизни. Я проклинал нечистоту простынь, дурную прислугу и проч. Как можно сравнить бани арзрумские с тифлискими!

Возвращаясь во дворец, узнал я от Коновницына, стоявшего в карауле, что в Арзруме открылась чума. Мне тотчас же представились ужасы карантина. И я в тот же день решил оставить армию. Мысль о присутствии чумы очень неприятна с непривычки. Желая изгладить это впечатление, я пошел гулять по базару. Остановясь перед лавкою ружейного мастера, я стал разглядывать какой-то кинжал, как кто-то ударил меня по плечу. Я оглянулся: за мной стоял ужасный нищий. Он был бледен как смерть; из красных загноенных глаз его текли слезы. Мысль о чуме опять мелькнула в моем воображении. Я оттолкнул нищего с чувством отвращения неизъяснимого и воротился домой очень недовольный своею прогулкою.

Любопытство однако ж превозмогло; на другой день я отправился с лекарем в лагерь, где находились зачумленные. Я не сошел с лошади и взял предосторожность стать по ветру. Из палатки вывели нам больного; он был чрезвычайно бледен и шатался, как пьяный. Другой больной лежал без памяти. Осмотрев чумного и обещав несчастному скорое выздоровление, я обратил внимание на двух турков, которые выводили его под руки, раздевали, щупали, как будто чума была не что иное, как насморк. Признаюсь, я устыдился моей европейской робости в присутствии такого равнодушия и поскорее возвратился в город» (VIII, 481—482).

Нельзя не заметить, как мало житейской логики во всех описанных здесь поступках поэта. Здравый смысл подсказывал ему немедленно оставить зачумленный город. Вместо этого (чтобы изгладить впечатление о присутствии чумы!) путешественник отправляется... на базар, в скопище людское! Мало того: столкнувшись там с больным, он на следующий день (из любопытства!) посещает лагерь зачумленных. Правда, он берет некоторые меры предосторожности. Но поражается хладнокровию турков-санитаров и стыдится своей «европейской робости».

Спустя год, в Болдине, личные впечатления от посещения лагеря в Арзруме будут отчасти отражены в стихотворении «Герой»:

...Не та картина предо мною!
 Одров я вижу длинный строй,
 Лежит на каждом труп живой,
 Клейменный мощною чумою,
 Царицею болезней... он,
 Не бранной смертью окружен,
 Нахмурясь бродит меж одрами,
 И хладно руку жмет чуме,
 И в погибающем уме
 Рождает бодрость... Небесами
 Клянусь: кто жизнью своей
 Играл пред сумрачным недугом,

³ Сходный случай: автограф стихотворения «Стамбул гяуры нынче славят...» (ПД 971), в верхнем левом углу которого также имеется автобиографическая помета.

Чтоб ободрить угасший взор,
Клянусь, тот будет небу другом,
Каков бы ни был приговор
Земли слепой...

(III, 252)

Если наше предположение о соотнесенности автобиографической пометы со стихотворным замыслом справедливо, то и в древнегреческом, афинском колорите должна была быть запечатлена сходная ситуация: столкновение афинянина, вышедшего на прогулку, с чумной заразой. Проследим движение намеченного замысла.

Первоначально герой отправлялся вслед за нимфой в Пирей, афинскую гавань:

Уж он влюблен, уж он горит
и к Пирею

Поспешно⁴ следует за нею —

Но, убыстряя развитие сюжета стихотворной бытовой сказки, *conte* (жанр произведения, на наш взгляд, самоочевиден), Пушкин решает определить местом действия баню, которая расположена в Керамике, близ некой «рощи вековой». Реальный комментарий к сохранившемуся отрывку будет дан ниже. Пока же отметим, что только тогда в биографическую помету в верхнем углу страницы вносится вставка и вся помета приобретает следующий вид:

14 июля — Арзр. (умская) баня — чума —

О чем же собирался далее рассказать Пушкин?

«Стихотворение, как и вставка (вверху, в биографическую помету. — С. Ф.), — полагает Я. Л. Левкович, — вызваны одним событием — посещением арзрумской бани (...) Обращает внимание (в «Путешествии в Арзрум». — С. Ф.) сравнение арзрумских бань с тифлисскими (...) С воспоминанием об этом эпизоде и связан отрывок „Критон, роскошный гражданин“. Житель столицы (Афин) попадает в другой город (Керамик) и оказывается перед входом в баню, куда направляется „нимфа молодая“. Собственно, пушкинская ситуация облекается в античный маскарад, а все стихотворение окрашивается легкой шутливой интонацией (как и весь эпизод с тифлисскими банями в «Путешествии»)».⁵

Но Керамик вовсе не другой город, а предместье тех же Афин.⁶ Описание же в «Путешествии в Арзрум» тифлисской бани в женский день ничего общего не могло иметь с общественными античными банями, в которые женщины (во всяком случае, свободные женщины, а не рабыни) вообще не допускались.⁷ В пушкинской сказке недаром речь идет о нимфе. Она вошла в баню — но с какой целью? Было бы неверно предположить, что она собиралась там помыться.

Все встает на свои места, когда мы примем во внимание хронотоп пушкинского замысла.

Эпитет, данный Афинам («очаровательные»), достаточно точно, на наш взгляд, определяет подразумеваемое историческое время: эпоху наибольшего расцвета этого древнегреческого полиса, его золотой век, век Перикла (V век до н. э.).

⁴ В Большом академическом издании (см. III, 738) это слово прочитано неточно («Прилежно»).

⁵ Левкович Я. Л. Кавказский дневник Пушкина // Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1983. Т. 10. С. 10.

⁶ Это отмечено в «Указателе имен» Справочного тома (см. с. 237).

⁷ «Ничто не может равняться тому строгому надзору, с каким наблюдали за девицами, коих жилища находились в самой отдаленной и неприступной части дома. Так же строго поступали и с замужними, которым не было позволено выходить далее преддверия. Что касается до матерей семейства, то они пользовались большею свободой: но вообще женщины не могли являться в народе, и никогда без покрывала» (Ручная книга древней классической словесности, собранная Эшенбургом, умноженная Крамером и дополненная Н. Кошанским. СПб., 1817. Т. 2. С. 268).

Керамик же исторически — это дем в Аттике, область которого обнимала северо-западную часть Афин и ее окрестностей. Через Дипилонские ворота, связывавшие городскую и внешнюю части Керамика, шел путь на Пирей; дорога, сразу же за воротами, была обрамлена стеллами в честь погибших героев.⁸ Далее располагалось излюбленное место отдыха горожан.⁹ Глагол «скитался», употребленный в стихотворном наброске, определенно свидетельствовал, что имеется в виду внешняя, находящаяся за городскими воротами часть Керамика. «Роща вековая», из которой является нимфа, окружала могилу и храм героя Академа. Из Плутарховых сравнительных жизнеописаний Пушкину могло быть известно, что «место Академия было в шести стадиях от Афин и заключало в себе гимназию и сад, окруженный стеною, с крытыми аллеями. Под тению платанов и других дерев протекала речка».¹⁰

Н. Ф. Кошанский же сообщал лицеистам, что гимназии, или школы для упражненных телесных, «состояли из разных зданий, приспособленных к одному предмету. Там находились и другие здания <...> Колоннады (Портики или Галереи) были обыкновенные и весьма значащие здания <...> Они строились или отдельно, или примыкали к другим зданиям, как-то: к храмам, театрам, баням, площадям. Колоннады служили защитой от дождя и зноя, местом общественного гуляния и свидания с друзьями; в них-то философы преподавали свое учение...».¹¹

Итак, становится понятным, где и когда должно было происходить событие в произведении Пушкина. Но какое событие?

Помета с упоминанием арзрумской чумы позволяет нам представить, что в данном случае могло иметься в виду. Дело в том, что одним из самых памятных событий в Афинах эпохи Перикла была эпидемия чумы, разразившаяся в 430—429 годах до н. э. О ней упоминал, в частности, Плутарх в жизнеописании Перикла — со ссылкой на очевидца, Фукидида.

«Впервые, как передают, — рассказывал историк, — болезнь началась в Эфиопии. Совершенно внезапно болезнь вспыхнула также в Афинах: первые случаи появились среди населения Пирея»;¹² «Это постигшее афинян бедствие отягчалось еще наплывом беженцев из всей страны и особенно страдали от болезни вновь прибывшие. Жилищ не хватало <...> сами святилища с храмовыми участками, где беженцы искали приют, были полны трупов, так как люди умирали и там. Ведь, сломленные несчастьем, люди, не зная, что делать, теряли уважение к божеским и человеческим законам...».¹³

Нам представляется, что прояснение реалий пушкинского текста (вместе с биографической пометой, ему предшествующей) помогает понять, на чем должен был держаться сюжет пушкинского наброска.

Текст обрывается на том, что нимфа, поразившая воображение «роскошного гражданина», скрывается за дверями бани, которая, как становится понятным, входила в комплекс зданий в Академии. Ясно, что герой должен был последовать за нимфой. По закону стихотворной сказки там его должно было поджидать нечто неожиданное. Не колония ли больных, нашедших приют в Академии? Появление нимфы в столь необычном месте, вероятно, можно объяснить тем, что эти божества в мифах наделялись врачующим даром.

⁸ Между прочим, в «Путешествии в Арзрум» Пушкин описал свое посещение арзрумского кладбища.

⁹ Впоследствии (в 388—387 годах до н. э.) Платон основал здесь свою Академию.

¹⁰ Плутарховы сравнительные жизнеописания славных мужей. СПб., 1815. Ч. 3. С. 69.

¹¹ Ручная книга... Т. 1. С. 211—212. Между прочим, И. И. Пущин, вспоминая о поступлении в Лицей, отмечал, что это новое заведение «самим своим названием поражало публику в России, — не все тогда имели понятие о колоннадах и ротондах в афинских садах, где греческие философы научно беседовали со своими учениками» (Пушкин в воспоминаниях современников. СПб., 1998. Т. 1. С. 61).

¹² Поэтому, вероятно, Пушкин вначале и намеревался отправить своего героя в Пирей.

¹³ Фукидид. История. Л., 1981. С. 84, 86.

А что далее могло произойти с героем?

Едва ли имя, которым он наделен, избрано случайно. Оно уже было использовано Пушкиным в стихотворной повести о Клеопатре. В редакции 1828 года читаем:

...Критон, младой мудрец,
Рожденный в рощах Эпикура,
Критон, поклонник и певец
Харит, Киприды и Амура.

(III, 131)

Конечно, это человек иной, значительно более поздней эпохи — последних лет до н. э. Но недаром и здесь упомянута философская школа («Роща», т. е. «Сад Эпикура»), основанная в 306 году до н. э. Главное же в том, что едва ли Пушкин употребил бы это имя, если бы предполагал иную психологическую характеристику героя.

Вспомним, что Критон из наброска о Клеопатре, во имя чувственного наслаждения, готов пожертвовать жизнью. Не та ли судьба ожидала и «роскошного гражданина очаровательных Афин»?

Возможно, арзрумский набросок не получил завершения по той причине, что шутовская интонация, здесь намеченная, оказалась в разительном противоречии с нешутливой инерцией сюжета. В «гимне» из болдинского «Пира во время чумы», вероятно, сохранился намек на сюжетное продолжение арзрумского замысла:

Все, все, что гибелью грозит,
Для сердца смертного таит
Неизъяснимы наслажденья —
Бессмертья, может быть, залог!
И счастлив тот, кто средь волненья
Их обретать и ведать мог.

Итак — хвала тебе, Чума!
Нам не страшна могилы тьма.
Нас не смутит твое призванье!
Бокалы пеним дружно мы,
И Девы-Розы пьем дыханье —
Быть может — — полное Чумы!

(VII, 181)

© К. И. Шарафадина

ИГРА «ВО ВКУСЕ РОСОСО» В МАДРИГАЛЕ ПУШКИНА «КРАСАВИЦЕ, КОТОРАЯ НЮХАЛА ТАБАК» (1814)

О творческой продуктивности традиций рококо для поэзии первых десятилетий XIX века, и прежде всего для лирики Пушкина, исследователи всерьез заговорили относительно недавно,¹ однако, пожалуй, уже готовы согласиться с присутствием рокайльных форм и приемов в его поэтическом арсенале.

Любопытно, что сам Пушкин оставил по этому поводу нечто вроде запоздалого «чистосердечного признания» в рецензии 1836 года на вышедшее тогда же француз-

¹ См. об этом: Вацуро В. Э. Лирика пушкинской поры. «Элегическая школа». СПб., 1994; Эткин Д. Е. Г. Божественный глагол: Пушкин, прочитанный в России и во Франции. М., 1999.

ское издание частной переписки Вольтера,² классика французской «poésie fugitive» XVIII века, известной своими рокайльными корнями. Поэт утверждал здесь приверженность ей, противопоставляя «гососо» (своего) запоздалого вкуса «нынешним вкусам», отдающим предпочтение «напыщенным» «исковерканным» выражениям и «площадному цинизму».⁴

Поводом для подобного признания стало неизвестное вольтеровское семистихие, промелькнувшее на страницах его переписки. Но Пушкин сумел по достоинству оценить именно рокайльность этого мимолетного опыта, которая выразилась в изящной словесной игре, одухотворенной шутиливой самоиронией. «Живость» и «остроумие» понравившейся ему миниатюры содержались прежде всего в оксюморонно обыгранной Вольтером традиционной символике роз и лавров. Благодаря соседу за присланные ему розаны, которые он посадил в своему саду⁵ и которые скоро зацветут, французский поэт сопоставляет их с лаврами, бывшими ему по душе в Париже, но делает выбор в пользу роз, так как увлечение лавром он уже пережил, и еще слишком свежи на его руках уколы от шипов, выросших... на лаврах.

Е. Г. Эткинд, тщательно исследовавший связи пушкинского творчества с французской легкой поэзией, отмечает, что «миниатюры рококо», подобные восхитившей поэта вольтеровской, рождались из-под его собственного пера постоянно и задолго до признания в рокайльных симпатиях.⁶ Но отсчет таким опытам исследователь предлагает вести с 1820-х годов как самых «урожайных», называя «Ты и вы», «Город пышный, город бедный...», «Соловья и кукушку», «Ты богоматерь, нет сомненья...» и др., и попутно находя для некоторых из них французские прототипы. Рокайльное начало этих стихотворений Эткинд усматривает, главным образом, в рецепции «общей конструкции» при одновременном преодолении характерной для данного стиля манерности и отказе от излишних словесных узоров.

Мы же хотели бы обратить внимание на ранний лицейский опыт Пушкина в мадригальном роде, который может быть расценен как оригинальная аранжировка мотивов рококо, выполненная к тому же на его «языке», не нуждающемся здесь в преодолении, поскольку именно он определяет колорит стихотворения и составляет предмет творческой рефлексии. На наш взгляд, рокайльно-игровое начало «Красавице...» не было оценено в полной мере, так как попросту не было выявлено. Напомним это стихотворение:

КРАСАВИЦЕ, КОТОРАЯ НЮХАЛА ТАБАК

Возможно ль? вместо роз, Амуром насажденных,
Тюльпанов, гордо наклоненных,
Душистых ландышей, ясминов и лилей,
Которых ты всегда любила
И прежде всякий день носила

² «Вольтер (Correspondance inédite de Voltaire avec le président de Brosses, etc. Paris, 1836)» (Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В XVI т. М., 1949. Т. XII. Критика. Автобиография).

³ Очевидно, что для Пушкина актуальны оба значения понятия рококо: если ближайший контекст рецензии акцентирует его широкую семантику, прежде всего синонимичность «старомодности» и «устарелости», то общий контекст (рассуждение о «легкой поэзии») высвечивает более узкий смысл, поданный поэтом в виде затейливого словесного узора, обыгрывающего взаимоподчиненность понятий «вкус» и «рококо». Именно поэтому мы сочли возможным употребить как пушкинское выражение «во вкусе рококо» в названии нашей статьи.

⁴ Ср.: «Признаемся в гососо нашего запоздалого вкуса: в этих стихах мы находим более слога, более жизни, более мысли, чем в полдюжине французских стихотворений, писанных в нынешнем вкусе, где мысль заменяется исковерканным выражением, ясный язык Вольтера — напыщенным языком Ронсара, живость его — несносным однообразием, а остроумие — площадным цинизмом или вялой меланхолией» (Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. XII. С. 79).

⁵ В 1758 году Вольтер купил землю.

⁶ См.: Эткинд Е. Г. Указ. соч. С. 109—119.

На мраморной груди твоей, —
 Возможно ль, милая Климена,
 Какая странная во вкусе перемена!..
 Ты любишь обонять не утренний цветок,
 А вредную траву зеленую,
 Искусством превращенну
 В пушистый порошок!
 Пускай уже седой профессор Геттингена,
 На старой кафедре согнувшись дугой,
 Вперив в латинщину глубокий разум свой,
 Раскашлявшись, табак толченый
 Пихает в длинный нос иссохшею рукой;
 Пускай молодой драгун усатый
 Поутру, сидя у окна,
 С остатком утреннего сна,
 Из трубки пенковой дым гонит сероватый;
 Пускай красавица шестидесяти лет,
 У граций в отпуску и у любви в отставке,
 Которой держится все прелесть на подставке,
 Которой без морщин на теле места нет,
 Злословит, молится, зевает
 И с верным табаком печали забывает, —
 А ты, прелестная!.. но если уж табак
 Так нравится тебе — о пыл воображенья! —
 Ах! если, превращенный в прах,
 И в табакерке, в заточенье,
 Я в персты нежные твои попасться мог,
 Тогда б в сердечном восхищенье
 Рассыпался на грудь под шалевый платок
 И даже... может быть... Но что! мечта пустая.
 Не будет этого никак.
 Судьба завистливая, злая!
 Ах, отчего я не табак!..⁷

Прочитываемому нами раннему опыту поэта-лицеиста суждено было пережить любопытную и по-своему показательную метаморфозу в оценках критиков и читателей: от чуть ли не сомнения в авторстве Пушкина ввиду «плохого стиха» и неуклюжести шуток (В. Г. Белинский, С. П. Шевырев) до признания за ним непринужденного «чарующего юмора» (В. С. Непомнящий), а также указания на его отголоски в зрелом творчестве (так, в эпиграмматическом портрете «красавицы шестидесяти лет» Е. А. Маймин усмотрел генетическую связь с образом старой графини из «Пиковой дамы»).

Но даже такой пересмотр репутации мадригала носил до сих пор характер полупризнания, так как вольно или невольно содержал установку на оправдание общего игриво-двусмысленного тона стихотворения отдельными блестящими юмором. Хотя его надо не реабилитировать, а попытаться понять ускользающие при слишком «серьезном» чтении смыслы. Попробуем предложить свою версию интерпретации мадригала, вчитавшись в то, что до сих пор относилось к разряду словесного орнамента как традиционный мадригальный комплимент.

До сих пор был обойден должным вниманием тот своеобразный флористический каталог, который помещен в трех начальных стихах и состоит из упоминания пяти цветов: розы, тюльпаны, лилеи, ясины и ландыши, а ведь на «мраморной груди» Климены поместилась большая часть цветочного репертуара лицейской лирики, ко-

⁷ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 20 т. СПб., 1999. Т. 1. С. 41—42. Текст копии Ф. Ф. Матюшкина в Лицейской тетради с учетом поправок 1817 года (автограф не сохранился).

тору С. В. Шервинский, автор давней и единственной в своем роде статьи «Цветы в поэзии Пушкина», выделял как самую «цветочную».⁸ Правда, выводы о литературной родословной пушкинской флористики этого периода оказались для исследователя мало вдохновляющими: желая во что бы то ни стало отыскать в цветах Пушкина индивидуальное начало, он с сожалением вынужден был констатировать, что лицейский цветник обязан анакреонтике, и особенно французской поэзии, так как «пересажен с ее работок». Таким образом, верный ключ к флористике «Красавице...» был указан, но не использован.

Ключ же к рокайльным корням стихотворения подсказывала его жанровая определенность. Дело в том, что мадригал был своего рода опознавательной приметой французской «легкой поэзии», которая как детище дореволюционного салона довела до совершенства технику светского общения. «Не было, казалось, такого светского человека, который не мог бы при случае сочинить мадригал», — отмечает исследовательница французской культуры XVIII—начала XIX века.⁹ Наряду с эффектными комплиментами, тонкими намеками и изысканно-фривольными шутками, поэтические произведения — мадригалы, песни, послания, эпиграммы — составляли ритуал салонно-светского общения. Соседство мадригала с эпиграммой дало свои плоды: его французская версия отличалась игривостью общего тона, замешанной на перифрастическом эротизме и оборачивающейся в конце концов фривольной остротой — пуантом. Название при этом, как и начало, могло сохранять обманчивую галантность.

Образ любви, который культивировался в «легкой поэзии», определялся ее рокайльными корнями. Исследователи стиля рококо отмечают, что наиболее полно он явлен в самом образе жизни этой эпохи,¹⁰ особенно в любовном обиходе, когда культ галантных отношений, появившийся при дворе Людовика XIV, достигает своей кульминации. Исповедуя гедонистическую философию и трактуя жизнь как иллюзию, его приверженцы отдавали предпочтение внешней красивости мимолетных, но непременно острых и дразнящих впечатлений. Это придавало рококо игровой характер, выражающийся в пристрастии ко всякого рода переодеваниям и маскарадам, а также нарочитым галантным утопиям.

Поэтому и любовь представляла здесь легкой и изящной забавой, остроумной и изощренной игрой, в которой специфическую роль играли отмеченные тонким эротизмом знаки и фигуры «языка любви», заново воскресившего рыцарско-куртуазную традицию. В духе этой традиции вся светская жизнь концентрировалась вокруг женщины, которая стала предметом особого внимания и поклонения. Не могло не воспользоваться рококо и ближайшим галантным наследством сложившейся в контексте барокко XVII века прециозной культуры с ее знаменитой любовной «географией»¹¹ и

⁸ Шервинский С. В. Цветы в поэзии Пушкина // Поэтика и стилистика русской литературы. Л., 1971. С. 134—140.

⁹ Мильчина В. А. Французская элегия конца XVIII—первой четверти XIX в. // Французская элегия XVIII—XIX веков в переводах поэтов пушкинской поры. М., 1989. С. 8.

¹⁰ Об этом пишет, в частности, В. Г. Власов, подчеркивая, что центром формирования новой культуры с ее стремлением превратить повседневную жизнь в искусство стал салон, быт частного дома, где и создавалась особая среда со своими правилами поведения и языком (Власов В. Г. Стиль в искусстве. Словарь: В 3 т. СПб., 1995. Т. 1. С. 456).

¹¹ Carte du tendre, или Карта нежности, — аллегорическая карта наподобие географической, которая была придумана Мадленой Скюдери (1607—1701) для галантно-авантюрного псевдоисторического романа «Клелия, или Римская история». Она изображает «страну Амура», к которой ведут различные «дороги» — Привязанность, Склонность, Уважение, Признательность и пр. Известно, что эта карта была в ходу и в конце XVIII—начале XIX века. Так, Л. Н. Толстой упоминает ее для характеристики, хотя и откровенно иронической, салонного любовного языка начала века, вложив следующий пассаж в уста Веры Берг: «Я думаю, никто так не был courtisee, как она (Наташа. — К. Ш.), — говорила Вера, — но никогда, до самого последнего времени никто серьезно ей не нравился. Вот вы знаете, граф, — обратилась она к Пьеру, — даже наш милый cousin Борис, который был, entre nous, очень и очень dans le pays du tendre (в стране нежного. — К. Ш.)... — говорила она, намекая на бывшую в ходу тогда карту любви» («Война и мир», т. II, ч. III, гл. XXI). Был знаком с ней и Пушкин, о чем свидетельствует хотя бы его версия карты,

любовной физиогномистикой: типами улыбок, вздохов, взглядов и даже обмороков. Французская «*poésie fugitive*» XVIII века, в свою очередь, декларировала владение «искусством любви» в наиболее утонченных формах, эстетизирующих чувственное влечение. Она актуализировала разработанные этикетом еще в эпоху галантности условно-иносказательные формы выражения чувств, но поставила весь этот прециозно-рокайльный антураж себе на службу, переработав изощренную систему намеков в принципиальное качество стиля — перифрастичность и метонимичность, и пополнив словарь поэтической эротики эвфемизмами, фривольность которых не столько умалялась, сколько подчеркивалась иносказаниями.

Размышляя над усвоением русской поэзией уроков «*poésie fugitive*», В. Э. Вацуро настаивал на некоторой избирательности, характерной для национальной рецепции. Так, «непереведенными», по его наблюдениям, остались темы и мотивы, в наибольшей мере связанные с этикетом «любовной игры», т. е. особенно рокайльные.¹² Те же элементы рококо, которые так или иначе попадали в кругозор русских «переводчиков», по мнению исследователя, подвергались перекодировке. Думается, поэтика пушкинского мадригала может стать аргументом, позволяющим поставить под сомнение абсолютность отмеченной тенденции.

Вернемся к пушкинской «Красавице...». Действительно, почему так горько сокрушается и жалобно сетует герой стихотворения на «перемену вкуса» «милый Климены», называя ее «странной» и неожиданной: предпочтение «утренним цветам» и их обонянию «вредной травы зеленой» (нюхательного табака). Почему его так категорически не устраивает табак и табакерка в ее обновленном облике и почему он на крайний случай в этот же табак готов перевоплотиться? По нашим наблюдениям, словесная игра зиждилась на репликах этикетного языка намеков, семантику которых определял так называемый язык *аксессуаров*, а именно *цветов и табакерки*. Здесь не помешает еще раз напомнить, что именно «галантные манеры, костюмы, предметы обстановки будуаров»¹³ были для рококо как стиля жизни—искусства особенно значащими и знаковыми.

Начнем с цветов. Цветы, как утверждают историки моды, относятся к самым древним женским украшениям. Искусственные цветы в этом качестве стали особенно популярны в XVIII—XIX веках, когда ими в виде букетиков, венков, гирлянд было принято украшать шляпы, прически, платья (корсаж, рукава, подол юбки и проч.). Их и раньше использовали в итальянских женских монастырях для убранства церквей, но после возникновения светской моды на искусственные цветы первенство в изготовлении этих украшений переходит к Франции. Здесь возникают специальные

относящаяся к 1836 году. В статье о Мильтоне, написанной для «Современника», он полемически использует иронический пересказ главы «Чтение» из «облизанного» романа «чопорного, манерного» А. де Виньи «Сен-Мар, или Заговор во времена Людовика XIII», в которой выведены Мильтон и Мольер, Корнель и Декарт: «У славной Марин Делорм (...) собирается общество придворных и ученых. Скюдери (брат М. Скюдери, тоже писатель. — К. Ш.) толкует им (...) аллегорическую карту любви. Гости в восхищении от крепости *Красоты*, стоящей на реке *Гордости*, от деревни *Записочек*, от гавани *Равнодушия* и проч., и проч. Все осыпают г-на Скюдери напыщенными похвалами, кроме Мольера, Корнеля и Декарта». Любопытно сравнить этот пересказ с романом Виньи: Скюдери «...развернул на столе подобие географической карты, украшенной голубыми лентами, и начал объяснять значение линий, проведенных на ней розовыми чернилами». «Не у всех достанет воображения понять ее», — комментирует он. «Вот дорога, ведущая от Новой дружбы к Нежности. (...) Нежность — на — Любовной Склонности, Нежность — на — Благодарности (...). Но прежде всего надо пожить в деревнях Мужество, Великодушие, Исправности, Угождение, Учтивая Записка, и, наконец, Любовное Письмо! (...) нельзя миновать дорогу, проходящую через Услужливость и Чувствительность, ибо в противном случае рискуешь попасть в край Холодности, Забвения и погрузиться в озеро Равнодушия. — В высочайшей степени изысканно! — хором закричали слушатели. (...) гости склонились над картой страны Нежности и (...) водили пальцами по изгибам любовной реки». Нельзя не заметить, что в пушкинской версии, пусть и созданной мимоходом и с иронией, квинтэссенция «карты любви» приобретает свою интригу: крепость—река—гавань—деревня...

¹² См.: Вацуро В. Э. Указ. соч.

¹³ Власов В. Г. Указ. соч. С. 456. Курсив наш. — К. Ш.

цветочные мастерские, создающие искусные имитации цветов из шелка, тесьмы на проволоочном каркасе и т. д.

Живые цветы также издавна сопровождали женский облик, но по-особенному значимыми они стали в XVIII и XIX веках, так как начали выполнять функцию атрибута определенных стилей, в частности рококо¹⁴ и ампира. Они составляли почти незаменимое декоративное украшение элегантного, особенно бального, платья и прически,¹⁵ которое как бы завершало симфонию костюма и облика изящной и благоуханной нотой женственности. В то же время живые цветы перерастали рамки только декоративного дополнения, они привносили во внешность игровой нюанс стилизации и театрализации. Напомним, что источником моды на цветочные аксессуары принято считать в первую очередь театральные впечатления, а именно оперные спектакли, где в балетных номерах появлялись пастушки со своим неизменным атрибутом в виде цветов.¹⁶ Воскрешение интереса к цветам в контексте стиля амбир также было во многом обязано театру (актрисам в роли античных героинь и их костюмам).

Графический портрет матери Пушкина 1805 года, выполненный, как предполагают, Циммером, может служить яркой иллюстрацией. В этом профильном изображении, слегка стилизованном под камею, каждая деталь облика говоряща: и «греческий» узел волос, и шаль, накинутая на плечи, и, наконец, диадема с цветами в прическе.¹⁷ Интересно, что и сам поэт, моделируя вымышленные, но типологически характерные для определенных художественных стилей портреты женщин XVIII—начала XIX века, акцентирует в них живые цветы как неприменную деталь внешнего облика, которая выглядит его необходимым завершением.

Сравним: «Живописец представил ее облокоченною на перилы в белом утреннем платье с *алой розою в волосах*» («Дубровский», гл. VI, портрет матери Дубровского). Или: «Германн вошел в спальню. (...) На стене висели два портрета, писанные в Париже m-me Lebrun. Один из них изображал мужчину (...) другой — молодую красавицу с орлиным носом, с зачесанными висками и с *розою в пудренных волосах. По всем углам торчали фарфоровые пастушки...*» (портрет графини в молодости из «Пиковой дамы», гл. III). Обратим внимание на то, что эти цветы как бы перекочевали к ее воспитаннице Лизавете Ивановне, исполняющей при графине роль своего рода «фарфоровой пастушки», в двух описаниях которой настойчиво упомянута эта деталь: «...лакеи вынесли под руки сгорбленную старуху, укутанную в соболью шубу, (...) вслед за нею, в холодном плаще, с *головой, убранной свежими цветами*, мелькнула ее воспитанница» (там же, гл. III) и «Лизавета Ивановна сидела в своей комнате, еще в бальном своем наряде, погруженная в глубокие размышления. (...) Она сидела, сложа крестом голые руки, наклонив на открытую грудь *голову, еще убранную цветами...*» (там же, гл. IV).¹⁸

¹⁴ На картине Никола де Ларжильера (1656—1746) «Портрет дамы в парке» (1700—1710) неизвестная героиня запечатлена во время выбора цветов для букета к своему туалету. Об этом помогает догадаться маленький цветочный букетик в ее пудреной прическе, который уже имеет все признаки увядания. А на портрете своей жены и маленького сына тот же художник изобразил последнего поправляющим одной рукой цветочный букетик в прическе матери, а другой рукой протягивающим ей крупный, свежий и яркий цветок. Акцентирование внимания художника на этих деталях заставляет предположить в портрете некий интимный смысл, высказываемый диалогом скромных цветов прически и красного цветка, предлагаемого сыном.

¹⁵ *Кибалова Л., Гербенова О., Ламарова М.* Иллюстрированная энциклопедия моды / Пер. с чешского. Прага, 1988. С. 780. Украшение прически цветами и другими аксессуарами для бального выхода было делом особо искусным и выполнялось только «мастером», на это занятие уходило немало времени.

¹⁶ Так считает М. Н. Мерцалова. См.: *Мерцалова М. Н.* Костюм разных времен и народов: В 4 т. М., 2001. Т. 3—4. С. 51.

¹⁷ Этот портрет воспроизведен в книге-альбоме «Лица пушкинской эпохи в рисунках и акварелях. Камерный портрет первой половины девятнадцатого века» (М., 2000).

¹⁸ Добавим также, что непокрытая голова, украшенная только цветами, — привилегия девиц; замужние молодые дамы, собираясь на бал, заменяли утренний чепец беретом, током или украшали голову перьями, чего не могли делать незамужние.

Использование языка цветов в любовном быте и в costume было характерной чертой галантной эпохи и стало особенно интенсивным, как отмечают историки моды, в эпоху Людовика XVI и Марии-Антуанетты. Помимо декоративного свойства, цветы наделяются семантикой значащего аксессуара, становятся своего рода элементом «алфавита любви».

Любопытные свидетельства этого пристрастия сохранила живопись. Так, на интимном овальном портрете маркизы де Помпадур за туалетным столиком (1758 год, типичный для рококо жанр «утреннего туалета») кисти Франсуа Буше аккуратную напудренную прическу знаменитой фаворитки украшают живые незабудки, известные как эмблема верности. Это — скромное напоминание о постоянстве ее мыслей о возлюбленном покровителе. «Прозрачному» намеку голубеньких незабудок, этого «многознаменующего» цветка из «цветника любви», как аттестовал их автор знаменитого русского пособия конца XVIII века «Любовь. Книжка золотая» (СПб., 1798) в разделе «Новый любовничий и супружеский словарь», вторит шелковая лента синего — королевского — цвета и букет садовых цветов нежных оттенков, лежащий возле зеркала.

Особым интересом к этикетной тайнописи отличался художник Франсуа Юбер Друэ (1727—1775). Так, в портрете мадемуазель Дорэ (конец 1750-х годов), вероятно, дамы полусвета, актрисы, он делает ряд таких намеков, превращая изображение в пространный рассказ о героине. Вполне в духе рокайльного маскарада она позирует в «платье пастушки», корсаж которого, перед юбки и края рукавов украшены бесчисленными шелковыми розочками с нераспустившимися бутонами. Букетиком этих цветов украшена и аккуратная прическа из напудренных волос, уложенных в «грядки». Следует заметить, что мода рококо особое внимание в costume сосредотачивала на лице, шее и руках, а прически и головные уборы тоже включались в общий контекст полного условностей «языка чувств», получая такие намекающие названия, как «взрыв чувствительности», «тайна», «сладострастная», «двусмысленность».

Непременным дополнением не столько костюма, сколько облика были изящные аксессуары, хранящие сентиментальные воспоминания. Ансамбль тайнописных аксессуаров «мадемуазель» также довершает маленький золотой медальон в виде сердечка на черной ленте: он выглядит залогом чьих-то клятв в «вечной» любви. Но, как остроумно заметил один из комментаторов, тщетны намеки «пастушеского» платья, цветов (бутоны розы означал неопытное сердце, еще не познавшее любви) и наивного медальона на невинность владелицы сего немислимого туалета. «Догадаться» об этом помогает в том числе и маленький букет живых цветов в руках «мадемуазель», которые очевидно тронуты увяданием.

В портрете маркизы д'Агиранд того же художника белое атласное платье в шафрановую полоску сиятельной красавицы украшают вытканные розовые маргаритки, а лиф и рукава — такие же букетики, выполненные из синели.¹⁹ Букетик садовых цветов в напудренных волосах довершает цветочный мотив облика. Намек же на то, что он имеет свою подоплеку, содержит другой соседствующий аксессуар, язык которого — фанология — сформировался в ту же галантную эпоху рококо, а именно веер в руках, три раскрытые лопасти которого подают свой тайный знак адресату портрета. Ведь с помощью веера принимались или отвергались любовные притязания, например, по количеству раскрытых лопастей можно было узнать время назначаемого свидания.²⁰ Маргаритки, этот любовный оракул, как никакие другие цветы были помечены в символике куртуазным шифром, они служили весьма распространенным сред-

¹⁹ Синель (от фр. chenille, т. е. «гусеница») — пушистый, с бархатистым ворсом шнурок для отделки, выкладывания сложных узоров по поверхности ткани, изготовления бахромы.

²⁰ На иллюстрации 536 в вышеуказанной книге М. Н. Мерцаловой об истории costume воспроизведен любопытный веер английской работы (1797) с выгравированным на его лопастях подробным объяснением «языка вееров», названного фанологией.

ством любовного общения еще в рыцарские времена. Так, если дама в ответ на призывания рыцаря украшала себя венком из маргариток, то тем самым давала ему надежду, говоря с их помощью, что будет размышлять над полученным предложением, если же она позволяла поместить изображение маргариток на его доспехах, то это было уже более чем откровенным признанием в том, что она разделяет чувства своего поклонника. Недаром и костюм молодой красавицы с портрета Никола де Ларжильера 1725—1730 годов, собравшейся в маскарад, о чем свидетельствует домино из черной тафты и полумаска в руке, дополняют именно живые маргаритки в прическе, явно предназначенные для условного маскарадного диалога.

Заметим, что и в русских живописных портретах вплоть до конца XVIII века стилевые тенденции рококо будут давать о себе знать не только в легкости композиции или ритмических линий, как об этом принято говорить, но и во внимании к аксессуарам. Таков портрет Н. В. Хлюстиной художника А. Лосенко: легкие ритмические «пятна» усыпавших пудренные волосы розовых роз, дополняя голубой тон одежды, прочитываются как готовая «цитата» рококо. На рококовом портрете графини Санти раскинутый на груди неожиданным «фонтаном» букет цветов, с которым как бы спорят «спокойные» цветы, украшающие высоко взбитую прическу, становится запоминающейся и будоражащей воображение деталью. Почти непрременная роза в «благоуханных» женских портретах Боровиковского (цветок либо в прическе, либо в руке, либо рядом на столике) является сентименталистской «знаковой деталью, связывающей мир модели с миром природы, определителем их эмоционально-психологической близости»,²¹ но и она, на наш взгляд, генетически восходит к цветочным мотивам как языку чувств рококо.²²

Бытовой и литературный сентиментализм живо востребовал язык цветов, поставившись сохранить аромат рокайльной галантности. Спектр его применения в эту эпоху расширился. Им пользовались в альбомном общении для записей и графики (рисунков и виньеток),²³ при составлении букетов²⁴ или венков-шарад, при вышивании, оформлении декоративных панно и каминных экранов, даже для зашифрованного общения в переписке, как это делала, например, двадцатилетняя А. П. Керн, признававшаяся в своей «флоромании». Она, кстати, ссылается на некий «альбом», который помогает ей разобраться в этом языке. Действительно, в начале 10-х годов XIX века начинают появляться разнообразные, в основном французские, печатные пособия и руководства, носящие выразительные названия «Венков», «Цветников», «Оракулов» Флоры, «Алфавитов», «Азбук», «Альбомов» цветов, разъясняющие их аллегорико-символические значения, а также содержащие своеобразные инструкции по «грамматике» и «синтаксису» языка цветов и его применению. Одним из самых ранних пособий этого рода, как утверждает Беверли Ситон, автор единственной на сегодня монографии по истории этикетного «языка цветов» «The language of flowers: a history» (Charlottesville and London, 1995), была книга В. Delachenaye «Abecedaire

²¹ Чебанюк Т. А. Человек и эпоха в русском портрете XVIII века. Владивосток, 1999. С. 196.

²² Интересно, как этот мотив всплывает в провинциальном женском портрете 40-х годов XIX века. Так, художник И. В. Тарханов изобразил Н. А. Сурину в первые дни после свадьбы, о чем свидетельствуют свадебное платье и фата, а ее прическу, лиф платья и рукава украшают «говорящие» искусственные цветы: гиацинты, жасмин и розы (см.: Русский портрет XVIII—XIX вв. из собрания музеев РСФСР: Каталог выставки. Ярославль, 1980).

²³ В альбомной графике изображении цветов могли сопровождать стихотворный текст и служить его аллегорическим комментарием. Зачастую цветы-символы помещались вовсе без текстового сопровождения, заполняя весь лист. Это могли быть и гербаризированные растения, напоминающие какое-либо интимное событие и эмблематически его обозначающие.

²⁴ Такие, например, «символические букеты» предлагал читательницам «Самый новый и полный оракул» начала XX века (но с использованием значений языка цветов, восходящих еще к началу предыдущего века): настурция и маргаритка — «За вас готов в огонь»; олеандр, барвинок, белая сирень — «Вспомните иногда о том, кто любит вас и не смеет признаться»; незабудка, мак, гелиотроп — «Любите меня, как я вас люблю».

de Flore ou langage des fleurs» (Paris: Didot l'Aine, 1811). До этого пользовались рукописными руководствами.²⁵

Среди пособий стоит особо выделить книгу Шарлотты де Латур (вероятно, псевдоним Луизы Кортамбер) «Язык цветов» («La langage des fleurs»), опубликованную в Париже в 1819 году и затем выдержавшую множество переизданий. Ее можно считать хрестоматийным воплощением прикладного сентиментализма и вдохновительницей печатной продукции подобного типа, так как вся последующая, как французская, так и немецкая, и английская, уже лишь продолжала «диалог» с этой книгой.

Отсчет русской традиции цветочных «Алфавитов» принято вести с 1830 года.²⁶ Действительно, вышедшая в Петербурге в 1830 году подарочная «дамская ботаника» (как обозначил ее в рецензии С. Раич) поэта и переводчика Д. П. Ознобишина под названием «Селам, или Язык цветов», предлагала русским читателям расширенный перевод с немецкого анонимного произведения «Die Blumensprache, oder Bedeutung der Blumen nach orientalischer Art» (Berlin, 1823), а также оригинальную поэтическую версию его легендарного «гаремного» происхождения с удачными вкраплениями цветочной символики и обширными пояснениями автора в виде примечаний о восточной специфике селамы.

Но первоначальные разнообразие сведения о языке цветов русские читатели начали получать все-таки намного раньше, чуть ли не с конца XVIII века, и посредником в его освоении стала переводная французская литература. На этом стоит остановиться подробнее, так как Беверли Ситон не учитывает в должной мере такого пути распространения сведений об этикетной флористической символике.

* * *

Среди французских авторов, выступивших в роли популяризаторов языка цветов, особо выделим Бернардена де Сен-Пьера и совершенно забытого Реверони Сен-Сира прежде всего потому, что сведения о флористическом коде в этикетном преломлении они подавали читателям оригинальным беллетристическим способом, сообразуясь со своими художественными задачами.

Информация о возможностях языка цветов как средства общения, принятого на Востоке, была умело вплетена в канву сюжета философской повести о поисках истины чрезвычайно популярного в России в конце XVIII века ученика и последователя Руссо Бернардена де Сен-Пьера «Индийская хижина» (1791; первый русский перевод 1794).²⁷ Как известно, автор отводил ей роль своего рода художественной иллюстрации, поместив в качестве приложения к книге путевых впечатлений «Путешествие на Иль-де-Франс». Герой повести, английский ученый, ищущий истину, знакомится сначала с буддийскими монахами, но разочарован ими. Случай сводит путешествен-

²⁵ Л. И. Петина, исследовавшая альбомную продукцию пушкинской эпохи, отмечает присутствие таких текстов на русском и французском языках в альбомах и рукописных сборниках не только этого периода. «Они встречаются на протяжении всего XIX в.», — констатирует она, ссылаясь, в частности, на хранящиеся в РО ГИМ рукописный сборник К. Мальма (Ф. 4114. Л. 58—60, об., 61, об.—65, об.) и альбом Магге (Ф. 7339. Л. 2—27). См.: *Петина Л. И.* Структурные особенности альбома пушкинской эпохи // Проблемы типологии русской литературы. Тарту, 1985. С. 21—36 (Учен. зап. Тартуск. гос. ун-та; вып. 645).

²⁶ Так считает М. А. Ващенко, автор недавнего исследования о символике цветов в культуре, в том числе и о языке цветов, «Цветочная символика в сравнительно-культурологическом контексте» (АКД. М., 2000).

²⁷ Индейская хижина. Сочинение Г. де Сент-Пьера. Перевела с фр. К. С. М., в унив. тип. у Ридигира и Клаудия, 1794. Автор первого русского перевода, скрывшийся за инициалами, оказался женщиной, Екатериной Свиной. Она с особым вниманием отнеслась к цветочному этюду, постаравшись перевести его как можно тщательнее.

²⁸ Ныне Иль-де-Франс носит название остров Маврикия; он расположен в Индийском океане восточнее Мадагаскара.

ника с простым отшельником-«парией», и тот открывает ему секрет своего счастья: в бедной жизни вдали от всех, но в согласии с собой и окружающим миром природы. Рассказывая, как он познакомился со своей будущей женой, принадлежавшей к касте браминов, отшельник поведал о том, что прибег к языку цветов, так как обычное общение между ними было невозможно. Отвергнутый и гонимый всеми, он скрывался на кладбище и питался приношениями на могилы, где впервые и увидел ее, когда она возжигала фимиам, чтобы вызвать тень матери, недавно сожженной заживо с умершим мужем. «Наши глаза встретились и заговорили друг с другом».

Из участия к его бедственному положению она оставила на могиле своей матери фрукты, а он в ответ — мак, «который показывал участие, принимаемое мною в ее печали». Увидев в следующий раз, что его знак принят, потому что мак был полит ею, он продолжил безмолвный диалог, прибавив к маку *ноготки* (в тексте повести эта «реплика» не разъясняется, так как их название во французском языке — *souci* — синонимично «заботам, хлопотам, беспокойству», поэтому и на языке цветов они означают «муку, скорбь»). Увидев и ноготки политыми, он «сделался смелее» и добавил цветок *фульсапата* «как выражение униженной и несчастной любви моей» (пояснив такое значение тем, что сапожники используют этот цветок для окраски кожи в черный цвет), а на завтра нашел его засохшим. Тогда в следующую ночь он положил *тюльпан*, «которого красные листья и черное сердечко показывали пламень, коим сгорал я». Но и он остался отвергнутым, неполитым. Затем, прибегнув к последнему средству, герой принес *бутон розы с шипами*, означавший «надежду, смешанную с великим страхом», но увидел его утром далеко отброшенным. Решившись наконец на очное, а не заочное объяснение, он узнает о том, что молодая женщина обречена повторить судьбу своей матери — быть заживо сожженной с телом умершего недавно старого мужа, что диктовалось суровыми законами касты. Это и мешало ей принять уверения в любви. Но «пария» уговаривает ее бежать вместе с ним. В финале разговора они вновь возвращаются к языку цветов: «я подал ей бутон розы, и она приняла его», тем самым ответив согласием на предложение.

В конце повести, прощаясь с англичанином, в знак особого доверия к нему «пария» вновь прибегнул к языку цветов. Даря своему новому другу корзину, наполненную женой фруктами и цветами, он поясняет, что нет среди них ни маков, ни ноготков (как мы уже выяснили выше, означающих печаль и утешение в печали), но есть *жасмины* и *бергамоты* как знак «привязанности, которая будет улаживать нас, когда мы разлучимся».

Значения цветов, на которые ссылается автор в своей повести как на свойственные восточному этикету, были в большинстве случаев модернизированными, тем более что оригинальный восточный «салам» основан единственно на рифменных созвучиях названий цветов, фруктов, «камешков» (жемчуга, бисера) и пр. и обозначений чувств, а не на приписываемых определенным цветам тех или иных символических значениях.²⁹ Например, созвучие названия груши (*argmoude*) и надежды (*omoude*) стало основой для реплики «*ver bana bir omoude*», т. е. «дай мне немного надежды». Много подобных примеров содержала, кстати, книга Ознобишина «Салам»: созвучие *ишагла* (свежий миндаль) — *агла* (плакать) дало повод для шифра «я плачу», созвучие *юндша* (дятлина) и *олундша* (болезнь, смерть) — «я буду любить тебя до самой смерти», *уцум* (виноградная гроздь) с *гейзум* (глаза) — «очи мои».

Мотивировки же значений цветов, предлагаемые в повести, не формальные (рифменные), а содержательные: связь фульсапата с черным цветом диктует его «несчас-

²⁹ С этим оказался связан забавный казус, который описывает в своей монографии Беверли Ситон: современник писателя, автор одного из ранних французских пособий по языку цветов, опирающийся на несколько рукописных источников и установивший различия между ними, сокрушался, что Сен-Пьер ограничился в повести ссылкой на «восточные» значения лишь нескольких цветов, а то бы мы имели, утверждал он, наиболее авторитетный вариант «салама».

тное» значение, как у ноготков — их значащее название. Восточный колорит автор сохраняет благодаря отбору цветов: экзотического фульсапата, наидревнейшего среди цветов мака (кроме того, одна из его разновидностей имеет название «мак восточный»), особо чтимого там тюльпана, роз, жасмина. В то же время значение «реплики» мака восходит к римской мифологии. К безутешному горю Цереры, ищущей похищенную Плутоном дочь Прозерпину и не знающей сна и отдыха, боги проявили участие: каждый ее шаг стал сопровождаться появлением цветка мака, и она была вынуждена наклоняться и срывать его. Набрав букет, Церера вдохнула его аромат, уснула и нашла хотя бы кратковременное утешение. Именно отсылкой к античности объяснялась реплика мака в одном из упоминаемых нами руководств, книге Шарлотты де Латур.

А вот фульсапат с приписываемым ему значением стал авторским вкладом писателя в язык цветов, так как Шарлотта де Латур включает его в свой авторитетный «алфавит», ссылаясь именно на «Индийскую хижину». Способ пополнения этикетного цветочного шифра, этой «новой мифологии», за счет литературных цитат и аллюзий был вполне легальным и продуктивным. Хрестоматийным примером считается *барвинок* как личный вклад Руссо: его значение («нежные, приятные воспоминания») связано с автобиографическим опытом писателя.

В конце концов и Сен-Пьер наглядно демонстрирует такой способ творческого пополнения языка цветов новыми значениями в своей повести, приписывая их авторство герою-«парии». Так, в подарок англичанину «пария» выбрал жасмины и бергамоты, как сам тут же комментирует, за устойчивость запаха, чтобы они свидетельствовали о надолго сохраняемой новыми друзьями преданности.

Но не только ради создания восточного колорита, пусть и из европейского материала, обратился автор к языку цветов. Таким образом он иллюстрировал главный философский тезис своего произведения: «истину находишь лишь в природе».

Маленьким, но очень выразительным штрихом вошел язык цветов и в иносказание самого знаменитого произведения писателя — романа «Полю и Виржини» (1787; первый русский перевод А. Подшивалова был опубликован в 1793 году под названием «Павел и Виргиния»), составившего последний, четвертый том философских «Этюдов о природе» (1784—1787). Неповторимый колорит роману придавали картины девственной тропической природы, написанные автором, что называется, с натуры. Они составляют фон переживаний героев, впечатления эти, по определению Д. Д. Обломиевского, «спутники» всей их жизни:³⁰ детских лет, прощания, одиночества Поля, встречи и гибели. Не случайно растительным воплощением Поля и Виржини становятся посаженные в год их рождения матерями два кокосовых дерева, которые, вырастая, сплетаются ветвями.

Но во время разлуки посредниками для них становятся европейские цветы, высланные Виржини в письме к Полю из Франции. Это семена *фиалок, маков, маргариток, васильков, ранункулов* (т. е. *лютиков*) и *скабиоз*, которые она собрала на полях и которыми, как замечает героиня, «никто здесь не занимается». Действительно, только после публикации в 1782 году «Ботанических писем» Ж.-Ж. Руссо к мадам Делессер в Париже стало считаться «признаком хорошего тона посещать лекции по ботанике в Королевском саду, даже королевский двор ездил в Тюильри и в Елисейские поля собирать цветы и раскладывать их в гербарии; ни одна элегантная дама не показывалась без лупы, пинцета и ножа. Только с этого времени *ботаника и (...) уход за садом и цветами получили права гражданства в обществе*».³¹

Полю эти цветы неизвестны, поэтому она подробно описывает их, попутно знакомя его и с отдельными штрихами европейского языка цветов: «фиалка производит ма-

³⁰ История всемирной литературы: В 9 т. М., 1989. Т. 5. С. 145.

³¹ Работа Ф. Кона «Растение» цит. по: *Станков С.* Линней, Руссо, Ламарк. М., 1955. С. 106. Курсив наш. — *К. III.*

ленький темно-фиолетовый цветок, который любит скрытность и уединение, но по приятному от него запаху тотчас его найти можно. (...) Скабиоза производит прекрасный голубой цветок (так в первом русском переводе, хотя типичный цвет скабиозы лиловый. — К. III.) в середине черный с белыми крапинками, как будто бы он в трауре. Для сего называют его вдовим цветком (своему «печальному» значению в языке цветов скабиоза обязана именно французским традициям, так как лиловый считался там цветом вдов, носящих кольца с аметистом, и цветом священнической рясы. — К. III.), семена его надлежит сеять в каменных и открытых местах».

Дальнейшее намерение Поля символично: он хочет «смешать Европейские растения с Африканскими» в их любимом саду так, как Виржини сплела их имена в вензель, сделанный из собственных волос, на кошельке, присланном вместе с семенами (кстати, аксессуар, сплетенный из волос близких людей, также европейско-французское нововведение: они вошли в моду в эпоху Людовика XVI и Марии-Антуанетты). Но цветы из семян, особенно фиалки и скабиозы, «которые имели некоторое сходство с положением» героини, как подсказывает писатель, росли плохо.

В маленький идиллический мир героев (остров) вторгается большой мир (Франция), и им не удается найти согласие, как Полю не удалось привить европейские цветы на африканской почве. Соблазны знатности и богатства обрекают их на разлуку, а потом и на гибель, которая «предсказана» на языке цветов: засохшими до своего расцвета «скромными», стыдливими фиалками и выбранным героиней «трауром» скабиозы, которую она недаром просила Поля посадить на той горе, где они говорили в последний раз, и назвать Горой прощания.

Настоящей энциклопедией этикетного языка цветов и подробной «инструкцией» по его применению стал роман «Сабина Герфельд, или Опасности воображения». Он вышел в Париже в 1798 году, а уже в 1802 году (кажется, единственный из восьми других романов этого автора) был переведен с французского и предложен русскому читателю. Примечательно, что в 1808 году, рассуждая о мертвых языках, таких как греческий и латынь, и причисляя к их ряду язык взоров и еще относительно новый язык цветов (с той разницей, что, говоря на них, люди «чувствуют живее, нежели когда-нибудь»), анонимный автор «Аглаи», «желая угодить Грациям, для которых надобен язык самый нежный», демонстрирует читательницам возможности «языка цветов»,³² делая обширную выписку именно из этого романа, где в определенной последовательности названы одиннадцать цветов (их перечень представляет собой зашифрованную записку влюбленных).

Автором этого романа был плодовитый французский литератор, обозначенный на обложке русского перевода как Сен-Сир (барон Жак — Антуан де Реверони Сен-Сир, 1767—1829). Он происходил из итальянской фамилии, оказавшейся во Франции еще во времена Екатерины Медичи. Реверони не был профессиональным литератором. Он сделал хорошую карьеру военного инженера (заместитель начальника инженерных войск Парижа и профессор фортификации Политехнической школы). Но параллельно с освоением этого поприща заинтересовался музыкой, театром, литературой. Так, на счету Реверони романы с показательными названиями «Паулилка, или Современная испорченность. Недавние воспоминания одной польки» (1798), «Сабина Герфельд, или Опасности воображения» (1797—1798), «Наши страсти, или Записки мусульманина» (1799), «Поток страстей, или Опасности галантности. Приключения генерал-майора, графа де С*, в разных краях Европы» (1818) и др. Кроме того, он автор около двух десятков драматических произведений для театра, комедий, водевилей и трагедий, оперных либретто,³³ а также научных трактатов, подобных двухтомному иссле-

³² Аглая. 1808. Ч. 3. Кн. 2. С. 68—69.

³³ В рукописном отделе Театральной библиотеки (Санкт-Петербург) сохранилось два перевода либретто Реверони с пометками постановщика: «Иступленный» (опера в 1 д. на муз. А. Бертоне, 1816) и «Елиза, или Путешествие по ледяным горам Сент-Бернарда» (опера в 2 д. на муз. Керубини). Они также изобилуют катастрофами и злодеями, разлучающими любящих.

дованию «Опыт о совершенствовании искусств посредством точных наук» (1804). Его литературные опыты, если судить по большому счету, не переросли дилетантского уровня, хотя и вызвали определенный читательский резонанс.³⁴ Жизнь Реверони закончилась драматично: будучи склонным к умопомешательству, он заболел и умер в больнице под Парижем.

Похоже, что именно роман «Сабина Герфельд...» более всего запомнился читателям, так как очередные опыты писателя рекомендовались на обложке как новые произведения «автора Сабины Герфельд». Избрав традиционную для сентименталистской прозы эпистолярную форму, Реверони насыщает свой роман множеством отсылок к авторитетам Руссо, Гете, Юнга, Платона (диалог «Пир»), цитирует известные мифологические мотивы (вроде Левкадской скалы влюбленных и пр.), расцветчивая ими повествование, как блестками, но это только усугубляет впечатление дилетантизма. В общем достаточно ремесленный роман мог привлечь внимание только как оригинальное пособие для овладения цветочным шифром, который автор по-своему изощренно «вплетал» в отношения героев, переводя на язык цветов самые сокровенные стороны их отношений.

Юная героиня этого романа Сабина Герфельд вышла замуж по настоянию отца, но, найдя в муже не достойного ее человека, она покинула его и хранит свою невинность, живя в узком кругу близких ей людей. Горький личный опыт и пуританское воспитание научили ее не доверять мужчинам, поэтому она воспринимает знаки внимания с их стороны с подозрением. И только встреча с молодым офицером кавалером Версенем, искренне ее полюбившим, заставляет Сабину изменить свое мнение, да и то не сразу. Постепенное развитие отношений героев, их встречи и разлуки, сближения и отдаления, заканчивающиеся душераздирающей развязкой (убивший на дуэли злодея Лормера, успевшего все же оклеветать его в глазах Сабины, герой принимает опиум, выживает, но сходит с ума и, помещенный в дом умалишенных, медленно угасает, проводя все дни у зарешеченного окна, а героиня, узнав о своем заблуждении, спешит посетить его, но, найдя только свежую могилу, умирает на ней), и составляют сюжетную интригу этого романа.

При первых встречах Версен привлек внимание Сабины своими музыкальными способностями, удивительно проникновенным исполнением романсов и арий. Этот язык она ценит: «в чувствительных вещах я не люблю никакого языка, кроме музыкального». Но своим «любимым наречием» героиня избирает все-таки язык цветов, который уже давно использует в интимной переписке с сестрой. В конце концов она решает посвятить в него и Версена. Эти наглядные примеры и становятся для ее избранника первым уроком в усвоении цветочного шифра: увидев прикрепленную на «обертке» письма фиалку и «другие цветы», он «рассматривал ее с любопытством (...) вопрошал меня. Я молчала. Он еще другие цветы заметил на моих письмах. (...) Неужели? сказал он с вдохновенным видом. Я улыбнулась: он отгадал меня, того довольно. Ему уже известны любимые существительные моего сердца: *природа* и *дружба*» (Письмо 13).

Когда кавалер Версен принял участие в судьбе одной несчастной женщины, Сабина пополнила «алфавит» цветов, вручив ему *незабудку* в похвалу «его благодетельности». «Я присовокуплю ее к *дружеству* и *природе*, — сказал он с улыбкою». «...Его собрание увеличивается, и он меня очень хорошо понимает», — довольна Сабина своим учеником (Письмо 16). Но и он, в свою очередь, самостоятельно начинает изучать «мифологию и восточные иероглифы», которые открывают ему ряд новых слов Сабинино наречия. «Остальным я его, может быть, научу», — планирует героиня,

³⁴ В каталогах фондов РНБ (Санкт-Петербург) зафиксированы три парижских издания романов писателя: «Pauliska...» (an. VII), «Le Torrent des passions» (1818), «L'officier russe a Paris» (1814), оперного либретто «Lina» (1807), а также русский перевод романа «Сабина Герфельд...» 1802 года.

так как ее главные требования к избраннику состоят, по собственному признанию, в следовании «истинной, скромной душевной привязанности и молчании».

Узнав о предстоящей им разлуке, Сабина не может выразить своей опечаленности открыто, при всех, и вновь прибегает к языку цветов, упоминая при прощании, что она хочет немедленно поехать на Генцкий луг, чтобы собрать маргаритки (цветы печали, как поясняет в скобках автор). Свои рецензии на новые музыкальные сочинения Версена, которые он напишет во время разлуки, Сабина собирается сообщать ему посредством все того же языка цветов: «каждые две недели буду вам посылать цветов, не всегда одинаковый». Наконец, она высказывает, на первый взгляд, невинную просьбу, рекомендуя Версену побывать в ее загородном доме, мимо которого он будет проезжать, погулять по саду, посидеть в ее любимой беседке-павильоне, от которой она дает ему ключ. Сабина разрешает нарвать там любых цветов, какие ему понравятся, а ей прислать «только *тмину* и *незабудочек*», намекая на то, что о нем будут помнить и в разлуке.

Напоследок она передает ему цветочный «венок», сплетенный из одиннадцати разных высушенных цветов, оказавшийся запиской-загадкой: «Она вынула из своей книжки бумагу, сложенную двумя свертками, и я во второй нашел несколько цветов приятного разнообразия, расположенных в порядке и высушенных с удивительным искусством. „Возьмите, — сказала она дрожащим голосом, — это загадка, отгадайте ее для себя, и да никто не будет понимать ее значения”» (Письмо 19). Версен присоединил эти цветы к подаренным ему ранее и спрятал на сердце как талисман, дав им название «голосов Сабининых».

Попав в сад Сабини, он начинает догадываться, что в его руках наконец-то оказался «ключ» к тайне ее признания. Версен прилагает все свое внимание, используя наблюдательность и полученные знания, чтобы прочесть ее заветные мысли, написанные «наречиями цветов и деревьев». Его прогулка по саду к заветной беседке-эрмитажу напоминает путь по лабиринту. Вначале Версена посещают смутные ассоциации, подсказанные литературными впечатлениями: «...в небольшом домике, под сводом печальных ив и кипарисов, я усмотрел плачевную урну. (...) Я искал здесь Вертерова праха». Но затем они становятся более ясными и отчетливыми.

Его путь пролегает сквозь «ореховые, смородинные, бузинные кустарники» («Каждый имеет свое значение», — догадывается герой). Затем следуют «терновник, дикие розы, барбарис» вокруг колоннады. Их загадка наконец открывается Версену благодаря обретенным ранее знаниям: «Они изображают заботы, печали, угрызения и все следствия порока. Далее кустарники получали приятные краски: то были тростник, белый лавр, розмарин, означающие раскаяние, откровенность и простосердечие».

Герой понимает, что в беседке его должен ждать многозначительный финал этого «символа веры» Сабини. Но, наконец попав туда, он видит новую загадку — мраморную аллегоричку с именем «Невозможное существо»: статую, погруженную в задумчивость, одна рука покоится на сердце, другая на лбу, что, очевидно, должно символизировать недостижимый идеал, воплощение гармонического союза чувства и рассудка. Рассматривая ее, Версен замечает, что бока пьедестала «были украшены речениями из Платонова пиршества, написанные наречиями цветов». Так как у него с собой случайно (!) оказалась эта книга, он по переводу отрывков из нее понял, что обозначает тот или иной цветок и получил наконец ключ к своей записке-ребусу, в которой были «сплетены» *бальзамин, розовый лавр, мимоза, сирень, персиковый цвет, скабиоза, можжевельник, колокольчики, желтый нарцисс, розан, желтофиоль*. Она гласила: «Если у тебя есть *добродетель, красота, чувствительность, разборчивость, постоянство, скромность*, если нет у тебя *недостатков, нетерпения, ни желаний*, то будешь иметь *нежную и верную женщину другом*».³⁵ Только теперь герой

³⁵ Сабина Герфельд, или Опасности воображения. Пруссские письма, собранные г-м Сен Сир. Перевод с французского. М., 1802.

понимает смысл той растительной прелюдии, которая предшествовала его знакомству и с «Невозможным существом», и с содержанием записки, рисующей для него целую жизненную программу, следуя которой, он может надеяться на ответное чувство Сабины, да и то скорее дружеское. «Она будет моим другом! (...) опять прочел предыдущее и ужаснулся условиям. Но надеяться позволено» (Письмо 20).

Когда Версен возвращается из поездки и вновь встречается в обществе с Сабиной, он уже вправе считать себя посвященным в этот орден поклонников любовной тайнописи и поэтому как страстный почитатель берет на себя смелость открыто рассуждать о подобных талисманах и отстаивать их необходимость для чувствительных душ. «Лента пастушки, перевязь рыцаря» были безмолвными приказами хранить верность и быть мужественным, — ссылается Версен на исторические примеры. «Драгоценные талисманы, воспоминания — ими воображение наше воспалется беспрепятственно», — заключает он свою страстную речь, поддержанную женской половиной присутствующих (Письмо 21).

Сабина оценила перемены, которые произошли в ее избраннике, и когда в невинном бытовом контексте (будучи в гостях, Сабина и Версен по просьбе хозяйки участвовали в приготовлении сырья для духов — «луцили» фиалки, но делали это нехотя, через силу, так как знали, что тем самым невольно «растерзывают символ дружества») ему была отдана ею при всех *фиалка* с присоединенным к ней *миртовым* листочком (на фоне одновременно подаренной подруге фиалки без каких-либо прибавлений), тем самым дав понять герою, что дружеские чувства переросли в любовь (Письмо 23). Здесь же находился их недоброжелатель майор Лормер, козни которого станут причиной будущих несчастий. Желая во что бы то ни стало завоевать внимание и благосклонность Сабины, для того чтобы опровергнуть мнение о ее неприступности, а затем посмеяться над ней, он неотступно следит за влюбленными и до поры до времени не догадывается об их тайнописном диалоге. И в этот раз он еще в неведении, и потому, получив от Сабины в ответ на свою просьбу *гранатовый цвет* и одну *гвоздичку* из ее букета, с довольным видом продвигает их в петличку, не понимая всей комичности своего положения. Ведь своим «нелестивым ответом» на его домогательства Сабина заявляет, что в нем ей претит хвастовство и что он наводит на нее скуку. Невольно рассмеявшись от его преувеличенной благодарности за этот дар, она взглядом обращается за одобрением к Версену, уверенная, что ему «перевод» не нужен.

Только много позже Лормер начнет «подозревать тайну» в сношениях влюбленных, хотя в других шифрах он достаточно искушен. Так, в одном из писем к своему другу он со знанием дела излагает между прочим основы фанологии: «Свернуть его, ударить по руке — стыд, решение; конец на лоб — замешательство, объяснение; качанье развернутым — волнение, приятные вопросы; собирать его на коленях — расуждение, печать». «Этого ничего не было, — заключает он, наблюдая за Сабиной. — Молчание рук, совершенное молчание». Но все-таки дальновидно предполагает, что «у любви способы бесконечны». Поэтому, когда Сабина, показывая Версену «травник», просит его сделать выбор между двумя цветами, *фиалкой* и *белой полевой розой* (речь, похоже, идет о белом шиповнике), и тот отдает предпочтение последней, Лормер уже «подозревает тайну в сем разговоре».

«Во всей земле я предпочитаю полевую розу, она совершенна и неизвестна», — с жаром говорит Версен (Письмо 40). Таким образом, белая полевая роза выступает в качестве флористического псевдонима Сабины, намекая на знаменитые аллегории старофранцузского «Романа о Розе» и его парафразов. Кстати, до этого героиня, переживая сложный этап в отношениях с избранником, который дал ей повод для минутного сомнения, испугав неумеренной страстностью, приказывает разрушить «храм» и «Невозможное существо», но делает исключение для *персикового цвета* и *чувственницы*, т. е. верности и чувствительности, которые она присваивает себе, несмотря на разочарование в своем предмете.

Версен, в свою очередь, также получает от Сабини дендрологическое имя: его символом на их тайном языке становится *сосна*. Вырезав на сосне свой вензель, Сабина тем самым дает понять, что наступила новая стадия их духовной близости: «Версену должно было почувствовать, что значит сие» (Письмо 24).

«Цветы будут опять расти, если лето хорошо будет», — многозначительно обещает она герою, сумевшему доказать ей свою верность. Но она недаром любит посещать «поле мертвых» с его печальными кипарисами (кстати, чтобы читать там Э. Юнга), которые пророчат влюбленным неизбежную разлуку и смерть (Письмо 42).

Так в романе Реверони волею автора «язык цветов» искусно аккомпанирует интриге, выводя свою затейливую мелодию и состязаясь в чувствительной тайнописи с языком музыки, а заодно знакомя читателей со своим «алфавитом».

* * *

Вернемся в пушкинскому мадригалу. Итак, как мы постарались показать, и автор, и читатели располагали достаточным выбором источников, из которых можно было почерпнуть сведения о входящем в моду цветочном шифре, а пропущенный через его призму мадригальный комплимент обретал статус изысканной тайнописи любви и любовного влечения. «Изобличающим» контекстом стало протокольное описание цветочной «оранжереи», которую Климена «культивировала» «прежде всякий день», предпочитая украшать ею «свою мраморную грудь»: это «розы, Амуром насажденные», «тюльпаны, гордо наклоненные», а также «душистые ландыши», «ясины» (т. е. жасмин) и «лилей». То, с каким вкусом и знанием индивидуальности каждого цветка описывает их лирический герой стихотворения (розы Амура, «гордо наклоненный» тюльпан, душистые ландыши), обнаруживает и его осведомленность во флористических атрибутах, и умение заметить их и оценить. С другой стороны, статус Климены — красавица — обязывает ее быть осведомленной и искушенной в них. Недаром ведь и сама богиня красоты Афродита наделялась эпитетами «священносадовая» и «Афродита в стеблях», а ее непременными атрибутами были цветы.³⁶ Но именно упоминание бога любви Амура, которому приписывается роль садовника в этом цветнике, становится тем неоспоримым аргументом, который заставляет искать в поэтике цветочного перечня отголоски «селама». Кстати, и некоторые из цветов, называемых героем, попали в европейские сады и цветники из Персии, а память об их восточном происхождении осталась в названиях: это тюльпан (восходит к фр. *tulipan*; по преданию, свое название он получил в письме посла императора Фердинанда I при дворе турецкого султана по сходству белого цветка с тюрбаном)³⁷ и «ясмин», или жасмин (от арабо-персидского *jasumin*).

Какие еще непосредственные текстовые нюансы позволяют укрепиться в высказанном предположении? Прежде всего обратим внимание на соседство цветов с женской грудью. Почему «красавица» Климена предпочитала украшать свежими цветами свою «мраморную грудь»? Н. Л. Дмитриева, комментируя характерный для Пушкина мотив розы, увядающей на женской груди, справедливо предлагает возводить его к мотиву, популярному еще в античной поэзии (например, у Дионисия Софиста), а затем перепевающемуся на разные лады французской (Ронсар, Малерб, Жантиль-Бернан): «быстро вянущая роза, сорванная, чтобы украсить грудь возлюбленной или чело мужчины».³⁸ «Роза подражателей Анакреона» (М. П. Алексеев) не раз «увядала» и в

³⁶ Ср.: «Она всегда в окружении роз, миртов, анемонов, фиалок, нарциссов, лилий» (Лосев А. Ф. Афродита // Мифы народов мира: В 2 т. М., 1980. Т. 1. С. 132).

³⁷ Современный этимолог оспаривает эту версию, так как турецкое название тюрбана — *sarıkgi*, но предлагает близкую аналогию: от турецкого *tulbent* — материал для чалмы (см.: Черных П. Я. Историко-этимологический словарь современного русского языка: В 2 т. М., 1999. Т. 2. С. 277).

³⁸ Дмитриева Н. Л. Роза у Пушкина и Тургенева // Русская литература. 2000. № 3. С. 102.

русской поэзии, например у Дельвига в его «Тленности»: «Розой, дева, украшай / Груды молодые. Другу милому венчай / Кудри золотые»).

Но роза на груди красавицы, недаром наделенной античным псевдонимом Климена, сохраняя связь с изначальным мотивом, попадает в стихотворении в другой — этикетный — контекст, который, хотя полностью и не исключает античных ассоциаций, используя их в целях галантного «маскарада», все же отодвигает на смысловую периферию. Французская версия мотива «цветы на груди» оказывается здесь более уместной. Эта поэтическая формула в перифрастическом стиле легкой поэзии не раз наполнялась многозначительно-иносказательным эротизмом, породив в свою очередь языковую метафору «розы и лилии» как эвфемизм женской груди или еще более обширного эротического пространства на женском теле («лилии» и «роза» как его крайние границы).

Сравним его с отрывком из «Le Cabinet de toilette» Э. Парни (седьмая элегия из третьей книги «Эротических стихотворений»): «Ce bouquet, dont l'éclat s'efface, / Toucha l'albâtre de son sein, / Il se dérangea sous ma main, / Et mes lèvres prirent sa place. / Ce chapeau, ces rubans, ces fleurs, / Qui formaient hier sa parure, / De sa flottante chevelure / Conservent les douces odeurs».³⁹ В почти дословном переложении Н. А. Маркевича (его переводы выполнены, как отмечается, с ориентацией на лицейскую лирику Пушкина) это звучало так: «Сии поблекшие цветы / От взоров грудь ее скрывали, / Они от уст моих увяли! / Убор вчерашний головной, / Остаток ленты голубой, / Приял жасминов запах нежный, — / От черных локонов, небрежной / По плечам брошенный рукой...». При этом известно, что элегия Парни была поэтической параллелью, вплоть до конкретных деталей, к описанию комнаты Юлии (часть I, письмо LIV) из знаменитого романа Руссо. Поучительно будет сравнить их, чтобы выяснить, какую интерпретацию в контексте легкой поэзии получили отдельные детали, в том числе и цветы.

Попав в спальню возлюбленной, Сен-Прё охватывает, по его признанию, «огнем своих желаний» все, что ей принадлежит. В разбросанных одеждах ему чудится утаиваемая от его взоров Юлия. Он подробно перечисляет детали ее туалета: вот воздушный чепчик — «как украшают его твои густые белокурые волосы», вот «счастливица косынка» («единственный раз я не буду роптать на нее»), «простенькое утреннее платье», «крошечные туфельки», наконец расшнурованный корсет, сохранивший восхитительные отпечатки «дивного стана» и «округлости груди», осыпаемые им поцелуями. А где же цветы, да еще целый букет, с которого начинается перечень Парни? У Руссо они действительно упоминаются, но только как умозрительная аналогия, да и то не полная, дивного аромата, которым напоен воздух спальни Юлии: «Здесь разлит какой-то неуловимый аромат, он нежнее запаха розы и тоньше запаха ириса».

Парни определяет эти сравнения, вводит в описание цветы как реальные атрибуты, но сами они условны: «букет», льнувший к груди и растерзанный поцелуями, и «цветочный» убор волос. В то же время условность не мешает, а скорее помогает им стать чувственными метафорами. Маркевич же позволил себе конкретизировать условные цветы в прическе, назвав их жасмином, и даже если предположить, что он не подозревал об особой роли, отведенной этому растению в языке цветов как воплощению чувственности и страсти, то уже помимо воли переводчика данный смысловой нюанс все же прикнул к наполненному изысканной чувственностью описанию. В то же время для оставшегося условным букета на груди достаточно было и его пикантного расположения.

Напомним, что Пушкин в своем мадригале уточняет и расположение цветов (на груди), и их индивидуальность. Оказывается, этикетное предписание — цветы, помещенные на грудь, на голову, у сердца, — имело принципиальное значение для контекста

³⁹ «Этот букет, блеск которого стерт, / Касался алебастра ее груди, / Он пришел в беспорядок под моей рукой / И моими губами, приглашенными в это место. / Эта шляпа, эти ленты, эти цветы, / Которые образовывали вчера убор / Развевающихся волос, / Хранят нежный запах...»

языка цветов. Дело в том, что первое правило «грамматики» этого языка состоит в их местоположении, причем выделяются три особо значимые зоны: на голове, на груди и непосредственно у сердца. Так, например, ногти, или календула, на «языке цветов» означали печаль, огорчения, мучения, беспокойство. Если они укреплялись на груди, это свидетельствовало о том, что их владелица скучает и тоскует. Если же прикреплялись к волосам, это означало «мучения ума», а если их помещали у сердца — «сердечные муки и тревоги».⁴⁰ Избрание или предпочтение Клименой груди, а значит и близкой ей сердечной зоны, акцентирует ее сосредоточенность на «сердечных» делах.

Второе правило языка цветов состоит в создании негативного, отрицательного или противоположного значения с помощью «опрокидывания» цветка. Так, анютины глазки, прикрепленные (или изображенные в письме, записке) в обычном, вертикальном положении, цветами вверх, просили: «помни обо мне». Они же, но перевернутые цветами вниз, призывали не помнить, а, напротив, забыть. Наконец, наклоном цветочного стебля вправо или влево или вручением их правой или левой рукой можно было конкретизировать грамматическое значение лица и времени в «реплике». Возвращением цветка назад также можно было изменить его значение, чаще на негативное (отказ Клемены от цветов читается и как их возвращение).

Конечно, соблазнительно было бы прочесть в пушкинском «гордо наклоненном» тюльпане рефлекс подобной флористической грамматики. Ограничимся все же тем, что отметим графическую четкость этой детали, которая как бы приглашает взглянуть и вчитаться в нее. Весь же перечень из пяти цветов, знаменательно возглавляемый розой, — своего рода сжатая энциклопедия языка цветов, отразившая всю его основную амплитуду. Поясним это. Пушкин называет белые ландыши, чаще всего белые жасмин и лилию, но также и отличающиеся богатством цветковых окрасок тюльпан и розу, кроме того, в этом перечне почти все цветы душистые, в то время как в образовании метафорического значения концептов языка цветов и в его практических манипуляциях обыгрывались в большинстве случаев именно запахи и особенно цвет.⁴¹ Так, как пояснялось в пособии Шарлотты де Латур, «герань грустная» означает «меланхолию» потому, что бежит от дневного света, но восхищает всех своим нежным запахом, скромным видом, а по контрасту во всем противоположная ей «герань пунцовая» становится, в свою очередь, эмблемой глупости. Или резеда, как известно, невзрачный, но удивительно душистый цветок, на этом основании заключала в себе признание, что «не красота, но доброта пленила (чь-то) сердце», а опьяняющий аромат гелиотропа дал повод для приписываемого ему значения «опьянения или упоения любви». Не последнюю роль играл запах и цвет и в образовании этикетных значений цветов мадригального списка. Так, «расточающий свое благоухание» жасмин был «взрачен руками любви», поэтому он достоин «украсить букетом невесту, грудь пастушки и лоб королевы» (Шарлотта де Латур), а его многообразные значения колеблются в пределах амплитуды любовного томления: от чувственности, страстности до нежности и любезности. Или, допустим, цвет избираемой лилии серьезно менял ее значение: если белая традиционно символизировала невинность, чистосердечие и прямоту, то желтая «высказывала» обеспокоенность, а розовая называла предмет обожания «редким явлением», раритетом.⁴² Последовательная смена цвета розы от красного к розовому и белому создавала сюжет об ослаблении чувства, и наоборот.

⁴⁰ Одно из пособий, изданных в Москве в 1820 году на французском и русском языках, трактовало это значение в русской версии как «ревность». См.: Изъяснение эмблем, изображающих известных и вымышленных животных и растения, посвященные баснословным богам. На французском и российском. М., 1820. С. 59 (раздел «Эмблемы растений»).

⁴¹ Ср.: азалия означала «я одинока и бледна от печали», горицвет — «ты напрасно плаешь», мирт — «будь постоянен, сладостна награда любви», бледно-красный анемон — «красавица, время не медлит» (*Ознобишин Д. П.* Селаи, или Язык цветов... СПб., 1830).

⁴² Мы приводим все значения по пособию Шарлотты де Латур как наиболее авторитетному и соответствующему по времени пушкинской эпохе. Интересно на примере той же лилии срав-

Соседство друг с другом сразу пяти цветов также важно, так как союз некоторых из них был основой флористического синтаксиса, создавал новые значения. Так, если кипарис означал смерть, а ноготки — печаль, то, соединенные вместе, они символизировали уже отчаяние. Или: роза белая, добавленная к розе красной, — просьбу снизойти к «страданиям любви».

Учитывая все эти сведения, попробуем выяснить, что мог «сообщать» цветочный телеграф, который избрала вначале красавица Климена. Язык розы — это целая энциклопедия любовного чувства, богатейший и разнообразнейший свод намеков, притязаний, ухищрений, укоров, поощрений, на которые только способно воображение возлюбленных. Так, красная роза признавалась: «ты победил мое сердце»; тюльпан был горячим объяснением в любви; тогда как желтая роза выражала сомнение: а «искренна ли твоя любовь?»; белая роза призывала к молчанию. Даже лепестки розы, шипы (или их намеренное отсутствие), нераспустившиеся бутоны имели свои реплики: «да» — лепесток и «нет» — розовая ветка, алый бутон — «надейся», белый — «сохраняю прежние чувства». Ландыш упрекал в легкомыслии, кокетстве, но мог означать и признание в долгой тайной любви, жасмин обещал любовь, о которой следует молчать.

Сразу обращает на себя внимание, что отдельные цветы из пяти названных были причастны к мотиву тайных отношений, «говорили» о необходимости скрывать чувства. Сведенные вместе, эти цветы-знаки намекали на достаточно бурный «роман сердца», в котором была своя завязка (ландыш или жасмин), интрига (роза и лилия), кульминация (тюльпан) и развязка (ее роль выполнил переход к табаку, оцененный героем как «*странная во вкусе перемена*», с которой он не может смириться и изливает свое «возмущение» и досаду на протяжении всего стихотворения).

В то же время мы не станем настаивать на том, что предложенный нами конкретный код к шифру цветочного перечня входил в эстетическое задание мадригала: поэт давал модель самого шифра, не исчисляя при отборе цветов их возможных значений и не справляясь по пособиям, так как его целью была скорее *стилизация*, а не имитация, что мы и пытаемся доказать.

Об этом свидетельствует и сам первоисточник этого перечня цветов, который, как нам удалось установить, был позаимствован Пушкиным почти дословно (четыре цвета из пяти, причем именно с авторской транскрипцией «ясымина») у Н. М. Карамзина,⁴³ все из той же легкой поэзии, но только в ее русском варианте. Так, зовя читателя в весенний сад, «где ветренный Зефир, резвясь, целует Флору», тот приглашает полюбоваться и на «прелестные цветники»: «Там зрение пленят / И роза и ясмин, и ландыш и лилея: / Сорви что выберешь по вкусу своему». В финале стихотворения он уподобляет произведения природы произведениям искусства, а поэзию называет «цветником чувствительных сердец». Комментируя это уподобление, А. Зорин остроумно подметил, что если поэты-классицисты предпочитали подбирать для своих произведений архитектурные сравнения как подчеркивающие созидательную волю зодчего, то романтики, напротив, искали аналоги творчеству в растительном мире («стихи для них созревают и набирают силу так же органически, как деревья»)⁴⁴ «Цветы» же легкой

нить, как постепенно еще более изощренно дифференцируются значения в зависимости от цвета, превращаясь в целые монологи: лилия огнецветная — «так пылает к тебе любовью и мое сердце», белая — «чисто и непорочно пусть будет твое сердце», лилия Африканская — «не забудь меня и в отдалении, туда я часто буду переноситься в мечтах» (*Ознобишин Д. П. Села, или Язык цветов...*).

⁴³ Комментаторы стихотворения в новом академическом издании Пушкина указывают на «неосознанное» заимствование формулы «Которых ты всегда любила И прежде всякий день носила» (относящейся к цветам) у И. Богдановича («...гулянь по лесам Особо Душенька любила И после каждый день ходила...»), что довольно сомнительно. Об источнике самого перечня цветов здесь ничего не говорится. См.: *Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 20 т. Т. 1. С. 590.*

⁴⁴ *Зорин А. «Вслед шествия Анакреону...» // Цветник. Русская легкая поэзия конца XVIII—начала XIX века. М., 1987. С. 51—52.*

поэзии заняли своего рода промежуточное положение: они принадлежат живой природе, но их сажают, ухаживают за ними и наконец срезает заботливая рука.

Как бы оправдывая свои симпатии, Карамзин и карамзинисты заодно существенно пополнили цветочный репертуар русской поэзии. Так, в карамзинском букете сошлись не только лавр, мирты, розы, но ясмин и лилея, фиалка, ландыш и василек, нарцисс и анемон, клуберозы и аврикула (разновидность примулы — первоцвета). Нередко они составляли аранжировку женских персон или их уподобление. Так, в «Послании к женщинам» (1795) Карамзин признается, что «красоты» их «прелестных душ» так же разнообразны и неповторимы, как «роза с нежным кринном, нарцисс и анемон, аврикула с ясьмином»: «не знаешь, что хвалить, над чем остановиться, / На что смотреть, чему дивиться...» Но карамзинские цветочные перечни скорее были данью абстрактному «изящному» и вкусам читателей, а их символизм — интернациональным и традиционно-нормативным (наивность лилеи, скромность фиалки и т. п.).

Цветочные «гирлянды» Карамзина, позаимствованные, как заметил еще Н. А. Добролюбов, из волшебных садов Армиды, составляли некую декоративную аппликацию, которая свободно перемещалась из одного географического пространства в другое, от античных Граций («кои в миртовых и розовых венках, / Обнявшись, ходите по рощам и долинам, / По бархатным лугам, фиалкам и ясьминам...», «...улыбкой освятите / сплетенный мной веноч из белых клубероз, / Из свежих ландышей, из юных алых роз...»; «Приношение Грациям», 1793) в кладбищенский («Тамо струится в воздухе светлом / Пар благовонный синих фиалок, / Белых ясьминов, лилей»; «Кладбище», 1792) или условный весенний пейзаж.

На этом фоне становится еще более очевидным, что, воспользовавшись готовым перечнем, Пушкин все-таки переакцентировал и переориентировал его и в конце концов «присвоил», как определял П. Вяземский пушкинское цитирование.

Прибегнем к еще одному аргументу — «изобличающему» графическому фону, которым стал опыт своеобразного иллюстрирования произведений Пушкина. Так, в качестве графической виньетки-заставки в «венгеровском» издании сочинений Пушкина из серии «Библиотека великих писателей» к «Красавице...» было подобрано орнаментальное декоративное панно Жака-Антуана Ватто (1684—1721), тип которого стал его авторским изобретением и предвосхитил рокайль.⁴⁵ На этом полотне в центре стилизованного орнамента из характерных завитков и изящно изогнутых цветочных стеблей расположено изображение сюжетной сценки: молодая прелестница, украшенная цветами (в прическе, в корсаже), на прогулке в парке. Одной рукой она кокетливо придерживает подол платья, весь наполненный цветами, а другой выбирает один из них, лукаво улыбаясь зрителям.

Живые цветы, особенно розы, в облике женщины — характерная для этого художника деталь жанра «галантных празднеств». Например, в «Елисейских полях» изящные дамы в платьях нежнейших оттенков расположились в парке на траве так, что напоминают живую цветочную гирлянду, при этом одна из них держит корзину с цветами, а другая выбирает розу и примеривает к себе. Розовые и красные розы особенно часто рифмуются Ватто с другими многозначительными женскими аксессуарами, такими, как маскарадные полумаски и веера, вписываясь в сюжеты прогулок в парке, бесед, красноречивого молчания и взглядов на правах «языка» любовного флирта, как, к примеру, в «Уроке любви». Недаром и на самой известной его картине «Паломничество на остров Кифера» эпиграфом к происходящему избрана такая мифологическая метафора,

⁴⁵ В редакторском предисловии С. А. Венгеров объясняет, что «стильность орнамента издания» продумана сознательно и «орнамент» первого тома, состоящий из галантных сцен Ватто, пастушек Буше, виньеток, заставок и концовок, взятых из французских книг XVIII века, «будет соответствовать общему настроению» раннего творчества, «где все еще насквозь проникнуто отголосками французской литературы 18 века» (Пушкин. Соч.: В 6 т. СПб., 1907. Т. 1. С. IV).

как увитая гирляндами цветов мраморная герма Венеры, прочитываемая как жертвоприношение любви. Если учесть к тому же, что свои панно и плафоны художник склонен был наполнять, по наблюдениям искусствоведов, именно аллегорическим содержанием, цветы здесь фигурируют в качестве ключевого образа и могут быть прочитаны как приглашение к любовной игре-диалогу, исходящему от героини.

Можно было бы усомниться в уместности обращения к этикетной семантике цветов для уяснения подтекстовой интриги стихотворения, если бы цветочный мотив «Красавице...» не был подхвачен вторым, также этикетным мотивом табака и табакерки. К тому же они формируют и фабульную интригу стихотворения, повествующего о смене пристрастий Климены и о «превращениях» героя.

Табак в России появился в XVII веке, следующий, XVIII век получил название-метонимию «век табакерки», а само пристрастие нюхать табак стало знаково-атрибутирующим. Вначале оно было только привилегией Двора, но скоро обрело столько поклонников и такие неумеренные масштабы, что в 1747 году Елизавете Петровне пришлось издать специальный указ «О неупотреблении табаку в Церквах во время отправления службы... кавалерам и фрейлинам и прочим...».⁴⁶ В середине века табакерка стала предметом чуть ли не первой необходимости, поставляя «пищу носов» уже всем слоям общества и покоров как мужчин, так и женщин. В мадригале это иллюстрируется упоминанием «седого профессора Геттингена» и особенно «красавицы шестидесяти лет», молодость которой приходилась на 1770—1780-е годы.

Не только костюм, неотъемлемым аксессуаром которого стала табакерка (любопытно, что мода на их оформление менялась намного чаще, чем сам костюм), но «чуть ли не всякий случай в жизни» требовал «особой» табакерки, поэтому «уважающие себя люди должны были иметь их в большом разнообразии».⁴⁷ Причина крылась в повышенной коммуникативной функции табака: табакерку, предложив ее к услугам собеседника, можно было использовать как повод для завязки и продолжения разговора. Недаром при помощи модной вещицы обслуживалась и новая для русского Двора форма общения с Государем (и особенно с Государыней) — фаворитизм. Табакерка, наполненная червонцами или осыпанная бриллиантами, была «знаком неформального контакта в иерархической системе», «оценкой неформальных заслуг, почти орденом».⁴⁸ Автор уже упоминавшегося выше в связи с языком цветов пособия XVIII века «Любовь. Книга золотая» дает такую светскую «типологию» табака: «Табак, истертый в порошок, нюхается от дремоты, скуки, чтоб дать ума, или для других причин. Но иные только фырк, фырк, а в нос ничего, ради моды, компании...» (курсив наш. — К. III.).

Недаром во французском пособии 1730 года, где описывалась последовательность нюхания табака, рекомендовалось прежде всего предложить табакерку «обществу»: 1. Захватить табакерку левой рукой. 2. Взять в левую руку. 3. Встряхнуть постукиванием. 4. Открыть. 5. Предложить обществу. 6. Возвратить в исходную позицию. 7. Вновь открыть. 8. Собрать табак, постукивая по боковой стороне табакерки. 9. Аккуратно взять правой рукой. 10. Некоторое время держать между пальцами. 11. Ввести в нос. 12. Нюхать без гримас обеими ноздрями. 13. Чихнуть, кашлянуть, выплюнуть. 14. Закрыть табакерку.⁴⁹

Для нас же важно, что табакерка становится средством и интимного дружеского, и в особенности модного любовного общения, так как обеспечивает тайну сообщения, будучи «потаенной почтовой кибиточкой», как выразился Н. И. Страхов, автор памф-

⁴⁶ Известна и особая приверженность к табаку Екатерины Великой. Императрица была вынуждена проделывать все операции с табакеркой левой рукой, чтобы правая, подаваемая для поделуя по придворному этикету, не пахла табаком. Она располагала и большой коллекцией табакерок (около двухсот), которые делились на «летние» и «зимние».

⁴⁷ *Тройницкий С. Н.* Фарфоровые табакерки Императорского Эрмитажа. Пг., 1925. С. 5.

⁴⁸ *Григорьева Е.* Безделушка (философско-семиотические заметки по пустякам) // В честь 70-летия профессора Ю. М. Лотмана. Тарту, 1992. С. 223.

⁴⁹ Цит. по: *Lutz L. Von Tabac, Dosen und Pfeifen.* Leipzig, 1984. S. 11—12.

лета «Переписка моды, содержащая письма безруких мод, размышления неодоушевленных нарядов, разговоры бессловесных чепцов, чувствования мебели, карет, записных книжек, пуговиц и старозаветных манек, кунташей, шлафоров, телогрей и пр.». Он-то и приоткрывает завесу над той особой ролью, которую играла табакерка в любовном этикете, замечая не без подтекста, что «редкая женщина ныне не нюхает табаку».

В «письме 17-ом» «От золотой женской табакерки к табакерке с сердоликами» первая «признается»: «...по милости моды, как я, так и прочие мои сестры нынешние табакерочки находимся в великом (курсив наш. — К. III.) употреблении. Житье наше самое веселое и безбурное. Мы бываем свидетельницами различных проказ, затей, хитростей и многих других любопытных происшествий, должность же наша состоит в том, что мы собою отправляем род любовной почты (курсив наш. — К. III.). Мы служим потаенною кибиточкою, в которую волокита, делающий куры жене, сестре или чьей-нибудь дочке, находясь в одной комнате с мужем, отцом или братом обожаемой им особы, при глазах их пересылает в нас свои письма, любовные бредни и романтические воображения». Далее следует детальное описание «механизма» табакерочной почты: «...с обеих сторон наши сестры табакерочки назначаются служить почтовыми кибиточками. Волокита и его любовница с сих пор, как сойдутся вместе, попотчевают друг друга табаком и друг у друга понюхивают оный. Во время сего нюханья волокита искусным образом спрятавши между пальцев заготовленную цидулку или билетец, кладет оный мгновенно в табакерку своей красавицы... или подносит красавице свою табакерку и потчевает табаком, в середине коего находится свернутая цидулочка, которую она, ощупав пальцами, достает и искусно прибирает в платок или карман. Красавица, вышедши в другую комнату, прочитывает содержание цидулки, пишет на оной ответ, который таким же образом, помочию нас, табакерок, в одну минуту бывает доставляем. Сие то самое есть причиною нашего уважения, — заключает свой рассказ «золотая табакерка», — ибо табакерки многих женщин и девушек учинились ныне не чем иным, как золотыми кибиточками любовной почты».⁵⁰

Интересно, что в эпоху Елизаветы Алексеевны в моду входят так называемые пакетовые, или пакеточные табакерки, изготовление которых скоро осваивает Императорский фарфоровый завод. Своим внешним видом они имитируют конверт или пакет с надписью-адресом владельца на крышке и печатью на обороте, иногда с факсимиле почерка дарителя в посвяtitельных надписях внутри крышки. Для примера укажем на одну из них, описываемую в каталоге С. Н. Казнакова, которая выглядит, как иллюстрация к откровениям страховской «золотой табакерочки»: внутри крышки находится портрет неизвестной нарумяненной дамы в голубой робе с мушкой около брови, держащей в правой руке табакерку, а в левой — шифрованное письмо.⁵¹ Он же в применении на с. 19 ссылается на виденный у парижского антиквара «финифтяный конверт, в виде брелка, величиной с почтовую марку, с адресом по-французски на имя некоей M-lle Louise S..., в котором сохранилось вложенное в него письмо на тонкой папиросной бумаге, помеченное 1810-ым годом».

Так наряду с веером и мушкой табакерка стала «обладателем самых сокровенных тайн женщины, верным хранителем трепетных волнений ее сердца».⁵² Французский

⁵⁰ Страхов Н. И. Переписка моды, содержащая письма безруких мод, размышления неодоушевленных нарядов, разговоры бессловесных чепцов, чувствования мебели, карет, записных книжек, пуговиц и старозаветных манек, кунташей, шлафоров, телогрей и пр. М., 1791. С. 97—99.

⁵¹ См.: Казнаков С. Н. Пакетовые табакерки Императорского фарфорового завода. СПб., 1913. Табл. XXII. На большинстве пакетовых табакерок, замечает Казнаков, обозначены иногородние адреса и названия поместий, т. е. они действительно являются «родом почты», напоминанием о себе друга.

⁵² Верещагин В. А. Веер и Грация // Памяти прошлого. Статьи и заметки. СПб., 1914. С. 92.

этикет наделил и саму операцию нюхания такой изощренностью, что ей приходилось специально обучаться по приведенным нами выше правилам.

В этом контексте табакерка обретает новое культурологическое значение, которое до сих пор не осмыслено должным образом. Поэтому предложение рассматривать ее как оригинальное отражение общественной, политической и частной жизни того времени, высказанное еще С. Н. Тройницким, не кажется преувеличенным.

Если спроецировать это наблюдение на ситуацию пушкинского стихотворения, то основной «жест» молодой героини — смена пристрастия к цветам на увлечение нюхательным табаком, а значит и табакеркой, означает не что иное, как отказ от «языка цветов», ценителем которого был лирический герой стихотворения, в пользу табакерочной почты, которая, похоже, предназначена уже не ему, а другому адресату. Даже табак в виде цветка и то бы устроил героя, так как означал «побежденное затруднение», в то время как все шифры нюхательного табака были для него огорчительными и безнадежными. Так, в соннике указывалось, что увидеть табакерку во сне — к слезам, а нюхать табак — к ссоре. И наоборот, цветы сажать — к радости, фиалки рвать — к счастью, цветник увидеть — к удаче, составлять букет — к свиданию. Судя по всему, именно этим вызвано возмущение и искреннее огорчение героя, изливаемое им на протяжении всего текста в цепи упреков и недоумений.

Но он готов «превратиться» в табак, чтобы только побывать там, где до этого были цветы и как его посланники, и как предназначенные для него послания, — на груди Климены, тем более что подобные прецеденты подсказывала ему поэтическая традиция: «О, роза нежная! почто нельзя с тобой / Меняться мне судьбой? / У милой на груди ты блекнешь, увядаешь: / А я бы ожил там, где смерть ты обретаешь» (А. Измайлов. «К Розе»).

Эта желаемая метаморфоза в какой-то мере предварена «превращением» цветов в нюхательный табак, которое имеет реальную основу, так как цветы и душистые травы — один из его необходимых компонентов. Так, в «Наставлении о разведении табаку и приготовлении наилучших родов курительного и нюхательного...» (СПб., 1810) говорится, что «учиняется табак благоуханным посредством цветов», таких как померанцевый и яминный цвет, шиповник, роза, туберозы.

Наконец, обратим внимание на мотивированное необходимостью мадригального псевдонима имя героини Климена. Обычно использование имен античного извода толкуется как привычный для именника легкой поэзии условный прием. Однако, на наш взгляд, избранное здесь имя не стало чистой условностью, так как мадригальная поэтика востребовала мифологические ассоциации, которые оно должно было вызывать у читателей. Так, мифологический словарь пушкинского времени пояснял, что это имя носила страстно любимая Аполлоном дочь Океана и Фетиды, как и одна из трех дочерей-минеид знаменитого Фессалийца Минея, которые были превращены в летучих мышей за презрение к празднествам Бахуса (и о той, и о другой идет речь и в «Метаморфозах» Овидия).⁵³ И связь с Аполлоном, и тема метаморфоз, и характерологическое объяснение (строптивость и упрямство) удачно оттеняли главные мотивы стихотворения, вписываясь в периферийные смысловые сегменты его подтекста.

Итак, как мы пытались показать, характер игрового начала в мадригале Пушкина был рокайльным по происхождению, конкретным приемам (недаром задающий тон в мадригале «язык цветов» по своей природе есть именно этикетная игра),⁵⁴ общему пафосу легкости и изящества, — свойствам, вытекающим из его сущности.⁵⁵ Стили-

⁵³ См.: Мифологический словарь, или Краткое толкование о богах и прочих предметах древнего баснословия, по азбучному порядку расположенное... СПб., 1834. С. 101, 129.

⁵⁴ Чисто игровую версию происхождения и гаремного бытования «селама» высказал еще в начале XIX века известный немецкий ориенталист Й. Хаммер-Пургсталь (Fundgruben des Orients. 1 vol. Vienna, 1809. S. 32—35).

⁵⁵ См. об этом: Михайлов А. Д. Французская повесть эпохи Просвещения // Французская повесть XVIII века. М., 1989. С. 9.

завав саму игру под рокайльную, поэт интегрировал лишь необходимые смысловые «вертикали» и «горизонталы» мадригала, придав ему едва ощутимый тон намеков, двусмысленных комплиментов и упреков. Традиции рококо в пушкинском творчестве — тема необычайно перспективная и почти не освоенная, поэтому предлагаемый нами опыт может стать импульсом для дальнейших серьезных исследований.

© Э. Э. Н а й д и ч

ОЧЕРК ЛЕРМОНТОВА «КАВКАЗЕЦ» В СВЕТЕ ПОЛЕМИКИ ВОКРУГ «ГЕРОЯ НАШЕГО ВРЕМЕНИ»

Очерк Лермонтова «Кавказец», предназначенный для альманаха «Наши», был запрещен цензурой и увидел свет лишь в 1929 году. Значение «Кавказца», выпавшего из литературного процесса 40-х годов XIX века, становится более ясным в контексте полемики вокруг «Героя нашего времени», а также некоторых других фактов.

В 1841 году А. П. Башуцкий — писатель, журналист и видный чиновник — приступил к изданию серии очерков с общим названием «Наши, списанные с натуры русскими» по образцу французского альманаха «Les Français peints par eux même» («Французы в своем собственном изображении»). Эти очерки давали типические портреты различных социальных групп и профессий. В журнале «Отечественные записки» (1841, № 4)¹ сообщалось о предстоящем издании альманаха «Наши» и перечислялись авторы очерков, в том числе А. П. Башуцкий, Е. П. Гребенка, М. А. Корф, М. Ю. Лермонтов, В. Ф. Одоевский, И. И. Панаев, В. А. Соллогуб. Позднее, в первом пробном листке «Наших»,² даны названия очерков: «Водовоз», «Барышня», «Книгопродавец», «Издатель», «Кавказец» (всего 22 названия без имени авторов).

На той же странице «Отечественных записок» в библиографических известиях сообщено: «„Герой нашего времени“, соч. М. Ю. Лермонтова, принятое с таким энтузиазмом публикою, теперь уже не существует в книжных лавках: первое издание раскуплено; готовится второе издание, которое скоро должно показаться в свет; первая часть уже напечатана». Как известно, во второе издание «Героя нашего времени» Лермонтов включил предисловие. Оно было помещено между первой и второй частью романа с римской пагинацией без указания в оглавлении. Это произошло, очевидно, по техническим причинам, вследствие позднего поступления рукописи предисловия. Таким образом, и предисловие, и «Кавказец» были написаны одновременно — во время отпуска в Петербурге.

Отвечая в предисловии на полемику, начавшуюся вокруг романа, Лермонтов писал: «Во всякой книге предисловие есть первая и вместе с тем последняя вещь; оно или служит объяснением цели сочинения, или оправданием и ответом на критики... Герой Нашего Времени, милостивые государи мои, точно, портрет, но не одного человека: это портрет, составленный из пороков всего поколения...» Тем самым Лермонтов откликнулся на главное полемическое замечание Шевырева, содержащееся в его статье, посвященной «Герою нашего времени»: «Если признать Печорина героем нашего времени, то стало быть наш век тяжело болен».³ Предисловие заканчивалось словами: «Будет и того, что болезнь указана, а как ее излечить, — это уж бог знает!» Шевырев противопоставил Печорину Максима Максимыча. Это противопоставление было и в рецензии Бурачка, редактора мракобесно-охранительного журнала «Маяк»,

¹ Цензурное разрешение 28 марта 1841 года.

² Цензурное разрешение 10 октября 1841 года.

³ Москвитянин. 1841. № 2.

напечатанной в этом журнале (1840, № 4). Бурачок упрекал Лермонтова в недостаточно почтительном отношении к образу Максима Максимыча, а образ Печорина считал клеветой на русскую действительность, ложным призраком Запада. Белинский в статье о «Герое нашего времени» дал оценку Печорина и Максима Максимыча, противоположную Шевыреву и Бурачку. Печорин — образ, глубоко связанный с действительностью; поступки Печорина находятся в противоречии с его натурой и объясняются обстоятельствами. «Это грустная дума о нашем времени». Характеристика образа доброго Максима Максимыча в статье Белинского бросает ответ и на очерк «Кавказец». Узость и наивность восприятия, отмечал Белинский, связаны с отсутствием должного образования: «Мир высшей духовной жизни ему недоступен».

Однако всех критиков превзошел Николай I, который дал отзыв на роман Лермонтова в письме к императрице Александре Федоровне от 14 июня 1840 года. Вторую часть романа император назвал «отвратительной». Он обвинил автора в изображении «презренных и невероятных характеров, какие встречаются в нынешних иностранных романах». «Такие романы портят нравы и ожесточают характер... эти кошачьи вздохи читаешь с отвращением...» Героев романа он называет «гнусными» и «грязными». «...Я повторяю, по-моему, это жалкое дарование, оно указывает на извращенный ум автора». Приведем заключительную часть отзыва, посвященную Максиму Максимычу. «Приступая к повести, я надеялся и радовался тому, что он-то и будет героем наших дней, потому что в этом разряде людей встречаются куда более настоящие, чем те, которых так неразборчиво награждают этим эпитетом. Несомненно, Кавказский корпус насчитывает их немало, но редко кто умеет их разглядеть. Однако капитан появляется в этом сочинении как надежда, так и не осуществившаяся, и господин Лермонтов не сумел последовать за этим благородным и таким простым характером... Счастливый путь, господин Лермонтов, пусть он, если это возможно, прочистит себе голову в среде, где сумеет завершить характер своего капитана, если вообще он способен его постичь и обрисовать».⁴

Николая I раздражали успехи Лермонтова в большом свете. Он знал, что поэт — желанный гость многих великосветских салонов. Императору было неприятно внимание Александры Федоровны к творчеству Лермонтова. 8—9 февраля 1839 года при дворе состоялось чтение поэмы «Демон», на котором присутствовал Николай I.⁵ Он не разделял общего мнения. «Поэма — слов нет, хороша, но сюжет ее не особенно приятен. Отчего Лермонтов не пишет в стиле „Бородина“ или „Песни про царя Ивана Васильевича?“»⁶ Враждебное отношение обострилось дополнительными причинами для личной ненависти. Поэт и его друг и близкий родственник Монго-Столыпин вырвали из рук Николая I (отправили за границу) жертву, намеченную им для очередного любовного похождения. Лермонтов, «смелый и находчивый... главным образом руководил этим делом. Злоба к Лермонтову некоторых лиц росла». Проникновение в свет, «независимая манера держаться, да еще вмешательство в интимные дела вызвали раздражение против него».⁷

Негодование Николая I вызвало стихотворение «Как часто пестрою толпою окружен...» («1 января»), опубликованное в «Отечественных записках» (1840, № 1): «...многие выражения в нем показались непозволительными. Нашли, что поэт начи-

⁴ Отзыв Николая I приведен в кн.: М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М., 1989. С. 487—488. О нравственности и глубине мысли Николая I можно судить по нескольким строкам в этом письме, непосредственно предшествующим отзыву о романе: «Погода стояла великолепной, и мы могли обедать на верхней палубе. Бенкендорф ужасно боится кошек, и мы с Орловым мучим его — у нас есть одна на борту. Это наше главное времяпрепровождение на досуге» (Там же. С. 487).

⁵ Императрица попросила А. И. Философова — родственника Лермонтова и воспитателя младших сыновей Николая I — достать у Лермонтова список поэмы. После утраты автографа он стал единственным рукописным источником последней редакции «Демона».

⁶ М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. С. 206.

⁷ Висковатов П. А. М. Ю. Лермонтов. Жизнь и творчество. М., 1987. С. 289.

нает в поведении своем заходить за границу дозволенного».⁸ Установлено, что в ночь с 1 на 2 января 1840 года на новогоднем балу в Большом каменном театре был Николай I с наследником. Заключительные слова стихотворения царь, очевидно, принял на свой счет. Следует отметить, что «1 января» — это не стихотворение на случай, как это принято считать, а итог многих впечатлений, поэтому неправильно было бы связывать его лишь с определенным маскарадом. Опубликование этого стихотворения было смелым поступком со стороны как Лермонтова, так и редактора «Отечественных записок». Месть Николая I, направленная против Лермонтова, не заставила себя ждать. За дуэль с Барантом Лермонтов был осужден и отправлен на Кавказ. «В Тенгинский пехотный полк тем же чином» — резолюция, написанная рукою императора 13 апреля 1840 года. Николай I осуществил свою угрозу: «Счастливым путь, господин Лермонтов...» О подобных способах расправы императора с неугодными людьми можно судить по его словам, сказанным по поводу оппозиционно настроенного К. В. Бронницкого, члена кружка шестнадцати: «Ум его отвратительно направлен. Это молодая Франция, привитая к старой Польше. Теперь я буду иметь его под рукой (он был назначен адъютантом Паскевича. — Э. Н.). Если он попадетесь хоть в малейшей провинности, его участь будет тут же решена. Я его зашлю в такие места, где и вороны не соберут его костей».⁹

Тенгинский полк, куда был послан Лермонтов, вел бои в Причерноморье в болотистых низинах, терпел большие потери в сражениях и от лихорадок. В 1837 году там погиб Марлинский, а в 1839 году умер от лихорадки А. И. Одоевский. Узнав о дуэли Лермонтова, Ермолов сказал: «Если бы я был на Кавказе, я бы спровадил его (т.е. Мартынова. — Э. Н.); там есть такие дела, что можно послать да, вынудив часы, считать, чрез сколько времени посланного не будет в живых».¹⁰ Прибыв на Кавказ, Лермонтов отважно сражался; был дважды представлен к наградам, дающим право на перевод в гвардию или отставку. Николай I вычеркнул его из Валерикского списка, а затем из итогового представления за 1840 год. Е. А. Арсеньева всячески добивалась желанной отставки своего внука. Вместо этого Лермонтов получил двухмесячный отпуск для свидания с больной бабушкой. Лермонтов приехал в Петербург «на половину масленицы» 5—6 февраля 1841 года. Во время отпуска он узнал о письме императора и о критических статьях в журналах. Император не сомневался, что Александра Федоровна не будет делать тайны из его отзыва. Надо думать, что она познакомилась с письмом свою подругу, любимую фрейлину Софью Николаевну Карамзину. Императрица знала, что Карамзина восхищалась творчеством Лермонтова, была равнодушна к личности поэта.¹¹

Николаю I было известно, что «Герой нашего времени» сводил с ума читающую Россию, пользовался успехом в аристократических салонах Петербурга. Он решил повлиять на общественное мнение. К каждому слову первого лица прислушивалось его ближайшее окружение, а затем оно становилось известно и другим слоям общества.

Во время последнего приезда в Петербург Лермонтов ответил критикам в предисловии ко второму изданию романа, а по дороге на Кавказ (в Москве) стихотворением «Спор». В предисловии замечание о том, «что в порядочном обществе и в порядочной книге явная брань не может иметь место», относится не только к Бурачку, но и к Николаю I, в письме которого брань сопровождалась оскорблениями и угрозой. Восклицание «...отчего же вы не верите в действительность Печорина?... отчего же этот характер, даже как вымысел, не находит у вас пощады?» в равной мере обращено к Бурачку, Шевыреву и Николаю I. Бурачок и Шевырев противопоставляли Печорину

⁸ Там же. С. 282.

⁹ М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. С. 579.

¹⁰ Лермонтовская энциклопедия. 1981. С. 157. Далее — Л. Э. См. также: *Андреев-Кривич С. А.* Два распоряжения Николая I // Лит. наследство. Т. 58. С. 411—430.

¹¹ См. письмо С. Н. Карамзиной своей сестре Е. Н. Мещерской от 1 августа 1839 года // М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. С. 288.

доброто Максима Максимыча, а Николай I надеялся, «что он-то и будет героем наших дней». Вступать в полемику по этому поводу Лермонтов в предисловии не стал. Это бы невольно переходило в политическую плоскость (речь шла о характере простого человека, близкого к народу). Кроме того, была бы нарушена цельность предисловия; главная задача состояла в том, чтобы объяснить соответствие образа Печорина заглавию романа. И все же Лермонтов нашел способ продолжить разговор. Его друг В. Ф. Одоевский и В. А. Соллогуб передали для альманаха «Наши» свои очерки (повидимому, «Издатель» и «Книгопродавец»). Лермонтов последовал их примеру и написал очерк «Кавказец» — самобытное художественное произведение, в то же время содержащее отклики на полемику. Очерк занимает несколько страниц, печатается после «Героя нашего времени» и не привлекает особого внимания читателей. Вместе с тем Лермонтов выполнил совет Николая I — «завершить характер своего капитана» — и, казалось бы, учел замечание императора, что в среде кавказских военных встречаются люди «куда более настоящие, чем те, которых так неразборчиво награждают этим эпитетом». Он применил полемический прием. В ответ на оскорбительные замечания Николая I он неожиданно дает образ, встречающийся среди кавказских офицеров, который по своему характеру отличается от Максима Максимыча.

«Кавказец» — один из ранних образцов физиологического очерка. Оставаясь в рамках этого жанра, Лермонтов вместо обычного статистического описания дал развернутую картину жизни героя от обучения в Кавказском корпусе до ухода на пенсию и возвращения домой. Эта особенность развития образа во времени отмечена в «Лермонтовской энциклопедии» (с. 213, статья Б. Т. Удодова). Однако утверждение, что «настоящий кавказец» близок к образу Максима Максимыча, требует корректировки. В разговоре со славянофилом Ю. Ф. Самариным Лермонтов с горечью заметил: «Хуже всего не то, что некоторые люди терпеливо страдают, а то, что огромное большинство страдает, не сознавая этого».¹²

Максим Максимыч, отличающийся добротой, ясным здравым смыслом, душой, открытой для дружбы и любви, принадлежит «огромному большинству». Он прощает зло, где видит его необходимость или невозможность его уничтожения. Не по своей вине он мало образован.

Так, услышав исповедь Печорина, штабс-капитан «не понял этих тонкостей»: «А все, чай, французы ввели моду скучать? — Нет, англичане. Ага, вот что!.. да ведь они всегда были отъявленные пьяницы». Обидевшись на Печорина, он сказал: «Где нам, необразованным старикам, за вами гоняться!.. Вы молодежь светская, гордая...» «Настоящий кавказец» также чужд «утонченности светской и городской жизни». Он не знает «истории России и европейской политики». Однако на этом сходство заканчивается. Жизнеописание «кавказца» представляет типический образ значительной части офицеров Кавказского корпуса. «Ему большею частью от 30 до 40 лет... если он не штабс-капитан, то уж верно майор. Настоящих кавказцев вы находите на Линии».

Из очерка узнаем: «Страсть его ко всему черкесскому доходит до невероятия». Это сразу проводит границу между характером Максима Максимыча и «настоящего кавказца». Максим Максимыч хорошо знает нравы и обычаи горцев и их язык. Находясь на гарнизонной службе, он поддерживает с ними деловые и торговые отношения, даже становится кунаком мирного князя. Но он никому не подражает и остается самим собой — добрым и деятельным штабс-капитаном. В то же время «настоящий кавказец» лишь «легонько маракует по-татарски», подражание черкесскому носит у него поверхностный характер. Эти различия проходят через весь очерк. На несправедливое заключение критики: «Печорин — ложное подражание западному» — Лермонтов отвечает: «настоящий кавказец» — ложное подражание восточному. Он «су-

¹² Там же. С. 382 (подлинник по-французски).

щество полурусское, полуазиатское; склонность к обычаям восточным берет над ним перевес». Если добрый Максим Максимыч не может быть героем своего времени из-за недостатка образования, ограниченности кругозора и примирения со злом, то что же можно сказать о «настоящем кавказце»? Таков скрытый ответ Лермонтова на рекомендации Николая I. И все же он начинает нелюбимое жизнеописание героя очерка словами: «Настоящий кавказец человек удивительный, достойный всякого уважения и участия». Это измененная цитата из повести «Бэла»: «Сознайтесь, однако ж, что Максим Максимыч человек, достойный уважения?», вполне соответствующая симпатии автора к этому герою, не противоречащей благодушной иронии. Оценка «настоящего кавказца», приведенная выше, поддерживается и заключительными словами очерка: «Но увы, большею частью он слагает свои косточки в земле басурманской». Здесь звучит сочувствие судьбе недалекого и нелепого человека, в чем-то близкое гоголевскому, но все же не совпадающее с ним. Вспомним слова из предисловия к роману, касающиеся в том числе и этих героев: «Довольно людей кормили сластями... нужны горькие лекарства, едкие истины... Будет и того, что болезнь узана, а как ее излечить, — это уж бог знает!»

Единственная в очерке прямая речь «кавказца» выразительно дополняет представление о его личности. Он вот так отзывается о горцах: «Хороший народ, только уж такие азиаты! Чеченцы, правда, дрянь, зато уж кабардины просто молодцы...» И снова переключка с «Героем нашего времени», где Максим Максимыч восклицает по поводу мошенничества извозчиков, безусловно не претендуя на общую характеристику горских народов: «Ужасные бестии эти азиаты!» Еще одна цитата из «Героя нашего времени», сходная с приведенными выше высказываниями «кавказца», — Максим Максимыч: «...наши кабардинцы или чеченцы, хотя разбойники, голыши, зато отчаянные башки». Речь Максима Максимыча, тематически и текстуально сходная со словами «кавказца», не изображается с такой иронией. В то же время высказывания, вкладываемые Лермонтовым в уста «кавказца», сумбурны, безапелляционны и полны внутренних противоречий. Вот еще одно из них: в отличие от кабардинцев, чеченцы «чисто живут, очень чисто!» — и реплика автора: «Надо иметь предубеждение кавказца, чтобы отыскать что-нибудь чистое в черкесской сакле». Чтобы замаскировать свой полемический замысел, Лермонтов дает сходные опознавательные знаки. У «настоящего кавказца» — баранья мохнатая шапка, под сюртуком ахалук, он покуривает из маленькой трубочки. Все это вызывает в памяти облик Максима Максимыча: черкесская мохнатая шапка, сюртук, маленькая кабардинская трубочка.

Опыт долгих походов не научил «кавказца» изобретательности, свойственной вообще армейским офицерам; он франтит своей беспечностью. В то же время Максим Максимыч отличается здравым смыслом, изобретательностью, отсутствием франтовства. Любовные похождения «кавказца», который «в какой-нибудь станице» влюбляется «как следует в казачку пока до экспедиции», не соответствуют глубоко чувствующему Максиму Максимычу. «Мне стало досадно, что никогда ни одна женщина меня так не любила», — говорит он. «Славная была девочка эта Бэла! Я к ней наконец так привык, как к дочери, и она меня любила».

Но самым главным «сюрпризом» очерка, совершенно отбрасывающим идею сходства «кавказца» с Максимом Максимычем, было довольно подробное описание того, как «кавказец» завершает свою военную службу. «Но годы бегут, кавказцу уже 40 лет, ему хочется домой, и если он не ранен, то поступает иногда таким образом: во время перестрелки кладет голову на камень, а ноги выставляет на *пенсион*; это выражение там освящено обычаем. Благодетельная пуля попадает в ногу, и он счастлив. Отставка с *пенсионом* выходит...»

Император упрекал Лермонтова в неразборчивом употреблении эпитета «настоящий». Лермонтов демонстративно повторил его девять раз.

Последний абзац посвящен кавказским чиновникам, *не настоящим* кавказцам. «Статский кавказец редко облачается в азиатский костюм; он кавказец более душою,

чем телом: занимается археологическими открытиями (во время ожесточенной войны! — Э. Н.), толкует о пользе торговли с горцами, о средствах к их покорению и образованию... он обыкновенно возвращается в Россию с чином и красным носом», Слова о «покорении и образовании», несомненно, не только реальная зарисовка речи чиновника, но ироническая реплика по поводу позиции Шевырева в статье о «Герое нашего времени».

Само определение «настоящий кавказец» дано армейскому офицеру Кавказского корпуса. Речь идет о человеке малообразованном, плохо разбирающемся в окружающем. Максим Максимыч и «кавказец» — два человека, отличающиеся друг от друга разной степенью отсталости, характерами и отношением автора.

В описательную, чуть ли не документальную форму физиологического очерка Лермонтов вложил самобытную и злободневную авторскую мысль, живость и точность зарисовок, богатство интонаций — все то, что характеризует почерк Лермонтова. В предисловии к «Герою нашего времени» Лермонтов писал об авторе романа, т.е. о самом себе: «Ему просто было весело рисовать современного человека, каким он его понимает, и, к его и вашему несчастью, слишком часто встречал». В статье «Все было подвластно ему» Анна Ахматова сказала о прозе Лермонтова: «Здесь он обогнал самого себя на сто лет и в каждой вещи разрушает миф о том, что проза — достояние лишь зрелого возраста».¹³

Лермонтов рассчитывал, что предисловие и «Кавказец» появятся в печати одновременно. Николай I, внимательно следивший за прессой, прочел первый выпуск альманаха «Наши» — очерк А. П. Башуцкого «Водовоз». Вот что сказано об этом в записках видного государственного деятеля М. А. Корфа, отличавшегося осведомленностью и точностью. «Эта статья возбудила против себя большое неудовольствие государя. Граф Бенкендорф, призвав Башуцкого, объявил ему, что государь... велел сделать ему строгое замечание за упомянутую статью, изображающую такими мрачными красками бедственное положение нижних слоев народа в такую эпоху, когда умы и без того расположены к волнению».¹⁴ В дневнике А. В. Никитенко, профессора Санкт-Петербургского университета, критика и цензора, имеется запись: в очерке Башуцкого «между прочим сказано, что народ наш терпит притеснения и добродетель его состоит в том, что он не шевелится. Государь очень недоволен». После такого отзыва императора «Наши» подверглись строгой цензуре. Несколько очерков, в том числе «Кавказец», были запрещены.

За короткое время (64 дня), проведенные в Петербурге, Лермонтов написал предисловие к «Герою нашего времени», очерк «Кавказец», повесть «Штосс», стихотворения «Любил и я в былые годы (Из альбома С. Н. Карамзиной)», «Любовь мертвеца», «Последнее новоселье», «Договор», «Я верю под одной звездой...» (графине Ростопчиной). Спустя 17 лет Ростопчина писала Александру Дюма: «Три месяца, проведенные тогда Лермонтовым в столице, были, как я полагаю, самые счастливые и самые блестящие в его жизни».¹⁵

Появление Лермонтова вскоре после приезда в Петербург на балу у графини Воронцовой-Дашковой, где присутствовал Николай I, вызвало недовольство. Несмотря на то что отпуск был продлен, 11 апреля 1841 года дежурный адъютант главного штаба граф П. А. Клейнмихель вызвал Лермонтова и сообщил ему предписание в 48 часов покинуть столицу и вернуться на Кавказ в Тенгинский полк. Это распоряжение могло быть дано только по указанию царя, которому непосредственно подчинялся дежурный адъютант. По дороге на Кавказ Лермонтов 17 апреля остановился в Москве, где про-

¹³ Ахматова Анна. Соч. М., 1987. Т. 2. С. 181.

¹⁴ Эта цитата приведена в кн.: Удодов Б. Т. М. Ю. Лермонтов. Художественная индивидуальность и творческий процесс. Воронеж, 1973. С. 621. Впервые: Русская старина. 1899. № 10. С. 631. См. также: Никитенко А. В. Дневник. Л., 1955. Т. 1. С. 244.

¹⁵ М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. С. 363 (подлинник по-французски).

был до 27 апреля. Во время этого приезда он часто беседовал с идеологами нарождающегося славянофильства А. С. Хомяковым и Ю. Ф. Самариним. За полчаса до отъезда на Кавказ он принес Самарину для передачи редактору журнала «Москвитянин» М. П. Погодину стихотворение «Спор». Название стихотворения свидетельствовало о несогласии поэта с критикой его произведений на страницах «Москвитянина». Он выбрал для полемики вопросы, не затронутые в предисловии к «Герою нашего времени». Ироническая реплика в «Кавказце» о «покорении и образовании» была началом полемики Лермонтова. Шевырев советовал Лермонтову развить тему Кавказа: «Как же не рваться сюда воображению поэта... Здесь Россия, граждански устроенная, ставит отпор этим, вечно рвущимся потокам горных народов, не знающих, что такое договор общественный... Здесь поединок двух сил, образованных и диких».¹⁶ Лермонтов оставил без внимания суждение о «граждански устроенной», образованной России, тем более что левое крыло славянофильства Россию таковой не считало. Вместо отвлеченных рассуждений о противостоянии «образованных и диких сил», об исторической миссии России Лермонтов рассматривал войну на Кавказе как необходимую военно-политическую акцию.

Тема «Россия — Восток» уже с 1837 года была в поле зрения Лермонтова и обострилась в 1840—1841 годах не без влияния зарождающегося славянофильства. Однако направление мысли Лермонтова не совпадало с провозглашенной славянофилами идеей — свет с Востока.¹⁷ Лучшим ответом оппонентам явилось творчество Лермонтова. Художественное совершенство, глубина и логика стихотворения «Спор» произвели впечатление на его противников. Они признали стихотворение прекрасным и поместили его на страницах журнала «Москвитянин» (1841, № 6).

Автограф «Спора» открывает записную книжку, подаренную Лермонтову перед отъездом из Петербурга В. Ф. Одоевским. На обороте первого листа написано одно слово: «Восток» — очевидно, название раздела.

9 мая 1841 года Лермонтов прибыл на Кавказ. Но и здесь Николай I не обошел его своим вниманием. Чтобы не дать Лермонтову отличиться в боях и получить право на отставку, последовала резолюция царя: «Зачем не при своем полку. Велеть немедленно быть во фронте и отнюдь не сметь под каким-либо предлогом удалять от фронтовой службы при своем полку». На военном языке того времени оборот «во фронте» означал «находиться на строевой службе в тыловом гарнизоне полка». Отношение Николая I было хорошо известно окружению Лермонтова. Секунданты и убийца Лермонтова знали, что сурового наказания не последует.

Покидая Петербург, Лермонтов сочинил восемь строк: «Прощай, немытая Россия...». Они могли передаваться только устно и были впервые напечатаны лишь накануне пятидесятилетия со дня смерти поэта. Эти строки поставили позорное клеймо на николаевском царствовании. Poleмику по поводу «Героя нашего времени» окончательно выиграл Лермонтов.

¹⁶ Москвитянин. 1841. № 2.

¹⁷ Тема Востока в творчестве Лермонтова изучена в работах: *Гроссман Л. П.* Лермонтов и культура Востока // Лит. наследство. 1941. Т. 43—44; *Герштейн Э. Г.* Судьба Лермонтова. 2-е изд. М., 1989.

О ПЕРВЫХ ЮБИЛЕЯХ РУССКИХ ПИСАТЕЛЕЙ

(И. С. ТУРГЕНЕВ, А. Н. ОСТРОВСКИЙ, Н. А. НЕКРАСОВ)

Возникновение традиции чествования русской общественностью своих любимых писателей в их юбилейные даты следует относить, очевидно, к 1856 году. 29 января Некрасов пригласил ведущих сотрудников «Современника» на обед, атмосфера которого передана А. В. Дружининым в его дневниковой записи вечером того же дня: «Обедали у Некрасова с вернувшимся баши-бузуком Толстым, Тургеневым, Гончаровым и Григоровичем. После обеда читали предполагаемое собрание очищенных творений Фета. Впечатление осталось отличное».¹

В изложении самого А. А. Фета, вспомнившего этот эпизод через много лет, он, этот эпизод, перенесен в несколько иную обстановку («обед, данный нам по подписке в честь Тургенева, нередко угощавшего нас прекрасными обедами»): «За обедом в зале какой-то гостиницы шампанского, а главное, дружеского единомыслия было много, а потому всем было весело. Собеседники не скупились на краткие приветствия, выставлявшие талант и литературные заслуги Тургенева. (...) Тургенев в свою очередь попросил слова и сказал:

Все эти похвалы едва ль ко мне придется,
Но вы одно за мной признать должны:
Я Тютчева заставил расстегнуться
И Фету вычистил штаны.

Гомерический смех был наградой импровизатору».²

Надо думать, что именно на обеде у Некрасова от похвал Фету перешли к похвалам Тургеневу, отредактировавшему сборник его стихотворений, а от похвальных речей Тургеневу — редактору Фета — к выступлениям о Тургеневе — писателе и сотруднике «Современника». Тогда же, по всей вероятности, возникла идея отметить в конце 1856-го или начале 1857 года 10-летний юбилей сотрудничества Тургенева в «Современнике». К этому так и не состоявшемуся (Некрасов и сам Тургенев в это время были за границей) торжеству Д. В. Григорович изготовил обложку — заглавный лист для дружеского адреса.³

К идее литературных юбилеев интеллигенция обеих столиц вернулась через 16 лет. 14 марта 1872 года московское Собрание драматических писателей дало обед А. Н. Островскому в честь 25-й годовщины публикации в «Московском городском листке» его первого драматического произведения «Картина семейного счастья». Юбилару поднесли альбом с портретами русских драматургов, затем был литературно-музыкальный вечер, который завершился ужином по подписке 55 человек в Артистическом кружке с речами участников и самого юбиляра.⁴

А на следующий день такое же торжество состоялось в петербургском Собрании художников. Сам юбиляр, приглашенный организаторами, по состоянию здоровья приехать не смог (о чем он сообщил телеграммой). В петербургском юбилейном вечере участвовали 106 человек. Произносились тосты в честь драматурга и «истолкователя его произведений» Н. А. Добролюбова. На вечере было принято решение об основании в Костромской губернии народной школы им. Островского, для устройства которой тут же было собрано около 1000 рублей.⁵

¹ Дружинин А. В. Повести. Дневник. М., 1986. С. 373.

² Фет А. А. Мои воспоминания. 1848—1889. М., 1890. Ч. 1. С. 134—135.

³ См.: Бушканец Е. Г. К истории сотрудничества И. С. Тургенева в «Современнике» // Филологический институт. Ленинград. Доклады и сообщения. Вып. 2. Л., 1950. С. 114—116.

⁴ См.: Празднование юбилея А. Н. Островского в Москве // Русский мир. 1872. 18 марта. № 71.

⁵ М. Р. 25-летний юбилей литературной деятельности А. Н. Островского // Русский мир. 1872. 17 марта. № 70.

Еженедельник «Сияние» сетовал на «бесцветность и вялость» петербургского праздника в честь Островского: «Несмотря на то, что на торжественном обеде за роскошно убраным столом присутствовали почти все значительные литераторы, поэты, сатирики, романисты, критики и публицисты — ни одной речи произнесено не было. Заслуги А. Н. Островского как единственного русского драматурга, составившего своими произведениями целый репертуар, и как писателя, представившего нам в бесмертных типах *темное царство* России, не были почтены, и литераторы, присутствовавшие на торжестве, ограничились на этот раз тем, что отобедали в честь А. Н. Островского...»⁶

А. С. Суворин описывал это торжество слегка иронически: «Зала, где происходил обед, была убрана флагами, по обеим сторонам сцены, находящейся в глубине залы, написаны были заглавия произведений Островского, но их так много (23), что они не поместились здесь все, и остальные разместились на отдельных щитах под карнизами залы. От нечего делать некоторые занимались тем, что наблюдали, кто под какою пьесой сидит: г. Стасюлевич оказался между „Горячим сердцем” и „Бешаными деньгами”*, г. Некрасов сидел против „Великого банкира” (переводная пьеса Островского); г. Благосветлов под „Великим банкиром”, г. Максимова, подписывающего „Вед. СПб. полиции”, случай поместил под „На бойком месте”, а г. Левитов, редактор „Искры”, под „Тушино”, г. Дмитрий Минаев по воле богов очутился под „Дмитрием Самозванцем”. Если б присутствовал на обеде князь Мещерский, то он был бы, вероятно, под „Грозою»».⁷

На другой день после петербургского юбилейного торжества в честь Островского в одной из газет появилась следующая заметка:

«В литературных кругах появилась мысль почтить праздником литературную деятельность Н. А. Некрасова. Имя г. Некрасова составляет, бесспорно, украшение русской литературы. На его произведениях воспитывалось и воспитывается целое поколение. Нужно ли говорить о том, что идеи некрасовских произведений высоки и честны, что они вносят в ум и сердце читателя чистые мысли и добрые чувства? Такой писатель, как Некрасов, бесспорно, заслуживает глубокого уважения со стороны современников. Нужно откинуть все наносное и выражением признательности почтить честную мысль писателя, работающего на литературном поприще 35 лет. Если память нам не изменяет, то в журнале „Сын Отечества” за 1837 год явилось первое произведение поэта под заглавием „Мысль” с таким примечанием от редакции: „Произведение это — первый опыт юного шестнадцатилетнего поэта”. С тех пор эта мысль окрепла и принесла много пользы».⁸

Случилось так, что именно в этот день другая газета рядом с подробным отчетом о юбилейном торжестве в честь Островского опубликовала неподписанное заявление П. В. Анненкова, в котором передавалась благодарность И. С. Тургенева участникам праздничного обеда в Киеве 19 февраля 1872 года памяти годовщины отмены крепостного права, которые послали Тургеневу приветственную телеграмму с признанием исключительной роли его «Записок охотника» в формировании общественного мнения о необходимости крестьянской реформы. Привожу полный текст этого заявления: «И. С. Тургенев уполномочил нас заявить глубокую его признательность гостям и распорядителям обеда, данного в Киеве 19 февраля нынешнего года в годовщину и в память великой нашей крестьянской реформы. Им угодно было послать на его имя

⁶ Сияние. 1872. № 14 (ценз. разр. 1 апреля). Отдел «Общественная жизнь наших столиц». С. 230.

* Этой грамматической ошибки следовало бы избежать гг. распорядителям праздника в честь русского писателя (примеч. А. С. Суворина).

⁷ Незнакомец. Недельные очерки и картинки // С.-Петербургские ведомости. 1872. 19 марта. № 78.

⁸ Петербургский листок. 1872. 18 марта. № 55. Память все же изменила автору этой заметки: «Мысль» напечатана в № 10 «Сына Отечества» 1838 года.

поздравительную телеграмму как к деятелю, который отчасти способствовал к подготовке и приближению этой реформы своими „Записками охотника”. Телеграмму их, к сожалению, он не получил и только недавно и очень поздно узнал о ней из листка какой-то русской газеты, случайно попавшейся ему в руки. В нашу эпоху всяких мистификаций он отнесся сначала недоверчиво к известию, и только дальнейшие справки, наведенные им, убедили его в действительности заявления, которым почтили его киевские ревнители и сторонники великого государственного акта, обновившего Россию. Он спешит через посредство нашей газеты сказать в ответ на их приветствия, что честь, оказанная ему телеграммою, есть такая награда за посильную его деятельность в литературе, выше которой он ничего не испытал и которая могла бы составить предмет желания и стремления для всякого писателя в России, гораздо выше его заслугами и талантом».⁹

Напомнив о себе таким образом, Тургенев, давно порвавший с Некрасовым, невольно дал повод петербургским журналистам поставить имена бывших единомышленников и сотрудников в сопернические отношения. Сообщая своим читателям об информации «Петербургского листка», хроникер «С.-Петербургских ведомостей» указывает на ошибку в названной там дате публикации первого стихотворения Некрасова и замечает: «Если дело пошло на юбилей, то нельзя не вспомнить прежде всего Тургенева, который начал свою литературную деятельность в 1841 году. В нынешнем году исполняется ровно 25 лет, как стали появляться „Записки охотника” — произведение, упрочившее за Тургеневым авторскую известность».¹⁰

Другая газета, перепечатывая то же извещение «Петербургского листка», начинает свой комментарий не менее язвительно: «Мы ж с своей стороны прибавим, что если уж так разлакомились на юбилей, то отчего бы не праздновать юбилей А. Ф. Писемского, И. А. Гончарова и других более или менее известных писателей сороковых годов. Оказывается, что мы большие охотники до торжественных юбилейных обедов, хотя и не всегда умеем придать им должное оживление, как это и было на обеде в честь Островского. Но шутки в сторону. Некрасов действительно стоит того, чтобы праздновать его юбилей. Ни один из наших поэтов не принес такой существенной пользы, ни один не проникал так глубоко в русскую жизнь и не рисовал таких живых, чисто родных картин, не настраивал свою лиру на воспевание луны и отвлеченных предметов... Некрасов, если можно так выразиться, поэт цинический, без пошленького дешевого либерализма и гражданской скорби».¹¹

Следующая заметка под этой рубрикой отделена от предыдущей чертой и, вероятно, принадлежит другому автору. Она, кстати, содержит «новый» для современных некрасоведов факт *юридической биографии* Некрасова: «Литературная карьера Некрасова крайне поучительна. Мы, например, видели несколько лет тому назад копию с контракта, заключенного, кажется, в 1841 году поэтом с издателем „Репертуара” г. Поляковым. В силу этого контракта г. Некрасов обязывался за 1000 рублей ассигнациями поставить в „Репертуар” известное число стихотворений, переводов, мелкие статейки и писать рассказы. Он писал тогда под псевдонимом *Боб*. Кроме того, г. Некрасов писал и для сцены под псевдонимом *Перепельского*. Так, им переведена известная драма „Материнское благословение”, несколько водевилей, из которых водевиль „Актёр” долго держался в репертуаре не только столичных, но и провинциальных сцен».

Эта заметка была перепечатана с заголовком «Контракт г. Некрасова» газетой «Русский мир» с таким комментарием: «К этому факту (<...>) можно добавить, впрочем, то, что книгопродавец Поляков разорился, несмотря на выгодные условия с г. Некрасовым, а последний, напротив, составил себе весьма солидное состояние».¹²

⁹ С.-Петербургские ведомости. 1872. 18 марта. № 77.

¹⁰ Там же. 19 марта. № 78.

¹¹ Новости. 1872. 21 марта. № 81. Рубрика «Городские новости».

¹² Русский мир. 1872. 22 марта. № 75. Рубрика «Петербургская хроника».

Друзья Тургенева также не заставили себя ждать. Известие о подготовке его юбилея появилось через два дня после «предложения» «С.-Петербургских ведомостей»: «Нам сообщают, что по случаю предстоящего в нынешнем году 25-летия „Запискам охотника“ наша литературная интеллигенция собирается устроить ему торжественный юбилей, на который наш симпатичный художник приедет из-за границы».¹³

Еженедельник «Сияние», сообщавший о празднике в честь Островского — «первом юбилее русского литератора», уже рассматривал новые юбилейные торжества почти как единый замысел: «За ним (юбилеем Островского. — Б.М.) хотят, как ходят слухи, почтить юбилеем гг. Тургенева и Некрасова, первого за 25, а второго за 35 лет их деятельности».¹⁴

Друзья Некрасова через «Петербургскую газету» продолжают развивать идею праздника в его честь: «Нам сообщают, что празднование юбилея двадцатипятилетия литературной деятельности Н. А. Некрасова решено окончательно в положительном смысле и что кружок близких к Николаю Алексеевичу литераторов принял на себя как составление программы праздника, так и все соединенные с осуществлением его хлопоты».¹⁵

Очевидно, вопреки «слухам» устроители некрасовского юбилея готовились праздновать годовщину *журнально-издательской* деятельности Некрасова (25 лет со дня перехода под его редакцию «Современника»). Однако полное совпадение этого юбилея с юбилеем Тургенева, автора «Записок охотника», и реальная несовместимость этих мероприятий заставили Некрасова и его окружение изменить замысел, приблизив его к первоначально высказывавшейся идее. Через неделю после информации от «близких к Николаю Алексеевичу литераторов» в газетах появилось «уточнение» обоих вариантов информации о юбилее Некрасова: «Вопреки сообщенному некоторыми газетами слуху о том, что тридцатипятилетний юбилей литературной деятельности Н. А. Некрасова будет праздноваться в текущем году, мы можем передать, что празднование это произойдет в будущем году».¹⁶

Публикации о подготовке некрасовского юбилея, разумеется, не могли появляться без согласия самого поэта. Тургенев же узнал о намерении своих друзей через газеты и немедленно отреагировал самым решительным образом. 21 апреля он написал письмо в редакцию «С.-Петербургских ведомостей» и отправил его из Парижа в Петербург с письмом к П. В. Анненкову. Инициативу своих друзей Тургенев в этом официальном обращении холодно называет «намерением некоторых любителей отечественной словесности почтить» его юбилеем и далее пишет: «Так как осуществлению этого намерения не предстоит положительных препятствий и даже, быть может, уже сделаны первые шаги, то считаю долгом обратиться к посредничеству Вашей уважаемой газеты — во-первых, для того, чтобы выразить моим доброжелателям самую глубокую и самую искреннюю благодарность, а во-вторых, и для того, чтобы столь же искренно попросить у них позволения отказаться от предлагаемой чести. Подобные изъявления только тогда имеют место, когда они не дают повода ни к каким отрицательным чувствам, ни к каким сомнениям и недоумениям; а в предстоящем случае это невысказано».¹⁷

В сопроводительном письме к Анненкову Тургенев выразил свое отношение к готовящемуся чествованию еще более резко: «В подобных затеях есть что-то наполовину детское, наполовину варварское — да и отчего же тогда не праздновать 25-летие Гон-

¹³ Петербургская газета. 1872. 21 марта. № 44. Перепечатано: Новое время. 1872. 22 марта. № 79; Русский мир. 1872. 22 марта. № 75; Киевлянин. 1872. 28 марта. № 38.

¹⁴ Сияние. 1872. № 14 (ценз. разр. 1 апр.). Рубрика «Общественная жизнь наших столиц». С. 230.

¹⁵ Петербургская газета. 1872. 8 апр. № 53. Перепечатано: Русский мир. 1872. 10 апр. № 93; Вечерняя газета. 1872. 10 апр. № 97.

¹⁶ Новости. 1872. 12 апр. № 103. Перепечатано: Русский мир. 1872. 13 апр. № 96.

¹⁷ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма. М., 1999. Т. 11. С. 242.

чарова, Некрасова, Григоровича? Нет и нет, у меня и без того довольно недоброжелателей». ¹⁸

Обращение Тургенева в редакцию было опубликовано в «С.-Петербургских ведомостях» 27 апреля 1872 года в № 114.

Подготовка некрасовского юбилея обостряла интерес русской журналистики к личности и биографии поэта. Одно из проявлений такого интереса (заметка о «карьере» Некрасова) приведено мною выше. С подготовкой к юбилею связано, очевидно, и обращение в апреле 1872 года редактора литературного отдела журнала «Всемирная иллюстрация» К. К. Случевского к поэту с просьбой передать свой портрет, который предполагалось поместить в книжке некрасовских стихов для детей. В ответной записке от 24 апреля 1872 года в редакцию этого журнала Некрасов обещал вскоре прислать портрет, ¹⁹ но выполнил свое обещание только в конце 1873 года, т. е. к уточненной дате 35-летнего юбилея его творческой деятельности.

Седьмого июня 1872 года, за несколько дней до отъезда Некрасова в Карабаху, корреспондент «Русской старины» записал с его слов автобиографические заметки «Я родился в 1822 году...», которые редактор этого журнала М. И. Семевский, по-видимому, предполагал напечатать к юбилейной дате поэта.

Очевидно, и Некрасов «по размышлению» решил отказаться от юбилейных торжеств. Ни в периодике 1872—1873 годов, ни в мемуаристике мне не удалось разыскать материалы о праздновании 35-летия литературной деятельности Некрасова. Тургенев был прав: и для него, и для Некрасова подготовка к их публичным чествованиям вела к неизбежным «отрицательным чувствам», «сомнениям и недоумениям» противных сторон, что делало проведение публичного праздника «немыслимым» для обоих юбиларов.

Единственным добрым знаком внимания «литературной интеллигенции» к поэту в 1873 году можно считать изданную Н. В. Гербелем книгу «Русские поэты в биографиях и образцах» с главой о Некрасове. Приведенные мною выше язвительные замечания некоторых журналистов по поводу готовившегося некрасовского юбилея были еще только пробой пера «сомневавшихся» и «недоумевающих». Статья В. Г. Авсеенко «Поэзия журнальных мотивов» (Русский вестник. 1873. № 6), другие его выступления о Некрасове и статьи В. П. Буренина в «С.-Петербургских ведомостях» — все это можно рассматривать как литературные «предостережения» юбиляру. А первое правительственное предостережение некрасовским «Отечественным запискам», полученное 19 июля 1872 года, предопределяло негативную реакцию правительства в случае, если бы пришлось испрашивать дозволения на юбилейные торжества, посвященные редактору этого журнала. Да и личные отношения Тургенева и Некрасова в эту пору были таковы, что два юбилея (одновременно или один за другим), и тем более один — некрасовский, могли способствовать скорее еще более очевидному расколу в среде русских писателей, чем примирению.

Предполагавшиеся весной 1872 года юбилейные торжества в честь Тургенева были связаны с намерением писателя приехать на родину. В письмах к брату Николаю Сергеевичу и к друзьям (С. К. Кавелиной, П. В. Анненкову, М. М. Стасюлевичу, М. Н. Лонгинову) от января—февраля 1872 года он постоянно упоминает о решении приехать в Россию в марте, затем, в письме Н. А. Кишинскому, откладывает отъезд из Парижа до середины апреля. ²⁰

Тургенев приехал в Петербург 12 мая 1872 года, пробыл там неделю, затем, побывав в Москве и Спасском, 22 июня вновь выехал за границу. Никаких «обедов» (инициаторами которых могли быть названные выше друзья-корреспонденты Тургенева), посвященных 25-летию «Записок охотника», не было.

¹⁸ Там же. С. 243.

¹⁹ Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем: В 15 т. СПб., 2000. Т. 15. Кн. 1. С. 174, 323.

²⁰ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма. Т. 11. С. 215.

Еще одним доказательством неизбежности литературных скандалов в случае проведения юбилейных торжеств 1872—1873 годов, посвященных Тургеневу и Некрасову, могут служить статья влиятельного А. С. Суворина, посвященная тридцатипятилетию журнальной деятельности Некрасова, исполненная любовью к великому поэту и журналисту,²¹ и его же язвительные публикации, связанные с приездом Тургенева в Россию зимой 1879 года.²² Впрочем, подавляющее большинство общества оказало Тургеневу в этот его приезд почести, каких не видел ни один русский писатель. Некрасов обрел такое признание только после смерти.

²¹ Новое время. 1877. 1 янв. № 303.

²² Подробно см. в кн.: Громов Владимир. Месяц в столицах. Орел, 1995.

© О. Н. Кулишкина

КОЗЬМА ПРУТКОВ В ИСТОРИИ РУССКОЙ АФОРИСТИКИ

Громкая слава, предсказанная Козьме Пруткову после первого же появления его имени в печати,¹ как известно, в полной мере выпала на долю этого литератора. Вот уже полтора столетия он пользуется несомненным расположением читателей и критиков, в том числе и в качестве автора знаменитых «Плодов раздумий», пополнивших нашу речь целым рядом «крылатых выражений» и до сих пор провоцирующих исследователей на новые и новые попытки раскрыть секрет прутковской остроумной мудрости, парадоксальным образом рождающейся из очевидной и, казалось бы, наивной дюжинности.

Желая обратиться к рассмотрению этого парадокса, сразу же обозначим два принципиально важных для нас положения, а именно: 1) постигнуть тайну Пруткова-афориста можно, на наш взгляд, лишь при учете специфической (двойственной) природы преломляющейся в «Плодах раздумий» авторской установки; 2) разрешение этой проблемы позволит уточнить представление о роли и месте «мыслей и замечаний» директора Пробирной Палатки в истории афористического жанра на русской почве.

Как отметил в свое время П. Н. Берков, пародийная природа литературной продукции, подписанной именем Козьмы² Пруткова, была очевидна уже первым ее читателям. Помещенные в откровенно пародийном приложении к «Современнику» — «Литературном Ералаше» и снабженные при первой публикации особым «Предисловием», которое недвусмысленно «давало читателям понять, что перед ними поэт-пародист»,³ практически все сочинения Пруткова, по мнению исследователя, были специфически переакцентированным «подражанием» общей манере либо конкретному произведению того или иного представителя отечественной словесности 40-х — начала 50-х годов XIX века.⁴ И в частности, интересующие нас «Плоды раздумий», как счи-

¹ «...Памяти Александра Анфимовича Орлова и живым литераторам, превыше всех стоящим — Кузьме Пруткову и Новому Поэту» посвящен фрагмент «Литературные гномы и знаменитая артистка», открывающий вторую тетрадь «Литературного Ералаша» (см.: Современник. 1854. Т. 44. С. 25).

² Памятуя о том, что имя Пруткова писалось тогда несколько иначе — Кузьма, сохраним здесь все же узаконенную временем орфографию.

³ Берков П. Н. Козьма Прутков, директор Пробирной Палатки и поэт. К истории русской пародии. Л., 1933. С. 73.

⁴ О таком восприятии творчества Пруткова современниками автора «Досугов» свидетельствуют, как указывает П. Н. Берков, рецензии на сочинения Пруткова, помещенные в «Пантеоне» и «Санкт-Петербургских ведомостях» за 1854 год, а также письмо «От известного Кузьмы Пруткова к неизвестному фельетонисту „СПбВед.“, по поводу статьи сего последнего», опубликованное в четвертой тетради Ералаша (см.: Берков П. Н. Указ. соч. С. 79—85).

тает Берков, «также представляют аналогичное явление. (...) как раз в 1854 году вышли отдельным изданием „Сочинения Петра Каратыгина” и „Мысли о разных предметах” д-ра Ф. И. Неймана, в которых гротеск „Плодов раздумий” мог найти благодарную почву».⁵ Список возможных объектов пародий Прутков-афориста был пополнен в позднейшем исследовании И. М. Сукиасовой именами К. Е. Сомогорова, А. П. Протопопова, А. Анаевского и П. И. Шаликова.⁶

Узаконенное таким образом представление об авторе «Плодов раздумий» как о пародисте⁷ не вызывает, казалось бы, никаких сомнений. Однако практически каждый из высказывавшихся по данному поводу пытался добавить еще что-то к характеристике Прутков-афориста, тем самым выводя его творчество за грань собственно пародии, что свидетельствует о самостоятельности и самоценности прутковской афористики. На это, по сути, указал еще П. Н. Берков, отметив многолетнюю устойчивость «крупного читательского успеха автора „Плодов раздумий”», который «стал в эпоху Sturm und Drang’а шестидесятых годов заметной фигурой в литературе и с тех пор — правда, с периодами „ущерба славы” — вплоть до наших дней (книга Беркова вышла в 1933 году. — О. К.) занимает прочное и устойчивое место на литературном Олимпе».⁸

Подобное неявное признание самостоятельного статуса афористики Пруткова (популярной и за временными пределами актуальности пародируемых образцов) перекликается с высказываниями позднейших исследователей,⁹ обращающих внимание на «особый» характер прутковских произведений, обусловленный высоким «уровнем его мастерства в том жанре, на который написана пародия».¹⁰ Именно поэтому она «целит и бьет шире — по определенному литературному направлению, по художественной беспомощности, по несомненной глупости и пошлости, прикрывающейся „канонизированными нормами” того или иного жанра»,¹¹ иными словами является пародией не на какой-либо единичный образец жанра, а на определенный жанровый канон, в том числе «жанр афористики, (...) даже не сам жанр, а его откровенное и потому навязчивое глубокомыслие, серьезно-значительный дидактизм»,¹² вследствие чего перерастает статус пародии как таковой.

⁵ Берков П. Н. Указ. соч. С. 77.

⁶ См.: Сукиасова И. М. Язык и стиль пародий Козьмы Пруткова. Тбилиси, 1961. С. 242. Исследовательница называет следующие сочинения: Охотник за шутками, островами и разными анекдотами. Собрание всего любопытнейшего в этом роде. Издание К. Е. Сомогорова. СПб., 1851; Протопопов А. П. Исторические, философские и литературные афоризмы. М., 1839; Анаевский А. Жезл правоты. СПб., 1852; Шаликов П. И. Мысли, характеры и портреты. М., 1815.

⁷ См. об этом, например: Десницкий В. Козьма Прутков // Прутков Козьма. Избранные сочинения. М., 1939. С. 3—26; Бухштаб Б. Я. Эстетизм в поэзии 40—60-х годов и пародии Козьмы Пруткова // Труды Отдела новой русской литературы. 1948. Вып. 1. С. 143—174; Сукиасова И. М. Указ. соч.; Пенская Е. Н. Генезис пародийной маски Козьмы Пруткова в русской литературе XVIII—XIX вв. Автореф. канд. филол. наук. М., 1989.

⁸ Берков П. Н. Указ. соч. С. 9.

⁹ Ср.: «В том и отличие пародий Козьмы Пруткова от пародий большинства современных ему и более поздних соперников, что они остаются веселыми пародиями даже и тогда, когда утерян, забыт их прямой адрес» (Десницкий В. Указ. соч. С. 26); «Произведения Козьмы Пруткова не утратили своей действительности и остроумия и в наши дни. Этим и объясняется большая их популярность и широкое использование, в частности, его изречений» (Сукиасова И. М. Указ. соч. С. 255); «Козьма Прутков требует от читателя особого настроения. В известном смысле, он — обманщик: его лицо обещает гораздо менее того, что может дать его книга. Поэтому, вознамерившись просто развлечься, посмеяться над „казенностью” и т. п., можно закрыть эту книгу с разочарованием» (Сквозников В. Козьма Прутков // Прутков Козьма. Сочинения. М., 1976. С. 18).

¹⁰ Бортник Г. В. Козьма Прутков и его афоризмы // Русский язык в школе. 1993. № 2. С. 77.

¹¹ Десницкий В. Указ. соч. С. 26.

¹² Бортник Г. В. Указ. соч. С. 78. Ср. также: «...предметом вышучивания является не „тупость” как таковая, а именно самая, с позволения сказать, „мудрость”, точнее, та беспепелляционность и то беспредельное самодовольство рассудка, с которым он, торжествуя, накидывает свою сетку на неуловимо разнообразную живую жизнь» (Сквозников В. Указ. соч. С. 11).

С этими суждениями трудно не согласиться, однако заметим, что все они вступают в противоречие с известным образом Пруткова-литератора «типического, самодовольного, тупого, добродушного и благонамеренного»,¹³ который явственно ощутим в подборках сочинений будущего директора Пробирной палатки, появившихся на страницах «Литературного Ералаша» и «Искры», а также позднейшего «Полного собрания сочинений Козьмы Пруткова» (1884). Противоречие это настолько очевидно, что современный исследователь «Плодов раздумий» считает возможным рассматривать данный образ исключительно как «маску», точнее — «маскировку», скрывающую подлинного Козьму Пруткова, который «стремится говорить о серьезном и вечном с улыбкой, (...) подвести читателя к обобщенно-философским, возвышенным сентенциям через показ шаржированно обыденной реальности».¹⁴ Так, по мысли исследователя, в прутковском суждении «Издание некоторых газет, журналов и даже книг может приносить выгоду» лишь в первый момент слышится голос «грибоедовского Фамусова, который, как известно, считал: „Уж коли зло пресечь: Забрать все книги бы и сжечь”», ибо «скрытый смысл прутковского афоризма перекликается с афоризмом римского ученого Плиния Старшего: „Нет такой плохой книги, из которой нельзя было бы извлечь пользы”».¹⁵

Добавив ко всем вышеперечисленным характеристикам Козьмы Пруткова-афориста (литератора) его собственные суждения на этот счет, мы получим удивительный портрет, который, словно в фокусе калейдоскопа, то распадается на отдельные разнородные фрагменты, то складывается в некое дробное целое: «...Я совсем не пишу пародий! Я никогда не писал пародий! (...) Я просто анализировал в уме своем большинство поэтов, имевших успех; этот анализ привел меня к синтезису; ибо дарования, рассыпанные между другими поэтами порознь, оказались совмещенными во мне едином!.. Придя к такому сознанию, я решил писать. Решившись писать, я пожелал славы. Пожелав славы, я избрал вернейший к ней путь: *подражание* именно тем поэтам, которые уже приобрели ее в некоторой степени (...). Между моими произведениями (...) не только нет пародий, но даже не все подражание; а есть настоящие, неподдельные и крупные самоджки!..»¹⁶

Наивное самодовольство, пародия на таковое, либо ни то, ни другое, а лукавая игра с читателем, позволяющая создать некий сложный, неоднозначный художественный образ, — все эти интерпретации допускает процитированный фрагмент известного прутковского «Письма» к рецензенту «Санкт-Петербургских ведомостей». Как и само литературное творчество Пруткова, в том числе его афористика. Более пристальное прочтение «Плодов раздумий» позволяет убедиться в том, что подобная неоднозначность программируется самими прутковскими текстами и является необходимым условием их жизнестойкости.

* * *

Если посмотреть на любую из четырех подборок афоризмов Пруткова в «Современнике» (1854) и «Искре» (1860), можно заметить, что отдельные фрагменты каждой из них распадаются на две группы в зависимости от характера рецепции отечественной традиции чувствительно-моралистических «мыслей и замечаний», которая, как уже было сказано, являлась «ориентиром» для Пруткова-афориста.¹⁷

В первом случае воспроизводящие данную традицию фрагменты вне афористического макротекста «Плодов раздумий» вполне могли бы быть восприняты как совер-

¹³ Письмо В. Жемчужникова к А. Н. Пыпину от 6/18 февраля 1883 года. Цит. по: Берков П. Н. Указ. соч. С. 15.

¹⁴ Бортник Г. В. Указ. соч. С. 78.

¹⁵ Там же. С. 79.

¹⁶ Современник. 1854. Т. 45. С. 67. Выделение в тексте принадлежит автору.

¹⁷ См.: Берков П. Н. Указ. соч.; Сукиасова И. М. Указ. соч.

шенно «нейтральные», не имеющие никакого пародийного коннотата. Именно такими афоризмами открывается первая подборка «раздумий» Прутков (первая тетрадь «Литературного Ералаша»): «Обручальное кольцо есть первое звено в цепи супружеской жизни»;¹⁸ «Никто не обнимет необъятного» (С. 18); «Нет столь великой вещи, которую не превзошла бы величиною еще большая. Нет вещи столь малой, в которую не вместились бы еще меньшая» (Там же); «Лучше скажи мало, но хорошо» (Там же); «Наука изощряет разум; ученые вострят память» (Там же). Не представляя в пределах первой публикации «плодов раздумий» (как и в трех последующих) абсолютного большинства, афоризмы этого типа тем не менее периодически появляются и далее. Например: «Влюбленный в одну особу страстно — терпит другую токмо по расчету» (Там же); «Скрывая истину от друзей, кому ты откроешься?» (С. 9); «Полезнее пройти путь жизни, чем всю вселенную» (Там же); «Первый шаг младенца есть первый шаг его к смерти» (Там же); «Ничего не доводи до крайности: человек, желающий трапезовать слишком поздно, рискует трапезовать на другой день поутру» (Там же).

Подобного рода «нравственные мысли» и «правила жизни» мы без труда обнаружим, раскрыв наудачу практически любой журнал или альманах середины 1810—1820-х годов.¹⁹ Сформировавшаяся на рубеже XVIII—XIX столетий отечественная традиция подражания французской литературе «максим и размышлений» переживала в то время своеобразный «период расцвета». Помимо упоминаемого, как правило, исследователями афористики Пруткова П. И. Шаликова («Мысли, характеры и портреты». М., 1815), многие другие русские литераторы тех лет отдали дань сочинительству в обозначенном «прозаическом роде», следуя устойчивым, хорошо известным русскому образованному читателю начала XIX века формально-смысловым «моделям» европейской моралистической афористики.²⁰ При этом, однако, русские авторы существенно редуцировали нравоописательный (мизантропический) пафос европейских афористов XVII—XVIII веков в пользу пафоса учительного, дидактического. В соединении с недостаточно высоким для упражнений в афористическом жанре уровнем развития русского литературного языка это с неизбежностью приводило к появлению сочинений, проникнутых, по остроумному замечанию П. Вяземского, единственной «мыслью написать мысли».²¹

С именем Вяземского во многом и связано возникновение «жизнеупорного» русского афоризма, где, в соответствии с конститутивным признаком данного жанра, авторская установка на обобщение конкретных «фактов» бытия (формулирование предельно общего суждения) равноправно сосуществует с изображением таковых так или иначе достигается предельная «частность», субъективность афористического высказывания. Мы имеем в виду публикуемые на страницах русской периодики второй половины 1820-х годов «Выдержки из записной книжки», афористическая форма которых преломляет известную идею Вяземского о запечатлении подлинной картины русской жизни во всей ее конкретной полноте и густоте.

Достигнутое Вяземским-афористом напряженное равновесие факта и рефлексии по его поводу не дается, однако, современной ему массовой отечественной литературе «мыслей и замечаний», представители которой, как правило, либо творят в роде «необязательных» фиксаций отдельных «фактов бытия», зачастую лишенных какой-либо генерализующей авторской воли (разнообразные «выдержки из дневников» и т. д., публиковавшиеся в альманахах конца 1820—1830-х годов), либо продолжают

¹⁸ Современник. 1854. Т. 43. С. 8. Далее ссылки на эту публикацию даются в тексте статьи с указанием страницы.

¹⁹ Прежде всего, конечно же, «Вестник Европы».

²⁰ Здесь можно назвать, например, Ф. Глинку, В. Пушкина, А. Маздорфа, Н. Иванчина-Писарева, П. Вяземского, М. Дмитриева, С. Нечаева, С. Шевырева, наконец, А. С. Пушкина.

²¹ Еще более характерно эта ситуация очерчена в известной эпиграмме Вяземского «Наши Ларошфуко» (1826): «В журналах наших всех мыслителей исчисли. / В журналах места нет от мыслей записных; / В них недостатка нет; но в мыслях-то самих / Недостает чего-то: мысли».

вращаться в кругу моралистических «общих мест», причем с заметным усилением дидактического пафоса (например, «Истины, подобиями объясненные» П. В. Победоносцева).²²

Установка последнего рода и преобладает в массовой афористике 1840—начала 1850-х годов, представленной исключительно небольшими, обычно анонимными подборками нравоучительных «мыслей и замечаний», входящих в состав различных «сборников занимательного чтения». Именно этот контекст, с одной стороны, обуславливает специфику данных «афористических материалов», которые, с одной стороны, отчетливо напоминают разнообразные «мысли нравоучительные», наполнявшие отечественные журналы второй половины XVIII века, с другой же — могут быть восприняты как непосредственно предшествующие афористике Пруткова.

«Жизнь наша — ситец; на нем одни только очерки оттиснуты постоянными формами; но человек сам может и должен врисовывать цветы и зелень в пустыя пространства»,²³ «Мы с трудом вскарабкиваемся на зеленую гору жизни, чтоб умереть на льдистой вершине» (С. 120); «Вечно-потрясенную грудь человека успокоивает только сон, или временный, или вечный!» (С. 128); «Наслаждайся более своим бытием, чем образом существования: презирай жизнь, чтоб вполне ею наслаждаться» (С. 129). В этих чувствительно-моралистических «мыслях», появляющихся на страницах сборника «Зубоскал» (1848), нетрудно уловить интонации Пруткова — наблюдателя жизни, как они звучат в его афоризмах обозначенного выше «нейтрального» типа. Однако прочие, собственно развлекательные, материалы сборника (анекдоты, шутки, остроты) придают этому собранию «нравственных изречений» некий специфический обертон, более отчетливо различимый в «Гастрономических заметках», помещенных в опубликованном три года спустя «Альбоме балагура». Ср., например: «⟨...⟩ 2. Кто за обедом читает книгу или газеты, у того верно очень исправный желудок или худой аппетит. — 3. Кто за столом употребляет зубочистку, тот худо воспитан или мало бывал на званных обедах, в хороших обществах. — 4. Пустой бутерброд вкуснее на хорошо освещенном столе, чем отлично приготовленное жаркое, съеденное впотьмах. Свет должно считать искрою Прометея, которая вдыхает в человека аппетит. — 5. Знаменитый Томас Морус сказал, что наклонности человека и образ его мыслей нигде лучше не познаются, как за обедом. — ⟨...⟩ — 10. Хорошо рассказанный и смешной анекдот, за столом, очень помогает пищеварению. — ⟨...⟩ — 16. За первым блюдом никто не должен начинать общего разговора. Первое кушанье почитается за обедом серьезным занятием, и голодных гостей нельзя отвлекать от насыщения какими-нибудь пустяками. — ⟨...⟩ — 20. Порядочный и благородный гость должен пить за обедом столько, чтобы не быть пьяным. Чрез меру заглядывающий в бутылки может легко из-за стола очутиться под столом».²⁴

Итак, если учесть общий характер сборника, весьма точно обозначенный в его подзаголовке, можно предположить (из процитированных «гастрономических заметок» номера 16 и 20 в наибольшей степени дают к этому основания), что перед нами материал, находящийся уже на грани пародии на отечественную литературу «мыслей и замечаний». Однако, как выясняется при ближайшем рассмотрении, именно «на

²² Ср., например: «Истинный Христианин, с доверенностию ожидая временных благ от милосердного Промысла, с отеческою любовию о нем пекущегося, не позволяет себе умолять Его о ниспослании оных. — Докучают ли служители доброду господину о пище, в которой ежедневно имеют нужду? Нет! они уверены, что услуги их не останутся в забвении» (*Победоносцев П. В. Направление ума и сердца к истине и добродетели. М., 1830. Ч. 1. С. 208*).

²³ Зубоскал, или Литературные лоскутья, сшитые, только не на живую нитку, из анекдотов, остроумий, мыслей, изречений, выдержек, заметок, воспоминаний, впечатлений, наблюдений, опытов, прежнего и современного, сто первым русским литератором. СПб., 1848. С. 120. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

²⁴ Альбом балагура. Собрание забавных повестей, рассказов, сатирических очерков, комических сцен, анекдотов, пуфов и разных курьезностей. Составил Г..... К.....в. СПб., 1851. С. 265—269.

границ». Ибо составитель «Альбома балагура», как и прочие издатели подобного рода сборников 1840—1850-х годов, рассчитанных на самую широкую аудиторию, стремился предоставить массовому читателю так называемое «занимательное» чтение, где собственно «развлекательные» произведения (анекдоты, «острые изречения», «шутки», «веселые рассказы» и проч.) всегда перемежались материалами легко-поучительного свойства наподобие исторических анекдотов, а также различного рода «изречений», образчиком которых и являются «Гастрономические заметки». (Своеобразным ключом к пониманию истинной — не пародийной, а именно дидактической — природы данного «занимательного поучения» может быть заметка первая: «1. „Есть — это необходимость, но уметь есть — это искусство“, — сказал Ларошфуко в своей книге „Максимы“, которую мы рекомендуем всем любителям хорошо и вкусно обедать, т. е. гурманам». ²⁵)

«„Prodesse et delectare” требует Гораций от стихотворцев; „prodesse et delectare” (соединить приятное с полезным) имели мы в виду, приступая к собранию анекдотов, острот, каламбуров...» — так определенно сформулирует в специальном «Предисловии» главную цель своего издания составитель сборника «Тысяча анекдотов, острот, каламбуров, шуток, глупостей, забавных и интересных случаев», ²⁶ куда, среди прочего, вошли и «Восточные поговорки» — собрание «мудрых заповедей», «правил жизни», иными словами «мысли восточных мудрецов» вроде тех, что с середины XVIII века регулярно появлялись на страницах отечественной периодики: «Давай твоему плащу такую ширину, чтобы в случае нужды им мог укрыться и твой сосед»; ²⁷ «Старайся поступать так, чтобы твои добрые дела могли извинять твои недостатки» (С. 192); «Скупой похож на человека, который умер бы с голоду в лавке булочника» (С. 194), и т. д.

Стихия «умеренной назидательности», разбавленная — в соответствии со вкусами массового читателя — собственно развлекательными материалами, определяет и характер сборника «Всякая всячина, или Чем богат, тем и рад» (1852). В эту пеструю «занимательную» смесь чувствительно-назидательных рассказов, анекдотов, пословиц, басен в прозе, любопытных статистических заметок органично вписываются многочисленные подборки «мыслей и замечаний», в незатейливой форме сообщаящие читателю о том, что же есть собственно истинные жизненные ценности: «Если бы наша жизнь не согревалась дружбою и любовью, то мы не жили бы, а прозябали»; ²⁸ «Скромность и стыдливость суть лучшие украшения женщины» (С. 65); «Кто уверяет всех и каждого в своей любви, тот наверно не любит никого» (Там же); «Скупость есть произвольная нищета» (С. 50); «Обещание без исполнения есть красивое дерево, никогда не приносящее плодов» (С. 49); «Ревность есть любовная лихорадка, которая имеет и дни пароксизма, и дни отдыха» (С. 50); «Дурная лошадь не делается лучше от золотой узды, и дурак не будет умнее от богатого платья» (Там же), и т. д.

Прямая дидактика подобной моралистической «таблицы умножения» и отзывается вполне ощутимо в «нейтральных» фрагментах «Плодов раздумий», которые в этой связи сами по себе никоим образом не могли быть восприняты в качестве пародии-

²⁵ Там же. С. 265. Показательно в этой связи недоумение автора рецензии на «Альбом балагура», помещенной в «Москвитяине»: «Все это довольно забавно, но рядом с этими анекдотами мы встречаем... „гастрономические заметки“, как называет их сам Балагур... Не понимаем, зачем эти заметки попали в Альбом балагура? Им гораздо было бы приличнее оставаться в какой-нибудь копейной азбуке 70 годов, из которой, вероятно, взяты они» (Москвитянин. 1852. Т. 2. С. 22).

²⁶ Тысяча анекдотов, острот, каламбуров, шуток, глупостей, забавных и интересных случаев и т. п. с прибавлением всего замечательного, что известнейшие новые и старые писатели всех стран говорили добра и зла о женщинах. Переведены, собраны и составлены В. Строевым. М., 1856. Кн. 1. С. 3.

²⁷ Там же. Кн. 2. С. 191. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

²⁸ Всякая всячина, или Чем богат, тем и рад. М., 1852. С. 65. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

ющих традицию. Напротив того — создавали инерцию восприятия прутковских мыслей как «еще одних» в ряду прочих «моралистических размышлений». Инерцию, которая неожиданно встречала сильнейшее противодействие где-то на уровне двенадцатого афоризма: «Женатый повеса воробью подобен» (С. 8). Именно здесь читатель вдруг «спотыкался» о нечто совершенно противоположное: а именно — об афоризм, который, в отличие от предшествующих чувствительно-моралистических «мыслей и замечаний», где смысловая прозрачность формулируемых положений была доведена до предела, являл собой род «китайской грамоты». Сугубая неясность выраженной здесь мысли была тем более очевидна, что читатель легко воспринимал лежащую в основе данного «плода раздумий» традиционную форму «мудрого высказывания» (дефиниция, основанная на поясняющем мысль автора сравнении).

Возникший таким образом «зазор» между читательским ожиданием (сформированной уже инерцией восприятия) и данностью текста усугубляется далее, когда вслед за вышеупомянутым двенадцатым афоризмом появляется еще пять «плодов» явно не с той, нежели прежде, ветки: «13. Усердный врач подобен пеликану. — 14. Эгоист подобен давно сидящему в колодце. — 15. Если у тебя есть фонтан, заткни его; дай отдохнуть и фонтану. — 16. Многие люди подобны колбасам: чем их начиняют, то и носят в себе. — 17. Неправое богатство подобно кресс-салату, — оно растет на каждом войлоке» (С. 8—9).

Так обнаруживает себя перед читателем вторая составляющая афористического макротекста «Плодов раздумий»: знаменитые прутковские «парадоксы» — второй тип высказывания в составе каждой подборки афоризмов, столь же откровенно, как и первый, сориентированный на моралистическую линию жанра, но воспроизводящий ее, как видим, в ином, отчетливо «сниженном» плане. Так начинает формироваться иная читательская реакция на афористическое творчество Пруtkова — прямо противоположная первоначальной, однако во многом именно благодаря ей возникающая.

Ведь именно на фоне только что непосредственно явленного, адекватно воспроизведенного «жанрового образа», поставленного, так сказать, прямо перед глазами читателя, последний очень легко ощущает данный «образец» в основе прутковских «нелепиц». Выясняется, что эти непостижимые, казалось бы, вовсе лишенные какого-либо смысла высказывания исключительно правильно выстроены в полном соответствии с традиционными формами афористического высказывания как они формируются в контексте европейской моралистической афористики. Например: «правило жизни», «заповедь» (в основе — императивная конструкция) — № 15; категорическое суждение, вскрывающее подлинную суть вещей (дефиниция, основанная на сравнении) — № 14, 16, 17.²⁹ И воспринимая это «зримое» расхождение формы и содержания, читатель постепенно, незаметно для себя оказывается вовлеченным в «партерские» отношения уже не с Козьмой Прутковым, над «дикумом» которого он здесь поначалу смеется, но с неким иным автором, сознание которого охватывает ситуацию «Прутков и читатель» в целом, моделируя ее и управляя ею.

Именно на уровне отношений с этим «сверхавтором» читатель и включается в достраивание ситуации остранения известного афористического «канона», когда, почувствовав расхождение «правильной» формы и «неправильного» содержания в афористических «нелепицах», начинает воспринимать в качестве таковых и афоризмы первого типа, словесная форма которых столь идеально подогнана под определенное, заранее известное содержание, что буквально «растворяет» в себе последнее, «отменяет» его в качестве сколько-нибудь значимого смысла.

²⁹ На эту особенность афористических «абсурдов» Пруtkова в свое время обратил внимание В. Сквозников, отметив, что в суждении «Смерть для того поставлена в конце жизни, чтобы удобнее к ней подготовиться» «выдержан глубокомысленный тон, сохранен и формально-логический стиль», характерный для соответствующих «мыслей» Лабрюйера (Сквозников В. Указ. соч. С. 12).

И это, в свою очередь, возвращает внимание читателя к прутковским «абсурдам», дикая невнятица которых — именно на фоне понятных до без-смысленности «плодов раздумий» первого типа — вдруг обретает некую «вторичную» плотность и полновесность смысла, когда читатель неожиданно для себя начинает рассматривать данные фрагменты как некую «тайнопись», требующую дешифровки.³⁰ И, заметим, все известные попытки таковой выглядят, как правило, вполне убедительными. Во всяком случае — вполне доступными с точки зрения реальной данности текста «Плодов раздумий», где преломляется то своеобразное сознание, которое пока еще (в период журнальных публикаций будущего директора Пробирной Палатки) маркировано только именем «Кузьма Прутков»,³¹ однако обладает вполне уловимыми очертаниями, иначе говоря — соотносимо с весьма определенным, целостным образом, запечатленным в неповторимом *собственно* прутковском слове. Слово, предельно «сыром», необработанном, неоформленном, будто бы вырванном из той самой жизненной гущи,³² которую старался запечатлеть в своих «Выдержках из записной книжки» Вяземский и которая сама «заговорила» голосом Пруткова, пытаясь при этом, однако, воплотиться в традиционных, но — чуждых, не природных ей формах.

Столь заметное в «парадоксах» Пруткова противоречие между его корявым, но кровно связанным с живой (житейской) стихией быта словом и стройными — до окостенения — жанровыми «рамками», в которые это слово втискивается, можно уловить и в более «гладких» «плодах раздумий». Читатель рано или поздно начинает ощущать это противоречие. Например, в тех «словесных излишествах», которые первоначально могли быть не замечены им, но обретают свой просторечный («бытовой») колорит именно на фоне обозначенного выше резкого контраста афоризмов «нейтрального» типа, с одной стороны, и отчетливо сниженного, с другой: «Жизнь нашу можно *удобно* сравнивать со своенравною рекою, на поверхности которой плавает челн, иногда укачиваемый тихоструйною волною, нередко же задержанный в своем движении мелью и разбиваемый о подводный камень. — *Нужно ли упоминать, что сей утлый челн на рынке скоропределяющего времени есть не кто иной, как сам человек?*» (С. 8); «Начало ясного дня *смело* уподоблю рождению невинного младенца: быть может, первый не обойдется без дождя, а жизнь второго без слез» (С. 11; курсив наш. — О. К.). Либо в «перевернутой» структуре сравнительной конструкции, когда предметное значение поясняется при помощи возникшего ранее на его же основе образа: «Бердыш в руках воина то же, что меткое слово в руках писателя» (С. 9); «Магнитная стрелка, непреодолимо влекомая к северу, подобна мужу, который блюдет законы» (Там же). Либо, наконец, в многочисленных примерах скрытого алогизма движения мысли: «Память человека есть лист белой бумаги: иногда напишется хорошо, а иногда дурно» (С. 8); «Что скажут о тебе другие, коли ты сам о себе ничего сказать не можешь?» (Там же); «Часами измеряется время, а временем жизнь человеческая; но

³⁰ В этой связи весьма показательным стремление исследователей «истолковать» смысл подобных афоризмов. «Может быть, — замечает, например, по поводу афоризма «Щелчки кобылу в нос — она махнет хвостом» Г. В. Бортник, — „дупица и пошляк“ Козьма Прутков намекает на то, что рослая, но очень симпатичная женщина, которую в просторечии называют *кобылой*, вынужденно послушна, безропотно все сносит (ср. фразеологизм *махать/вилять хвостом*), хотя ее постоянно обижают и унижают (ср. фразеологизм *щелкать по носу*). Однако в нашем афоризме можно усмотреть и иное, более глубокое содержание, обусловленное фоновой информацией, заключенной в слове *кобыла*: от мелочных щелчков недоброжелателей большому человеку следует лишь отмахиваться, не растрачивая себя на борьбу» (Бортник Г. В. Указ. соч. С. 78).

³¹ Ср.: «Нравственный и умственный образ Козьмы Пруткова создавался не вдруг, а постепенно, как бы сам собою, и лишь потом дополнялся и дорисовывался нами сознательно» (письмо В. Жемчужникова к А. Н. Пыпину от 6/18 февраля 1883 года цит. по: Берков П. Н. Указ. соч. С. 15). Позволим себе утверждать, что «биографический» Козьма Прутков в позднейшее время лишь «надстраивался» над тем образом, голос которого звучит в прутковских сочинениях.

³² О связи слова Пруткова-литератора с «глубоким народным корнем» см.: Сквозников В. Указ. соч. С. 14—16.

чем, скажи, измеришь ты глубину Восточного океана?» (С. 11); «Если бы все прошедшее было настоящим, а настоящее продолжало существовать наряду с будущим, кто был бы в силах разобрать: где причины и где последствия?» (С. 10).

Именно это внутреннее противоречие — когда «неготовое» слово, не имея еще своих собственных форм и средств воплощения, надевает личину слова «готового» (позволим себе употребить здесь терминологию А. В. Михайлова) и в результате все же «выпирает» из-под нее, ломает, точнее — корежит ее жесткие рамки, — и лежит в основе прутковского афоризма (как и всего «феномена Пруткова»), провоцируя все известные реакции читателей и критиков.

Уже допущенное в литературу, но еще не осознавшее своих законных прав в ней, живое «ненормированное» слово маскируется под узаконенные десятилетиями литературные канонические «словоформы», с неизбежностью остраивая их. Так рождается «пародийный ореол» Пруткова-писателя и афориста и одновременно все «прижизненные» отказы от звания пародиста, которые исключительно соответствуют внутренней логике прутковского образа (в основе последнего лежит сознание, дюжинное до наивности, совершенно лишенное склонности к рефлексии, хотя и не ведающее об этом) и свидетельствуют о высоком уровне художественного такта его создателей.

Как справедливо заметил еще П. Н. Берков, «соавторы-опекуны» Пруткова были многим обязаны в своем творчестве традиции русского «салонного балагурства», а также генетически связанному с нею феномену «арзамасской галиматши» с лежащей в ее основе идеей травестии.³³ Будучи, так сказать, «по крови» наследниками этой словесной культуры, исходя, конечно же, из ее контекста при создании образа Пруткова, они, однако, вольно или невольно отзывались на запросы новой культурной эпохи с ее сугубым вниманием к «плоти» живого, разноголосно-необработанного бытия, что, в конечном итоге, и обеспечило жизнеспособность старой традиции «речевого шутовства», а также, если вернуться к интересующему нас вопросу, обусловило немаловажную роль «Плодов раздумий» в истории русского афоризма.

* * *

В пределах каждой подборки «Плодов раздумий» взаимоотношения Пруткова и его читателя, как мы видели, складываются весьма непросто. Благодаря сложному и неоднозначному словесному рисунку портрета Пруткова читатель вынужден постоянно балансировать между двумя противоположными реакциями: отстраненно-снискательной и напряженно-заинтересованной, вследствие чего постепенно перестает воспринимать авторский образ как нечто целостное. И не случайно, так как все реакции читателя соотносятся уже не с одним, а с двумя авторскими сознаниями. Одно из них маркировано именем Пруткова, а второе, как уже было сказано выше, корреспондирует с создателем (создателями) этого образа, неким «сверхавтором». Последний же, используя фигуру «подставного автора» (Пруткова), постоянно обманывает читательский «горизонт ожидания» (предполагаемый читателем заранее «статус» предлагаемого ему текста, в данном случае «мыслей нравоучительных») и провоцирует воспринимающего субъекта на самостоятельное отстранение этого «статуса» (т. е. «готового» слова, точнее, преломляющегося в нем «нормированного» сознания). Здесь без труда можно уловить «следы» старой арзамасской словесной игры, вынесенной, однако, за пределы узкого дружеского круга «посвященных», в среду того самого социального разноречия, при помощи которого она осуществляется.

Именно это и выводит «Плоды раздумий» за пределы собственно пародийного творчества. Ведь, попадая в жесткие границы морализаторского афористического высказывания, необработанное («бытовое») слово Пруткова способствует не только их

³³ См. об этом также, например: *Пенская Е. Н.* Указ. соч.

проблематизации (объективно аналогичный остраяюще-пародийный эффект, как мы видели, мог возникнуть и благодаря появлению «нравственных мыслей» в составе сборников «занимательного чтения»). Одновременно оно реанимирует данный жанровый канон, насыщая его разнообразными житейскими смыслами и ассоциациями, избирательно (в зависимости от личного опыта и кругозора) улавливаемыми читателями, каждый из которых вынужден заново интерпретировать (достраивать) смысл афористического высказывания в целом, не ограничиваясь не только «традиционно ожидаемым», но и пародийным его аспектом. Так рождается настоящий афоризм, который можно «смело уподобить» первой в русской истории жанра настоящей парадоксальной максиме, где движущееся смысловое целое возникает благодаря столкновению (точнее, парадоксальному единству) в пределах одного высказывания двух противоположных типов языкового мышления.

© Ли Су Ён (Республика Корея)

«БЕЗДНА БЕЗЫМЯННАЯ» В ФИЛОСОФСКОЙ ЛИРИКЕ Ф. И. ТЮТЧЕВА

На углубленно-философский характер стихотворения Тютчева «День и ночь», открывающего тему таинственной «бездны безымянной» в лирике поэта, впервые обратил внимание В. С. Соловьев в известной статье «Поэзия Ф. И. Тютчева».

С точки зрения В. С. Соловьева, Тютчев прежде всего поэт-философ, отыскивающий некий загадочный «темный корень» мирового бытия. Так, Соловьев писал: «И сам Гете не захватывал, быть может, так глубоко, как наш поэт, темный корень мирового бытия, не чувствовал так сильно и не сознавал так ясно ту таинственную основу всякой жизни, — природной и человеческой, — основу, на которой зиждется и смысл космического процесса, и судьба человеческой души, и вся история человечества».¹

Характерно в этой связи, что особо увлекло Соловьева изображение Тютчевым «бездны безымянной» в стихотворении «День и ночь». Соловьев полагал, что «темная основа мироздания», которую Тютчев именуется «бездной безымянной» в стихотворении «День и ночь», как бы обрела имя в другом тютчевском философском стихотворении — «О чем ты воешь, ветр ночной». В этом последнем стихотворении, как утверждал Соловьев, Тютчеву «сказалось и собственное ее имя — „хаос“».²

Тенденция рассматривать образы мировой «бездны» и хаоса как центральные в философской поэзии Тютчева оказалась чрезвычайно устойчивой в литературе о творчестве поэта. Эта тенденция была непосредственно связана с попытками однозначной интерпретации идейного смысла ряда сугубо философских стихотворений Тютчева, среди которых стихотворение «День и ночь» бесспорно является центральным и наиболее многогранным по содержанию. В нем созданы символические образы «дня» и «ночи» как двух противоположных начал бытия. Начало «ночи», распахивающей «бездну безымянную», расценивалось как господствующее в мире, рассеивающее «златотканый покров» светлого «дня».

С убеждением в господстве «бездны безымянной» в тютчевской концепции мироздания была прямо связана гиперболизация трагических сторон в мировосприятии поэта. У Тютчева находили обостренное ощущение трагической «зыбкости мироздания». Из этого ощущения вытекал, как предполагалось, пессимизм Тютчева-поэта.

¹ Соловьев В. С. Литературная критика. М., 1990. С. 112.

² Там же. С. 113.

Тютчеву приписывали некую веру в хаос, во всевластие в мире мрачной «бездны безымянной». Между тем углубленный анализ значения образа «бездны безымянной» в стихотворении «День и ночь» говорит об ином. Философская символика данного стихотворения не однолинейна. День изображен Тютчевым как «души болящей исцеленье», а ночь со «своими страхами и мглами» — близкой тревоге и страху, способным овладеть человеческой душой:

И нет преград меж ей и нами —
Вот отчего нам ночь страшна!³

Образы «дня» и «ночи» в изображении Тютчева являются, так сказать, равновеликими в философском смысле. Они олицетворяют два неуничтожимых и равнозначных друг другу начала жизни. Потому не выглядит справедливым убеждение в призрачности «стихии дня» в философской лирике Тютчева, которое было особенно характерным для восприятия тютчевской поэзии в начале XX века. Так, например, А. Л. Волынский безапелляционно утверждал: «Жизнь человеческая обьята снами, и светлый день есть именно сон, от которого мы пробуждаемся в ночь, в смерть. Такова поэзия и философия Тютчева».⁴ Представляется односторонней и достаточно типическая характеристика философского содержания стихотворения «День и ночь», предложенная М. Гиршманом и В. Кочмаревым: «Первая часть стихотворения „День и ночь“ представляет собой картину всего светлого и благодатного в жизни „земнородных“». Но зримая внешность рассматривается как оболочка, за которой таится и сквозит все определяющая сущность».⁵ В изображении Тютчева светлые силы «дня» выглядят не менее значимыми и властными, чем темные силы «ночи». Созданный поэтом образ светлого «дня» исключителен по своей величественности и торжественности, убеждающим в жизненной силе «дневного начала» бытия:

День — сей блистательный покров —
День, земнородных оживленье,
Души болящей исцеленье,
Друг человеков и богов.⁶

День изображен Тютчевым как средоточие света и жизни, как исцеление «души болящей» (он не только призрачный покров над «безымянной» бездной ночи). То, что день возвышается над ночью, не означает, что он лишь скрывает ночную бездну, — художественно-философская символика, использованная Тютчевым, подразумевает, что день является зримым образом возвышенного, как бы возносящегося над духовной тьмой и хаосом. Образ ночи же определенно символизирует начало духовного падения, погружения в духовную бездну.

А. Г. Цейтлин не без оснований подчеркивал, что «фрагмент, полный философских размышлений, — любимый жанр Тютчева. Этот жанр носит субъективно-лирический характер, обращенный поэтом к самому себе, к своей собственной душе или к дублирующим ее явлениям внешнего мира».⁷ Фрагментом, полным философских размышлений, является в жанровом отношении и стихотворение «День и ночь». Важно, что Тютчев не просто создает в нем философскую картину мироздания, но изображает и внутренний мир человеческой души. Душой человека способны овладеть, по Тютчеву, как «дневная», так и «ночная» стихии. Миры «дня» и «ночи» в тютчевском художественно-философском осмыслении соответствуют человеческим переживаниям и чувствам, борьбе человеческих страстей. Ночная «бездна безымянная» страшна не

³ Тютчев Ф. И. Лирика: В 2 т. М., 1966. Т. 1. С. 98.

⁴ Волынский А. Л. Книга великого гнева. СПб., 1904. С. 205.

⁵ Гиршман М., Кочмарев В. «День и ночь» Тютчева // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1973. Т. 32. Вып. 6. С. 497.

⁶ Тютчев Ф. И. Лирика: В 2 т. Т. 1. С. 98.

⁷ Цейтлин А. Г. Русская литература первой половины XIX века. М., 1940. С. 528.

сама по себе, но тем, что становится олицетворением несветлого состояния человеческой души.

В философской лирике Тютчева зримо исповедальное начало, зримо и значимо отражение внутренних «борений» в душе поэта. И конечно, нельзя утверждать, что «бездна безымянная» овладела душой Тютчева, — об этом свидетельствуют многие его духовно светлые стихи. Именно потому, что философская лирика Тютчева отражала противоборство «дня» и «ночи» в душе самого поэта, нельзя согласиться с утверждением В. Ф. Саводника, что Тютчеву открылся «безобразный хаос, таящийся в глубине мировой жизни».⁸ Подобные утверждения — лишь философские фантазии, вытекающие из неоправданно вольной интерпретации философского содержания лирики Тютчева.

Вместе с тем не вполне правомерен и благостный взгляд на философское осмысление Тютчевым сущности мироустройства и «первоначал» жизни природы. Представляется весьма упрощенной точка зрения В. Н. Касаткиной, неоднократно подчеркивавшей, что «любимые краски тютчевских стихотворений о природе светлые, радужные, это настоящая лирика света».⁹ Естественно, что образ «бездны безымянной», значимый в тютчевской философской поэзии, далек от «лирики света».

Через обобщенные образы природы Тютчев во многих случаях стремился передать свои собственные переживания, свое душевное состояние. Поэтому и образ ночи, отражая сложные и сменяющие друг друга чувства поэта, не был в лирике Тютчева философски однозначным. Ночь нередко представляла в изображении Тютчева и своеобразным олицетворением душевной тишины, покоя. Такой ночью видится поэту, например, в стихотворении «Как птичка раннею зарей...», в котором ночной «тихий сумрак» становится символом духовного просветления и успокоения.

Отметим, что несомненной исследовательской глубиной отличается наблюдение Л. Я. Гинзбург: «Ни одна картина природы у Тютчева — не пейзаж в прямом смысле слова. Каждая из них — знак чего-то глубинного, сокровенного; все в них рождено внутренними связями в мире поэта, а к внешнему миру имеет лишь опосредованное отношение».¹⁰ На наш взгляд, особое значение имеет взаимосвязь изображения Тютчевым мира природы с изображением им внутреннего мира человеческой души — в известном смысле мир природы являлся в философской поэзии Тютчева «зеркалом» человеческих чувств и стремлений.

Тему «бездны безымянной» в философской лирике Тютчева есть основания рассматривать как непосредственно связанную с художественно-философским осмыслением поэтом внутренней жизни человеческой души. Некое «космическое» значение образа «бездны безымянной» едва ли нужно абсолютизировать. Этот образ связан прежде всего с изображением Тютчевым борьбы темных и светлых сил в душе человека. В противостоянии «дня» и «ночи», поэтически воссозданном Тютчевым, нашли яркое отражение традиционные христианские представления о непрекращающемся противоборстве в человеческой душе добра и зла, а отнюдь не вера во взаимосвязь основ жизни со «стихийей хаоса».

⁸ Саводник В. Ф. Чувство природы в поэзии Пушкина, Лермонтова и Тютчева. М., 1911. С. 165.

⁹ Касаткина В. Н. Поэтическое мировоззрение Ф. И. Тютчева. Саратов, 1969. С. 21.

¹⁰ Гинзбург Л. Я. О лирике. М.; Л., 1964. С. 101.

© И. А. Кузьмина

ПИСЬМА А. А. ФЕТА П. И. БАРТЕНЕВУ
(К ИСТОРИИ ПЕРЕВОДА СТИХОТВОРЕНИЯ Ф. И. ТЮТЧЕВА
«DES PREMIERS ANS DE VOTRE VIE...»)

Принадлежащий перу А. А. Фета перевод одного из французских стихотворений Ф. И. Тютчева вышел из печати в 1892 году, в апрельском номере московского журнала «Русский архив», и с тех пор многократно переиздавался. Письма Фета к издателю и редактору «Русского архива» П. И. Бартеневу, а также некоторые другие материалы проливают свет как на историю этого произведения, так и на причины существующих разночтений в его публикациях.

Согласно хронологическому указателю Никольского, перевод «Des premiers ans de votre vie...» датируется 14 марта 1892 года, что находит подтверждение и в других источниках.¹ Так, Фет писал 15 марта своему близкому знакомому, знатоку древнеримской поэзии А. В. Олсуфьеву: «Вчера утром был у меня Бартенеv и по указанию Вашему передал мне для перевода французское стихотворение Тютчева. При свидании представлю его на суд Ваш, чтобы услышать, в какой мере мне удался перевод».² В свою очередь Бартенеv оставил воспоминания, из которых следует, что, получив оригинальный текст, поэт в тот же день, т. е. 14-го числа, справился со своей задачей: «Помню, однажды утром я привез к нему три французских стихотворения Тютчева и попросил перевести их, так как де его Муза сродни тютчевской; вечером того же дня стихотворения были мне от него присланы, переведенные стихами же...».³

О дальнейшем дают представление 4 письма Фета к Бартеневу. Они публикуются по подлинникам,⁴ написанным под диктовку поэта его секретарем Е. В. Федоровой; только заключительные слова, выделенные здесь курсивом, добавлены автором собственной рукой. Адрес в начале каждого письма отпечатан типографским способом.

1

МОСКВА,
Плющиха, соб. дом.

18 $\frac{15}{III}$ 92

Многоуважаемый
Петр Иванович,

В исполнение желания Вашего сообщаю Вам как стихотворения графини,⁵ так и ответ мой на ее любезное приветствие.

Излишне повторять, что то и другое находится в благонадежных руках. Конечно, мое стихотворение не может быть напечатано при жизни графини; что же касается до ее стихотворений, то необходимо узнать, напечатает ли их Цертелев,⁶ отрицающий

¹ Фет А. А. Полн. собр. стихотворений: В 3 т. / Под ред. Б. В. Никольского. Изд. А. Ф. Маркса, 1901. Т. 3. С. 407.

² Фет А. Стихотворения. Проза. Письма. М., 1988. С. 416.

³ Из записной книжки издателя «Русского архива». Об А. А. Фете и его кончине // Русский архив. 1909. № 1. С. 170. Бартенеv ошибается, упоминая о трех французских стихотворениях.

⁴ РГАЛИ. Ф. 46 (П. И. Бартенеv). Оп. 1. № 584. Л. 140—141, 143—143, об., 154—155, 164—165.

⁵ Имеется в виду Наталья Михайловна Соллогуб (1851—1915), московская знакомая Фета, поэтический талант которой он высоко ценил.

⁶ Цертелев Дмитрий Николаевич, кн. (1852—1911) — с января 1890-го по май 1892 года редактор ежесеместника «Русское обозрение». Стихи Н. М. Соллогуб в его журнале не появились.

всякого рода псевдонимы. А между тем графиня ставит напечатание их под безусловным сохранением полупсевдонима «Довойна». Это дело для избежания неприятной путаницы необходимо окончательно разъяснить.

*Пользуюсь случаем выразить искреннее почтение, с каким считаю себя
Вашего Превосходительства
всегда готовым к услугам*

А. Шеншиным.

Что-то Вы скажете о моей попытке перевести стихи Тютчева?

2

МОСКВА,
Плющиха, соб. дом.

18 $\frac{16}{III}$ 92

Многоуважаемый
Петр Иванович,

Сердечно радуюсь, что угодил Вам переводом тютчевского стихотворения, который предоставляю в полное Ваше распоряжение.

Удивило меня замечание Ваше насчет «ты», которого я не нахожу ни буквально, ни в тоне самого стихотворения, носящего оттенок известной светской сдержанности и ничем не указывающего даже на прежнюю интимность, какую требовало бы «ты». Мне даже мерещится, что старый Тютчев говорит это милой женщине, любящей повторять ему повесть своего детства, понятого так мало (incomprise).

*Примите уверения в искреннем уважении, с каким считаю себя
Вашего Превосходительства
преданным*

А. Шеншиным.

3

МОСКВА,
Плющиха, соб. дом.

18 $\frac{19}{III}$ 92

Многоуважаемый
Петр Иванович,

Получив исправленную Вами корректуру, я пожалел, что Вы не объяснили мне, передавая мне стихотворения Тютчева, что и французское, подобно второму, обращается к его жене.⁷ Тогда бы ввиду русского «ты», я бы перевел и французское так же. Конечно, как перевод, стихотворение должно придерживаться своего исторического назначения; но ввиду совершенной невозможности простой замены «ваших дней» словами «твоих дней» с неестественным искажением ударения, я предлагаю изменить первый куплет таким образом:

«О, как люблю я возвращаться
К истоку первых дней твоих

⁷ Подразумевается корректура 537-й страницы, содержащая «Des premiers ans de votre vie...» и перевод Фета. Полный текст публикации «Три новые стихотворения Ф. И. Тютчева» (Русский архив. 1892. Кн. 1. Вып. 4. С. 536—537) включает также «Я встретил вас — и все былое...», «Не знаю я, коснется ль благодать...». Адресатом последнего стихотворения, как и французского, была Э. Ф. Тютчева (урожд. бар. Пфедфель).

И, внемля сердцем, восторгаться
 Рассказом тем [же]⁸ все о них».⁹

В последнем куплете замена

«Чуть поминала ты порой»

не представляет никакого затруднения.

Предполагая, что печатание Вами трех неизвестных стихотворений Тютчева будет обставлено надлежащими для публики объяснениями, я бы Вас в свою очередь просил об отдельном оттиске статьи, в которой помещены будут стихотворения.

С глубоким почтением

имею честь быть

Вашего Превосходительства

готовым к услугам

А. Шеншиным.

4

МОСКВА,
 Плющиха, соб. дом.

18 $\frac{22}{III}$ 92

Многоуважаемый
 Петр Иванович,

В последний стих первого тютчевского стихотворения вкралась опечатка, которую оставить неудобно:

«И та же в душе моей любовь»,

тогда как следует читать «та ж», без чего пропадает стих.¹⁰

Мы уже решили с Вами исправить

«Рассказом тем же все о них»,

поставив «о них».¹¹

Вашего Превосходительства

всегда готовый к услугам

А. Шеншин.

* * *

Итак, перевод, отправленный вечером 14 марта, отражал «вы» оригинала. Через несколько дней, уступив доводам об «историческом назначении» стихотворения, которое, как считал Бартенева, требовало обращения на «ты», но не согласившись с вариантом редактора, Фет переработал первую строфу. Оттиск статьи, судя по письму от 22 марта, не вызвал особых возражений поэта.

Вскоре после этого, в письме от 24 марта, Фет благодушно рассказывал Я. П. Полонскому: «Я забыл тебе передать мою радость по случаю открытия Бартевым трех неизвестных стихотворений Тютчева, которые появятся в его „Русском архиве“. Второе и

⁸ В оригинале «же» пропущено по чистой случайности. См. письмо 4.

⁹ Пунктуация стихов здесь и ниже приведена в соответствии с современными нормами.

¹⁰ Замеченная Фетом опечатка в стихотворении «Я встретил вас — и все былое...» не была устранена.

¹¹ Смысл этого замечания неясен. Возможно, Фет желал, чтобы при публикации «о них» было как-либо выделено.

третье обращено к жене. Последнее написано по-французски и переведено по просьбе Бартенева мною. Прошу Екатерину Владимировну переписать то и другое для тебя». К письму приложен список как французских стихов, так и следующего перевода:

О, как люблю я возвращаться
К истоку первых дней твоих
И, внемля сердцем, восторгаться
Рассказом тем же все о них.

Как много свежести и тайны
На тех встречаю берегах!
Что за рассвет необычайный
Сквозил в тех дымных облаках!

В каких цветах был луг прибрежный,
Ручья как чисто было дно!
Как много дум с улыбкой нежной
Лазурью той отражено!..

О детстве, понятном так мало,
Чуть поминала ты порой, —
Казалось мне, что оевало
Меня незримою весной.¹²

Приведенный текст не оставляет сомнений в том, какой вариант стихотворения Фет рассчитывал увидеть напечатанным. Что же произошло в действительности?

Обратившись к «Русскому архиву», мы столкнулись с любопытным казусом: оказывается, на его страницах можно найти одну из двух версий первой строфы, в зависимости от экземпляра издания, попавшего в руки. Например, текст, опубликованный в журнале из фонда Библиотеки Российской Академии наук, за исключением небольших расхождений в пунктуации, соответствует списку от 24 марта. Напротив, в экземпляре, хранящемся в Российской национальной библиотеке, читаем:

О, как люблю я возвращаться
К истоку первых твоих дней,
И, внемля сердцем, восторгаться
Все той же прелестью речей.

Легко заметить, что это и есть тот самый вариант «с неестественным искажением ударения», который получился в результате механической замены «ваших» на «твоих». ¹³ В таком случае угадывается следующий ход событий: Бартенева, исправив текст Фета по собственному усмотрению, отдал материал в печать, не дожидаясь одобрения автора; затем письмо от 19 марта вынудило его внести изменения в набор 537-й страницы. Тем не менее уже изготовленные оттиски все-таки были пущены в ход, и перевод «Des premiers ans de votre vie...» вышел в свет сразу в двух вариантах.

Описанные перипетии не имели большого значения, если бы не одно обстоятельство: сборники произведений Фета советского периода, ссылаясь на «Русский архив», воспроизводят именно тот текст, что был отклонен поэтом.¹⁴ Таким образом, по досадной случайности первая редакция стихотворения, к тому же испорченная неловким вмешательством Бартенева, утвердилась в качестве окончательной.

Впрочем, не все издания, содержащие «О, как люблю я возвращаться...», исходят из журнальной публикации. В Полном собрании стихотворений Фета 1901 года, под-

¹² ИРЛИ. № 11 843 6. Л. 214, об.—215.

¹³ См. письмо от 19 марта.

¹⁴ См. БС Библиотеки поэта (сост. и примеч. Б. Я. Вухштаба): *Фет А. А.* Полн. собр. стихотворений. Л., 1937. С. 630; 2-е изд. 1959. С. 681; *Фет А. А.* Стихотворения и поэмы. Л., 1986. С. 598.

готовленном Б. В. Никольским, была впервые напечатана еще одна редакция перевода,¹⁵ отличная от рассмотренных ранее не только первой, но и последней строфой:

О, как люблю я возвращаться
К истоку первых дней твоих
И, внемля сердцем, восхищаться
Рассказом — тем же все — о них!
.....

О детстве, понятом так мало,
Чуть упомянешь ты порой, —
И мнилось мне, что оевало
Меня незримою весной.

Эта редакция получила широкое распространение, но в своей сфере. В течение первой трети XX века собрания сочинений Тютчева неизбежно заимствовали у Никольского перевод «Des premiers ans de votre vie...»;¹⁶ в силу сложившейся традиции так же поступали и составители более поздних изданий этого поэта, несмотря на появление сборников Фета с другим вариантом текста.

Никольский, несомненно, располагал неким списком перевода, что косвенно подтверждает верная дата в хронологическом указателе. В его распоряжении находилась тетрадь Фета (впоследствии утраченная), содержащая стихи 1892 года. Наличие в коллекции Никольского такой тетради засвидетельствовано Б. Садовским, по словам которого, в переписанные секретарем тексты были внесены собственноручные поправки поэта.¹⁷

Известно также, что Фет намеревался включить перевод из Тютчева в состав своего итогового сборника. В процессе подготовки этой книги, вероятно, и возникла последняя по времени редакция «О, как люблю я возвращаться...».

¹⁵ Т. 2. С. 551.

¹⁶ Трехтомник Никольского вышел повторно в 1910 году, он же лег в основу приложения к журналу «Нива» (Фет А. А. Полн. собр. стихотворений: В 2 т. СПб., 1912). Затем вплоть до 1937 года изданий Фета с переводом Тютчева не выпускалось.

¹⁷ Садовской Б. Ледоход. Пг., 1916. С. 186—187.

© Зейнеп Зафер (Турция)

«АННА КАРЕНИНА» Л. Н. ТОЛСТОГО И «ДЖЕВДЕТ БЕЙ И ЕГО СЫНОВЬЯ» ОРХАНА ПАМУКА

Тема «Л. Н. Толстой и современная турецкая литература» стала предметом исследований литературоведов Турции сравнительно недавно, хотя интерес к русской литературе возник еще в XIX веке. Однако знакомство с русской классикой было довольно ограниченным и опосредованным, в основном это были переводы с французского, позже английского языков. Например, статья Раифа Неджета о Толстом представляет собой адаптацию французских работ Фане, Леметра и др.¹ Огромный вклад в популяризацию произведений Пушкина, Толстого, Достоевского, Чехова среди стамбульской интеллигенции внесли русские ученые-тюркологи, иммигранты, осевшие в Стамбуле после революции, татарские переселенцы из Крыма. В наши дни турецкие литературоведы работают не только с классикой, но и с современной российской поэзией и прозой. На прилавках книжных магазинов наряду со старыми изданиями теперь

¹ См. об этом: Гордлевский В. А. Избр. соч. М., 1961. Т. 2. С. 442.

можно найти прекрасные переводы с оригинала повестей Пушкина, романов Достоевского или сборники стихов Окуджавы на турецком языке. Тем не менее тот факт, что русская литература, и сочинения Толстого в частности, находит своего читателя и в Турции, и более того, что в книгах турецких авторов заметно ее влияние, весьма приятен. В данной работе мы попытаемся сопоставить роман Л. Н. Толстого «Анна Каренина» и произведение одного из самых популярных прозаиков Турции Орхана Памука «Джевдет Бей и его сыновья». Это позволит выяснить, в каком плане можно говорить о влиянии русской литературы на творчество последнего, если таковое вообще существует.

Орхан Памук (р. 1952) — турецкий романист, один из зачинателей постмодернистского направления в литературе Турции. В последнее время Памук оценивается у себя на родине как самая крупная фигура современной турецкой прозы. Он родился и живет в Стамбуле. В 1976 году закончил факультет журналистики Стамбульского университета. Орхан Памук имеет блестящее образование и по европейским, и по восточным меркам; он поражает своей начитанностью, общей (литературно-исторической) и специальной (востоковедческой).

Первый творческий опыт Орхана Памука — это три исторических рассказа, которые почти неизвестны широкому кругу читателей. Обладая наряду с незаурядным писательским талантом также и склонностью к исследовательской деятельности в области истории, Памук понимает, что его призвание — роман, жанр, один объем которого позволяет обрушить на читателя тот поток информации, который почерпнут самим автором из источников (учитывая специфичность знаний Памука, следует отметить, что его произведения адресованы в первую очередь турецким читателям, обладающим более широким фоновым знанием восточной культуры, чем европейская публика). Поэтому уже в 1978 году был опубликован его первый роман «Karanlık ve Işık» (Мрак и свет), который удостоен награды издательства «Milliyet». В 1982 году это произведение вышло в свет уже под другим названием «Cevdet Bey ve Oğulları» (Джевдет Бей и его сыновья), и через год оно завоевало награду имени Орхана Кемала. «Джевдет Бей и его сыновья» — сага о трех поколениях одной буржуазной семьи, проживающей в европейском районе Стамбула. Перед читателями предстает панорама истории модернизации Турции в период с 1905-го по 1970 год. По мнению турецких критиков, этот роман написан в стиле классического семейного романа XIX века, под влиянием европейских и русских писателей, прежде всего Толстого. В то же время некоторые элементы текста позволяют говорить о становлении нового для турецкой литературы направления.

Опубликованный в 1983 году роман «Sessiz ev» (Безмолвный дом) сразу завоевал награду имени Мадаралы. В центре повествования снова оказывается семья, члены которой — два брата и сестра — вовлечены в кровопролитные события, потрясшие Турцию во время военных переворотов 1970-го и 1980 годов. Эта книга была награждена в 1991 году во Франции призом «Prix de la découverte européenne».

Третий роман «Beyaz kale» (Белая крепость, 1985) принес Орхану Памуку известность в Европе и США. Американская газета «New York Times» так писала о Памуке и его романе: «На Востоке взошла новая звезда». История Ходжи, османского ученого, и его невольника — Венецианца, изложенная в форме мемуаров Венецианца, выходит за рамки проблемы взаимоотношений Востока и Запада.

В 1990 году был издан роман «Kara kitap» (Черная книга), который сделал Орхана Памука популярным у себя на родине. Своеобразный путеводитель по Стамбулу, полный аллюзий и реминисценций из мировой литературы, является сплавом восточных сказок, суфийских сказаний и постмодернистских литературных приемов. «Черная книга» переведена на русский язык. По мотивам этой книги был написан сценарий для фильма «Gizli yüz» (Таинственное лицо).

Следующая книга Орхана Памука «Yeni hayat» (Новая жизнь, 1994) своим сюжетом привлекла к себе внимание прежде всего турецкой молодежи. Первые строки

этого романа «Я прочитал одну книгу, она изменила всю мою жизнь» актуальны для многочисленных поклонников таланта этого писателя.

Последний роман Памука «Benim adım Kırmızı» (Мое имя Красный, 1998), по единодушному мнению читателей, является вершиной его творчества. Детективная завязка, неожиданные герои, их эротические фантазии, элементы триллера — все вместе это представляет собой экскурс в историю османской живописной традиции.

В 1999 году вышла в свет книга «Öteki renkler» (Другие цвета), которая включает в себя некоторые интервью, критические эссе, отрывки дневников и повесть.

Орхан Памук в одной из своих статей пишет: «На первом месте для меня стоят романисты XIX века — Толстой, Стендаль, Достоевский. В те годы, когда я работал над романом „Джевет Бей и его сыновья“, я так сильно был привязан к произведениям той эпохи, что даже не чувствовал, как я подвергаюсь их влиянию (...) Иногда оно бывает настолько сильным, что вы даже не осознаете, что пишете как тот или иной писатель, только догадываетесь о том, что пишете как надо».² Несмотря на несколько категорическое высказывание, этого автора трудно обвинить в бездумном подражании европейским образцам. Справедливее говорить о глубоком аналитическом восприятии мировой культуры, о попытке адаптировать ее опыт к восточной литературе. Руководствуясь данным положением, мы и попытаемся сопоставить романы «Анна Каренина» и «Джевет Бей и его сыновья».

Выбор именно «Анны Карениной» продиктован не просто прихотью автора данной работы. Он имеет свое историческое обоснование. Интерес к произведениям Толстого, возникший в конце XIX—начале XX века, объясняется злободневностью для Турции «семейного вопроса», проходящего красной нитью сквозь творчество великого писателя. Турция, бывшая в ту пору Османской империей, стояла на пороге перемен, процесс модернизации страны ломал многие старые социальные институты, в том числе и институт брака. И сторонники реформ, считавшие, что восточный брак с его многоженством, обручением по желанию родителей является препятствием на пути обновления страны, и их противники нередко обращались через книги к опыту Запада для того, чтобы найти доводы в пользу или против легитимации новой модели семьи, которая создавалась бы на основе равноправия, свободы женщины и стала бы опорой демократического государства. Вне сомнения, ни те ни другие не могли обойти своим вниманием роман «Анна Каренина», который волнует умы и сегодняшних читателей. Первая же часть романа «Джевет Бей и его сыновья» как раз повествует о том периоде истории Турции, когда дискуссии на эту тему не смолкали.

Выбор пал на «Анну Каренину» еще и потому, что нельзя не заметить определенные совпадения сюжетных линий: Константин Левин — Николай Левин и Джевет Бей — Нусрет Бей. Джевет Бей, главный герой романа Орхана Памука, довольно противоречивая личность: с одной стороны, он — представитель новой турецкой буржуазии, мировоззрению которого не противоречит идеология индивидуализма этого класса. Старший брат Нусрет обвиняет его в алчности: «Когда я говорю о просвещении, в твоей голове кроме блеска золота ничего не возникает».³ Что связывает этого героя с Константином Левиным? Как ни странно, это одинаковое отношение к семье. Принимая буржуазный «индивидуализм» исключительно как необходимую составляющую делового мира, Джевет Бей противится проникновению западных веяний в свою частную жизнь. В этом он — хранитель восточных традиций. Как и толстовский персонаж, Джевет Бей отождествляет понятия счастья и семьи, они для него неразделимы. Жена, дети, дом — таково представление об идеальной жизни, присущее обоим героям. Особенно интересен образ дома. В «Анне Карениной», впрочем, как и в других произведениях Толстого, сюжет разворачивается во внутренних пространствах дворянских домов, усадеб. Ключевые моменты повествовательной линии связаны

² Kabaklı A. Türk edebiyatı. C. V. İstanbul, 1997. S. 915.

³ Pamuk O. Cevdet Bey ve Oğulları. İstanbul, 1991. S. 72.

с замкнутым пространством. У Орхана Памука дом помимо пространственного значения для сюжета имеет дополнительную смысловую нагрузку. Дом, в котором жила семья богача Джемдет Бея, символизирует общность, родство, сплоченность — отличительные черты османской/восточной культуры, то, что оказывается утраченным под натиском западной цивилизации. Когда сыновья и внуки Джемдет Бея решают жить отдельно, дом ветшает вместе со своим старым хозяином.

Главным героям в русском и турецком романах противопоставлены их родные братья. И Константин Левин, и Джемдет Бей, считая семью единственно правильной моделью жизни, не могут смириться с тем, что их братья живут с любовницами. Образы этих второстепенных персонажей необыкновенным образом совпадают, сближая романы «Анна Каренина» и «Джемдет Бей и его сыновья». Николай Левин и Нусрет Бей характеризуются как импульсивные, эмоциональные личности, жизнь которых прошла в метаниях, каком-то поиске. Они оба еще в молодости отделились от своих семей, но в то же время материально зависимы от братьев. Эти герои лишены идеализированного представления о мирном пути создания справедливого общества, они — сторонники революционных методов. Вслед за Толстым и Орхан Памук «награждает» Нусрет Бея неизлечимой формой туберкулеза. Несмотря на болезнь, рядом с героями оказываются любящие женщины. Любопытно фонетическое созвучие их имен: Марья и Мари. Имеются некоторые совпадения в биографии этих героинь. Любовница Николая, Марья была взята из публичного дома. Мари — артистка армянского происхождения (в Османской империи, а позже в Турции, социальный статус артистки тоже говорил о доступности этой женщины). Возможно, этот герой Толстого привлек внимание турецкого писателя тем, что образ Николая Левина гармонично вливается в калейдоскоп образов, который образует собой роман «Джемдет Бей и его сыновья». Орхан Памук, перенося в малейших подробностях психологический портрет, созданный Толстым, на своего героя, отдает дань почтения великому писателю, его поразительному знанию человеческих характеров, которое делает его произведение мировой классикой.

Любой непредубежденный исследователь не может не отметить определенных совпадений сюжетных линий «Анны Карениной» и произведения турецкого романиста. Правда, Памук, как правило, берет даже не сюжет, а то, что позволяет ему наиболее рельефно воплотить идею. Если «Анна Каренина» — роман, где рассматривается семья как союз двух любящих людей, то в турецком романе этот конфликт лишь обозначен. Здесь семья — это непрерывная линия поколений, сменяющих друг друга.

Краткий сопоставительный анализ романов «Анна Каренина» и «Джемдет Бей и его сыновья», на наш взгляд, убедительно свидетельствует о несомненном влиянии творчества Л. Н. Толстого на Орхана Памука, более того, о прекрасном знании современным турецким писателем русской литературы и глубоком проникновении в нее.

© Л. Н. Назарова

ВОСПОМИНАНИЯ О ВИКТОРЕ АНДРОНИКОВИЧЕ МАНУЙЛОВЕ (1903—1987)

I

В. А. Мануйлов в Пятигорске в 1938 году

В преддверии 125-летия со дня рождения М. Ю. Лермонтова В. А. Мануйлов был командирован Пушкинским обществом в места, так или иначе связанные с жизнью и творчеством поэта, а именно в Тарханы, Пензу, г. Орджоникидзе (теперь Владикавказ), в Кисловодск и Пятигорск.

В Пятигорск Виктор Андроникович приехал летом 1938 года с Еленой Ивановной Безбородовой (у него был очень неразборчивый почерк, поэтому ему и приходилось диктовать на машинку свои работы). Меня, благодаря хлопотам Виктора Андрониковича, тоже командировали в Пятигорск для работы в качестве экскурсовода в музей «Домик Лермонтова». В то время я была внештатным экскурсоводом в Литературном музее Пушкинского Дома, и постоянным моим объектом был зал, посвященный именно этому поэту. Вот почему меня и командировало в Пятигорск Пушкинское общество, где я была штатным секретарем (В. А. Мануйлов работал в нем на общественных началах, сначала в качестве ученого секретаря, затем — зам. председателя президиума Правления Общества).

В Пятигорске меня поселили вместе с Еленой Ивановной (Леночкой, как я ее звала, ибо она была немногим старше меня) неподалеку от музея, на ул. Карла Маркса, наискосок от бывшего дома Верзилиных.

Днем Виктор Андроникович диктовал Леночке главы из своей большой книги о Лермонтове, которая, к сожалению, так и осталась незавершенной. Думаю потому, что автор был перегружен сверх меры организационной работой, да и нередко отвлекался на другие работы. Какие-то выжимки из создаваемой тогда книги он напечатал в 1939 году,¹ которую подарил мне со своим автографом:

Милой
Людмиле Николаевне
Назаровой
от любящего опекуна
с приветом
В. Мануйлов

20/X 1939 г.

А тогда, в «Домике Лермонтова» в Пятигорске, Виктор Андроникович читал лекции для экскурсоводов не только музея, но и городского экскурсионного бюро. У меня, несмотря на последующие события, блокаду Ленинграда и эвакуацию, сохранился блокнот с записями некоторых из этих лекций.

Часто выезжал В. А. Мануйлов в Кисловодск и другие города Минеральных Вод с чтением лекций о Лермонтове в санаториях и Домах культуры.

Однажды директор музея, Елизавета Ивановна Яковкина, поделилась с Виктором Андрониковичем теми проблемами, связанными с состоянием «Домика Лермонтова», которые ее волновали тогда. Он сразу же устроил приезд в музей писателя А. Н. Толстого, председателя Пушкинского общества (я хорошо помню, как тот сидел в садике около музея под ореховым деревом). В. А. Мануйлов составил письмо о нуждах музея, которое подписали А. Н. Толстой, он сам и еще несколько ученых, лечившихся тогда в Кисловодске. Письмо это было напечатано затем в газете «Известия» (1938, 21 июля). Подробно об этом написала Е. И. Яковкина в своей книге «Приют поэта», выдержавшей 3 издания.

Мы с Еленой Ивановной ходили обедать в ресторан, который находился в Цветнике (так называется небольшой парк в центре города), где в дневные часы плата была умеренной, а кормили хорошо. Однажды мы именно в Цветнике познакомились со скрипачом Воронежской филармонии, гастролировавшей в Пятигорске, молодым человеком Тихоном Афанасьевым. Он увлекся моей спутницей, а Виктор Андроникович — мастер на экспромты — вскоре сочинил такое двустипшие:

Ходит Тихон в Цветнике
В тихой грусти и тоске.

¹ Позже, в 1944 году, в Ленинграде Виктор Андроникович подарил мне свою книгу «М. Ю. Лермонтов», которая вышла в Госполитиздате в серии «Гениальные люди русской нации». Он снабдил ее такой надписью: «Милой, дорогой Людмиле Николаевне Назаровой — хорошему другу — на память о счастливых днях в Лермонтовском домике летом 1938 года. В. Мануйлов».

Но Елене Ивановне досталось больше. Ей Виктор Андроникович посвятил шуточное стихотворение «Логика женщины»:

Намок в слезах платок батистовый...
От Афанасьева я без ума!
Но не откроюсь я ему сама...
А впрочем, нынче же душе артистовой
Откроюсь я в любви неистойой!

Стихотворение «Везде погашены огни...», посвященное мне, Елене Ивановне и нашим спутникам — организаторам вечерних концертов на Машуке, я уже привела в своих воспоминаниях о Д. А. Гирееве (1 экземпляр я отправила в Пятигорск, другой — Т. Д. Гиреевой в Москву). Приведу еще раз его текст:

Везде погашены огни,
Спит край черкесов и чеченцев.
Но сон сим девам несродни:
Готовы до зари они
Терзать на Машуке младенцев.

(«Младенцы» — Д. А. Гиреев, А. А. Мануйлов, двоюродный брат Виктора Андрониковича, и Тихон Афанасьев.)

Впрочем, В. А. Мануйлов не всегда писал только шуточные экспромты. Однажды я была свидетельницей того, как в садике около музея, где мы сидели, он написал и прочитал мне только что созданное им лирическое стихотворение, исполненное грусти. Оно было посвящено предмету его первой юношеской любви — сокурснице по Азербайджанскому университету Лейле. Привожу полностью его текст:

ЛЕЙЛЕ (Лене)

Неужели где-то в солнечном Иране
С верным старым мужем ты живешь еще
И все так же в спальне на цветном диване
Он лениво гладит смуглое плечо.

Неужели в эти душные мгновенья
Ты не вспоминаешь о былой весне?!
Помнишь, на рассвете, в трепетном смятенье,
Это — ветер счастья — ты сказала мне.

И как белый парус, ветром счастья полный,
Я ушел на север; набегают годы,
Дни идут как волны,
Ты как дальний парус стала далека...

Роза, угасая, как и память, вянет,
Лепестки роняет и не жжет ладонь...
Скоро, дорогая, нас с тобой не станет,
Скоро ветер смерти сдует наш огонь.²

К счастью, поэтический прогноз Виктора Андрониковича не оправдался. Он прожил еще долгие годы, а Лейла на несколько лет даже пережила его. И они встретились однажды уже в Ленинграде, когда оба были пожилыми людьми. Лейла приезжала в нашу страну и посетила Ленинград специально для того, чтобы повидаться с Виктором Андрониковичем. Он сам рассказал мне об этом, с досадой прибавив, что его сестра, в этот день находившаяся у него, беспрестанно ходила из комнаты в кухню

² Это стихотворение в сборник В. А. Мануйлова «Стихи разных лет» (Л., 1984) не вошло.

и обратно. Таким образом, она не дала возможности остаться Виктору Андрониковичу наедине с Лейлой...

Хочется еще сказать о связях В. А. Мануйлова с «Домиком Лермонтова» в Пятигорске в послевоенные годы. После освобождения Пятигорска советскими войсками местные власти, если можно так сказать, перестали доверять Е. И. Яковкиной, полагая, что она оставалась в оккупированном городе отнюдь не из-за желания сберечь от уничтожения музей «Домик Лермонтова». И первым, кто поддержал в тяжелые дни Елизавету Ивановну, был В. А. Мануйлов. У меня хранилась фотография, на которой запечатлены В. А. Мануйлов рядом с Е. И. Яковкиной в президиуме какого-то общегородского собрания в Пятигорске после его освобождения... С тех пор Е. И. Яковкина смогла выпустить книгу «Приют поэта» и вообще была как бы реабилитирована.

А Виктор Андроникович продолжал принимать самое деятельное участие в организации в Пятигорске лермонтовских конференций, фактически определяя их темы, указывая фамилии и адреса потенциальных докладчиков, лично участвуя в них. Однажды по его настоянию и я, тогда лечившаяся в Эссентуках, выступила на одной из конференций с докладом на тему «И. С. Тургенев и Лермонтов».

Среди докладчиков обычно бывали исследователи не только Москвы и Ленинграда, но и городов Кавказа и других более отдаленных мест страны.

II

В Пушкинском заповеднике

Летом 1941 года В. А. Мануйлов впервые побывал в Пушкинском заповеднике (хотя экскурсионная база Пушкинского общества находилась на его территории с 1936 года). Виктор Андроникович приехал на 6 июня — день рождения Пушкина.

Как известно, вскоре началась война... В связи с этим задуманная тогда Виктором Андрониковичем статья «Пушкинский праздник в Михайловском» своевременно не была написана. Но к этому своему замыслу он все же возвратился в конце 1943 года и начал писать статью. Для того чтобы вспомнить какие-то детали, он обратился с письмом ко мне и к В. К. Зажурило (обе мы тоже были тогда в Михайловском).

В личном архиве В. А. Мануйлова сохранилось начало этой интересной статьи с включением в нее отрывка из письма к нему В. К. Зажурило и приклеенный к началу статьи текст моего письма к Виктору Андрониковичу от 17 сентября 1943 года из Новосибирска. Привожу после текста статьи Виктора Андрониковича ту часть моего письма, где содержатся какие-то подробности события, о котором идет речь.

В. А. Мануйлов

ПУШКИНСКИЙ ПРАЗДНИК В МИХАЙЛОВСКОМ НАКАНУНЕ ВОЙНЫ

И в довоенные годы день рождения Пушкина 6-го июня (по старому стилю 26-го мая) обычно отмечался не только в Москве и Ленинграде, но и в Пушкинских горах, и в Пушкинском заповеднике, в Михайловском. Мне запомнился этот праздник 1941 года. В тот день 6 июня приходилось на пятницу, поэтому торжественный митинг и гулянье перенесли на воскресенье 8 июня.

Тогда еще существовала станция Тригорская. Ленинградцы выехали вечером в пятницу с Варшавского вокзала специальным вагоном. От Института русской литературы (Пушкинского Дома) Академии наук СССР, в ведении которого находился Пушкинский заповедник, ехали В. В. Гиппиус, Л. Б. Модзалевский, М. М. Калаушин, А. Ф. Канайлов, В. К. Зажурило, Е. Л. Сеницына, Л. Н. Назарова и др. От Союза писателей В. Б. Азаров, В. А. Рождественский, Е. И. Рывина. От Академического театра им. Пушкина — Е. И. Тиме, Т. А. Глебова.

Почти все были знакомы друг с другом, в вагоне было шумно и весело, у всех приподнятое настроение. После краткой остановки в Пскове мы должны были прибыть в Тригорское рано утром. Но никто не спешил укладываться спать. Было тихо только в купе Е. И. Тиме и Т. А. Глебовой. Через купе у молодых сотрудниц Пушкинского Дома Всеволод Рождественский читал свои стихи. И тогда стало тише. Шум колес и мерное покачивание вагона, потом вечерний чай — все это создавало какой-то особый дорожный уют и сближало нас. Конечно, много говорили о Пушкине, о новых книгах, посвященных жизни и творчеству поэта, о наших творческих замыслах и планах.

Ранним свежим утром, в субботу 7 июня, оставив на проводника наши вещи, мы вышли из вагона и от станции Тригорская отправились пешком в Пушкинские горы поклониться могиле Пушкина. Артисты театра им. Пушкина привезли из Ленинграда большой венок и возложили его к надгробному памятнику поэта. Мы осмотрели Святогорский собор, даже взобрались на колокольню, откуда открывался вид на окрестные леса и озера, и продолжали путь на Михайловское. Погода была удивительная — не жарко, ясно и безветренно. По сторонам много полевых цветов, особенно незабудок. Они голубели повсюду. На солнечных полянах кое-где уже появлялись ромашки. Птичий щебет и гомон сопровождал нас до хорошо знакомого Михайловского с мостиком у пруда, с аллеей Керн, с домиком няни около дома опального поэта, где он провел «два года незаметных». Милые сердцу места.

Весь этот день накануне праздника мы находились в Михайловском. Молодые сотрудницы Пушкинского дома, которым на другой день предстояло провести через Дом-музей десятки экскурсий, встретились с методистом и обсудили план этих экскурсий. Затем перешли в музей заповедника.

Впоследствии В. К. Зажурило в письме ко мне так вспоминала этот день: «В музее было очень тихо, пахло особенным музейным запахом. Чудесная старинная мебель, фортепьяно, на стенах гравюры и дагерротипы. Даже картины современных художников не нарушали общего стиля экспозиции. И скульптура, только что приобретенная, „Пушкин и няня” хорошо подходила к обстановке третьей комнаты. Но лучше всего были громадные окна, из которых открывался вид на знакомые пушкинские пейзажи, которые, кажется, мы помним с детских лет».

Из моего письма к В. А. Мануйлову

г. Новосибирск, 17/IX-43 г.

Дорогой Виктор Андроникович! Вчера получила Вашу открытку от 3/IX. Я заметила, что открытки идут гораздо быстрее и аккуратнее, но, к сожалению, здесь на почте их достать почти невозможно. В силу этих обстоятельств пишу опять письмо. Только дней пять назад поздравляла Вас с днем наших общих именин. Разрешите повторить это еще раз и выразить при этом надежду на то, что 29/IX Вы хоть один раз в течение дня вспомнили обо мне. Сожалею, что Вы не получили моего письма, в котором я сообщала воспоминания о поездке в Пушкин. Заповедник в 1941 г. Черновика у меня не сохранилось. Но фактического материала в том письме было очень мало. В нем преобладала лирика, которую вряд ли можно было бы использовать для литературной статьи. Вкратце повторю то, что писала (о фактах и людях). Из Института литературы ездили: В. В. Гиппиус, М. М. Калаушин, Л. Б. Модзалевский, А. Ф. Канайлов, В. К. Зажурило, Е. Л. Синицына, я и др. От Союза писателей были В. А. Рождественский, Борис Шмидт, Елена Рывина. Кто из артистов ездил с нами — совершенно не помню. Но во всяком случае А. И. Шварц в этот раз не ездил. Я не присутствовала на дневном митинге в Михайловском, т. к. в это время водила экскурсии по музею. Но, во всяком случае, помню, что выступали на митинге Вы и В. В. Гиппиус. Очевидно, после Ваших выступлений и артисты тоже что-то исполняли. Да, самое интерес-

ное: (я это только сию минуту вспомнила) выступал старик-колхозник. После митинга и художественной части было традиционное гуляние на лугу около музея. Мы — экскурсоводы — без конца водили по музею группы экскурсантов. В тот же день состоялся какой-то литературно-художественный вечер в Пушкинских горах.

III

В блокадном Ленинграде

В июне 1942 года была эвакуирована из Ленинграда в Казань основная часть научных сотрудников Пушкинского Дома. Остальные эвакуировались позднее, кто как мог, т. е. с другими организациями. В Институте осталось всего 13 человек. Этот маленький, но сплоченный коллектив (М. И. Стеблин-Каменский, В. М. Глинка, Е. Э. Глотова, А. И. Козина, Г. Ф. Граменицкая, А. М. Спиридонова, Е. М. Хмелевская, З. Н. Кругликова, А. С. Мудрова, Т. И. Борисова, Н. Н. Фоякова и др.) возглавил В. А. Мануйлов, назначенный Президиумом Академии наук СССР Уполномоченным по Институту.

Всем им пришлось взять на себя ответственность за сохранность материального фонда.³ Ведь далеко не все рукописные и музейные фонды удалось эвакуировать (их сопровождал в Новосибирск Л. М. Добровольский). Оставшуюся часть требовалось сохранять при соответствующем режиме. А сделать это было очень трудно: холод и голод, артиллерийские обстрелы и бомбежки мешали сотрудникам работать.

Но В. А. Мануйлов был неутомим, и вместе с товарищами ему удалось отстоять все ценности. Бывали случаи прямого попадания снарядов в здание Пушкинского Дома. Об этом сообщала, в частности, мать В. А. Мануйлова, жившая вместе с сыном на казарменном положении, своей дочери, эвакуированной в Саратов. По словам Ольги Викторовны Мануйловой, после артиллерийских обстрелов все сотрудники чинили крышу здания, заделывали фанерой окна, производили уборку помещений. А сколько зажигательных бомб приходилось им гасить!

Ленинградский поэт Вс. Азаров в стихотворении «Хранитель Пушкинского Дома», посвященном В. А. Мануйлову, писал:

Хранитель Пушкинского Дома,
Вы пост не оставляли свой,
Блокады пушечные громы
Раскатывались над Невой.

В ночи всё различали сразу,
Свой или вражий выстрел был,
А рядом флотская плавбаза
Стояла, вкованная в лед,

Поила всех водою невоской,
Давала всем электроток:
Живите, Пушкин, Достоевский,
Живите, Лермонтов и Блок!

Это стихотворение впоследствии вошло в книгу Вс. Азарова «Ранний свет. Стихотворения» (Л., 1980. С. 41—42).

Несмотря на тяжелейшее время, В. А. Мануйлов постоянно выступал с лекциями в воинских частях, в Институте усовершенствования учителей, по радио, писал брошюры и статьи. Всего за годы блокады он опубликовал свыше двадцати работ о русских и советских писателях (Пушкине, Лермонтове, Л. Н. Толстом, Чехове, Горьком,

³ См.: *Баскаков В. Н.* Исторический очерк Пушкинского Дома. Л., 1980. С. 104.

А. Н. Толстом и др.). В 1943 году в блокадном Ленинграде вышел в свет № 1 журнала «Звезда». Одним из его редакторов был В. А. Мануйлов.

Большую научно-просветительскую деятельность проводила тогда и Е. М. Хмелевская: она неоднократно читала лекции не только в Ленинграде, но и за его пределами.

В это время с особенной силой проявились высокие душевные качества, отзывчивость и доброта В. А. Мануйлова и Е. М. Хмелевской. Академик Д. С. Лихачев вспоминал, как он «вследствие несчастного случая» (это было в начале 1944 года) оказался в Ленинграде без всяких документов, денег, карточек, обеденных талонов. В этот критический момент В. А. Мануйлов поделился с ним «скудным блокадным пайком, снабдил деньгами и талонами на обед, помог с возобновлением документов, что было совсем сложно в условиях войны» (Русская литература. 1983. № 4. С. 231—232).

Также очень помог В. А. Мануйлов в эти тяжелые годы юной студентке I курса филологического факультета Ленинградского университета, жившей в холодном общежитии. Виктор Андроникович обеспечил ей приработок к скудной стипендии и устроил ее жить у О. Н. Чернозитовой, родной сестры Ф. Сологуба, у которой хранился архив этого писателя. Е. И. Кийко в своих воспоминаниях описывает, как В. А. Мануйлов и она на санках перевозили архив Ф. Сологуба в Пушкинский Дом. В заключение Евгения Ивановна указывает, что забота о ней Виктора Андрониковича «спасла» ей жизнь.⁴

Вспоминается такой случай. Я возвращалась в Ленинград из эвакуации в октябре 1944 года. Наш эшелон (из Новосибирска) по каким-то причинам «застрял» на станции Званка. Положение было весьма трудным, так как у нас кончились хлебные карточки... И вдруг, выйдя на перрон из теплушки, я увидела Екатерину Митрофановну Хмелевскую, которая шла, держа в руках большой кусок хлеба (более 1/2 буханки). Она получила его в благодарность за прочитанную на Волховстрое лекцию. Узнав о моем бедственном положении, Е. М. Хмелевская тотчас же, не раздумывая, отдала мне весь этот хлеб!

Мы, имевшие счастье в течение многих лет общаться и работать в ИРЛИ вместе с В. А. Мануйловым и Е. М. Хмелевской, навсегда сохранили в наших сердцах память об их мужестве, стойкости и доброте, так ярко проявившихся в дни блокады Ленинграда. Ведь это они и их товарищи сохранили для будущих поколений Пушкинский Дом и его замечательные коллекции. Хочется, чтобы об этих сотрудниках знали все, в особенности молодые, ныне работающие в Институте русской литературы.

IV

В Пушкинском обществе и Пушкинском Доме

Я познакомилась с В. А. Мануйловым в 1934 году, когда была еще инженером-технологом-химиком и работала в Институте пищевой промышленности. Но уже тогда я отчетливо понимала, что мне надо переменить специальность — меня влекли к себе литература и искусство. Я старалась посещать научно-популярные лекции академика И. И. Толстого по античной литературе, проф. В. Е. Евгеньева-Максимова о Н. А. Некрасове и др.

Была в полном восторге, когда однажды на одном из Пушкинских вечеров в Большом зале Филармонии мне дали заполнить анкету для вступления в Пушкинское общество и тут же приняли в число сочленов.

В. А. Мануйлов был тогда ученым секретарем Пушкинского общества, а я очень скоро стала сначала активным членом этой организации, а затем — штатным секре-

⁴ См.: *Кийко Е. И.* Воспоминания о В. А. Мануйлове // Мануйлов В. А. Записки счастливого человека. СПб., 1999. С. 432—433.

тарем правления, т. е. фактическим помощником Виктора Андрониковича. О необыкновенно плодотворной и кипучей деятельности Виктора Андрониковича как ученого секретаря правления при председателе Общества академике Н. С. Державине, а затем как зам. председателя при писателе А. Н. Толстом, я уже не раз писала.⁵ Этот период моей жизни я считаю необычайно значительным и памятным.

Вспоминая об этом времени, скажу лишь, что душой, сердцем и фактическим руководителем Пушкинского общества в 1934—1940 годах был Виктор Андроникович Мануйлов. Без него Общество просто не могло бы существовать.

В. А. Мануйлов всегда с необыкновенным интересом относился к Литературному музею Пушкинского Дома, был в дружеских отношениях с научными сотрудниками музея и экскурсоводами. Он даже называл себя нашим «опекуном», имея в виду меня и Елену Леонидовну Сеницыну, которых знал еще по Пушкинскому обществу. Опекать эта осуществлялась не только на словах, но и в реальных делах. Так, например, когда у Е. Л. Сеницыной был тяжелый период в жизни, связанный с высылкой из страны ее мужа, Виктор Андроникович, желая материально помочь ей, отыскал для нее какие-то переводы с французского и немецкого языков, которыми она владела в совершенстве. В 1981 году Е. Л. Сеницына (Якушкина) тепло вспоминала в письме ко мне из Москвы давно прошедшие времена. В частности, как мы с ней однажды после заседания Пушкинской комиссии стремглав бежали по институтской лестнице... вслед за Ю. Н. Тыняновым, а Виктор Андроникович с возмущением говорил, что мы, «как кобылицы молодые»... Елена Леонидовна спрашивала меня в этом письме о том, как чувствует себя Виктор Андроникович, и вспоминала, как встретила его в Коктебеле «года три назад».

Что же касается меня, то его опека надо мной продолжалась в течение всей его жизни. Лишь в последние годы, когда он тяжело болел (бронхиальной астмой), жил постоянно в Комарово или лежал в больницах, мы поменялись ролями: опекуном стала я.

Возвращаясь опять к годам, когда я работала экскурсоводом в Литературном музее Пушкинского Дома. На память мне пришло относящееся именно к этому времени шутивное стихотворение Виктора Андрониковича (у меня сохранился его автограф):

Экскурсоводкам ИРЛИ

Не нужно мне вина и водки,
Милее мне экскурсоводки.
От них в глазах моих темно,
Они пьянее, чем вино!

В. М.

Так как в автографе стоит дата: «17/III 1941 г.» и записан он на входном билете на балет «Лебединое озеро», то я предполагаю, что с кем-то из «экскурсоводок» В. А. Мануйлов в этот вечер побывал в театре оперы и балета (не со мной! Скорее всего, с Е. Л. Сеницыной).

Между прочим, когда началась война, В. А. Мануйлов однажды пришел в Пушкинский Дом с тетрадью, в которую он вписал свои (неопубликованные) стихотворения. Он подозвал меня и Елену Леонидовну, разорвал тетрадь на две равные части и отдал нам по «половинке». При этом он сказал, что мы скорее сможем сохранить его стихотворения (и когда-нибудь опубликовать их!), чем он, который, очевидно, останется

⁵ См.: Назарова Л. Н. 1) Из воспоминаний о Пушкинском обществе в Ленинграде 1930-х годов. Памяти В. А. Мануйлова // Вестник СФК. К ассамблее Всесоюзного Пушкинского общества. 1991 год. С. 16—26; 2) Работа В. А. Мануйлова в Пушкинском обществе в довоенное время. Памяти В. А. Мануйлова // Русская литература. 1993. № 4. С. 227—229; 3) Из воспоминаний о Пушкинском обществе в Ленинграде 1930-х годов. Памяти В. А. Мануйлова // Временник Пушкинской комиссии. Вып. 27. СПб., 1996. С. 210—222.

в блокадном Ленинграде... Я сохранила свою половинку этой тетради, но по возвращении моем домой Виктор Андроникович отобрал ее у меня. А я не догадалась сделать себе копию. Помню, что среди стихотворений была даже поэма, посвященная Баку, городу, в котором Мануйлов учился в университете. Он всегда тепло вспоминал о своих сокурсниках и педагогах. Я запомнила лишь несколько стихов из поэмы, в которой речь шла о жестокой зиме 1925 года в этом южном городе:

И даже здесь, в Баку любимом,
Шальная русская зима
Заволокла метельным дымом
И минареты и дома...

Напрасно кутались татарки
В свой разрисованный и яркий,
Как крылья трепетный платок:
Платок татаркам не помог.

В марте 1942 года я эвакуировалась с группой Педагогического института им. Герцена на Кавказские Минеральные Воды. Приехав в Пятигорск, была зачислена, как я уже говорила, экскурсоводом на 1/2 ставки в музей «Домик Лермонтова», в котором, благодаря В. А. Мануйлову, работала до войны в летние месяцы 1938-го и 1939 годов. После освобождения этого города советскими войсками я в феврале 1943 года была эвакуирована в Новосибирск, где работала в Областном радиокомитете. Переписывалась с В. А. Мануйловым, который всю блокаду провел в Ленинграде. Хотя работа на радио и сотрудничество в газете «Красноармейская звезда» были довольно интересными, все же я стремилась поскорее возвратиться домой, в Ленинград, мечтая поступить в аспирантуру Пушкинского Дома. Виктор Андроникович сначала без особого энтузиазма относился к этому моему стремлению. Но когда я, выдержав экзамен по русской литературе XIX века, была зачислена в аспирантуру, то он записал в своем дневнике следующее стихотворение:

Л. Н. НАЗАРОВОЙ

Аспирантура ей пристала,
Как запах — розе, солнцу — свет,
Но и она лишь грань кристалла,
Судьбы, в которой трещин нет!

5/X 1945

Ленинград. 8—9 ч. вечера в трамвае.

6 октября 1948 года я защитила в Пушкинском Доме кандидатскую диссертацию о поэмах Пушкина. Моими официальными оппонентами были Б. С. Мейлах (в то время зав. сектором новой русской литературы) и В. А. Мануйлов. Если первый из них в общем снисходительно оценил мою работу, отметив лишь незначительные неточности, то второй — мой «опекун», — наоборот, написал очень пространный отзыв, сделал множество критических замечаний. Я, конечно, очень тяжело пережила этот день... А когда стала сетовать Виктору Андрониковичу, ставя в пример положительный отзыв Б. С. Мейлаха, он сказал, что я «ничего не поняла». Отзыв Б. С. Мейлаха, по его мнению, был очень поверхностный, а он написал свой, хорошо зная меня, и серьезно подошел к оценке моей диссертации, как равный к равному...

И, конечно, он был прав... Мои друзья из музея во время обсуждения диссертации и выступлений официальных оппонентов послали мне такой экспромт:

Мы в день Людмилы и Руслана
Свою Людмилу хвалим рьяно,
Хотя злодейский «Черномор»
Не влил свой глас в хвалебный хор.

Так как «за» проголосовали и Ученый совет, и оппоненты, то белой текст гласил:

Мы в день Людмилы и Руслана
Свою Людмилу хвалим рьяно,
Злодейский даже «Черномор»
Свой голос влил в хвалебный хор.

В. А. Мануйлов вскоре уехал лечиться в санаторий Кисловодска. Очевидно, он побывал и в музее «Домик Лермонтова» в Пятигорске, рассказав о моей защите. Я получила оттуда телеграмму (думаю, что «соавтором» был Виктор Андроникович):

И мы Людмилу поздравляем,
Степень доктора желаем.
В пух разбитый Черномор
Лечит раны среди гор.

Баба Лиза. Девлет.

Через некоторое время ВАК утвердил меня в звании кандидата филологических наук.

Дирекция Института перевела меня на 1/2 ставки в сектор новой русской литературы, назначив его ученым секретарем. А на другие 1/2 ставки я должна была по-прежнему работать в Литературном музее, но уже не экскурсоводом, а в группе экспозиционеров.

Мы с В. А. Мануйловым принимали тогда участие в коллективных работах сектора (6-томном издании Сочинений М. Ю. Лермонтова и Собрании сочинений этого же поэта в 4-х томах). Кроме того, Виктору Андрониковичу сектор поручил написание большой главы о Лермонтове для VII тома «Истории русской литературы». Очевидно, тогда же, в 1950-х годах, В. А. Мануйлов начал читать лекции по истории русской литературы на филологическом факультете Ленинградского университета, вел там же семинар, посвященный творчеству Лермонтова.

Конечно, Лермонтов, изучение его жизни и творчества были основными в научной деятельности В. А. Мануйлова. Но он занимался также биографией и творчеством Пушкина, Гоголя, Л. Толстого. Нередко писал и о своих современниках: Вс. Рождественском, Л. Раковском, В. М. Глинке, Н. В. Крандиевской. Позднее серьезно занимался наследием М. А. Волошина, написал воспоминания о своем университетском педагоге, поэте В. И. Иванове.

Виктор Андроникович охотно дарил свои книги и статьи друзьям и ученикам. Так, например, мне он однажды подарил «Хаджи-Мурата» Л. Н. Толстого со своими послесловием и указателями, снабдив таким автографом:

Милой
Людмиле Николаевне
Назаровой

В дар от философа-собрата
Историю Хаджи-Мурата
Позвольте поднести, дружок.
В наш век, когда грозит атом,
Я поменялся б, если б мог,
Своей судьбой с Хаджи-Муратом,
Но нет нам выбора — увы!
А впрочем, есть на свете Вы —
Единственное утешенье
В потоп и светопреставленье.

29 сентября (1962)
В день Людмилы
и Виктора.

Вспоминаются мне пять стихотворных строчек, написанных В. А. Мануйловым на одном из заседаний нашего сектора в 1950 году. Шло обсуждение монографии Бориса Павловича Городецкого о драматургии Пушкина. За столом в президиуме сидели главные критики: Борис Викторович Томашевский, Борис Михайлович Эйхенбаум и Борис Соломонович Мейлах. Виктор Андроникович тут же на заседании написал:

Три Бориса за столом
Заняты Борисом.
Пушкинский высокий Дом
Городецкого трудом
Поднят к новым высям!

В. А. Мануйлов постоянно писал эпиграммы или сочинял экспромты, подчас довольно ироничные. Один из таких экспромтов связан с именем проф. Сергея Дмитриевича Балухатого, руководителя Горьковской группы в Пушкинском Доме. В 1936 году С. Д. Балухатый работал над книгой «А. М. Горький о Пушкине». Зная об этом, В. А. Мануйлов просил его сделать доклад на эту тему в Пушкинском обществе и написал такое стихотворение:

Членов хор единогласный
Просит: «Сделайте доклад,
Балухатый, сокол ясный!»
Тот в ответ им: «Очень рад!
И актив у вас прекрасный,
И старушки крепко спят».

К сожалению, в то время в Пушкинском обществе действительно молодежи было еще маловато. Несколько позднее по инициативе В. А. Мануйлова была создана юношеская секция.

На одном из заседаний в Пушкинском Доме (это было в 1939 году) внимание В. А. Мануйлова привлек выступавший в прениях Василий Васильевич Гиппиус, старший научный сотрудник, доктор филологических наук, автор работ о Гоголе, участник академических изданий сочинений А. С. Пушкина и Н. В. Гоголя. Выражение его лица постоянно было каким-то сумрачным, носило печать разочарованности. И вызвало следующее двустишие Виктора Андрониковича:

Как много неги, муки и бессилия
В чертах и позе демона Василия.

Очевидно, внешность В. В. Гиппиуса ассоциировалась у В. А. Мануйлова с какими-то строками из поэмы «Демон» Лермонтова или картиной Врубеля «Поверженный Демон».

В том же году при обсуждении работы Екатерины Романовны Малкиной, позднее докторантки Пушкинского Дома, выступали Григорий Александрович Гуковский, блестящий ученый, лектор и... полемист, а также Иннокентий (Кеша) Александрович Оксенов, поэт, критик и переводчик, не обладавший, однако, особенным красноречием.

Это вызвало следующие строки у В. А. Мануйлова:

Напрасно «Гук» напал, как бешеный, —
Катюша под защитой Кешиной.

Ах, тут симпатия примешана
В отменно умной речи Кешиной!

Натуре незабвенной Кешиной
Немного пафоса отвешено!

Досталось всем. И все они, к сожалению, вскоре трагически погибли...

И. А. Оксенов погиб от голода во время блокады Ленинграда. Е. Р. Малкина, с которой Виктор Андроникович жил в одной квартире на Малой Посадской, занималась творчеством А. А. Блока и написала докторскую диссертацию о его драматургии. Диссертация не была защищена из-за безвременной гибели Е. Р. Малкиной в самом начале 1945 года (она была убита из-за продовольственных карточек в своей квартире). Некрологи появились тогда в «Ленинградской правде» (7 января 1945 года) и в «Литературной газете». В. А. Мануйлов в это время был в Москве, поэтому его подпись стоит под некрологом в «Литературной газете» (27 января 1945 года. Сообщил М. Д. Эльзон, за что я ему очень благодарна). Г. А. Гуковский также довольно скоро был незаконно арестован и умер в заключении.

В заключение привожу еще одно стихотворение (очевидно, 1938 года), обращенное Виктором Андрониковичем к самому себе:

Без усталости кружусь, неугомонный,
И ненасытная душа моя
Глядит, глядит на этот мир смятенный.
Когда ж, от памяти освобожденный,
В пустынный океан небытия,
Вернусь опять, и я не буду «я»?

Все 1960-е годы я работала в Тургеневской группе, занималась, как и другие, подготовкой к печати академического собрания сочинений И. С. Тургенева в 28-ми томах (фактически в 30-ти). В эти годы наши с В. А. Мануйловым пути несколько разошлись. Мы реже встречались. Но часто в дни наших общих именин — 29 сентября — Виктор Андроникович бывал у меня и в качестве подарков привозил свои книги со стихотворными надписями (из них у меня сохранились некоторые).

Вот одна из них (но не именная) на брошюре: *Мануйлов В. А.* Вопросы изучения жизни и творчества М. Ю. Лермонтова. Доклад о работах, представленных на соискание ученой степени доктора филологических наук по совокупности трудов. Л., 1967:

Л. Н. НАЗАРОВОЙ

Лермонтовед — тургеневедке:
Как жаль, что встречи наши редки!..
Но хоть заочно реферат
Я поднести ей очень рад.

Я забыла сказать, что В. А. Мануйлов в 1960-е годы и позднее нередко выступал в печати вместе со своими учениками (большей частью из Лермонтовского семинара филологического факультета ЛГУ). Приведу несколько примеров: М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников / Сост., вступит. статья и примеч. В. А. Мануйлова и М. И. Гиллельсона. Пенза, 1960; Драматургия М. Ю. Лермонтова // М. Ю. Лермонтов. Собр. соч.: В 4-х т. 1962. Т. 3 (совместно с В. Э. Вацуру); М. Ю. Лермонтов. Семинарий / Под ред. В. А. Мануйлова. М., 1960 (в соавторстве с В. Э. Вацуру и М. И. Гиллельсоном). Позднее его соавтором бывала О. В. Миллер, а также я (см. кн.: *Мануйлов В. А., Назарова Л. Н.* Лермонтов в Петербурге. Л., 1984) и др.

В. Э. Вацуру в своих воспоминаниях о В. А. Мануйлове (опубликованных, правда, почему-то без указания имени мемуариста) во вступительной статье «Памяти В. А. Мануйлова» справедливо отметил, что «соавторства» «были для него результатом принципиальной позиции, а не недостатком времени или творческих потенций. Значительная часть его творчества реализовалась в личном и устном общении — и здесь он был подлинным и виртуозным мастером» (Русская литература. 1993. № 4. С. 226).

V

Лермонтовская энциклопедия

В 1958 году на одном из заседаний Лермонтовской комиссии Пушкинского Дома выступал с докладом профессор Северо-Осетинского педагогического института Л. П. Семенов, автор многих книг и статей о жизни и творчестве Лермонтова на Кавказе.

Он обратился к присутствующим на заседании лермонтоведам с призывом создать «Лермонтовскую энциклопедию» (я присутствовала при этом и хорошо помню, как близко к сердцу принял слова Л. П. Семенова В. А. Мануйлов).

Идея была принята, однако задача оказалась очень сложной, ведь предстояло создать первую русскую персональную энциклопедию. В. А. Мануйлов встал во главе этого труда, образцов которого не было, и все приходилось начинать с нуля. И тут талант Виктора Андрониковича как ученого и организатора науки сыграл решающую роль. Наряду с чисто научными проблемами, Мануйлову приходилось постоянно решать не только организационные, но и чисто технические задачи.

Вся предшествующая деятельность Виктора Андрониковича — работа в Пушкинском обществе, организация Лермонтовских конференций и личное участие в них, руководство лермонтовским семинаром — все оказалось как бы прологом «Лермонтовской энциклопедии». Помогли и необыкновенная общительность Виктора Андрониковича, и его разнообразные связи в литературной среде и в мире искусства.

Прежде всего надо было организовать группу энтузиастов, которые бы на общественных началах составили словник. В. А. Мануйлов привлек к этому молодежь — студентов ЛГУ из Лермонтовского семинара (В. Э. Вацуро, М. И. Гиллельсона, Р. Ю. Данилевского) и своих учеников (О. В. Миллер, А. Е. Хаит, Е. М. Райфину) из Библиотечного института. Принимала участие в составлении словника и Т. П. Голованова — автор диссертации о Лермонтове, ученый секретарь текстологической комиссии во время, когда в ИРЛИ издавались сочинения поэта.

Конечно, большинство статей и заметок для ЛЭ написали литературоведы Ленинграда и Москвы, но были также авторы из республик СССР (Литвы, Эстонии, Латвии, Казахстана), а также зарубежья (Чехословакии, Польши, Румынии, Венгрии, Болгарии, ГДР). Переписка со всеми этими учеными представляла подчас некоторые трудности — нередко приходилось напоминать потенциальным авторам об их согласии написать ту или иную статью — пока на общественных началах. Я знаю все это потому, что как зав. редакцией помогала В. А. Мануйлову в организационной работе.

Я пришла работать в группу «Лермонтовская энциклопедия», очевидно, где-то в конце 1960-х годов, когда закончилось первое издание Полного собрания сочинений и писем И. С. Тургенева. Меня пригласил в группу, конечно же, сам В. А. Мануйлов. Он предложил мне заняться написанием и редактированием статей и заметок биографического раздела, а также принять на себя обязанности зав. редакцией.

В это время в группе «Лермонтовская энциклопедия» уже работали В. Э. Вацуро, И. С. Чистова, В. Б. Сандомирская, Т. П. Голованова. Активное участие принимала также О. В. Миллер — лермонтовед и библиограф, зав. Лермонтовским кабинетом Библиотеки ИРЛИ. Одновременно со мной была зачислена и Л. И. Кузьмина.

Словник был к этому времени уже составлен. Работа велась как авторская, так и первоначальная редакторская. Поступали статьи от разных авторов — советских и зарубежных. Но приток статей был сначала незначительным. Только в 1973 году ЛЭ включили в планы изданий Пушкинского Дома.

1 января 1973 года меня «по возрастным данным» уволили из Института (директором был тогда В. Г. Базанов). Я была в полном отчаянии... Но решила все-таки продолжать работу в «Лермонтовской энциклопедии» до ее выхода в свет, находясь на пенсии (пример этому был у меня рядом: Виктор Андроникович также работал на общественных началах!).

Кроме штатных сотрудников ЛЭ, в числе авторов статей были и сотрудники других секторов Пушкинского Дома, в частности Литературного музея (Е. А. Ковалевская, А. П. Холина), сектора взаимосвязей русской литературы с зарубежными (Р. Ю. Данилевский, Ю. Д. Левин), Пушкинской группы (Р. В. Иезуитова, Я. Л. Левкович). Некоторые из них позднее стали редакторами разделов ЛЭ.

Я лично была редактором раздела «Биография и окружение Лермонтова». Кроме того, написала ряд статей о поэмах Лермонтова, которыми занималась в Институте еще в период работы над четырехтомным собранием сочинений Лермонтова. Что же касается статей, посвященных окружению поэта, то все, написанное как мною, так и другими авторами, я после редакторской работы (конечно, еще первоначальной) обязательно читала Виктору Андрониковичу — специалисту по биографии Лермонтова. Но так поступали и редакторы других разделов, ведь авторитет Виктора Андрониковича для всех нас был очень высок!

Продолжительное время было не ясно, кто будет издавать ЛЭ. За это дело взялась, наконец, «Советская энциклопедия». В этом издательстве группой редакторов-литературоведов, квалифицированных и опытных, руководил тогда Владимир Викторович Жданов. Он был специалистом по истории русской литературы XIX века, автором статей о Лермонтове. Быстро установил он контакт как с В. А. Мануйловым, так и со всеми нами — сотрудниками ЛЭ. Являясь зам. главного редактора ЛЭ, В. В. Жданов часто приезжал в Ленинград. Обычно мы находили с ним общий язык по большинству вопросов, так или иначе связанных с ЛЭ. За глаза мы называли его сокращенно: ВВ. Однако бывали и разногласия, споры. Так, например, ВВ и его команда очень часто стремились сократить объемы многих статей, уже подготовленных нами для включения в ЛЭ. У них, конечно, был большой опыт работы в различных энциклопедиях, которого у нас не было. И, очевидно, часто они бывали правы.

Но самые большие прения возникли тогда, когда московские лермонтоведы решили, что ЛЭ должна включить некоторые статьи теоретического характера. Я вспоминаю, что многие из нас отрицательно отнеслись к этому, в том числе и я. А когда мы ссорились с ВВ, то называли его за глаза сокращенно же «Вевешка». Нам пришлось уступить требованию москвичей, в том числе редакторов «Советской энциклопедии» во главе с В. В. Ждановым. Мы «помирились» с ним. В. А. Мануйлов отозвался на это событие экспромтом:

Уж не Вевешка, а ВВ
У милой Люды в голове.

В. В. Жданов, к которому мы все относились с большой симпатией и уважением, скончался до выхода в свет «Лермонтовской энциклопедии»...

И. С. Чистова в своих очень обстоятельных воспоминаниях, напечатанных в «Русской литературе» в разделе «Памяти В. А. Мануйлова», подробно рассказывает о ЛЭ и роли главного редактора в ее создании и издании. В заключение Ирина Сергеевна справедливо подчеркивает: «...не будь Виктора Андрониковича, не было бы и „Лермонтовской энциклопедии“». Выход в свет этого ценнейшего справочного издания, к которому в своей работе обращается каждый исследователь-лермонтовед, да и не только лермонтовед, — это прежде всего заслуга замечательного ученого-подвижника Виктора Андрониковича Мануйлова, являвшего собой пример величайшего энтузиазма и величайшего бескорыстия».⁶

Еще до выхода в свет «Лермонтовской энциклопедии», в связи с тем, что во время работы над ней выявилось много новых материалов, В. А. Мануйлов решил переиздать исправленный и дополненный 4-томник Лермонтова (1979—1981). Ответственным редактором этого издания был он сам, а членами редколлегии — основные со-

⁶ Русская литература. 1993. № 4. С. 231.

трудники «Лермонтовской энциклопедии» — В. Э. Вацуро, Т. П. Голованова, Л. Н. Назарова, И. С. Чистова.

«Лермонтовская энциклопедия» по выходе в свет в 1981 году вызвала массу печатных откликов, рецензий в московской и ленинградской прессе. В. А. Мануйлов в это время уже часто болел, жил большей частью в Доме творчества писателей в Комарово. Помню, как я, по его поручению, ходила там на почту, отправляя экземпляры ЛЭ как отдельным ученым, так и институтам, музеям, библиотекам (Виктор Андроникович и тут был очень щедр, как всегда и во всем).

VI

В Планерском (Коктебеле)

Виктор Андроникович с молодых лет проявлял живой интерес к жизни и творчеству М. А. Волошина. Он переписывался с поэтом и однажды даже побывал у него в Коктебеле (см. его воспоминания «Максимилиан Волошин», впервые напечатанные в журнале «Русская литература»: Публ. Л. Л. Ганзен; Вступ. заметка и примеч. Л. Н. Назаровой. 1994. № 3. С. 187—194). Они вошли затем в книгу «Записки счастливого человека».

После смерти М. А. Волошина в 1932 году В. А. Мануйлов много раз бывал в Коктебеле. Познакомившись с его вдовой Марией Степановной, Виктор Андроникович помогал ей в работе над архивом поэта, его систематизацией. Он стал инициатором передачи архива М. Волошина в Пушкинский Дом и содействовал организации выставок пейзажей М. Волошина в Москве, Ленинграде и Киеве.

Наконец, В. А. Мануйлов — автор нескольких статей о Волошине. Подготовил он к печати и статью поэта «О самом себе», снабдил перечень репродукций его пейзажей стихотворными подписями, близкими по мотивам к тем работам, которые были представлены в альбоме живописных работ М. Волошина, вышедшем в издательстве «Художник РСФСР» в Ленинграде в 1970 году. Этот замечательный альбом Виктор Андроникович подарил и мне.

Обращаюсь теперь к своим личным воспоминаниям о первом приезде в Коктебель и общении с В. А. Мануйловым в этот период.

Летом 1963 года я и моя близкая приятельница Евгения Эдуардовна Шимкевич, зав. библиотекой одной из ленинградских школ, по приглашению В. А. Мануйлова прямо из тургеневского Спасского-Лутовинова приехали в Коктебель. Виктор Андроникович позаботился о нас, т. е. подыскал нам заранее жилье, неподалеку от Дома-музея М. А. Волошина. Он познакомил нас и со вдовой поэта, Марией Степановной, которая тогда проживала в верхнем этаже музея и фактически им заведовала. По своему обыкновению и здесь В. А. Мануйлов не только водил экскурсии по музею и окрестностям, но и читал лекции о Волошине, обычно в темные южные вечера в саду около музея.

Погода стояла тогда жаркая, и в дневные часы (от 12-ти до 3 ч.) было невозможно ходить на пляж. Прекрасный организатор, В. А. Мануйлов тотчас сообразил, чем нас занять. Он предложил нам разбирать машинописные копии автографов произведений М. А. Волошина, заготовленные им самим.

В эти часы сам Виктор Андроникович работал над своей большой по объему статьей о жизни и творчестве М. А. Волошина. Он высоко ценил не только Волошина-поэта, но и его дар художника. Выставки акварелей Волошина, им организованные, в впоследствии посещала. В Ленинграде их было даже несколько. Помню, одна из них состоялась в Доме искусств на Невском проспекте, другая — в Пушкинском Доме. Я была на обеих этих выставках, вызвавших живой интерес ленинградцев.

Конечно, я и моя приятельница, мало знакомые с творчеством М. А. Волошина, с особым вниманием слушали лекции В. А. Мануйлова, побывали на необыкновен-

ной могиле поэта, которая находится на вершине одной из гор в окрестностях Коктебеля. С энтузиазмом осматривали необычайные экспонаты Дома-музея (особенно поразил нас бюст египетской царицы Таиах). В. А. Мануйлов обратил наше внимание и на «профиль» М. А. Волошина, который явно просматривался на стороне одной из гор, обращенной к Дому-музею поэта. Все это было для нас открытием...

Кроме того, Виктор Андроникович организовал нам поездку в город Старый Крым для осмотра там музея А. С. Грина, который тоже нам очень понравился. Когда наша машина подъехала к этому музею, мы увидели, что двор его подметала какая-то женщина... Оказалось, что это была вдова писателя, Нина Николаевна! Она была единственным штатным сотрудником этого маленького музея. В нем, конечно, был выставлен и макет парусника с алыми парусами... Нина Николаевна провела нас затем на очень скромную могилу А. С. Грина, которая находится неподалеку от музея.

Моя приятельница по возвращении в Ленинград стала переписываться с вдовой писателя, посылала ей какие-то материалы о нем, даже посылки. А в школе устроила выставку, посвященную жизни и творчеству А. Грина.

А ведь без Виктора Андрониковича Мануйлова мы обе никогда не побывали бы в музее М. А. Волошина и в музее А. С. Грина... Спасибо ему большое за все!

Годом раньше ее одна приезжала в Коктебель. У меня сохранилась групповая фотография: на балконе Дома-музея М. Волошина стоим в первом ряду слева направо: В. А. Мануйлов, Римма Григорьевна Куриленко, научный сотрудник музея Пушкинского Дома, я и еще какие-то посетители музея. Эта фотография с датой 29 августа 1962 года опубликована в «Записках счастливого человека» В. А. Мануйлова.

VII

Кино. Балет. Опера

Виктор Андроникович с молодых лет интересовался кино и театром. В 1930 году вышел кинофильм «Кавказский пленник», поставленный известным режиссером А. В. Ивановским. Главные роли в нем играли Б. П. Тamarin (М. Ю. Лермонтов) и Г. Кравченко (Адель Оммер де Гелль). Авторами сценария этого фильма о Лермонтове были П. Е. Щеголев и В. А. Мануйлов.⁷ Фактически же один Виктор Андроникович.

В кинофильме рассказывалось о встрече поэта с французской путешественницей и писательницей, об их романе.

Я лично, конечно, не раз видела этот фильм. Мне очень понравился в роли Лермонтова Борис Петрович Тamarin, искусно загримированный (так что и внешне он очень был похож на поэта).

Позднее было установлено, что Лермонтов не мог встречаться с Аделью Оммер де Гелль, что вся история об их будто бы романтических отношениях — плод мистификации П. П. Вяземского, сына поэта П. А. Вяземского, друга Пушкина.

Ленинградские лермонтоведы, в том числе и В. А. Мануйлов, все как-то не удосуживались сделать перевод на русский язык книги Адели Оммер де Гелль «Путешествие по Прикаспийским степям и югу России». Недавно этот перевод осуществила научный сотрудник музея-заповедника Лермонтова в Пятигорске Е. Л. Соснина.⁸ Из опубликованного ею перевода явствует, что Адель Оммер де Гелль в 1840 году побывала в Пятигорске и Кисловодске и подробно описала эти замечательные курорты. Но

⁷ См.: *Ивановский А. В.* Воспоминания кинорежиссера. М., 1967. С. 211, 252; *Кравченко Г.* Мозаика прошлого. Рассказывает киноактриса. М., 1971. С. 90.

⁸ См.: *Соснина Е.* Край этот причудлив... Малоизвестные страницы истории Кавказских Минеральных Вод. Новые переводы с французского. Пятигорск, 2000. С. 47—70. Более подробно: *Соснина Екатерина.* Лермонтов — «музыка моего сердца» // Новый журнал (СПб.). 2000. № 4. С. 147—151.

ведь Лермонтов в 1840 году тоже приезжал в Пятигорск! В «Летописи жизни и творчества М. Ю. Лермонтова», составленной В. А. Мануйловым (М.; Л., 1964), приведена дата письма поэта из Пятигорска А. А. Лопухину от 12 сентября 1840 года (с. 138).

Как известно, далеко не все письма поэта сохранились и дошли до нас. Так что, может быть, Лермонтов все же встречался в 1840 году с Аделью Оммер де Гелль, хотя в ее книге имени поэта не упоминается. Но, видимо, с его поэзией она была знакома. Е. Л. Соснина приводит отрывок из стихотворения французской писательницы, очень напоминающий лермонтовские строки: «Зачем я не птица, не ворон степной...» и т. д.

Через много лет, вспоминая об этом кинофильме и о прекрасном исполнителе роли Лермонтова Б. П. Тамарине, Виктор Андроникович поместил (чему способствовала и я) заметку Б. С. Гловацкого о Б. П. Тамарине в «Лермонтовскую энциклопедию» (с. 560).

После смерти В. А. Мануйлова я, получив от Б. С. Гловацкого текст воспоминаний Б. П. Тамарины «Работа над образом Лермонтова», опубликовала его в своей статье «О первом исполнителе роли М. Ю. Лермонтова в советском кинематографе» (в кн.: М. Ю. Лермонтов. Проблемы изучения и преподавания. Ставрополь, 1994. С. 26—28).

В 1930-х—начале 1940-х годов В. А. Мануйлов творчески был тесно связан с Ленинградским государственным театром оперы и балета (теперь — Мариинский театр) и отчасти с Малым оперным театром (теперь — театр им. Мусоргского). Тогда первый из них нередко выпускал к своим оперным и балетным спектаклям сборники, в которых печатались статьи как музыковедов, так и литературоведов (если в основе лежало какое-либо литературное произведение).

В. А. Мануйловым были написаны и напечатаны статьи о «Бахчисарайском фонтане» Пушкина (вышли три издания сборника в 1934, 1935 и 1936 годах); о «Пиковой даме» (в кн.: Пиковая дама. Опера. Муз. П. И. Чайковского. К 45-летию со дня первой постановки на сцене б. Мариинского театра. 1890—1935. Л., 1935. С. 89—117); о «Демоне» М. Ю. Лермонтова (в кн.: *Мамуна Н. В., Мануйлов В. А.* «Демон». Муз. А. Г. Рубинштейна. Л., 1935. С. 41—60); о «Полтаве» Пушкина (в кн.: *Мануйлов В. А., Дранишников В. А.* Мазепа. Муз. П. И. Чайковского. 2-е изд. Л., 1935. С. 30—66); о «Русалке» Пушкина (в кн.: *Кремнев П. А., Мануйлов В. А.* «Русалка». Опера в 4-х д. Л., 1936. С. 33—51). Все эти издания были подарены мне Виктором Андрониковичем.

В 1941 году, в первые дни войны, на сцене Малого оперного театра был поставлен Б. С. Гловацким (тогда педагогом актерского мастерства в Ленинградском хореографическом училище) балет «Бэла» (музыка композитора В. Дешевова). Консультантом был В. А. Мануйлов.

В том же году в Малом оперном театре состоялась премьера балета «Ашик-Кериб» в 3-х действиях (музыка Б. В. Асафьева). В. А. Мануйлов написал для сборника, выпущенного тогда театром, статью «М. Ю. Лермонтов и его запись сказки об Ашик-Керибе». Очевидно, проф. Б. М. Эйхенбаум подсказал ему идею этой статьи, так как у меня в архиве сохранился текст следующего четверостишия Виктора Андрониковича:

В. М. ЭЙХЕНБАУМУ

Борис Михайлович! Спасибо
За то, что дали мне совет
Вести под сказ Ашик-Кериба
В лермонтоведенье балет.

10/III. 1941.

Правда, не всегда Виктор Андроникович посвящал своим коллегам только шуточные стихи. У меня сохранилось неопубликованное стихотворение В. А. Мануйлова, написанное к 80-летию Николая Васильевича Измайлова. Мне кажется, оно говорит не только о Николае Васильевиче, которого Виктор Андроникович очень любил и уважал, но и о других его современниках, и конечно, и о нем самом.

Темно грядущее... В тумане
Далеких невозвратных дней
Не различаем очертаний
Незабываемых теней...

Все меньше нас, прошедших с веком
Нежданно выпавший нам путь.
Тех, кто остался человеком,
В ком Божью искру не задуть,

Кто не повинен в святотатстве,
Не предал памяти отцов
И кто, как в некоем тайном братстве,
Готов откликнуться на зов

Единомышленника брата...
Вот почему, как младший брат,
Вас в славный год восьмидесятый
Обнять особенно я рад.

9 декабря 1973 г. В. Мануйлов.

Близко знакомый с семьей писателя А. Н. Толстого, Виктор Андроникович однажды предложил его сыну, молодому композитору Д. А. Толстому, написать оперу на сюжет драмы Лермонтова «Маскарад». Произошло это, как свидетельствует сам композитор, в декабре 1953 года, когда Виктор Андроникович зашел к Н. В. Крандиевской, первой жене А. Н. Толстого. «Я загорелся, как сухой сноп от одной искры. Мануйлов был удивлен, когда под новый, 1954 год я сообщил ему, что работа кипит и первая картина в игорном доме готова», — пишет композитор.⁹ Либретто оперы было написано В. А. Мануйловым и Д. А. Толстым.¹⁰

Ленинградские оперные театры сначала, видимо, прохладно отнеслись к опере «Маскарад». Но ее поставил Пермский театр оперы и балета, где 25 марта 1957 года состоялась премьера. В. А. Мануйлов на самолете летал в Пермь, чтобы присутствовать на этом спектакле. Он рассказывал мне, уроженке Перми, что ему очень понравился оперный театр и артисты, исполнившие главные партии.

Что же касается Ленинграда, то отрывки из оперы Д. А. Толстого «Маскарад» были поставлены народным артистом РСФСР Николаем Константиновичем Печковским в оперной студии художественной самодеятельности Дома культуры им. Цюрупы, где он был художественным руководителем.

Я часто бывала там и видела постановки опер «Пиковая дама», «Паяцы», «Кармен», но, к сожалению, отрывков из «Маскарада» я не видела... Но у меня сохранилась групповая фотография: Н. К. Печковский обсуждает с Д. А. Толстым и В. А. Мануйловым постановку в Доме культуры им. Цюрупы отрывков из оперы «Маскарад»...

Содружество В. А. Мануйлова с Д. А. Толстым продолжалось и в дальнейшем. Виктор Андроникович написал для этого композитора либретто двух опер: «Капитанская дочка» Пушкина и «Сорок первый» Б. Лавренева. Я, бывая в Комарово у Виктора Андрониковича, помню, что еще до работы его над воспоминаниями видела у него и читала либретто обеих этих опер. Насколько мне известно, опера «Капитанская дочка» не была написана Д. А. Толстым.

Что же касается «Сорок первого», то песня Марюты, главной героини (слова В. А. Мануйлова), была напечатана в «Музыкальном альманахе» № 5 за 1959 год. Премьера оперы, получившей в окончательном виде название «Повесть об одной

⁹ Толстой Д. А. Для чего все это было. Воспоминания. СПб., 1995. С. 353—354.

¹⁰ Белицкий И. Д. Толстой. «Маскарад». Опера. Л., 1959.

любви», состоялась в Ленинградском театре оперы и балета им. С. М. Кирова 8 ноября 1965 года. Композитор в своих воспоминаниях сообщил, что в написании либретто принимал участие В. А. Мануйлов (с. 389; см. также: Театральный Ленинград. 1965. № 47).

В заключение скажу несколько слов о работе В. А. Мануйлова с мастерами художественного слова: Г. П. Артоболевским, А. И. Шварцем, Д. Лузановым и др. Виктор Андроникович много внимания уделял им. Советовал, какие именно произведения русских классиков готовить тому или иному артисту, как читать произведения Пушкина и Лермонтова. Он даже написал вступительную статью к книге Г. Артоболевского о мастерстве художественного слова (общая редакция книги принадлежала Г. А. Гуквскому). Эту книгу Виктор Андроникович подарил мне.

Нередко В. А. Мануйлов откликался газетными отзывами на вечера мастеров художественного слова, в частности А. И. Шварца. Он высоко ценил чтение им «Полтавы» Пушкина и стихотворений Лермонтова. На заседаниях Пушкинского общества В. А. Мануйлов неоднократно устраивал обсуждения новых работ чтецов.

VIII

Конец 1960-х—начало 1980-х годов.

В Комарово и в больницах

Несмотря на то что В. А. Мануйлов, как я уже упомянула ранее, в годы блокады сохранил и спас (вместе с небольшой группой сотрудников) архивные и музейные ценности Пушкинского Дома, он по окончании войны не получил от руководства Ленинграда приличной квартиры и вынужден был скитаться по коммуналкам. Я хорошо помню его большую комнату на 7-м этаже (лифт тогда совсем не работал) в доме на Малой Посадской, а затем последнюю его комнату, разделенную перегородкой, в густо населенной коммунальной квартире на 4-й Советской улице.

Конечно, ему, больному тяжелой формой бронхиальной астмы, было трудно жить и работать в таких условиях. Тем более что комната его была заставлена книжными полками, а архив хранился в... ванной комнате, что вызывало справедливые нарекания соседней. Вот почему он принужден был постоянно жить в Комарово.

Не могу вспомнить точно, когда это произошло, но Виктор Андроникович решил подарить свою библиотеку музею-заповеднику М. Ю. Лермонтова «Тарханы». Вероятно, это было в 1958 году, так как заметка П. А. Вырыпаева «Дар музею нужно принять» появилась в газете «Пензенская правда» 28 сентября 1958 года, а в «Известиях» — «Подарок музею» — в том же году 4 декабря. Из Тархан приезжала не раз грузовая машина за библиотекой.

Что же касается архива Виктора Андрониковича, то еще при его жизни мы начали разбирать этот интереснейший архив (мы, т. е. я и Людмила Львовна Ганзен, преданный его друг с детских лет). Делалось это по поручению самого Виктора Андрониковича.

Сначала различные материалы из этого архива передавались в Рукописный отдел Пушкинского Дома (заведующим его был тогда К. Н. Григорьян). Но после того как Григорьян очень обидел Виктора Андрониковича, сказав, что после его смерти они опубликуют все его литературное наследие, Мануйлов переменял свое решение. Он написал завещание в пользу Центрального архива литературы и искусства Ленинграда (на ул. Воинова — ныне Шпалерная).

Туда мы с Л. Л. Ганзен, произведя систематический разбор весьма разнообразных материалов, передавали их по частям сотрудникам, приезжавшим на 4-ю Советскую. Эту работу мы завершили уже после кончины В. А. Мануйлова.

Обращаюсь снова к более раннему периоду. Вспоминаю, что много раз просила Виктора Андрониковича, хорошо знавшего А. А. Ахматову, перед которой я прекло-

налась, представить меня ей. И раз в Комарово, в Доме творчества писателей, он вместе со мной отправился в одну из комнат первого этажа, где тогда проживала Анна Андреевна. Я, конечно, очень волновалась...

Виктор Андроникович представил меня Анне Андреевне как научного сотрудника Пушкинского Дома и сказал, что я горячая почитательница ее поэзии. Не буду подробно описывать нашу короткую беседу — я записала воспоминания о ней, и Виктор Андроникович позднее включил их в свои очень интересные и пространственные воспоминания об А. А. Ахматовой. Скажу только, что я спросила Анну Андреевну, выйдет ли сборник ее статей о Пушкине и когда. Она сказала, что скоро выйдет другой сборник — «Бег времени», а на мой вопрос ответила, что это «дело будущего».¹¹

Анна Андреевна оставила свой автограф на книжке 1958 года: «Людмила Николаевне Назаровой весной 1965 года в Комарово. Анна Ахматова. 16 апреля». Эту книжку я подарила муниципальному музею «Анна Ахматова. Серебряный век», который находится на Автовской ул. в Кировском районе. Я очень люблю этот музей.

Книга под названием «Анна Ахматова о Пушкине. Статьи и заметки» вышла в Ленинграде лишь в 1977 году (изд. «Советский писатель») с послесловием и примечаниями Э. Г. Герштейн. В. А. Мануйлов подарил мне ее в день моего рождения, 29 июля 1977 года, с такой надписью: «Милой Людочке на память о Комарово и нашем свидании с А. А. А. В. А. М.».

В. А. Мануйлов интересовался и литературой русского зарубежья. Он переписывался в 1960-х годах с Борисом Константиновичем Зайцевым, жившим в Париже. Очень содержательные пять писем Зайцева к Виктору Андрониковичу я опубликовала впоследствии со своими примечаниями (см.: Русская литература. 1997. № 4. С. 209—214).

Из комаровских впечатлений я вспоминаю еще о сеансах хиромантии, которой Виктор Андроникович увлекался с юношеских лет. Однажды, когда я приехала к нему в Комарово и сидела в его комнате, вошла корреспондентка одной из московских газет и попросила Виктора Андрониковича посмотреть ее руку... Он исполнил ее желание, сказав какие-то теплые слова о ее недалеком будущем. Когда же она ушла, он с сокрушением сказал мне, что на самом деле эта его посетительница скоро умрет от рака... Обычно он о таких горестных событиях не сообщал тем, у кого смотрел руки. Но однажды почему-то нарушил это свое правило и сказал одному писателю, с которым как-то обедал в столовой Дома творчества, что тот скоро умрет. К сожалению, в обоих случаях В. А. Мануйлов оказался прав...

Я вспомнила при этом, что очень давно, в 1937 году, в Гульрипше, где Виктор Андроникович гостил тогда у своего отца, главного врача санатория, я приехала к ним из Сухуми, где лечилась тоже в санатории. Виктор Андроникович посмотрел мою руку и сказал, что скоро будет война. Мы оба переживем ее, но у нас будут потери родных. Это также впоследствии подтвердилось...

Перехожу теперь к тому периоду деятельности В. А. Мануйлова, когда он работал над своей книгой «Записки счастливого человека». Ежедневно к нему в Комарово приезжала с утра Людмила Львовна Ганзен, и он диктовал ей свои воспоминания и автобиографическую прозу. Я тоже почти каждый день приезжала туда, так как Виктор Андроникович обычно давал мне какие-либо поручения по части литературной или библиографической. К 3 часам дня я возвращалась домой в Ленинград и находила в своей довольно большой библиотеке необходимые справки. На следующий день привозила их в Комарово.

Большая, неоценимая заслуга в создании «Записок счастливого человека» В. А. Мануйлова принадлежит Л. Л. Ганзен. Выпускница филологического факультета Ленинградского университета, ученица проф. Б. В. Томашевского, Людмила Львовна много лет работала преподавателем русского языка и литературы в средних школах нашего

¹¹ Мануйлов В. А. Анна Андреевна Ахматова // Русская литература. 1994. № 3. С. 166. См. также: Мануйлов В. А. Записки счастливого человека. СПб., 1999. С. 307—308.

города. У нее было замечательное качество: чутье стиля и языка. Поэтому Виктор Андроникович мог просто диктовать ей на машинку, она сразу же, «на ходу», производила какое-то первоначальное редактирование.

Без помощи Л. Л. Ганзен, внучки замечательной переводчицы с датского языка А. В. Ганзен, Виктору Андрониковичу было бы очень трудно, можно сказать невозможно, довести до конца работу над его книгой, получившей позднее название «Записки счастливого человека».

Когда эта титаническая работа была, наконец, закончена, автор договорился с издательством «Советский писатель» о ее напечатании. Л. Л. Ганзен отвезла ее в издательство, где ее приняли и получили затем две положительные рецензии: И. Г. Ямпольского и И. Г. Эвентова.

Редактором издательства была тогда бывшая ученица В. А. Мануйлова по университету, и вначале она, казалось, охотно взялась за редактирование. Но потом она много болела, да и издательство претерпело изменения: пришли к руководству новые люди, изменился статус. Несколько раз та же Л. Л. Ганзен ходила на Литейный проспект, для того чтобы получить обратно машинопись монографии В. А. Мануйлова. Там потеряли первый экземпляр, но второй ей все же отдали вместе с рецензиями.

В течение продолжительного времени не было надежды найти другое издательство...

А сейчас, немного отвлекаясь от дальнейшей судьбы «Записок счастливого человека», я хочу вспомнить еще об одной работе В. А. Мануйлова, в которой я принимала более близкое участие, т. е. была даже его соавтором. Виктор Андроникович очень высоко расценивал всегда книгу П. А. Висковатого о Лермонтове, вышедшую еще в 1891 году. К ней как к первоисточнику всегда обращались многие поколения лермонтоведов. Между тем этот труд П. А. Висковатого давно уже был библиографической редкостью...

И В. А. Мануйлов очень обрадовался, когда предоставилась возможность выпустить в свет стереотипное издание книги Висковатого с комментариями и вступительной статьей «П. А. Висковатов — биограф М. Ю. Лермонтова». Авторами ее стали В. А. Мануйлов и я, комментарии составили В. А. Захаров (в то время директор Лермонтовского музея в Тамани) и я.

К сожалению, в это время Виктор Андроникович был очень тяжело болен и писать статью, конечно, уже не мог... Я приезжала к нему в одну из больниц два раза. Первый раз мы обсудили с ним план этой статьи, причем он высказал ряд своих соображений. Вторично я приехала с текстом статьи и прочитала ее вслух Виктору Андрониковичу. Он одобрил ее, сделав некоторые замечания. Статья была напечатана под двумя нашими фамилиями во 2-м томе — Приложении к книге П. А. Висковатого. Оба тома вышли в Москве в издательстве «Книга» в 1989 году. В. А. Мануйлов уже не увидел этого издания...

Возвращаясь, однако, к дальнейшей судьбе «Записок счастливого человека». Однажды Людмила Львовна Ганзен услышала по радио сообщение издательства «Европейский Дом» о том, что оно принимает для издания мемуары ученых. Она тотчас же сообщила об этом мне, и мы, посоветовавшись, решили просить ученицу В. А. Мануйлова, ныне ведущего научного сотрудника Пушкинского Дома, доктора филологических наук Нину Федотовну Буданову, произвести окончательное научное редактирование «Записок счастливого человека», иными словами, стать главным редактором этой книги.

Мы знали о давних дружеских отношениях Виктора Андрониковича и Нины Федотовны и не ошиблись в выборе. В течение продолжительного времени (это зависело во многом от издательства) Н. Ф. Буданова очень внимательно, тщательно, с полной ответственностью и любовью к этому замечательному труду Виктора Андрониковича производила и закончила действительно научное редактирование книги.

Было решено к воспоминаниям и автобиографической прозе прибавить раздел, состоящий из воспоминаний о В. А. Мануйлове, а также четыре его стихотворения, не вошедших в сборник «Стихи разных лет» (Л., 1984). Их предоставили издательству Я и Л. Л. Ганзен. Я также передала для книги фотографии Виктора Андрониковича, хранящиеся в моем архиве. Очень интересные воспоминания о своем общении с В. А. Мануйловым в дни блокады Ленинграда написала Е. И. Кийко.

Книга открывалась статьей Д. С. Лихачева «Виктор Андроникович Мануйлов» и заканчивалась очень эмоциональным послесловием главного редактора, где Нина Федотовна написала, в частности, следующие строки об авторе книги: «Он был ученым-бесребреником. (...) Удивительно светлый образ Мануйлова-человека, бережно хранимый в памяти его многочисленных учеников и друзей, теперь при выходе книги, станет достоянием широкого читателя, которому предстоит счастливая встреча с добрым и умным человеком, знавшим „чем люди живы“» (с. 434).

«Записки счастливого человека» были отмечены четырьмя рецензиями: в газете «Санкт-Петербургские ведомости» (2000. 28 января, автор — И. О. Фояков); в «Русской литературе» (2000. № 2, — он же); в «Новой русской книге» (2000. № 1, автор — А. В. Лавров); в газете «Коммерсант» (2000. 15 сентября, автор — Мария Иванова). И лишь радио и телевидение С.-Петербурга никак не откликнулись...

Кстати, хочу еще отметить, что тяжело больного В. А. Мануйлова не забывали его ученики и друзья. Я и Л. Л. Ганзен постоянно навещали его в больницах. Людмила Львовна даже организовывала дежурства в больницах, когда это было необходимо. Привлекала к этому более молодых бывших учениц Виктора Андрониковича. Из них я запомнила лишь одну — Наташу Хуторную, но их было несколько. Однажды навестила В. А. Мануйлова приехавшая из Пятигорска его бывшая ученица по Библиотечному институту — Людмила Ивановна Морозова (в то время она была директором музея «Домик Лермонтова»). Я застала ее на скамейке около больницы, горько плачущую... Дважды побывала в одной из больниц и Евгения Ивановна Кийко, нередко навещали Виктора Андрониковича Н. Ф. Буданова и Л. А. Иезуитова.

К нашему большому сожалению, Виктор Андроникович Мануйлов скончался 1 марта 1987 года, не дождавшись выхода в свет основного труда всей своей жизни — «Записок счастливого человека». Виктор Андроникович похоронен на Комаровском кладбище. Согласно его завещанию, на его могиле установлен лишь деревянный крест. Находится могила В. А. Мануйлова неподалеку от могилы А. А. Ахматовой.

ПАМЯТИ В. А. МАНУЙЛОВА

«Смерть В. А. Мануйлова — большая, невосполнимая утрата для филологической науки, нашей поэзии, многих сотен людей, знавших и искренно любивших этого простого, жизнерадостного, необыкновенно доброго, честного и бескорыстного человека», — написали коллеги Виктора Андрониковича по кафедре истории русской литературы Ленинградского университета в некрологе, напечатанном в № 10 от 20 марта 1987 года газеты «Ленинградский университет».

Большая часть жизни В. А. Мануйлова была связана с Ленинградским университетом, где он еще в начале 1930-х годов работал библиотекарем университетской библиотеки, а с 1951-го по 1977 год вел семинары, читал лекции и спецкурсы, выступал с воспоминаниями о Есенине и Маяковском. Здесь им была защищена в 1967 году докторская диссертация по совокупности работ о жизни и творчестве Лермонтова, здесь он получил в 1969 году звание профессора. Отсюда вышли сотни его учеников, многие из которых стали видными учеными, верно хранящими память о своем Учителе.

2 марта 1989 года в Пушкинском Доме состоялся вечер, посвященный памяти В. А. Мануйлова, отчет о котором А. С. Кручининой был помещен в журнале «Русская

литература» (1989. № 3. С. 253—255). В Большом конференц-зале ИРЛИ была развернута выставка книг, архивных и фотоматериалов, подготовленная сотрудниками библиотеки, рукописного отдела и музея: О. В. Миллер, Л. В. Герашко и О. И. Рудаевой. На выставке были представлены также фотографии, вырезки из газет, автографы В. А. Мануйлова из личных архивов Л. Н. Назаровой, О. В. Миллер и Л. Л. Ганзен. На вечере выступали В. Э. Вацуру, И. С. Чистова, А. В. Лавров, А. Б. Муратов, композитор Д. А. Толстой. Романс на стихотворение В. А. Мануйлова «Молитва» исполнил регент Ленинградской Духовной Академии В. Г. Головатенко под аккомпанемент прожившего его на музыку Д. А. Толстого. Инициатором этого вечера была ученица Виктора Андрониковича Любовь Владимировна Герашко, ныне научный сотрудник Рукописного отдела Пушкинского Дома.

В дни конференции, посвященной 100-летию со дня рождения А. А. Ахматовой (1990 год), я по просьбе Л. А. Иезуитовой выступила с чтением воспоминаний В. А. Мануйлова об Анне Андреевне — «Подарок судьбы», напечатанных в газете «Ленинградский университет» в 1979 году (22 июня. С. 2), и напомнила присутствующим о годах жизни Виктора Андрониковича, связанных с университетом.

К 90-летию Виктора Андрониковича, в 1993 году, на филологическом факультете Ленинградского университета по инициативе доцента кафедры истории русской литературы Людмилы Александровны Иезуитовой состоялось заседание, посвященное его памяти. Вступительное слово произнес зав. кафедрой, проф. А. Б. Муратов, а затем воспоминаниями о Викторе Андрониковиче поделились сотрудники Пушкинского Дома В. Э. Вацуру, И. С. Чистова, я, а также Л. Л. Ганзен и Е. Л. Белькинд. Эти воспоминания были затем опубликованы в № 4 журнала «Русская литература», но это далеко не все, что можно было сказать о замечательном ученом и человеке. Как хорошо написали коллеги В. А. Мануйлова в уже упомянутом мной некрологе, «память о нем жива, пока бьется сердце». Я надеюсь, что те, кто помнит Виктора Андрониковича Мануйлова, еще расскажут о своих с ним встречах.

В той же газете было приведено четверостишие Виктора Андрониковича, которое могло бы стать эпиграфом ко всей его жизни:

Не жду ни славы, ни награды
И с легкостью тружусь.
Вот отчего и жить я рад
И смерти не страшусь.

Эти стихи, конечно, гораздо больше отражают главное в мирозерцании В. А. Мануйлова — его неиссякаемый оптимизм, чем полускорбная-полушутливая автоэпиграфия:

Усталый человек в могилу эту лег,
И здесь его покой ничто не потревожит.
Всю жизнь хотел он спать и выспаться не мог...
Теперь он выспится, быть может.

Вечная ему память!

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

© Э. С. Афанасьев

ПУШКИН — ЧЕХОВ: ИРОНИЧЕСКАЯ ПРОЗА

Творчество Чехова принадлежит к тем художественным феноменам, которые, появляясь на рубеже литературных эпох, вызывают у литературной общности двойственное, противоречивое к ним отношение: словно яркий талант писателя стал орудием разрушения господствующих, все еще авторитетных литературных норм. Современные Чехову писатели и литературные критики, с интересом и некоторым беспокойством следившие за развитием молодого дарования, настойчиво призывали его к освоению традиций классического реализма как эталона художественной литературы века. От этой тенденции осмысливать творчество Чехова в художественной парадигме классического реализма чеховедение не освободилось и поныне.

Когда в самом начале 60-х годов Б. И. Бурсов поставил перед чеховедами весьма актуальную задачу изучения творчества Чехова в контексте литературы классического реализма («у нас есть неплохие и даже хорошие работы о Чехове, но ни одна из них по-настоящему не дает ответа на вопрос о месте Чехова в истории русского реализма — не дает по той простой причине, что чеховский реализм не поставлен в связь с реализмом Тургенева, Толстого, Достоевского, Салтыкова-Щедрина»),¹ собственные усилия ученого в решении этой задачи были направлены главным образом на то, чтобы проанализировать причины, не позволившие Чехову стать писателем-романистом. От статьи Б. И. Бурсова «Чехов и русский роман» остается впечатление, что на протяжении творческого пути Чехов шел к классическому реализму, но не достиг цели, хотя многие из творческих установок писателей классического реализма, прежде всего проблема становления личности, для Чехова были актуальны.²

Работы А. П. Чудакова, Э. А. Полоцкой, З. С. Паперного, В. Б. Катаева, В. Я. Линкова, И. Н. Сухих и других исследователей творчества Чехова создали хорошую предпосылку для

рассмотрения его художественно-эстетической системы как системы новаторской, эпохальной, принципиально отличной от классического реализма, причем это отличие осознавалось учеными все более отчетливо, предметно, как в области поэтики, так и в отношении принципов художественного моделирования человека (к чеховскому герою «читатель относится не как к представителю чего-то общего (культуры, идеологии, класса), а как к единичному человеку»).³ Однако единичность человека у Чехова интерпретируется как симптом эпохального мировоззренческого и литературного кризиса, породившего героя эпохи безвременья.⁴ Сложилась парадоксальная ситуация: возрастающее осознание чеховских художественных новаций коррелирует с негативными тенденциями в литературе чеховской эпохи.

Как и современных Чехову литературных критиков, современных чеховедов беспокоит проблема содержательности творчества Чехова, и художественный мир этого писателя нагружается чем-либо «весомым», будь то «общая идея», «философичность», религиозность, трагизм или даже идея абсурдности человеческого существования. Не по этой ли причине репродуцируется методологическая установка Б. И. Бурсова — иногда буквально («Непривычными руками они (чеховские герои. — Э. А.) пробовали поднять груз безуховских, левинских вопросов, примеривались к строгому труду духовного освоения Жизни»);⁵ «Процесс же развития чеховского художественного мира заключается в том, что он (Чехов. — Э. А.) вместе с героями и через героев (...) ищет некую истину, „общую идею“, на которую может опереться личность, которая может придать смысл ее существованию, перевести „быт“ в „бытие“»,⁶ в других случаях косвенно, в форме чеховских художественных «открытий» («Чехов в большей степени, чем кто-либо до или после него,

³ Линков В. Я. Художественный мир прозы А. П. Чехова. М., 1982. С. 54.

⁴ «В художественном мире Чехова нет сверхличной ценности, что и становится главным источником трагизма жизни героев писателя», — считает В. Я. Линков (Линков В. Я. Указ. соч. С. 56).

⁵ Камянов В. И. Время против безвременья. М., 1989. С. 25.

⁶ Сухих И. Н. Проблемы поэтики А. П. Чехова. Л., 1987. С. 155.

¹ Бурсов Б. И. Об изучении реализма // К проблеме реализма в русской литературе XIX века. М.; Л., 1961. С. 13.

² «Подобно толстовским героям, чеховские герои хотя и перестроить себя с тем, чтобы потом поступать, как следует людям», — писал Б. И. Бурсов (Бурсов Б. И. Чехов и русский роман // К проблеме реализма в русской литературе XIX века. С. 291).

был поэтом и исследователем определенного круга явлений — явлений осмысления жизни, ориентирования в ней, выбора поступка и образа жизненного поведения. Эти-то явления и процессы носят в чеховском мире тотальный, всеохватывающий характер».⁷ Однако в том и в другом случае чеховский герой осмысливается в парадигме установок классического реализма. Проблема же адекватного прочтения Чехова состоит в том, чтобы осмыслить реализм Чехова как реализм постклассический.

Творчески развивая эстетические установки писателей классического реализма, Чехов существенно переосмыслил эстетическую концепцию человека, освободив ее от различных литературно-идеологических «проектов», обеспечивавших эстетическую значимость произведений классического реализма.⁸ Чеховский герой соотнесен с реальным, т. е. единичным человеком, в принципе с любым из нас. Единичный человек — это индивидуальная комбинация родовых, присущих *каждому* человеку признаков — физических, душевных и умственных способностей, социально-профессионального положения, а также признаков, так сказать, факультативных — интеллекта, духовно-нравственных качеств, убеждений. Из родовых признаков человека складывается его индивидуальный жизненный статус, его «футляр», конституирующий личное бытие единичного человека и обуславливающий внутреннюю его несвободу: этому «футляру» нет альтернативы.

Отсутствие реальной внутренней свободы не влияет на становление жизненного статуса человека, формирующегося как бы вне его воли и желаний, но проблематизирует личное его бытие, порождая внутреннюю, психологическую коллизию. Коллизия эта, однако, не разрешается, а иронически снимается, поскольку психологическая отчужденность человека от своего «футляра» — один из атрибутов личного его бытия.

Из сказанного следует, что актуальной проблемой чеховедения остается проблема адекватного языка описания чеховских произведений. Особенно актуальна эта проблема при изучении литературных связей Чехова с принципиально иными художественно-эстетическими системами. Ведь не случайно же вопрос о генезисе творчества Чехова остается в чеховедении белым пятном, несмотря на многочисленные труды в этой области. Один из таких трудов, появившийся совсем недавно сборник «Чеховиана. Чехов и Пушкин», отра-

жает современное состояние проблемы соотносительности в литературном процессе XIX века писателя — «начала всех начал» — с писателем, этот век завершившим. Какое же из пушкинских «начал» оказалось востребованным одним из самых талантливых и своеобразных писателей конца XIX века — этот вопрос и является ведущей научной проблемой сборника. Не ставя перед собой цели рецензирования сборника в целом, остановлюсь на статьях, содержание которых вводит нас в круг актуальных проблем современного чеховедения.

В одной из них речь идет о «чеховском художественном отклике на пять пушкинских повестей («Повести Белкина». — Э. А.)».⁹ Хотя И. Н. Сухих, один из авторов сборника, и сетует на то, что «историко-литературная конкретизация (...) параллелей (между Пушкиным и Чеховым. — Э. А.) осуществляется на узком пространстве. Точкой сравнения с пушкинской стороны оказываются обычно «Повести Белкина»¹⁰, пространство это, по-видимому, перспективно для изучения генезиса чеховской прозы — при условии, что исследователь не окажется в плену броских «очевидностей» — «родства» героев, сюжетных ситуаций или каких-либо других художественных элементов художественных систем сопоставляемых писателей, избавляющих от необходимости сколько-нибудь глубокого проникновения в эти системы и развернутой аргументации. Так, А. Г. Головачевой типологичность пушкинского «Гробовщика» и чеховской «Скрипки Ротшильда», что называется, бросается в глаза, и не только на уровне профессии героев, но и на уровне «смысла» новелл: «Адриан и Яков Иванов (...) на наших глазах получают способность „чувствовать“». ¹¹ Этот вывод, полагает исследовательница, помогает нам «понять что-то новое в Чехове, а сопоставление с Чеховым внесит свои коррективы в восприятие первой написанной повести Белкина».¹²

А. Г. Головачева не ссылается ни на одну из многочисленных исследовательских концепций «Повестей Белкина», поэтому нельзя понять, в какую из них вносит она «коррективы». Не совсем понятно, с какой целью выискивает исследовательница в произведениях Чехова реминисценции из «Повестей Белкина». Ведь и «первоисточник», т. е. «Повести Белкина», насыщен литературными реминисценциями, и вопрос заключается в том, насколько они конструктивны для писателя в решении его собственных творческих задач.

«„Повести покойного Ивана Петровича Белкина, изданные А. П.“, постепенно, одна за дру-

⁷ Катаев В. Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации. М., 1979. С. 207.

⁸ Как пишет А. П. Чудаков, «под типом в XIX веке обычно понималось воспринятое в литературе личности, наиболее характерной для данного общества, данного социально-бытового уклада, объединяющей в себе черты, в такой концентрации в реальности не встречающиеся» (Чудаков А. П. Мир Чехова. Возникновение и утверждение. М., 1986. С. 295).

⁹ Головачева А. Г. Повести Ивана Петровича Белкина, пересказанные Антоном Павловичем Чеховым // Чеховиана. Чехов и Пушкин. М., 1998. С. 175.

¹⁰ Сухих И. Н. Чехов и Пушкин (к парадигмологии русской литературы) // Чеховиана. Чехов и Пушкин. С. 12.

¹¹ Головачева А. Г. Указ. соч. С. 177—178.

¹² Там же. С. 178.

гой, были „пересказаны” с поправками, столь же естественными, сколь естественно движение самой жизни»,¹³ — констатирует А. Г. Головачева, завершая статью. Интересно было бы узнать, кого еще «пересказывал» Чехов в своих многочисленных произведениях, главное, с какой целью? Какую, в конце концов, цель ставила перед собой А. Г. Головачева, сблизив Чехова с Пушкиным-прозаиком, — ответа на этот вопрос найти в ее статье не удалось.

«Повести Белкина» — не сборник новелл, а цикл, а потому «смысл» каждой из новелл должен быть актуальным и для любой другой новеллы. Едва ли, однако, проблема «очеловечивания», или «романтического воображения», или какие-либо иные частные проблемы бытия человека «решались» автором «Повестей Белкина».

На мой взгляд, пушкинские «Повести Белкина» — это рефлексия писателя о проблеме художественности — актуальнейшей из проблем художественного творчества. Художественное сознание творит художественные миры по образцу живой жизни, — при этом так или иначе ее упорядочивая, объясняя, порождая различные литературные «макеты», обладающие способностью жить впоследствии своей собственной, не зависящей от их творцов жизнью, способствуя тем самым кризису художественности литературы в известные эпохи, но одновременно стимулируя новации в художественном творчестве. Явление как фактор развития художественного процесса хорошо известно, послужившее «формалистам» базой их литературной теории. По-видимому, остро осознаваемый автором «Повестей Белкина» кризис художественности в современной ему повествовательной литературе, хотя и пребывавшей в младенческом состоянии, побудил его осмыслить сущность этой проблемы в органичной для него художественной форме.

Пушкинский цикл основывается на антиномии «сознание человека/порядок вещей», выражающей сущность художественности и конституирующей как содержание новелл, так и их рецепцию читателем. Феномен обделенного сознания человека — его «литературность», заведомая неадекватность живой жизни, и потому герои новелл регулярно оказываются в ситуациях обманутых ожиданий, непонимания порядка вещей. «Литературно» (феномен «горизонта ожидания») и сознание читателя, и потому даже квалифицированный читатель затрудняется в постижении повествовательной стратегии автора. Эксплицитный сюжет представляется загроможденным «случайными» или «загадочными» подробностями — элементами имплицитного сюжета, отражающего логику порядка вещей. «Повести Белкина» создавались с установкой на литературную игру автора с читателем. Литературная игра — способ освобождения литературы от «литературности» через самоиронию, через обыгрывание различных проявлений «литера-

турности». Она возможна при условии новаторской концепции мира и человека, которая реализуется в новаторском коде — поэтике произведения. Ироническая проза — манифестация творческой свободы писателя, обеспечивающей высокий уровень художественности его произведений. Для Пушкина ироническая проза — один из путей развития повествовательного искусства.¹⁴ Ироническая проза Чехова — тип постклассического реализма.

А. Г. Головачева не единственный исследователь, который видит в «Скрипке Ротшильда» благостную историю «просветления»¹⁵ гробовщика. Но если в намерение автора входило изображение внутреннего «преображения»¹⁶ человека, то почему на эту роль выбран гробовщик? Неужели он подавливает на это «преображение» других обывателей городка? Главное — какого художественного эффекта следует ожидать от изображения «истории души» ремесленника по прозвищу Бронза? Этими вопросами не задаются исследователи чеховского рассказа, не учитывающие того обстоятельства, что в художественном мире Чехова сюжет типа «история души человеческой» — только литературный «макет».¹⁷

В интерпретации П. Еремина чеховская «Скрипка Ротшильда» — это благостная история очеловечивания некоего монстра («гробовщик, не ведающий ни жалости, ни сострадания»;¹⁸ «Бронза — символ жестокости, как бы заданной самой природой образа, жестокости не рассуждающей и не сомневающейся в своей правоте»)¹⁹ под благотворным воздействием на него искусства и дружеского участия («Скрипка и Ротшильд (...) будили и в конце концов разбудили в Бронзе человека»)²⁰ и с бурным апофеозом в финале («Щедрость души, слезы радости, страдание и художнический восторг — вот истинное богатство, которое нужно людям и понятно всем, даже „купцам и чиновникам”»)²¹ Благозность автора по отношению к героям и, в особенности, дидактизм абсолютно чужды художественному миру Чехова.

Трудно сказать, почему контекстуальное рассмотрение П. Ереминым «Скрипки Ротшильда» с привлечением библейских текстов, произведений Пушкина, Гоголя, Достоевского, Салтыкова-Щедрина не вызвало у исследователя ощущения нерелевантности предлагаемого им языка описания чеховского произведения. По-

¹⁴ См.: Афанасьев Э. С. «Повести Белкина» А. С. Пушкина: ироническая проза // Русская литература. 2000. № 2.

¹⁵ Еремин П. «Скрипка Ротшильда» А. П. Чехова — связь с традициями русской классики // Вопросы литературы. 1991. Апрель. С. 115.

¹⁶ Головачева А. Г. Указ. соч. С. 177.

¹⁷ См.: Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 290.

¹⁸ Еремин П. Указ. соч. С. 97.

¹⁹ Там же. С. 99.

²⁰ Там же. С. 116.

²¹ Там же.

¹³ Там же. С. 190.

видимому, язык описания произведений классического реализма П. Еремина считает универсальным. Во всяком случае, основные положения его статьи не свидетельствуют о том, что Чехов — писатель иной литературной эпохи, чем его великие предшественники. По мнению П. Еремина, монструозность чеховского гробовщика обусловлена овладевшей им «идеей Ротшильда» («мечта стать богатым, зародыш „идеи Ротшильда“»),²² в чем исследователь был поддержан Е. Эткингом («постоянное стремление к профику лишает собственника элементарных человеческих черт».)²³ По П. Еремину, Яков Иванов не только «верный ученик героя Достоевского»,²⁴ он чеховский Иудушка, пушкинский Скупой Рыцарь. «Укрупняя» чеховского ремесленника, массового человека, возводя его в ранг зловещей фигуры, Е. Эткинд приписывает ему и еще одну «идею», утверждая, что Яков — «свирепый антисемит».²⁵ И чем тщательнее всматриваются интерпретаторы «Скрипки Ротшильда» в ее героя, тем более утрачивает он черты собственно чеховского героя.

Сюжет типа «история души человеческой» — один из самых востребованных в литературе классического реализма — в творчестве Чехова трансформировался *функционально*. Только писатель-ироник может заинтересоваться «историей души» обыкновенного ремесленника, прозвище которого — Бронза — означает душевную черствость, заскорузлость, грубость, необщительность, невоспитанность — типовые черты ремесленника. В этом отношении Яков мало чем отличается от фельдшера, также «мастера» в своем деле («про которого все в городе говорили, что хотя он и пьющий и дерется, но понимает больше, чем доктор»),²⁶ также не утруждающего себя гуманным, деликатным отношением к человеку, изъясняющегося на характерном для ремесленников псевдокультурном языке (П. Еремин в диалоге Якова с фельдшером видит «ярчайший пример карнаваллизации».)²⁷ Не таков ли при всей его чувствительности флейтист и мелкий ростовщик Ротшильд (соотнесенность фамилии которого с известными миллионерами рождает явный иронический эффект), куда целеустремленнее гробовщика решающий проблему дохода. Его интерес к Якову, а во многом и к музыке — меркантильный. Для оркестрантов музицирование — это источник побочных доходов (руководитель оркестра — лудильщик), и впавшего после похорон жены в душевную депрессию Якова Ротшильд пытается заинтересовать жи-

даемыми от богатой свадьбы доходами («В среду швадба... И швадба будет богатая, у-у!» — с. 308).

Человек у Чехова — это прежде всего профессия, обуславливающая его кругозор. Вот почему Яков «не замечал» жены своей Марфы, которая присутствовала в его жизни наряду с предметами обихода, как не замечал он в жизни всего того, что не входило в круг его профессиональных интересов. В каждом из героев рассказа словно бы недостает чего-то «человеческого», в том числе и в Марфе, которую Яков представляет фельдшеру как «предмет» не только в литературной коннотации этого слова. Недостаток в Марфе «человеческого» «показан»: «Она сидела на табурете сгорбившись и, тощая, остроносая, с открытым ртом, походила в профиль на птицу, которая хочет пить» (с. 299). Портрет Марфы явно обращен к читателю в момент, когда фельдшер «стал оглядывать старуху», чтобы оценить ее шансы на жизнь, а заодно и человеческую ее значимость — точно так же, как Яков оценивает своих «клиентов». Получая, например, мзду за изготовление детских гробовиков, он говорит: «Признаться, не люблю заниматься чепухой» (с. 297).

Создавая в своих повествовательных и драматических произведениях по возможности целостный «портрет» единичного, массового человека, Чехов в числе его признаков представляет и «родовую» его психологию. Именно родовое доминирует в массовом человеке, не оставляя индивидуального, а потому у Чехова его герой — протагонист не по существу, а по форме, что особенно отчетливо проявилось в его драматургии 90—900-х годов. Только несущественными, индивидуальными своими чертами Яков Иванов отличается от других персонажей рассказа.

Как у всякого ремесленника, у Якова нет ясно осознанного целеполагания; в отношении с людьми он во многом руководствуется эмоциями, симпатиями и антипатиями. Последними гораздо чаще, на что у Якова имеется причина. Такова вообще характерность непосредственных, личных, межличностных отношений — первоосновы связей между людьми, и выше эмоций Якову не подняться. Вот почему нет никаких оснований говорить о его «антисемитизме»; с таким же основанием к «антисемитам» можно причислить мальчишек с их *радостными* криками: «Жид! Жид!», собаку, укусившую Ротшильда. Ряд этот *выстроен*: при виде Якова мальчишки кричат со злобой: «Бронза! Бронза!», а сам Яков, увидев, «как из купальни вышла полная краснощекая дама (...) подумал про нее: „Ишь ты, выдрал!“» (с. 303). И отнюдь не мечта стать богатым отравляет Якову жизнь, а живущая в душе каждого человека «тоска по жизни», которая выражается в понятии «польза». Польза — отнюдь не только «доход», а, скорее, порядок вещей, который Яков активно не принимает. Для ремесленника Якова простой, чем бы они ни были вызваны, не только убытки, но и потерянные дни жизни, непоп-

²² Там же. С. 100.

²³ Эткинд Е. Иванов и Ротшильд // Вопросы литературы. 1995. Вып. IV. С. 133.

²⁴ Еремин П. Указ. соч. С. 101.

²⁵ Эткинд Е. Указ. соч. С. 132.

²⁶ Чехов А. П. Полн. собр. соч.: В 30 т. Соч.: В 18 т. М., 1977. Т. 8. С. 299. Далее ссылки на этот том даются в тексте.

²⁷ Еремин П. Указ. соч. С. 95.

док. Неверно, что у Якова нет души, потому что он испытывает потребность в дружеском, «человеческом» общении, «не принятом» в мещанской среде, что и вызывает в Якове безрассудную, но отнюдь не беспричинную ярость по отношению к жене, флейтисту Ротшильду, фельдшеру, к людям вообще. И только в скрипке Яков находит «друга»: «Он клал рядом с собой на постели скрипку и, когда всякая чепуха лезла в голову, трогал струны, скрипка в темноте издавала звук, и ему становилось легче» (с. 298).

Жизнь и смерть гробовщика Якова изображены в манере, близкой к гротеску. Такое впечатление производит «Скрипка Ротшильда» потому, что автор как бы нарушил «нормальную» пропорцию между телесным и душевным в герое: в большом теле Якова Иванова живет очень маленькая душа. И все-таки живет! При этом жизнь души Якова не радует, а пугает: Яков всякий раз испытывает беспокойство, когда душа заявляет о себе. Он не дает себе отчета в том, что означает для него смерть жены, но когда он увидел «радостное» лицо умирающей Марфы, «ему стало жутко». Он и не подозревал, что едва замечаемая им в жизни Марфа, почти «предмет», — одна из опор личного его бытия, что, лишившись этой опоры, обрушится вся его жизнь. Он чувствовал только нарастающую тоску: чем больше разрушалось его тело, тем сильнее заявляла о себе душа. В «Скрипке Ротшильда» отчетливо звучат мотивы ранних рассказов Чехова (например, «Горе», «Старый дом»), где речь идет о шаткости опор личного бытия единичного человека. Последовавшая после смерти жены болезнь Якова (Якову семьдесят лет!) перевернула всю его жизнь: теперь она приобрела малопонятную и тем пугающую Якова форму *жизни внутренней* — событие, как правило, ввергающее чеховских героев в состояние потерянности, потому что единичный человек оказывается перед внешнеполными ему «роковыми», «гамлетовскими» вопросами. И если перед этими вопросами пасуют такие герои, как профессор Николай Степаныч («Скудная история») и духовное лицо высокого ранга («Архиерей»), — чего ожидать от ремесленника Якова!

Праздного теперь Якова одолевают праздные вопросы, праздные потому, что ответы на них или очевидны, или не существуют вообще, главное для самого Якова любые «ответы» уже бесполезны. Они — лишь симптом внутреннего его состояния, когда человек подводит жизненные итоги и вся его жизнь представляется ему упущенными возможностями. О жизни Яков мыслит беспорядочно, уродливо, коряво, а потому и итог его размышлений парадоксален: «От жизни человеку — убыток, а от смерти — польза», потому что жизнь — сплошь «затратна», несовершенна насковзь. Мысль об абсурдности порядка вещей поражает Якова в самое сердце. Душевная эта маята — один из ведущих признаков единичного человека, не способного «рассуждать», зато способного жаловаться на жизнь. «Думая о своей пропащей, обыточной

жизни, он заиграл, *сам не зная что* (курсив мой. — Э.А.), но вышло жалобно и трогательно, и слезы потекли у него по щекам. И чем крепче он думал, тем печальнее пела скрипка» (с. 304). И чем дальше поверял своему другу-скрипке Яков свои жалобы на жизнь, тем тоскливее становилась мелодия. Извозчик Иона («Тоска») излил свою тоску иначе — лошади, но тоже смешно, хотя тоска его, как и у Якова, совсем не шуточная. И разве не странно, что перед уходом из жизни Якову только со скрипкой расстаться жалко, что самым близким ему человеком оказывается флейтист Ротшильд, отношения с которым у Якова были совсем не безоблачными. Разве не странный порядок вещей, в соответствии с которым вместе со скрипкой гробовщик дарит ростовщику и предсмертную свою «песню», которую Ротшильд, отличавшийся тем, что он «даже самое веселое умудрялся играть жалобно» (не от горькой ли своей жизни?), по-своему «усовершенствовал», и теперь «у него выходит нечто такое унылое и скорбное, что слушатели плачут». Может быть, гробовщик Яков прожил свою жизнь нелепо, зато свою тоску от этой жизни выразил так удачно, что «песня» его всем пришлась по сердцу: «Новая песня так понравилась в городе, что Ротшильда приглашают к себе наперевы купцы и чиновники и заставляют играть ее по десяти раз» (с. 305). По-видимому, не одному Якову-Бронзе нелегко жилось на этом свете...

В рассказе «Скрипка Ротшильда» «макет» — «история души человеческой» — трансформировался в ироническое повествование о личном бытии реального единичного человека, в быденном сознании которого внутренняя логика бытия, сущность человеческих отношений отражаются причудливо, иногда гротескно, но в полном соответствии со стереотипами этого сознания — атрибутом единичного человека наряду с его жизненным статусом. Сознание чеховского героя принципиально не коррелирует с позицией автора. Чехов больше всего озабочен тем, чтобы на его герое не лежала тень авторского присутствия в тексте, способная обрушить всю его художественную систему. Иными словами, Чехов закрывает доступ в свою художественную систему «литературности», авторскому взгляду на вещи, оценочному отношению автора к герою в любых его формах, в том числе в версии «очеловечивания» героя.

Художественность чеховской прозы основывается и на переосмыслении отношений между членами повествовательной парадигмы автор—герой—обстоятельства (другие герои), которые в классическом реализме имеют оценочное значение. У Чехова такого значения они не имеют. Вот почему в любой из позиций: автор—герой, автор—обстоятельства, герой—обстоятельства (другие герои) значения в чеховских текстах проблематизированы, что и создает существенные трудности при интерпретации этих текстов. Преодоление этих трудностей перспективно лишь на пути создания адекватного языка описания произведений Чехова.

С этой ситуацией столкнулся и такой опытный ученый, как В. М. Маркович, исследовавший проблему типологичности художественного мышления Пушкина и Чехова. Исследуемая проблема обозначена в названии его статьи «Пушкин, Чехов и судьба „ледеющей душу гуманности“». ²⁸ Возможно ли и у Чехова «гуманное», «не обвиняющее» отношение к обыденному, пошлому существованию человека, как это, по мнению ученого, имеет место в знаменитом пушкинском романе? В. М. Маркович считает, что у Чехова «эпически нейтральное отношение к пошлomu обывательскому быту вряд ли возможно: нравственные оценки спровоцированы реакцией прозревающего героя, а иногда и прямо внедрены в систему изображения (речь идет о рассказе «Учитель словесности». — Э. А.). ²⁹ Сам ученый, однако, сознает гипотетичность высказанного суждения по причине проблематичности значения любой из позиций парадигмы автор — герой — обстоятельства. Можно ли, например, считать героя рассказа протагонистом, имеющим перед средой его обитания определенные преимущества? С одной стороны, «для человека, воспитанного русской классикой XIX века (...) прозрение Никитина означает переход к состоянию, с нравственной точки зрения более достойному (нежели нерелективное отношение к жизни. — Э. А.). Ведь это переход от довольства к самоосуждению и более требовательному взгляду на окружающий мир». ³⁰ С другой стороны, герой ничем, кроме своего прозрения, не выделен из числа прочих. ³¹ Кроме того, в рассказе «спровоцирован вопрос об адекватности реакции героя на „этих“ конкретных людей и „эти“ конкретные обстоятельства. Реакция героя адекватна в смысле ее соответствия фактической истине (пошлость Шелестовых для читателя очевидна), но адекватна ли она в смысле ее справедливости?» ³² — задается вопросом исследователь, переноса проблему вины чеховских героев в «метафизическую» плоскость. «Получается, что конкретные люди и обстоятельства как бы несут ответственность за несовершенство жизни и за естественную переменчивость человеческого восприятия жизни». ³³ В итоге «осложняется воздействие вообще всех определяющих основную смысловую перспективу ощущений героя — вместе с поддерживающей их фактической информацией. Появляется не контролируемый этим воздействием „зазор“ — пространство для самостоятельной читательской реакции». ³⁴

В иронической прозе повествовательная парадигма автор — герой — обстоятельства провоцирует читателя приписывать каждой из ее позиций несвойственные ей значения, которые он берет из своего читательского опыта. В утверждении В. М. Марковича, у «Чехова этически нейтральное отношение к пошлomu обывательскому быту вряд ли возможно: нравственные оценки спровоцированы реакцией прозревающего героя (курсив мой. — Э. А.), концепты *привнесены* в содержание рассказа, именно спровоцированы — целью исследования, читательским опытом ученого, главное — структурой чеховского текста, которая «задает по крайней мере две смысловых перспективы, одна из которых определяется основным направлением развертывания сюжета, другая — периферийными по отношению к нему деталями и мотивами. Эти перспективы не совпадают одна с другой, но в то же время и не отрицают одна другую. Специфика отношений между ними — в некоторой неопределенности, провоцирующей читательскую активность». ³⁵

Семантическая размытость внутритекстовых связей в произведениях Чехова стимулировала интерес чеховедов к структуре его повествовательных и драматических текстов. О структуре чеховского сюжета З. С. Паперный писал: «Наряду с главным руслом действия развертываются „микросюжеты“ (...) Вроде планеты с маленькими спутниками». ³⁶ «Писатель не просто ослабляет событийный план. И не прямо обращается к внутреннему миру героя. Мы находим у него сложную, скрытую, раздвоенную, со своего рода „подземными ходами“, систему образно-символических отражений духовного и душевного состояний героя. При этом событийный и образно-лейтмотивный планы сюжета не слиты, они разветвляются соотносительно, но как бы на некотором расстоянии друг от друга». ³⁷ Эта соотносительность выражается, по З. С. Паперному, через оппозицию «поэзия/проза»; в рассказе «Учитель словесности», например, «образ сказочного сада, царства любви и бессловесного соединения людей и растений, неба и земли, этот образ постепенно вытесняется мрачным и гнетущим образом дома-гнезда, дома-тюрьмы, могучего и безнадежного бастиона супружеского счастья». ³⁸

Оппозиция «поэзия природы/проза человеческого существования» широко используется чеховедами при интерпретации произведений Чехова. В соответствии с этой оппозицией, утверждают исследователи, именно лирико-символические элементы несут в произведениях Чехова основную смысловую нагрузку. По мнению С. Н. Кузнецова, в «Степи» «мотивы, образующие (...) лирико-символический подтекст (...) становятся предметом развернутой меди-

²⁸ Маркович В. М. Пушкин, Чехов и судьба «ледеющей душу гуманности» // Чеховиана. Чехов и Пушкин. М., 1998.

²⁹ Там же. С. 26.

³⁰ Там же. С. 27.

³¹ Там же. С. 29.

³² Там же.

³³ Там же.

³⁴ Там же.

³⁵ Там же. С. 26.

³⁶ Паперный З. С. «Сюжет должен быть нов...» // Вопросы литературы. 1976. № 5. С. 176.

³⁷ Там же. С. 180.

³⁸ Там же. С. 186.

тации повествователя, заметно потеснив событийно-психологические реальности сюжета». ³⁹ По мнению И. Н. Сухих, в повести «Степь» основную содержательную нагрузку несут не ее персонажи, а степные пейзажи, которые «связываются в цельную сюжетную линию. Они „прострочены” изобразительными деталями и смысловыми переключками, создавая сюжетную систему лейтмотивов чеховской прозы». ⁴⁰ Метафоры-олицетворения в образном строе «Степи» «создают смысловые доминанты, позволяющие перебросить мосты от сюжета „степного” к сюжету „человеческому»». ⁴¹ В основе конфликта повести — столкновение «„общей идеи”, „нормы”, по которой живет природа, с человеческой жизнью, в которой эта норма отсутствуют». ⁴²

Принципиально иной подход к структуре чеховского текста у А. П. Чудакова, отрицающего наличие в нем оппозиций «высокого/низкого», «поэтического/прозаического». В частности, А. П. Чудаков не принимает утверждения Э. С. Паперного, что в «Учителе словесности» «каждый эпизод, сцена строятся на контрастном столкновении душевного мира героя, влюбленного Никитина, и грубой, пошлой действительности...». ⁴³ «В чеховском повествовании нет иерархии эпизодов в зависимости от их роли в фабуле — „значащие” свободно переплетаются с „незначащими»». ⁴⁴ «Весь ряд эпизодов выглядит как цепь неотобранных событий, идущих подряд, в их естественном, эмпирически беспорядочном виде». ⁴⁵ Подробности в текстах Чехова, по А. П. Чудакову, «не предназначены для целей прямой характеристики чего-либо». ⁴⁶ Эстетической значимостью в чеховских текстах обладают не какие-либо отношения: человек—природа, человек—общество, человек—человек, а «проявления жизни» сами по себе: Чехов «делает значимым рядовой эпизод жизни, который в мире Чехова становится ее главным репрезентантом». ⁴⁷ Если Н. К. Михайловский ставил Чехову в упрек бессвязность подробностей в его произведениях, то современный литературовед то же самое ставит этому же писателю в заслугу, не объясняя, по какой причине «неотобранные» подробности в чеховских текстах обладают качеством репрезентативности. По А. П. Чудакову, у чеховского героя «ядра нет», ⁴⁸ и задача писателя заключалась только в том, чтобы представить в герое внутреннюю текучесть человека

и противоречивую сложность в нем состояний, что «манифестирует ту непредугадываемую и непознанную сложность соединения возможностей, которую таит в себе каждая человеческая личность». ⁴⁹

Таким образом, исследователь до предела релятивизирует межобразные связи в чеховском тексте, лишает их какой-либо содержательности, подрывая тем самым самую возможность создания эстетической концепции художественного мира писателя, следовательно, и возможность интерпретации произведений Чехова. А. П. Чудаков по существу пытается обосновать новый тип художественности чеховских произведений, полагая, что их «нелитературность» достигается за счет упрощения их художественной структуры. При этом следовало бы помнить суждение Ю. М. Лотмана о структуре пушкинского «Евгения Онегина». Перед поэтом «возникает задача построения художественного (организованного) текста, который имитировал бы нехудожественность (неорганизованность), создания такой структуры, которая воспринималась бы как отсутствие структуры». ⁵⁰ Но этот «эффект упрощения достигается ценой резкого усложнения структуры текста». ⁵¹ Именно с такого рода сложностью структуры при кажущейся ее простоте мы сталкиваемся в повествовательных и драматических текстах Чехова. Структуру чеховских текстов известный немецкий славист Вольф Шмид описывает на языке структуралистов: «В рассказах Чехова (...) многие мотивы, являясь лишними какой бы то ни было сюжетной связи с другими мотивами данного текста, производят впечатление случайного отбора. Но с другой точки зрения (...) эти же мотивы оказываются отборными по необходимости. Этот второй, вневременной принцип, связывающий мотивы воедино, — эквивалентность». ⁵² Принцип эквивалентности основывается на несинтагматических, ассоциативных внутритекстовых связях, присутствующих чеховским текстам, наличие которых неоднократно отмечалось учеными («У Чехова поэзия вошла в прозу, но растворилась как самостоятельный жанр»). ⁵³ Однако научно обоснованной методики исследования внутритекстовых связей такого типа никем из ученых предложено не было. Принцип эквивалентности В. Шмида восполняет этот пробел, хотя и не устраняет его в полной мере. Методика В. Шмида вполне релевантна структуре чехов-

³⁹ Кузнецов С. Н. Сборники «Рассказы» // Сборники А. П. Чехова. Межвуз. сб. Л., 1990. С. 68—69.

⁴⁰ Сухих И. Н. Проблемы поэтики А. П. Чехова. Л., 1987. С. 75.

⁴¹ Там же. С. 76.

⁴² Там же. С. 160.

⁴³ Цит. по: Чудаков А. П. Указ. соч. С. 209.

⁴⁴ Там же. С. 210.

⁴⁵ Там же. С. 211.

⁴⁶ Там же. С. 203.

⁴⁷ Там же. С. 231.

⁴⁸ Там же. С. 311.

⁴⁹ Там же. С. 314.

⁵⁰ Лотман Ю. М. Своеобразие художественного построения «Евгения Онегина» // В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988. С. 59.

⁵¹ Там же.

⁵² Шмид Вольф. Проза как поэзия. Пушкин. Достоевский. Чехов. Авангард. СПб., 1998. С. 213.

⁵³ Лотман Ю. М. О русской литературе классического периода // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994. С. 390.

ких текстов, обладает достаточной гибкостью благодаря дифференцированному подходу к типам внутритекстовых связей и к тому типу связей, которые ученый обозначил термином эквивалентность. «Эквивалентность означает „равноценность, равнозначность“, т. е. равенство по какой-либо ценности, по какому-либо значению»⁵⁴ на уровнях тематическом или формальном. На каждом из этих уровней эквивалентность «включает в себя два типа отношений: *сходство и оппозицию*. Общее между ними заключается в том, что соотносимые элементы по меньшей мере по одному признаку идентичны, а по другому — неидентичны».⁵⁵ Итак, сходство и оппозицию можно определить как связки совпадений и несовпадений относительно тех признаков, которые являются в данном контексте актуализированными».⁵⁶ Тем не менее сам ученый сознает ограниченность предложенной им методики описания чеховских текстов: «В эквивалентности не следует видеть объективный эвристический инструмент, надежно обеспечивающий методику перехода от отдельных частей текста к его смысловому целому».⁵⁷ «Читатель будет избирать из предложенных эквивалентностей лишь те, которые предусматриваются ожидаемым им смыслом».⁵⁸

В самом деле, структуральный анализ претендует на описание лишь структуры текста, а не художественно-эстетической системы писателя в целом, и поэтому нельзя ожидать от него адекватного языка описания художественного текста, в том числе чеховского текста. Но даже выход за пределы структурального анализа, обращение В. Шмида к понятиям, характеризующим содержательность внутреннего мира литературного героя, — «*прозрение*», «*просветление*», или «*озарение*»⁵⁹ — не позволяют ученому определиться с проблемой событийности в чеховской прозе, несмотря на множественность критериев, на которые опирается ученый при определении понятия «событие» в повествовательных текстах («реальность», «релевантность», «результативность», «непредсказуемость», «необратимость», «неповторяемость», «консеквентность» (последовательность)),⁶⁰ потому что событийность относится В. Шмидом исключительно к сфере внутренней жизни человека, как это имеет место в произведениях писателей классического реализма. Чеховский реализм — не классический, и содержательность жизни чеховского героя мерится иными мерками.⁶¹ В личном бытии единичного человека — собы-

тия личного масштаба, но одновременно общие всем людям, и потому обладают эстетической значимостью.

Едва ли можно назвать другого, кроме Чехова, писателя XIX века, о героях которого можно было бы сказать, что они живут общей жизнью. Общей с природой, живой и неживой, хотя у Чехова живет и неживая природа: «Над садом светил полумесяц и на земле из темной травы, слабо освещенной этим полумесяцем, тянулись сонные тюльпаны и ирисы, точно прося, чтобы и с ними обшались в любви» (с. 322). На этом «параллелизме» жизни природы и человека и основывается «эквивалентность» как принцип внутритекстовых отношений в произведениях Чехова, отношений сходства и отличия, отношений *соприсутствия* единичных явлений. Соприсутствие — эпическое, «нелитературное» состояние мира, в котором каждое единичное явление несет на себе признаки своего рода. Единичное явление с его родовыми признаками — подлинный репрезентант художественного мира Чехова, чеховского реализма.

Л. Н. Толстой писал: «Область поэзии бесконечна, как жизнь; но все предметы поэзии предвечно распределены по известной иерархии, и смешение низших с высшими, или принятие низшего за высшее, есть один из главных камней преткновения».⁶²

«Предметы поэзии» (человек в различных степенях его достоинства) оцениваются в классическом реализме в трансцендентных («определены предвечно») эстетических категориях. Для Толстого аксиома, что человек обладает известной внутренней свободой, предопределяющей меру его достоинства. Для Чехова аксиома, что реальный человек — заложник своего «футляра», жизненного статуса, неопределенность которого лишает его жизнь всякого смысла. Творческое начало в бытии массового человека просто несоизмеримо по значению в его судьбе с факторами миропорядка, общей жизни. Лишив автора права на художественную условность — изображать «отобранного» человека, обладающего, по усмотрению автора, той или иной степенью внутренней свободы, Чехов закрыл доступ в свой художественный мир «литературности». Зона героя в чеховском тексте достигает максимума, зона автора сведена к минимуму. Однако структура чеховского текста усложняется за счет «литературного» сознания героя, моделирующего личное свое бытие по литературным образцам. Художественное изображение субъективируется, проблематизируется внутритекстовые связи. Такова повествовательная стратегия писателя.

Фабула «Учителя словесности» складывается из этапов становления жизненного статуса героя: студент — учитель гимназии — женатый человек — «мыслящий» человек. Каждый из этих этапов — *событие* в личном бытии Никитина. Этот событийный ряд образует имплицит-

⁵⁴ Шмид Вольф. Указ. соч. С. 215.

⁵⁵ Там же.

⁵⁶ Там же.

⁵⁷ Там же. С. 240.

⁵⁸ Там же. С. 242.

⁵⁹ Там же. С. 261.

⁶⁰ Там же. С. 268—269.

⁶¹ Не причисляя Чехова к модернистам, В. Шмид выносит его творчество за пределы реализма («повествование Чехова, постреалистическое по существу (...)» — с. 263) по причине релятивизации у Чехова понятия *событие*.

⁶² Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 22 т. М., 1984. Т. XVIII. С. 731.

ную фабулу, имплицитную, конечно, для читателя, ожидающего внутреннего роста героя (это ожидание спровоцировано не только читательским опытом, но и таким атрибутом «мыслящего» человека, как личный дневник), но в известной мере и для самого героя, драматизирующего и даже героизирующего перипетию своей жизни. «Я бесконечно счастлив с тобой, моя радость, — говорил он, перебирая ей пальчики или распуская и опять заплетая косу (подробность отнюдь не «случайная», вполне характеризующая ситуацию высказывания и саму его сущность. — Э. А.). — Но на это свое счастье я не смотрю как на нечто такое, что свалилось на меня случайно, точно с неба. Это счастье — явление вполне естественное, последовательное, логически верное. Я верю в то, что человек есть творец своего счастья, и теперь я беру именно то, что я сам создал. Да, говорю без жеманства, это счастье создал я сам и владею им по праву. Тебе известно мое прошлое. Сиротство, бедность, несчастное детство, тоскливая юность — все это борьба, этот путь, который я прокладывал к счастью...» (с. 327—328).

Высказывание Никитина получает иронический привкус от характера его мотивации («Иногда на него находил философский стих, и он начинал рассуждать на какую-нибудь отвлеченную тему, а она (Маша Шелестова. — Э. А.) слушала и смотрела ему в лицо с любопытством»), кроме того, вследствие его помещенности в один ряд с другими одностипными эпизодами счастливой супружеской жизни Никитина, а также и потому, что актуальные для Никитина проблемы лежат не в сфере внутренней жизни (в среде его обитания культурная жизнь всецело сводится к развлечениям или огорчениям, и даже необщительный человек здесь — белая ворона, за что, по-видимому, и не любил директор гимназии Ипполита Ипполитыча), а в сфере взаимоотношений с окружающими, чтобы в перспективе ничем существенным от них не отличаться.

Эта перспектива легко угадывается в самом начале рассказа, когда обозначилась одна из существенных для героя проблем: «Ему чрезвычайно не нравилось, когда кто-нибудь заводил речь об его молодости, особенно в присутствии женщины или гимназистов. С тех пор как он приехал в этот город и поступил на службу, он стал ненавидеть свою молодость. Гимназисты его не боялись, старики величали молодым человеком, женщины охотнее танцевали с ним, чем слушали его длинные рассуждения. И он дорого дал бы за то, чтобы постареть теперь лет на десять» (с. 312). И женитьба для Никитина, помимо сопутствующих мотивов — любовная победа, устроение личной жизни, — существенный шаг к этой цели. «Что за удовольствие в такие молодые годы падевать на себя кандалы?» — недоумевает будущий тесть Никитина генерал Шелестов. «Я вовсе не молод! — обиделся Никитин. — Мне 27-й год» (с. 322).

В кругозоре автора Никитин — счастливчик (ср. с судьбой Веры Шелестовой, которой не везет с женихами, а также с Ипполитом Ип-

политычем, которого «не любила ни одна женщина»). Да и сам Никитин вполне доволен своей судьбой («Я думал, как расцвела, как поэтически красиво сложилась в последнее время моя жизнь (...)» — дневниковая запись вскоре после женитьбы). Герой погружается в идиллию семейной жизни, наслаждается ею и всецело признает авторитет жены в ведении домашнего хозяйства, всякое вмешательство в которое Маша решительно пресекает, доказывая мужу, что «мужчины ничего не понимают в хозяйстве», с чем Никитин охотно соглашался «и в восторге обнимал ее».

Поэтика иронической прозы (чеховской, по крайней мере) основывается на провоцировании значений чужой семантической системы через использование ее кода в существовании иной его функции. Действенность этого приема обусловлена непосвященностью читателя в новаторский код. Читатель следует привычному для него коду, даже если при этом, что называется, не сходятся концы с концами и даже самый квалифицированный читатель убеждается в его неэффективности. Так, привнося в текст «Учителя словесности» чуждую коду Чехова оценочную категорию «пошлость» (по В. М. Марковичу, «пошлость Шелестовых для читателя очевидна»),⁶³ мы тем самым актуализуем и чуждый художественному миру Чехова код, а затем тщетно пытаемся опереться на него при интерпретации чеховского текста.

Едва ли прав А. П. Чудаков, приписывая Чехову «мироизображение во всей полноте мира»,⁶⁴ Эпический мир Чехова — это *общая* жизнь в ее актуальных для *каждого* человека формах, безличный порядок вещей, *первооснова* бытия, лежащая по ту сторону всяких идеологических «проектов». Вот почему высшие формы сознания, например религия и философия, остались за пределами художественного мира Чехова, а претензии чеховских героев на внутреннюю свободу, свободу от общей жизни, содержательно ничем не обеспечены и оборачиваются для них психологическими кризисами, преодолеваемыми их внедрением в общую жизнь.

У Никитина нет никаких оснований дистанцироваться от уклада, образа жизни семьи Шелестовых и их окружения. Внедряясь в эту среду, он решительно ничего не теряет, только приобретает — любовь, семейное счастье, общественное положение. В семейной идиллии, вероятно, кульминации личного его бытия, есть, однако, один нюанс, который получит неожиданное развитие.

Наслаждаясь семейной жизнью, Никитин вынужден осознать свое в ней место, недостаточно определенное: если его «разумная и положительная Маня устраивала гнездо», то Никитин, «желая показать, что он не лишний в доме, делал что-нибудь *бесполезное*» (с. 327. Курсив мой. — Э. А.). Место Никитина в доме, полученном в приданое, со всеми переселившимися туда из дома Шелестовых кошками и собаками,

⁶³ Маркович В. М. Указ. соч. С. 29.

⁶⁴ Чудаков А. П. Указ. соч. С. 210.

с распоряжающейся домашним хозяйством женой, проблематизируется, и нарек партнера по карточной игре, что Никитин фактически живет у жены на хлебах, лишил Никитина душевного покоя. Следующие подробности проясняют сущность внутреннего кризиса героя. В доме Шелестовых только присутствие собак раздражало Никитина, словно собаки каким-то образом были противны его натуре. Теперь же, вернувшись домой не в духе, Никитин почувствовал раздражение против белого кота, с которым он себя неожиданно идентифицирует: «Он думал о том, что, кроме мягкого лампадного света, улыбающегося тихому семейному счастью, кроме этого мирка, в котором так спокойно и сладко живет *ему и вот этому коту*, есть ведь еще другой мир (...)» (с. 330. Курсив мой. — Э. А.). И если Никитин — кот, то Маша — крыса («Милая моя крыса» (с. 319) — мысленно обращался Никитин к Маше Шелестовой в воображаемом письме накануне женитьбы). И не потому ли сейчас при виде жены «тяжелая злоба, точно холодный молоток, повернулась в его душе, и ему захотелось сказать Мане что-нибудь грубое и даже вскочить и ударить ее» (с. 331).

«Бунт» Никитина не выходит за рамки естественного процесса его внедрения в общую жизнь: время семейной идиллии миновало, начинается обычная семейная жизнь вперемежку с прозой и поэзией, с разделом сфер ответственности. Никитин словно вспомнил, что он мужчина: «Чтобы не сказать лишнего и успокоить сердце, Никитин пошел к себе в кабинет и лег на диван без подушки, потом полежал на полу, на ковре» (с. 331).

Рефлексия имеет свою логику развития — она оборачивается саморефлексией, похожей на самобичевание: «Он с уверенностью говорил себе, что он вовсе не педагог, а чиновник, такой же бездарный и безличный, как чех, преподаватель греческого языка; никогда у него не было призвания к учительской деятельности, с педагогией он знаком не был и ею никогда не интересовался, обращаться с детьми не умеет; значение того, что он преподавал, было ему неизвестно, и, быть может, даже он учил тому, что не нужно» (с. 331). Профессиональный уровень учителя слесарности читателю достаточно известен по литературной «дискуссии» в гостиной Шелестовых и инциденту с Шебалдиным, директором городского кредитного общества, по поводу «Гамбургской драматургии» Лессинга, и если герой в нем усомнился, то это «прозревание» — только констатация порядка вещей: у единичного, массового человека профессиональный статус более или менее случаен, но эту «тайну» он умеет хранить. Учится хранить ее и Никитин: «На другой день, в воскресенье, он был в гимназической церкви и виделся там с директором и товарищами. Ему казалось, что все они были заняты только тем, что тщательно скрывали невежество и недовольство жизнью, и сам он, чтобы не выдать им своего беспокойства, приятно улыбался и говорил о пустяках» (с. 332).

Для Никитина наступило время осознания своего «я», но, осознав его, он не находит в нем ничего такого, что принадлежало бы ему лично. «Новые» его мысли новы только для него самого: Никитин открыл в себе свою обыкновенность, несколько его не унижающую. Но это открытие его пугает, пугает самой новизной внутреннего его состояния, которое как-то странно «материализуется»: «Ему казалось, что голова у него громадная и пустая, как амбар, и что в ней бродят новые, какие-то особенные мысли в виде длинных теней» (с. 330). «Тоска по жизни», хорошо знакомая едва ли не каждому человеку, овладела Никитиным, жажда *какой-то* иной жизни. Эмоциональная сущность внутреннего состояния героя подчеркнута «вещественной» метафорой: если Маша объелась мармеладом и жадно пьет воду, то Никитин «объелся» семейной идиллией и тоже «жаждет»: «И ему страшно, до тоски, вдруг захотелось в этот другой мир... Ему захотелось чего-нибудь такого...» (с. 330). Это «чего-нибудь такого» явно дискредитирует драматизм внутреннего состояния героя и предельно точно выражает настроение человека, переживающего своего рода инициацию: Никитин становится взрослым человеком, способным к самооценке и оценке окружающих. С этим знанием и предстоит ему жить. У Никитина нет причины бунтовать открыто, ибо это значило бы бунтовать против себя самого.

Действительно, для Никитина «начиналась новая, нервная, сознательная жизнь, которая не в ладу с покоем и с личным счастьем» (с. 332). Но не такой ли жизнью живет каждый взрослый мыслящий человек? Вот почему и у себя дома Никитин, как и всегда, «приятно улыбался и помогал Мане угощать гостей» (с. 332). Правда, запершись потом в своем кабинете, Никитин, как всякий мыслящий человек, негодует по поводу ничтожества окружающих его людей, их образа жизни: «Где я, боже мой?! Меня окружает пошлость и пошлость. Скучные, ничтожные люди, горшочки со сметаной, кувшины с молоком...» (с. 332). Роль протестанта для него нова и вызывает у него, вероятно, не только отрицательные эмоции. Но отнюдь не случайно чуть ли не с первых страниц рассказа слышится кого-то обличающий голос генерала Шелестова: «Это хамство! Хамство и больше ничего. Да-с, хамство-с!» Никитин стал вполне взрослым человеком и окончательно внедрился в общую жизнь. Закончив последним штрихом «портрет» Никитина, одного из массы земных людей, автор поставил точку.

Чеховской новелле, как, впрочем, и его повестям и пьесам, не свойственны открытые финалы — вопреки чуть ли не общепринятым противоположным суждениям на этот счет. «Открытые финалы (А. Г. Горнфельд) чеховских рассказов — одно из средств создания „эффекта неотобранности“, — пишет А. П. Чудаков,⁶⁵ потому что у их автора якобы «нет явной цели».

⁶⁵ Там же. С. 241.

«Поток бытия не имеет концов».⁶⁶ У Чехова его эпический мир представлен героем или совокупностью героев (в пьесах), это мир репрезентирующих. Эпический мир актуален для писателя в той мере, в какой он детерминирует личное бытие единичного человека.

Чеховский рассказ зрелого периода творчества по своей структуре скорее новелла с характерным для нее «заряженным» интригой сюжетом, чем рассказ с его по преимуществу сюжетом эксплицитным. Новелла же не имеет открытых финалов. Иронические новеллы Пушкина («Повести Белкина») несут на себе следы авантюрной новеллы, но художественный их эффект основывается прежде всего на глубине коллизии сознания человека и порядка вещей, коллизии, служащей предпосылкой литературной игры автора с читателем, манифестации природы художественного творчества, которое не выдает себя за действительность, но предвечно устремлено к подлинной художественности, к сакрализации своей сущности, противостоящей профанации. Понятно, почему в финале этих новелл герои всегда терпят поражение, оказываются в роли побежденных.

Типологичность чеховской новеллы пушкинской очевидна. Профанность чеховского героя, его непосвященность во внутреннюю логику порядка вещей становится причиной иронического его «поражения». Иронического потому, что это «поражение» фиктивно: чеховский герой во всех случаях его жизни вполне соответствует своему предназначению единичного, массового человека, которому внеположен статус внутренне свободной личности — литературного героя, он лишь иронический аналог литературного героя — иронический герой. Зато он живет общей жизнью, отчужденный от нее только в собственном сознании. Чеховская ироническая новелла — ведущая и наиболее адекватная творческому сознанию этого писателя художественная форма, отражающая видение им эпического состояния мира, в центре которого — единичный реальный человек, субъект личного бытия и вместе общей жизни в ее основных, неизменных, актуальных для каждого человека формах. Вот почему у Чехова отношения человека с миром, обществом не конфликтны. Не потому, что чеховский герой живет в гармоничном мире: у единичного человека нет шансов даже на то, чтобы самому сколько-нибудь существенно измениться, тем более повлиять на других или на окружающий его мир, он плоть от плоти общей жизни, в которую он внедряется в поисках предназначенного ему места, чаще всего не принимая эту общую жизнь и даже ее проклиная. *Такова эстетическая установка Чехова-реалиста.*

Антиномия «сознание человека/порядок вещей» — фундаментальная в художественной литературе, интерпретируемая и в трагическом, и в комическом ключе в зависимости от эстетической установки писателя, его видения

мира и человека. Одно из пушкинских «начал» — ироническое осмысление этой антиномии — нашло свое продолжение и фундаментальное воплощение в ироническом эпосе Чехова, писателя той литературной эпохи, когда классический реализм исчерпал свой огромный творческий потенциал и произошли существенные сдвиги в области художественного сознания. «На смену традиционному мироощущению, разделяющему бытие по этическому, гуманитарному признаку: добро/зло, счастье/несчастье, радость/страдание, приходит совершенно иная концепция мира, реализующая себя в двух контрастных контекстах: полнота мира (включающая в себя в качестве необходимого ее условия весь ряд прежних этических позиций) как равноположенных, равнозначных, обязательных элементов единого целого) и пустота мира, бытие/антибытие»,⁶⁷ — пишет В. Б. Черкасский, характеризующий сдвиги в художественном сознании эпохи рубежа веков.

Для Чехова актуальна оппозиция «полнота бытия/пустота бытия», означающая эмоционально-психологические состояния человека, первооусово «человеческого». В личном бытии человека комплекс социально-бытовых и духовно-нравственных проблем не утратил своей значимости, став одним из факторов личного бытия человека, своеобразно ассимилировавшись с доминантой мироощущения единичного человека — «тоской по жизни», желанием «поэзии жизни», «неба в алмазах», с субъективной реальностью его бытия, диалектически сопряженного и иронически соотносительного автором с порядком вещей, общей жизнью, в которую помещен единичный человек. Вот почему сущность стоящих перед чеховским героем «вопросов» принципиально иная сравнительно с проблемами бытия героев классического реализма.

Феномен Чехова-писателя состоит в том, что скрупулезная детерминированность положения человека в мире, нацеленная соотносительность его художественного мира с «живой жизнью» свидетельствуют об актуальности для него реалистических установок.⁶⁸ При этом Чехов-реалист минимизировал дистанцию между читателем и литературным героем, эстетически освоил «мелочи жизни», создав тем самым прецедент существенного понижения порога эстетической значимости явлений жизни при высокой художественности произведения. Творчество Чехова, таким образом, стало логическим звеном в эволюции реализма. С другой стороны, Чехов как писатель-ироник актуализировал игровую природу художественной литературы, не востребованную в доста-

⁶⁷ Черкасский В. Б. Опрокинутые в пустоту. М., 1999. С. 75.

⁶⁸ В. В. Кожин считает, что именно творчество Чехова репрезентирует литературу «критического реализма». См.: Кожин В. В. К социологии русской литературы XVIII—XIX веков // Литература и социология. Сб. статей. М., 1977. С. 172.

⁶⁶ Там же.

точной мере писателями классического реализма, с присущим ему тактом великого художника не превратив литературную игру в самоцель, но сообщив заметный импульс обостренному вниманию писателей XX века к проблеме художественности литературы. Чехов — это писатель переходной литературной эпохи, и если «в переходные периоды (...) непременно появляется фигура, аккумулирующая в своем творчес-

тве достижения предшествующей культурной эпохи, с одной стороны, и в то же время во многом определяющая основные черты последующего этапа общеэстетического развития человечества»,⁶⁹ то не является ли Чехов именно такой фигурой на рубеже веков?

⁶⁹ *Тростников М. В.* Поэтология. М., 1997. С. 26.

© В. Н. Запелалов

«АВТОРСКАЯ ЭНЦИКЛОПЕДИЯ»*

Рецензируемое издание, подготовленное коллективом отечественных и зарубежных авторов (география их адресов обширна: Москва, Санкт-Петербург, Иваново, Саратов, Самара, Екатеринбург, Ростов-на-Дону, Казань, Уфа, Тюмень, Киев, Харьков, Коломна, Чикаго) под руководством чл.-корр. РАН П. А. Николаева, пополнило серию фундаментальных научных трудов справочного характера, появившихся в последнее десятилетие ушедшего от нас трагического XX столетия и посвященных одному из его феноменов — русской словесной культуре.¹

В Словаре представлены 583 статьи о русских писателях разных поколений, разных идейно-эстетических и политических пристрастий, живших в метрополии и диаспоре, но представляющих единую и неделимую русскую литературу великого столетия. Более ста из них — мировые величины. Биографический словарь отражает общий позитивный эстетический итог вековой истории российской словесности.

Подготовка настоящего справочника была сопряжена с большими трудностями, прежде всего финансового плана. Первоначально он создавался на общественных началах и при сильной поддержке института «Открытое об-

щество» в частном издательстве «Рандеву А. М.» (гл. редактор С. А. Надеев). На завершающей стадии работа над Словарем осуществлялась в издательстве «Большая Российская энциклопедия». Как и двухтомный биобиблиографический словарь «Русские писатели. XX век» (под ред. Н. Н. Скатова), создававшийся параллельно и вышедший в свет на два года раньше (издательство «Просвещение»), рецензируемый труд — один из первых в отечественном литературоведении опытов подготовки справочных изданий подобного типа, отвечающих в сути своей основным требованиям современной науки о литературе.

Словарные статьи демонстрируют стремление авторов объективно, без тенденциозности и политического популизма, раскрыть своеобразие личности каждого писателя, показать специфику его жизненных и творческих исканий, определить реальное место и значимость в литературном процессе эпохи.

Не лишнее отметить недостаток самого разного свойства, рецензируемое издание заслуживает должного внимания. Есть основания полагать, что оно будет востребовано широкой читательской аудиторией.

Словарь получил неоднозначные оценки в критике, обратившей внимание как на сильные, так и на слабые его стороны. Так, щедрый на похвалы рецензент Е. Богданов из «Книжного обозрения» утверждал, что «выход этой книги — событие в культурной жизни России», потому что она расширяет «круг знаний современников о литературе», оставляя «в наследство потомкам своего рода пантеон российской словесности».²

В. Огрызко в своей небрежно-размашистой рецензии к числу достоинств Словаря отнес «объемность статей», их «информативность и читабельность», а также «стремление в рамках одной словарной статьи представить — без ругани и ярлыков, с одной стороны, и, с другой,

* Русские писатели 20 века. Биографический словарь / Гл. ред. и сост. П. А. Николаев. Редколлегия: А. Г. Бочаров, Л. И. Лазарев, А. Н. Михайлов и др. М.: Большая Российская энциклопедия; Рандеву А. М., 2000. 808 с.

¹ См., например: *Булгаков В.* Словарь русских зарубежных писателей. Нью-Йорк, 1993; *Литературная энциклопедия русского зарубежья (1918—1940). Том 1. Писатели русского зарубежья.* М., 1997; *Казак В.* Лексикон русской литературы XX века. М., 1997; *Русское зарубежье. Золотая книга эмиграции. Первая треть XX века / Под ред. В. В. Шелохаева.* М., 1997; *Русские писатели. XX век. Биобиблиографический словарь в 2-х частях / Под ред. Н. Н. Скатова.* М., 1998; *Литературная энциклопедия русского зарубежья (1918—1940). Т. 2. Периодика и литературные центры.* М., 2000.

² *Богданов Евгений.* Пантеон отечественной словесности // *Книжное обозрение.* 2000. 2 окт. С. 8.

без непомерной лести — разные точки зрения на творчество одного и того же автора».³

Немало претензий к главному редактору и авторам Словаря высказал В. Радзишевский, на страницах «Литературной газеты» резко критиковавший состав словника и непомерный объем статей, посвященных писателям второго и третьего ряда, а также странности оформления пристатейной библиографии. Авторы многих статей, то ли по недосмотру, то ли по забывчивости и торопливости, не сочли нужным указать собрания сочинений писателя (прежде всего речь идет о литераторах-эмигрантах), солидные монографии о нем, приводя взамен современные газетные и журнальные статьи и публикации. Особое внимание В. Радзишевский обратил на писательский мартиролог, заметив, что «эта трагическая тема, связанная с искажением творческого облика и литературной перспективы, с дезориентацией читателей и текстологической неразберихой, по сути осталась за пределами Словаря».⁴

«Сто тысяч почему» высказал создателям Словаря С. Боровиков, не менее резко, чем Радзишевский, критиковавший их за «зияющие пустоты» в словнике и справедливо упрекнувший П. А. Николаева за то, что тот, «видящий „вопиющую антиэнциклопедичность рождающегося монстра“, не постеснялся заявить в (...) предисловии: „Мы посчитали также необходимым согласиться с авторским определением объема той или иной статьи“».⁵

Итак, перед нами — «не только панорама литературы 20 столетия», но и «спектр различных исследовательских подходов современных аналитиков литературного процесса» (с. 5).

П. А. Николаев привлек к работе над Словарем не только известных историков литературы, но и известных литературных критиков и писателей, которым и принадлежала инициатива настоящего издания. Среди них — Л. Аннинский, А. Борщаговский, С. Залыгин, Ф. Искандер, Л. Озеров, В. Кардин, В. Ковский, В. Оскоцкий, С. Рассадин, Б. Сарнов, А. Турков. Редактор и составитель попытался под одной обложкой претендующего на энциклопедизм издания соединить, на наш взгляд, несоединимое: «объединить два, строго говоря, неодинаковых „ведомства“: литературоведение с его историческим „великодушьем“, обязательным для науки, и литературную критику, свободную от этого (что является не ее недостатком, а самой природой)» (с. 6). В своем новом словарном детище П. А. Николаев выступил как бунтарь, реформатор-авангардист, покусившийся на основании консервативного жанра статьи в справочном издании. И что же получилось? Перед нами — «авторская энциклопе-

дия». Что стоит за этим новоиспеченным жанровым определением? Полная свобода автора в отборе и организации библиографического материала.

В рецензируемом издании статьи не подвергались жесткой редакторской правке. В них намеренно сохранены индивидуальность авторского стиля, терминология и никак не корректировавшийся объем статей. «Мы посчитали (...) необходимым, — ничем не мотивируя, подчеркивает П. А. Николаев, — согласиться с авторским определением объема той или иной статьи — он, как правило, диктовался не только (а иногда — и не столько) значительностью энциклопедического рассмотрения, сколько степенью изученности предмета (или сегодняшней информированности о нем...» (с. 5).

П. А. Николаев не объясняет, почему нарушались большинством авторов такие основополагающие принципы построения типовой словарной статьи, как соизмерение ее объема с литературным значением данного писателя и принцип унификации в композиционном расположении материала, оформлении пристатейной библиографии. Нарушение первого принципа привело к тому, что статьи о писателях второго и третьего ряда иногда значительно превышают по объему статьи о писателях первого ряда. Этот крен в объеме внес путаницу в литературную табель о рангах. Что подумает неискушенный читатель (а ведь Словарь адресован широкой аудитории), когда увидит, что А. Кабакову, например, уделено в Словаре значительно больше места, чем А. Платонову; Ю. Левитанскому и М. Луконину — больше, чем Н. Рубцову (три столбца), Ю. Кузнецову, Н. Тряпкину; Демьяну Бедному — больше, чем А. Твардовскому, М. Цветаевой, В. Ходасевичу. Статья о Г. Медынском равновелика статьям об А. Белом, В. Маяковском, Д. Мережковском. Судя по всему, авторы следовали не строгим научным критериям в написании статей для сугубо справочного издания, а установкам на занимательное чтение. Впрочем, сам главный редактор не отрицает в предисловии подобного рода установку.

Кстати, обратим внимание на противоречивость ряда положений редакторского предисловия, написанного, как представляется, не только с целью общей характеристики специфических особенностей издания, но и с целью явного упреждения неизбежных упреков в пограничных основных принципах энциклопедического справочника. В этом смысле предисловие — своего рода охранительный щит.

П. А. Николаев призывает воспринимать Словарь «как продолжение многолетнего словаря „Русские писатели. 1800—1917“». Стало быть, речь в данном случае идет о преемственности. В то же время он говорит о «его неакадемичности».

Нельзя умолчать о том, что в Словаре немало прекрасных статей, авторы которых придерживались традиционной выверенной структурной схемы, включающей следующие обязательные атрибуты: дата и место рождения и смерти

³ *Огрызко Вячеслав*. Недостижимый идеал // Лит. Россия. 2001. 19 янв. № 3. С. 11.

⁴ *Радзишевский В.* Других писателей нет. (На кону — лексикон) // Лит. газ. 2001. 21—27 февр. № 8. С. 10.

⁵ *Боровиков С.* Сто тысяч почему // Знамя. 2001. № 5. С. 222.

писателя, основные псевдонимы, последовательное хронологическое изложение биографии и творчества писателя (происхождение, сведения о родителях, их профессиональной деятельности, социальном происхождении; образование, служебная и литературно-общественная деятельность; начало печатания, сведения о первых публикациях основных произведений, их жанрово-тематическая характеристика, отзывы современников). Статья должна сопровождаться библиографией изданий основных произведений писателя, его автобиографических материалов, критической литературы о нем. Однако данная структурная схема выдерживалась не всегда. Отход от нее нередко приводил к казусам, когда строгость и научная точность характеристик подменялись субъективизмом. Обратимся к примеру. Вот начало статьи Г. В. Якушевой о Б. Валтере. После открывающей статью дефиниции следует такой пассаж: «Если в истории литературы существует понятие „гений одной книги“, подкрепляемое всемирно известными именами П. А. Шодерло де Лакло (ром. «Опасные связи») и А. С. Грибоедова («Горе от ума»), то оно вполне применимо и к Б. — характеризуется не столько уровнем таланта, сколько факт концентрации всей мощи художественного дара на одном произв. (даже если автором создано их несколько), в данном случае — пов. „До свидания, мальчики!“ (1961)». Основные биографические сведения о писателе даны в самом конце статьи и «упакованы» в небольшой абзац. Комментарий, думается, здесь излишних.

Подобного рода примеры можно множить (см. статью В. А. Шошина о В. Инбер).

В связи с объемом следует остановиться на словнике справочника. В основе его формирования лежали два критерия: «художественный уровень произведений и знаковость их авторов в общепланетарном и мировом сознании» (с. 6). Эти два критерия не всегда совпадали.

Значительное сокращение печатной площади издания привело к тому, что в словнике оказались представлены «не все достойные писатели 20 века», однако это «биографическая история русской литературы, какой она была в великом и трагическом столетии» (с. 5).

Когда-то В. Новиков, писавший о «Лексиконе русской литературы XX века» В. Казака, заметил не без оснований: «Стратегия справочного издания — полнота, и „вычеркивать“ из истории литературы никого нельзя (...). Интуитивно улавливая критерий, по которому имена включаются в Словарь, я полагаю, что этому критерию соответствует (...) по меньшей мере тысяча писателей».⁶ Если попытаться учесть (конечно, пока не по гамбургскому счету) все предложения рецензентов о словарях-предшественниках и замечания относительно словника рецензируемого издания, то список дополнений — даже при самом приблизительном подсчете — будет выглядеть внушительно. Назо-

вем эти имена: Н. Агнивцев, А. Адалис, А. Адамов, И. Акулов, Н. Алейников, С. Алексеев, Д. Алтаузен, Вас. Андреев, И. Андроников, Ю. Анненков, Анат. Афанасьев, В. Афонин, Э. Балашов, Г. Белых, С. Буданцев, М. Бутов, А. Бухов, Э. Брагинский, Ф. Березовский, А. Варламов, Е. Венский, Ю. Визбор, А. Виноградов, Ю. Власов, А. Воронский, Л. Гинзбург, А. Гладков, М. Глинка, В. Голявкин, В. Гусев, С. Дангулов, В. Дегтев, Н. Дмитриев, А. Дроздов, И. Доронин, С. Дрожжин, И. Иртенев, Н. Зарудин, М. Зенкевич, Т. Зульфикаров, Ю. Ким, Р. Киреев, Г. Красников, Ф. Кривин, Л. Лагин, В. Лившиц, Вас. Лебедев, Н. Морозов, К. Некрасова, А. Парщиков, Д. Петров-Бирюк, Вал. Правдухин, П. Радимов, А. Решетов, Д. Савицкий, Э. Сафонов, А. Соболев, Ф. Степун, О. Тарутин, А. Туфанов, В. Фирсов, А. Чаынов, С. Чекмарев, Б. Четвериков, Г. Шпаликов, И. Ясинский.

Выпали из поля зрения редактора новокрестьянские поэты: А. Ганин, П. Орешин, И. Приблудный.

Весьма избирательно поданы в Словаре казачьи писатели (Ачаир, П. Краснов, Ф. Крюков). Автор статьи об Ачаире почему-то умолчал о том, что поэт — казачьего происхождения. Эта характеристика важна, иначе читатель не поймет, почему Ачаир писал стихи на казачьи темы. Та же характеристика опущена в статье о П. Васильеве, отец которого был выходцем из сибирского линейного казачества.

В словнике отсутствуют имена таких казачьих литераторов, как С. Арефин, А. Знаменский, Р. Кумов, А. Новоселов, А. Пивень, И. Сазонов. Из казачьей литературной эмиграции в Словарь не включены М. Волкова, Н. Евсеев, Н. Келин, А. Перфильев, И. Родионов, С. Сулиц, Н. Туроверов.

Харбинская группа представлена только именами уже упоминавшегося нами Ачаира и В. Перелешина. Нет П. Петерца, Ю. Крузенштерн-Петерца, Г. Градина, М. Волина, Л. Хайндровой, Л. Андерсен.

В Словарь не включены статьи о писателях американской эмиграции третьей волны (О. Ильинский, В. Крейд, М. Крепс, Л. Лосев и др.) и о так называемой «второй культуре» (О. Бешенковская, Е. Кропивницкий, Вс. Некрасов, О. Охалкин, Я. Сатуновский, С. Стратановский). Упомянутая группа представлена лишь Д. Приговым и И. Холиным.

В Словаре отсутствуют многие имена из литературной эмиграции первой волны: Вадим Андреев, В. Амфитеатров-Кадашев, Е. Бакунина, В. Варятинский, А. Бахрах, Р. Березов, П. Боборыкин, Б. Божнев, В. Булич, А. Буров, А. Величковский, Б. Вильде, Ю. Галич, В. Гарднер, А. Гингер, Г. Голохвастов, Г. Гомолицкий, С. Горный, В. Горянский, М. Гофман, А. Даманская, В. Диксон, Дионео, Б. Евреинов, Б. Емельянов, В. Ерошенко, А. Задонский, В. Зензинов, И. Зданевич, Л. Зуров, В. Ирецкий, И. Калинин, М. Каратеев, М. Колосова, В. Криворотов, Г. Кузнецова, В. Ладыженский, Б. Лазаревский, Н. Лаппо-

⁶ Новиков В. От Абрамова до Яшина. [Рец.] // Знамя. 1990. № 6. С. 232.

Данилевская, Лоло, Б. Нарциссов, Вас. Немирович-Данченко, Б. Пантелеймонов, П. Пильский, А. Плещеев, С. Поляков-Литовцев, С. Прегель, Г. Раевский, Д. Ратгауз, С. Рафалович, С. Рафальский, Н. Рошин, И. Сабурова, И. Савин, И. Савич, Н. Сергиевский, М. Скачков, В. Смоленский, И. Солоневич, Ю. Софиев, Л. Столица, Б. Суворин, М. Талов, А. Тыркова-Вильямс, Н. Ульянов, В. Федоров, Н. Федорова, М. Цетлин, Д. Шаховской, В. Шульгин.

Из одиозных фигур в словнике не оказалась А. Сорокина и А. Тинякова.

Прокомментируем еще одно положение из предисловия: «Авторы и редакторы учли все положительное, что было достигнуто в аналогичных изданиях и словарях, созданных под руководством В. Казака, А. Н. Николопкина и Н. Н. Скатова» (с. 6). Это положение вызывает множество вопросов. Напомним читателю, что рецензируемый Словарь — биографический. Читателю важно знать, например, не только сведения о родителях писателя, их социальном происхождении, профессии, но и о перипетиях его жизненного пути. Обратимся к статье О. Б. Кушлиной об А. Приставкине. Биографические сведения о нем почему-то уложились в несколько лапидарных строк: «Потерял родителей во время войны, воспитывался в детском доме, писательскую деятельность начал в 1954. В 1959 закончил Лит. ин-т им. Горького. Будучи студентом, работал на строительстве Братской ГЭС. Впечатления от этой работы дали материал для многих его ранних произв. о молодых покорителях Сибири». Работая над статьей об А. Приставкине, О. Б. Кушлина (кстати, автор рецензии на словарь «Русские писатели. XX век» под редакцией Н. Н. Скатова) почему-то проигнорировала опыт своих предшественников. А между тем в статье О. В. Васильевой об А. Приставкине можно было почерпнуть немало важных сведений из ранней биографии писателя. В этой статье о родителях А. Приставкина сообщается, что «отец работал на заводе с утра до ночи, мать — на фабрике». В 10-летнем возрасте Приставкин остался сиротой: отца призвали на фронт, а мать вскоре умерла от туберкулеза. Он сменил десятки детских домов, колоний, интернатов в Центральной России, Сибири, на Кавказе. Начал работать еще мальчишкой. Был электриком, радистом, прибористом, прошел через ремесленное училище, завод, вечернюю школу. На Кавказе, под Серноводском, мыл банки на консервном заводе. После войны читал стихи с самодеятельной сцены, играл в любительских спектаклях. «После службы в Советской Армии, в 1954 г., поступил в Лит. ин-т им. Горького, занимался в поэтическом семинаре Л. Ошанина». О. Б. Кушлина почему-то не указала в статье, что Приставкин после окончания Литературного института работал специальным корреспондентом на строительстве Братской ГЭС; что за повесть «Ночевала тучка золотая» писатель был удостоен Гос. премии СССР. Думается, что в свете этих фактов иначе воспринимается биография писателя А. Приставкина. А вот по какой причине

эти важные биографические сведения не были учтены автором статьи, остается гадать.

В статье о В. Крупине К. И. Несторовой странным образом опущено важное звено творческой биографии писателя. Не указана его опальная повесть «Сороковый день». Опубликованная в 1981 году в журнале «Наш современник», она вызвала большой общественный резонанс — такой, что зам. главного редактора Ю. И. Селезнев был снят с занимаемой должности. До 1987 года повесть издавалась в сокращенном виде и под названием «Тринадцать писем» позднее была восстановлена. Однако отвлечение В. Крупина от своей смелой и своевременной вещи повлияло на дальнейшую творческую судьбу писателя.

Создается впечатление, что и К. И. Несторова обошла вниманием опыт предшественников (имеется в виду статья А. М. Любомудрова в Словаре «Русские писатели. XX век» под редакцией Н. Н. Скатова).

Следует заострить внимание на таком признании главного редактора Словаря: «Исправлению обнаруженных фактических ошибок способствовала также работа профессиональных энциклопедических библиографов и корректоров» (с. 6). Признаться, это положение не выдерживает критики. Во многие статьи вкрались неточности фактического характера, опечатки, а также досадные упущения. Укажем на ряд из них. В статье о Ф. Абрамове сообщается, что писатель родился в селе Веркола. На самом деле Веркола — деревня. Такая же топонимическая погрешность допущена в статье о В. Белове. Место его рождения деревня, а не село Тимониха. Искажено название деревни, где родился и вырос А. Иванов: вместо Шемонаиха напечатано Шимониха.

Неточности в датах и фамилиях допущены в статье о В. Дорошевиче. Писатель родился 17 января 1865-го, а не 1864 года, как указывается, а умер не 20-го, а 22 февраля 1922 года. В пристатейной библиографии критик А. Р. Кугель назван Кругелем.

Борис Зайцев умер не 22-го, а 28 января 1972 года. Глеб Горышин умер не 10 мая, а 10 апреля 1998 года.

В статье о Ю. Домбровском следовало бы указать, что у известного романа «Хранитель древностей» есть другое название — «Хранитель древности». У Ф. Крюкова есть рассказ «Встреча», но не «Встречи».

М. Шолохов женился на М. П. Громославской в 1924 году, а не в 1925-м. В преддверии «Тихого Дона» стояла не «Донщина» (произведение о корниловщине), главы которой вошли во 2-ю книгу романа. Первоначально Шолохов задумал повесть о Подтелкове и Кривошлыкове. Она и была первым вариантом задуманного большого произведения о путях казачества в революции.

Опечатка вкралась в статью о Л. Добычине. Фамилия одного из авторов сборника «Вторые Добычинские чтения» искажена: не Абанкин, а А. Банкин.

В статье об А. Кроне следовало бы указать, что А. Крон — это псевдоним писателя, а насто-

ящая его фамилия — Крейн. Автор статьи обошла вниманием важную деталь (вновь речь идет об учите опыта предшественников): в годы гражданской войны А. Крон находился в детской исправительно-трудовой колонии под Москвой.

Надо особо сказать о пристатейной библиографии. О ней много критических замечаний было высказано в печати рецензентами. Авторы Словаря весьма пристрастно подбирают источники. Чаще всего указывают лишь свои работы, причем называют 2—3 наименования. Солидные монографии почему-то не принимаются в расчет. Так, в статье о М. Шолохова В. Литвинов сослался на три свои работы, оставив без внимания известную монографию В. Гуры «Как создавался „Тихий Дон“» и монографию А. И. Хватова «Художественный мир Шолохова», выдержавшую несколько переизданий. В. Литвинов не счел нужным в библиографии указать сборник «Из творческого наследия русских писателей», где напечатаны хранящиеся в Пушкинском Доме рукописи III и IV книг «Тихого Дона».

В статье о Б. Савинкове не упомянут в библиографии очерк А. Куприна «Выползень», в котором с особой пронизательностью схвачены коренные черты личности знаменитого террориста и писателя.

Автор статьи о Б. Лавреневе И. Л. Вишневская вводит читателя в заблуждение, утверждая, что писатель «никогда не подписывал коллективных писем против опальных коллег». На самом деле он дважды подписывал коллективные письма против Б. Пастернака (см.: Новый мир. 1958. № 11).

В русской литературе XX века не было писателя Леонида Пантелеева, а был писатель Л. Пантелеев (псевдоним Алексея Ивановича Еремеева).

В статье об А. Платонове (авторы С. Залыгин и Н. М. Малыгина), на наш взгляд, сознательно опущены важные факты биографии писателя, в частности такие: Шолохов помог освободить из заключения единственного сына Платонова, осужденного по политической статье несовершеннолетним. После войны оказал поддержку опальному писателю в издании русских сказок «Финист — Ясный Сокол», «„Волшебное“ кольцо», а также «Башкирских сказок» в переложении А. Платонова. Замалчивание этих фактов связано с позицией автора повести «На Иртыше» по отношению к Шолохову, развернувшего в свое время на страницах «Нового мира» кампанию по дискредитации писателя.

Пользование Словарем затрудняет отсутствие алфавитного и предметного указателей.

Нельзя обойти и явные стилистические казусы. В. Саянов в статье аттестован так: «поэт, прозаик литературы». О Г. Медынском сообщается: «Родился в семье потомственного духовного лица...»

Итак, как же относиться к Словарю «Русские писатели 20 века»? Несмотря на отмеченные недостатки, рецензируемое издание должно пройти незамеченным литературной наукой. Объективную оценку ему дал сам главный редактор П. А. Николаев, охарактеризовав свое детище так: «Книга послужит содержательным материалом для будущей истории русской литературы XX века». Думается, с этим трудно не согласиться.

© В. С. Бирон

НОВОЕ ИЗДАНИЕ ПИСЕМ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО ВО ФРАНЦИИ*

Жак Катто, крупнейший современный французский исследователь Достоевского, в России, к сожалению, известен лишь профессионалам — его монографию о русском писателе «Процесс творчества Достоевского»,¹ книги и статьи о литературе, не переведенные до сих

пор на русский язык, трудно найти даже в библиотеках с филологическим уклоном.² Научный вклад Жака Катто в осмысление творчества и биографии Достоевского значителен. Исследования Катто представили писателя в контексте мировой литературы, открыли европейскому читателю глубинную связь духовного опыта Достоевского с его творениями. Название одной из статей Катто «Палимпсест отдаленных лет в великих романах Достоевского» выражает творческое кредо автора — он пытается «считывать» все уровни текста Достоевского, пробираясь к истокам и возвращаясь к зрелому художнику. Работы Катто посвящены проблемам эстетики Достоевского, вопросам поэтики и стилистики, особенностям его слож-

* *Dostoevski. Correspondance. Tome 1. 1832—1864 / Edition integrale, présentée et annotée par Jacques Catteau. Traduit du russe par Anne Coldefy-Faucard. Paris: Bartillat, 1998; Tome 2. 1865—1870. Paris: Bartillat, 2001.* Письма будут изданы в 4 томах. Выпуск третьего тома намечен в 2002 году. Переводчик этого издания, Анна Колдефи-Фокар, за перевод первого тома «Переписки» в 1999 году получила премию Севиньи.

¹ *Catteau Jacques. La creation litteraire chez Dostoevski. Paris: Institut d'études slaves, 1978.* В 1979 году эта книга Ж. Катто получила во Франции главный приз в номинации «Критическая литература».

² Статья Ж. Катто «Пространство и время в романах Достоевского» была переведена и опубликована в кн.: Ф. М. Достоевский. Материалы и исследования. Л., 1978. Т. 3. С. 41—54.

ного языка, взаимоотношениям с писателями-современниками. В международном достоевведении имя Жака Катто стоит в ряду таких выдающихся филологов, как Г. Фридендер, Д. Франк, Г. Хетсо, Р. Белкнап, Р. Джексон, М. Джоунс, М. Кадо³ и др.

Познания Жака Катто в области русской литературы имеют энциклопедический охват. Он не ограничивает себя изучением определенного периода. Творчество Достоевского рассматривается им в пространстве «большого времени» литературы. Это придает работам Катто о русском писателе масштабность и глубину. В отличие от многих исследователей, не всегда в полном объеме изучающих написанное о Достоевском коллегами других стран, Катто включает в поле своего зрения все заслуживающие внимания труды о писателе. Библиография использованной им литературы необъятна. Многообразные аспекты творчества Достоевского анализируются Катто во всей полноте накопленных за целый век знаний. Но Катто видит задачу современного исследователя творчества романиста не просто в углублении или расширении известных фактов или изучении биографических подробностей жизни, а в совершенно новом подходе к осмыслению личности творца. С определения задач, которые стоят перед автором-биографом, Катто начинает свою статью «Палимпсест отдаленных лет в великих романах Достоевского»: «Быть биографом опасно. Пытаться быть биографом писателя явно рискованно. Нужно охватить и объединить и жизнь и творчество: жизнь, которая разворачивается в контексте истории и нации, человек, в котором нужно исследовать биологию, психику, культуру и т. д., литературное наследие, созданное для современников, но назначение которого универсально, закрепившееся во времени и при этом уникальное своим дыханием, своим звучанием и композицией. Словом, нужно одновременно восстановить исторический контекст и своеобразие. В идеале современная биография должна преодолеть традиционную дихотомию *человек и произведение* (...) Необходимо создать новый жанр, предметом которого стал бы человек произведения (...) Задача особенно трудная при попытке проникновения в „галактику Достоевского“ — потому что это значит встретиться лицом к лицу с дилеммой, заданной его гениальным творчеством и жизнью, самой по себе являющейся романом...»⁴

Катто работает в особом жанре биографической литературы, в котором писатель не сопоставляется с его творчеством, а отождествляется с ним. Объектом анализа становится не только «творчество», но и «человек творчества». Внутренняя жизнь Достоевского рассмат-

ривается как реальная основа, ткань, из которой формируются многочисленные варианты фантастических в своей обыденности событий его произведений. Катто использует кинематографический прием в создании фигуры писателя, меняя планы приближения и удаления. Мозаика разрозненных фрагментов жизни Достоевского собирается в цельный образ человека-творца. Крупный план позволяет усилить главное в его личности, сохраняя частные детали на информационном уровне.

Писать о романисте трудно, писать об исследователе литературы еще сложнее. Биография писателя, его художественные тексты, дневники, письма дают возможность изучать личность автора, погружаясь в лабораторию творчества. Когда речь идет о современном писателе-исследователе, перед нами предстают лишь его литературоведческие тексты, сквозь которые лицо автора почти не прочитывается. Отправляясь в «галактику Достоевского», Катто исполняет роль «космического» проводника, открывающего неизведанные пространства. Без его сопровождения это путешествие не было бы таким осмысленным. Приглашая нас погрузиться в бездны сознания героев Достоевского, французский исследователь сохраняет нейтральный тон, стилистически близкий рассказчиком многих романов писателя; он становится одним из «хроникеров» Достоевского. Космос Достоевского имеет особые законы. Тот, кто погружается в него, включаясь в совместное постижение тайны человека, становится вечным странником и уже не может существовать вне «проклятых» вопросов писателя. В статье «От тайны писателя к раскрытию человека» Катто цитирует парадоксальное высказывание о Достоевском Поля Леото, который выразил то, что на уровне подсознания ощущают многие: «В целях интеллектуальной гигиены следует держаться от него в отдалении, не желать его узнать» (т.1, с.14). Мир Достоевского ассоциируется с древом познания добра и зла: прикосновение к нему открывает страшные для человеческого сознания глубины, влечет за собой постоянную работу мысли. Писатель был непримиримым противником обывательского способа существования. Вопрос «гигиены интеллекта» имел для него особый смысл: очищение души, воскрешение человека непременно требуют напряжения мысли и опыта страдания. На протяжении всей своей профессиональной деятельности Жак Катто, исследуя разные грани мира Достоевского, стремится досконально воссоздать тернистый путь становления великого творца.

Последний монументальный труд Катто — полное издание писем Достоевского с комментариями и большой вступительной статьей — ориентирован на читателя, уже знакомого с художественными произведениями Достоевского. Писатель, создавший целую галерею вечных типов и характеров, поднимающий самые болезненные вопросы мироустройства, вызывает огромный интерес к своей личности. Каким человеком был он сам, что любил, как страдал, о чем

³ Только что вышла книга соотечественника Ж. Катто Мишеля Кадо: *Cadot Michel. Dostoievski d'un siecle a l'autre ou la Russie entre Orient et Occident. Paris, 2001.*

⁴ *La Revue russe. 1994. № 7. P. 7.*

думал, что ценил в других, как переживал драматические события своей жизни — в этом смысл обращения к его частным письмам. Личная переписка Достоевского, никогда еще не издававшаяся в таком объеме на французском языке, открывает писателя изнутри, в те моменты, когда он не задумывается о стиле и занимательности текста. П. А. Вяземский, младший современник Достоевского, мастер эпистолярного жанра, точно сформулировал главное отличие переписки от любых дневниковых записей: «Самые полные, самые искренние Записки не имеют в себе того выражения истинной жизни, какими дышат и трепещут письма, написанные бегло, часто торопливою и рассеянною, но всегда, по крайней мере на ту минуту, проговаривающейся рукою. Записки, то есть мемуары (...) все-таки не что иное, как обдуманное воссоздание жизни. Письма — это самая жизнь, которую захватываешь по горячим следам ее».⁵ «Проговаривающейся» рукою Достоевского написано около 1000 писем. Они являют собой подлинную летопись его жизни и творчества.

В России собрание писем Достоевского издавалось трижды. В 1883 году в первом томе посмертного Полного собрания сочинений было опубликовано 147 писем писателя с краткими примечаниями. Второе издание писем (в 4-х томах) вышло в 1928—1959 годах под редакцией, с предисловием и примечаниями А. С. Долинина. Третьим, максимально полным изданием на сегодняшний день (именно по этому изданию сделан французский перевод писем) стали 28—30 тома (в 5-ти книгах) Полного академического собрания сочинений, подготовленные «группой Достоевского» Пушкинского Дома с подробными комментариями и вступительной статьей Г. М. Фридлендера (1982—1988). Существует также уникальный том переписки Достоевского с женой, изданный в 1995 году в серии «Литературные памятники», составленный и прокомментированный В. Тунимановым и С. Беловым.

Нет, наверное, ни одной статьи о Достоевском, где не цитировались бы письма Достоевского, проливающие свет на смысл его произведений, раскрывающие рождение замысла произведения, поясняющие характер созданного персонажа, пронзительно разворачивающие терзания игрока или описывающие семейные события, горестные утраты, литературные успехи, идейные искания. На основании этих бесценных свидетельств анализируются этапы жизненного пути писателя, определяются главные и серьезные события жизни, выясняются взаимоотношения Достоевского с близкими и знакомыми людьми, прослеживается формирование в эпистолярной форме замыслов будущих романов. Но подробно аналитическому разбору эпистолярного наследия Достоевского, до статьи Жака Катто «Вступление к переписке» (предваряющей издание «Писем» на фран-

цузском языке), была посвящена лишь работа Г. М. Фридлендера «Письма Достоевского».

Г. М. Фридлендер, отмечая, что письма Достоевского заменяли ему личные дневники, высоко оценивал их значение для литературы: «Письма Достоевского — не только его исповедь, подробный, писавшийся непосредственно им самим, день за днем рассказ о себе, о событиях и людях его окружавших, но вместе с тем и неотъемлемая часть его творческого наследия, часть вклада Достоевского в русскую и мировую культуру».⁶ Полностью разделяя это суждение, Катто в своей статье усиливает значение эпистолярного наследия для всего творчества Достоевского в целом: «Тот, кто хочет понять творчество Достоевского, не может этого сделать, не ознакомившись с перепиской, являющейся одновременно источником, историей, объяснением, комментарием и синтезом» (т. 1, с. 45).

Во Франции о письмах Достоевского впервые высказался Андре Жид. Достоевский с его «рваными» текстами и несдерживаемым «поточком сознания» не вписывался в рамки классических эпистолярных образцов с их выделанными фразами, гладким стилем и стройной композицией. Письма Достоевского показали Андре Жиду бесформенными, несладкими и утомительными: «Перед нами человек — больной, бедный, вечно беспокойный и странным образом лишенный того псевдодостоинства, в котором он столько упрекал французам: красноречия... Язык его писем часто запутан, неловок, неправилен (...) первое впечатление отталкивающее... Пожалуй, у нас еще не было примера писательских писем, написанных так дурно...»⁷ Почти вековой интервал (статья Андре Жиды датируется 1908 годом) сильно изменила наше сознание. «Недостатки» эпистолярного наследия Достоевского, которые отмечал Жид, сегодня воспринимаются иначе. Повторы, одновременность нескольких развивающихся тем, резкие переходы, часто появляющиеся в наскоро написанных письмах, свидетельствуют об отсутствии фальши, о естественности фразы, обнаженности сознания: «Письма Достоевского открывают перед нами (...) кем он был. Они являются наиболее законченным выражением его личности и самым полным рассказом о его жизни. В них нет ничего искусственного, они живут, ведут борьбу, повествуют с пылом и в восхитительном беспорядке о трудах и днях писателя на протяжении почти полувека, с 1832 по 1881, от отрочества до смерти» (т. 1, с. 34).

Многие комментаторы писем Достоевского доверчиво отнеслись к сетованиям автора о «страшном, непобедимом, невозможном отражении писать письма» и неумении их писать: «Сам люблю получать письма, но писать само-

⁶ Фридлендер Г. М. Письма Достоевского / Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1988. Т. 28. Кн. 1. С. 5.

⁷ Жид Андре. Переписка Достоевского / Жид Андре. Достоевский. Эссе. Томск, 1994. С. 10.

⁵ Вяземский П. А. Полн. собр. соч. СПб., 1882. Т. VII. С. 135.

я считаю почти невозможным и даже нелепым: я не умею положительно высказываться в письме... И если я попаду в ад, то мне, конечно, присуждено будет за грехи мои писать по десятку писем в день, не меньше».⁸ Андре Жид объяснял эту нелюбовь к письмам неумением Достоевского писать от своего лица: «Он, так прекрасно умеющий говорить от чужого лица, затрудняется, когда ему надо говорить от своего лица; кажется, что мысли ложатся под его перо не одна за другой, а одновременно... Он, такой упорный, такой суровый в работе, неустанно исправляющий, уничтожающий, переделывающий написанное, страницу за страницей, пока ему не удастся вложить в него тот глубокий смысл, который в нем содержится, — пишет здесь, как попало, ничего не вычеркивая, но постоянно перебивая самого себя, стараясь скатать как можно скорее, на самом деле бесконечно затягивая...»⁹

Катто иронически соглашается с Жидом («Жид прав. Стиль писем Достоевского не отделан...»), но видит в словах Достоевского «систему самозащиты человека, который сознательно жертвует высоким стилем, высказываясь поспешно, прекрасно понимая при этом, что от него ждут высокого слога писателя» (т. 1, с. 39). И приводит примеры великолепного владения Достоевским эпистолярным жанром. Первый роман Достоевского, «Бедные люди», написанный в виде переписки главных героев, принес молодому автору славу и известность. В последующих произведениях писателя герои обязательно пишут письма, смысловая нагрузка которых всегда бывает весьма существенной для развития сюжета. Они, пишет Катто, «содержат в себе секрет и так желанны, что оказываются в чужих руках».

Катто реконструирует образ художника, доминантой которого является литература. Вне литературы Достоевский не существует. Поэтому письма его невозможно рассматривать отдельно от его художественных текстов. В его письмах, так же как и в романах, существует напряженное развитие сюжета, они увлекают, мучают, радуют независимо от внешней формы: «Но что за важность, это обратная сторона непосредственности и искренности, пыла или отчаяния. Слова не упорядочены стройящим образом: перо следует ритму мысли стремительной, страстной, возвращающейся к неотступно преследующим темам в конце письма, усыпанного призывами и криками» (т. 1, с. 38).

Интересно, что те, кому были адресованы письма Достоевского, никогда не замечали их небрежности и сбивчивости. Напротив, все корреспонденты высоко ценили его письма, ждали их с нетерпением, бережно хранили. Во многом благодаря такому трепетному отношению к письмам писателя они сохранились. Друг Достоевского, видный публицист и философ Н. Страхов, часто критически относившийся

и к характеру писателя, и к его творчеству, писал о его письмах друзьям: «В них постоянно слышится чистота намерений, искренность, прямота. Не забудем, что автор их был человек, в котором непрерывно совершались очень сильные и сложные душевные движения; но из писем ясно, что он легко становился выше этих движений и с этой высоты умел судить свои дела и отношения, себя и других, судить беспристрастным, великодушным судом. Он рассказывает свои слабости и затруднения, он волнуется и просит, жалуется и кается, но везде видно, что он никогда не теряет совершенно ни твердости, ни правильного взгляда на обстоятельстве и людей. Письма эти составляли большую отраду тех, к кому они были писаны».¹⁰

Отношение современников к письмам Достоевского отличается от сегодняшнего восприятия их. Для друзей и родных важнее был информативный смысл, что совершенно естественно для частной переписки. «Чужие» письма читаются иначе. Большой интерес для нас сегодня представляет их интеллектуальная и духовная значимость.

Внимательно проследивая в письмах драматические ситуации жизни Достоевского: постоянную нехватку денег, непреодолимую страсть к игре в рулетку, переживания в связи с утратой близких, чудовищные обязательства, которыми он себя постоянно связывал из-за денежных долгов, необходимость бесконечно объясняться с издателями, оправдывая задержку очередной главы, и пр., — Катто называет письма Достоевского *катализатором* романов: «Он лгал о продвижении романа, что доказывают письма к близким друзьям, но необходимость предложить сюжет и получить аванс стимулировала написание и ускорила процесс обдумывания, который без этого продолжался бы до бесконечности» (т. 1, с. 46).

Письма, этот «поспешный синопсис» романов, считает исследователь, открывают уникальную возможность проникновения в творческую лабораторию Достоевского: «Переписка, синкопированная хроника дней творения, так повествует о возникновении произведений: рождение идеи, смена планов, основные разветвления, сделки с издателями, отречение, возобновление (...) и отчаяние» (т. 1, с. 47).

Понятие «фантастического реализма», к которому относил свое творчество сам Достоевский, вполне приложимо к его письмам. Его эпистолярное наследие, в котором нет и не должно быть художественного вымысла, созданное вдохновенным пером писателя, равноправно включается в его огромный романый мир. Во всех текстах писателя стерта грань между внутренним и внешним, все, написанное им, имеет личный, исповедальный характер. В письмах мы видим зарождение того, что позже развивается и обрабатывается в романах: «Пере-

⁸ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 30. Кн. 1. С. 11.

⁹ Жид Андре. Указ. соч. С. 11.

¹⁰ Страхов Н. Воспоминания о Федоре Михайловиче Достоевском // Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников. М., 1990. Т. 1. С. 495.

писка человека обнаженного, освобожденного от всех легенд, в которые его обряжают, соединяется с творчеством замкнутого писателя и освещает его. В ней мы конкретно чувствуем, из какой плоти сделан „провидец духа”, кем является Достоевский» (т. 1, с. 56).

Катто стал первым исследователем эпистолярного наследия писателя на Западе, рассмотревшим частные письма Достоевского в контексте всего его литературного творчества. Как был бы поражен писатель, если бы узнал, что в конце XX века французскими исследователями будут переведены и глубоко прокомментированы все его письма! Он всегда считал, что особенности другого языка никогда не могут открыться иностранцу: «Есть такая тайна природы, закон ее, по которому только тем языком можно владеть в совершенстве, с каким родился, то есть каким говорит тот народ, которому принадлежите вы».¹¹ Эти слова Достоевского относились к русским, использующим французский язык «почти как родной». По мнению писателя, «язык этот выходит у них непременно мертвый, а не живой, язык не натуральный, а сделанный, язык фантастический и сумасшедший...» Он был абсолютно убежден, что «никто, никогда не в силах усвоить себе всех основных родовых стихий живого французского языка».¹²

Впрочем, в молодости это не помешало ему взяться за перевод романа Бальзака «Евгения Гранде» и перевести его всего за две с половиной недели, восторженно оценив свою работу: «Чудо! Настоящее чудо!» Но Достоевский переводил с французского на свой родной язык, совершенное владение которым компенсировало погрешности перевода. С русского на французский, по мнению писателя, адекватно перевести невозможно: «Я не могу без смеха вспомнить один перевод (...) Гоголя на французский язык, сделанный в середине 40-х годов, в Петербурге, г-м Виардо, мужем известной певицы, в сообществе с одним русским, теперь по праву знаменитым, но тогда еще лишь начинавшим молодым писателем. Вышла просто какая-то галиматья вместо Гоголя. Пушкин тоже во многом непереволим (...) Почему это так? Ведь страшно сказать, что европейский дух, может быть,

не так многообразен и более замкнуто-своеобразен, чем наш, несмотря даже на то, что уж несомненно законченнее и отчетливее выразился, чем наш...»¹³ Достоевский считал, что ни один европейский язык не может передать «богатство и всесторонность» русского языка (заметим, что того же мнения придерживался и И. А. Гончаров). Во многом это объясняется очень низким уровнем переводов русских писателей на европейские языки в XIX веке. Но и современные переводчики русской литературы сталкиваются с огромными трудностями. Андрей Маркович, который переводит сейчас собрание сочинений Достоевского, пришел к заключению, что «вполне объективного, образцового и всеохватного перевода» Достоевского «вообще быть не может». В своих переводах Маркович пытается «соблюдать как можно больше все повторы, несурезицы, обмолвки. Потому что каждый повтор в системе рассказа имеет свой особый структурный смысл».¹⁴ Речь здесь идет о законченных художественных произведениях. Можно представить, какие сложности возникают при переводе порой сумбурных, внешне хаотических, не всегда стройных писем писателя! Но авторы издания его переписки — Жак Катто и переводчик Анна Колдефи-Фокар — блестяще справились с этой сложнейшей задачей. Они смогли найти эквиваленты русских выражений не только на уровне языка, но и на уровне понятия. К тому же издание очень удобно для работы — оно снабжено комментариями, которые помогают читателю ориентироваться в событийном и культурно-историческом материале. Два тома «Переписки» уже вышли. Теперь читающая Франция с интересом, о чем свидетельствуют многочисленные отклики во французской прессе, ждет выхода следующих томов, к подготовке которых Жак Катто уже приступил. Жаль лишь, что такая масштабная работа остается почти неизвестной в России. Хочется надеяться, что наступит время, когда книги и статьи ученого станут доступны читателям России, изучению литературы которой профессор Жак Катто посвятил свою жизнь.

¹³ Там же. С. 81.

¹⁴ Маркович А. Заметки французского переводчика Достоевского // Ф. М. Достоевский. Материалы и исследования. Т. 12. С. 257.

¹¹ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 25. С. 141.

¹² Там же. Т. 23. С. 79.

ВОСЬМАЯ МЕЖДУНАРОДНАЯ НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ «ПРАВОСЛАВИЕ И РУССКАЯ КУЛЬТУРА»

25—26 апреля 2001 года в Институте русской литературы проходила восьмая конференция «Православие и русская культура». В этом году она была посвящена 120-летию со дня рождения Б. К. Зайцева.

Открыл конференцию приветственным словом директор Института чл.-корр. Н. Н. Скотов. Он отметил, что ежегодное проведение в рамках Пасхального фестиваля Православной конференции в Пушкинском Доме стало доброй традицией. Православная культура сегодня все шире входит в нашу жизнь, часто меняя ее. Поэтому вполне закономерно, что понятие «культура» воспринимается в контексте названия конференции шире, чем просто литература.

Главный режиссер Пасхального фестиваля В. С. Павлов считал данное мероприятие благословение Святейшего Патриарха и отметил, что Пушкинский Дом служит благородной цели укрепления русской культуры, православия, национальных интересов страны. В приветственном слове Вольфганг Кляйман (Германия) сказал, что проведение конференции способствует лучшему пониманию зарубежными гостями России православной культуры.

В выступлении зам. директора ИРЛИ В. А. Котельникова было отмечено, что разработка темы «Православие и русская культура» меняется в сторону большего углубления, профессионализма. Несмотря на праздничный характер, участники конференции заняты словесным, умственным, духовным трудом, результаты которого идут на пользу и науке, и обществу в целом. Тема наполняется содержанием, подлежащим не только проповеднической, но и сугубо академической разработке. Поэтому существует множество оснований проводить эти конференции и впредь в таком академическом заведении, как Пушкинский Дом. Сегодня, отметил выступающий, мы находимся в состоянии обостряющейся полемики с теми, кто в материале нашей конференции не видит предмета для научного изучения. Даже академические голоса высказывают недоверие к возможностям и необходимости изучения данной темы. Это глубоко ошибочная позиция. Она опровергается и докладами участников, и всей традицией проведения конференции. Тем не менее ослаблять свои усилия в аргументированной полемике с этой позитивистской позицией не следует. В. А. Котельников призвал к научной обособленности суждений и напомнил, что в интеллектуальном отношении необходимо быть не благодушным, но строгим и сильным.

Пленарное заседание открылось докладом В. Е. Семенова (Санкт-Петербург) «Православный менталитет и культура в современной России». Православно-российская ментальность наиболее наглядно выражается в тысячелетней храмовой архитектуре, иконописи, духовной поэзии и музыке. В последнее десятилетие наблюдается возрождение православных традиций в творчестве современных писателей, поэтов, живописцев, музыкантов и кинематографистов. Православный менталитет значимо воплотился в российской духовно-нравственной философии XX века, в настоящее время он продолжает активно проявляться в работах современных отечественных философов. Православное христианство вполне совместимо с научной деятельностью многих русских ученых. Социологические исследования свидетельствуют о том, что с конца 1980-х годов в России повышается тяготение к религии, прежде всего православной.

С. Н. Азбелев (Санкт-Петербург) посвятил доклад забытой православной поэтессе Лидии Кологривовой и охарактеризовал ее недолгое, но яркое творчество, которое было восторженно оценено современниками и предано полному забвению в советские годы. Центральное место в стихах глубоко религиозной, «истинно русской женщины» принадлежит темпераментному осмыслению судьбоносных для России фактов начала XX века. Все, вышедшее из-под пера поэтессы, проникнуто христианским миропониманием и воодушевлено горячей любовью к родной стране и ее народу, отражает бескомпромиссность авторской позиции и резко выделяется на фоне современников-декадентов Серебряного века. Продолжившая традиции Тютчева, А. К. Толстого, Майкова, Лидия Кологривова заслуживает достойного места в истории русской литературы.

Доклад Н. К. Симаква (Санкт-Петербург) был посвящен «Православному осмыслению творчества Достоевского в трудах митрополита Антония (Храповицкого) и преп. Иустина (Поповича)». Митрополит Антоний видел в произведениях Достоевского пророческое слово о будущих судьбах православного возрождения России. Достоевского он сравнивал с великими богословами и писал о его величайшем практическом значении для русской эмиграции, призванной нести Христа, православие другим народам. По преданию, именно молодой Храповицкий послужил прообразом Алеши Карамазова. Для преп. Иустина Достоевский — дар

Божий России и всему славянству, ибо он проповедует единение славянства во Христе. Именно Россия призвана объединить все славянство и вести его ко Христу. Православие способно объединить человечество. Эра Запада заканчивается, наступает агония безбожной западной цивилизации. Вместо западного союза Достоевский проповедует единство во Христе. Писатель напоминает Иустину апостола Петра. И митрополит Антоний, и преп. Иустин советовали пастырям использовать творчество Достоевского для своей пастырской деятельности.

С небольшой речью, посвященной памяти княжны Веры Константиновны, выступила Т. И. Ганф.

Доклад «Литература постмодернизма как проявление апостасии» М. М. Дунаев (Москва) начал с замечания, что, несмотря на все оптимистические утверждения о возрождении православия, мы живем в мире все более усиливающегося богоотступничества. Одним из проявлений апостасии, начиная с самого зарождения истории человечества, является постоянное дробление единой, неделимой и неслиянной природы человека. Человек создан в единстве с Творцом и в единстве трех уровней своего бытия: тело, душа, дух. Впервые это единство было разрушено, когда он соблазнился тем, чтобы самому стать как Бог. Вторым грехопадением стала эпоха Возрождения, когда произошло отделение душевного и телесного от духовного. Постмодернизм ознаменовал собой окончательное разделение душевного и телесного. Наша культура все больше становится культурой телесных удовольствий. Постмодернизм насаждает идеал неограниченной свободы. Но в сердце каждого человека есть и добро, и зло; свобода, которая сейчас пропагандируется, — это свобода греховного начала. В постмодернизме царит бесконечная неопределенность, объявляемая абсолютот. Это следствие внедряемого в наше сознание апостасийного мышления. Истина постмодернистов уже не интересует. Главным смыслом их эстетической деятельности становится эгоцентричное самоутверждение индивида. Постмодернисты проповедуют культуру телесной жизни, обожествляя тело, поврежденное грехом. Символом постмодернизма является слово «пустота» из популярного романа В. Пелевина. Постмодернизм пренебрегает не только духовной, но и душевной сложностью жизни. Он снял проблему нравственности за ее ненужностью. Пресыщенность в погоне за наслаждениями порождает тягу к преступлению, щекочущему нервы. В сфере искусства это выражается в эстетике безобразного, которая обеспечивает дьявольскую идею кошмарного осквернения Божьего творения. Безобразное — отвержение образа Божьего, который каждый человек несет в себе. Апостасийная идеология утверждает в качестве высшей ценности земного бытия своевольные греховные страсти и устремленность к гибели. Чем это завершится, покажет история.

Доклад С. А. Наумова (Санкт-Петербург) «Время и вечность в языке православной куль-

туры» был посвящен обобщению некоторых результатов анализа слов с семантикой времени, классифицированных по нескольким критериям, что позволило представить логико-понятную систему времени церковнославянского языка. На основе лингвистических данных, сравнивая их с данными богословскими, докладчик пришел к выводу о согласованности самой смысловой системы церковнославянского языка с православным учением о времени. Особый акцент он сделал на том, что анализируется *современный* церковнославянский язык, являющийся частью русского языка. Это позволяет включить полученный участок языковой картины мира в общую картину мира русского народа и показать его роль в русском менталитете.

В докладе А. Л. Казина (Санкт-Петербург) «Культура как граница» говорилось об отношениях православия и русской культуры. Из Книги Бытия известно, что культуру как замену богообщения изобрели потомки проклятого Богом Каина. С самого начала истории культура являлась посредницей, т. е. границей, между Божественным законом и человеческой свободой. Пространство культуры оказалось излюбленным местом для искусствителя, ибо в принципе способно вмещать в себя все. Отечественные художники и мыслители никогда не забывали о двойственности самой идеи культуры и часто стремились преодолеть ее. С другой стороны, и Православная Церковь неоднократно указывала на недопустимость отождествления религии и культуры. Культура в метафизическом измерении — всего лишь тонкая колеблющаяся грань между духовными материками бытия, одна из средних оболочек цивилизации. Судить о человеке и тем более о народе только по светским формам его духовной жизни можно только поверхностно. В мистическом плане самодостаточная культура не раскрывает, а скрывает от человека бытие. Культурная оболочка жизни может далеко отходить от ее духовно-ценностного ядра или противоречить ему, что неизбежно приводит к культурной революции, и это характерно именно для России, где на протяжении XVIII—XX веков таковая происходила трижды. И каждый раз православно-русское ядро нашей цивилизации решительно сбрасывало с себя ставшую для него чуждой культурную «кожу» — порой весьма болезненно для обрешеткой этой кожей интеллигенции. Такая же участь ожидает и происходящую сейчас в России американизацию отечественной культуры.

В. Б. Мелейко (Санкт-Петербург) сообщил о своей находке: в газете «Рязанские губернские ведомости» за 1892 год он обнаружил заметку о том, что фамильной реликвией рода Пушкиных была чашница Ризы Господней. Согласно семейному преданию, эта святыня, заключенная в старинной серебряной ладанке, досталась Пушкиным от московского митрополита святителя Алексия (Плещеева).

Впервые в Литературном музее Пушкинского Дома открылась выставка «Все победивший звук...» М. В. Бразникова — первооткрыватель древнерусской певческой культуры»,

где впервые были представлены уникальные материалы из архивных фондов и частных коллекций.

Во второй половине дня состоялось заседание секции «Духовный реализм Б. К. Зайцева и И. С. Шмелева».

В докладе Н. Б. Анри (Франция) «Пространство/не-пространство Парижа в творчестве Б. К. Зайцева» говорилось о том, что в духовном мироздании писателя «не-пространством» оказывается реальный Париж, являющийся апофеозом материального мира. Это город, где все продается, он наполнен тьмой, холодом, безверием, безликостью и пустотой. «Не-пространству» реального Парижа противостоит образ «внутреннего» Парижа — города солида, таинственного света, церкви и тепла. Характерно и контрастное противопоставление центр/окраина. Окраина Парижа нивелирует разорванность мира автобиографического героя, постоянно ощущаемую им в центре города. И за пейзажем парижской окраины проступает образ России, являющейся для писателя избранным местом, которое противопоставляет хаосу «обыденного» мира — того «не-пространства», где в качестве центра выступает Париж—Вавилон.

А. М. Любумовров (Санкт-Петербург) в докладе «Б. Зайцев и А. Блок: полемика в образах» показал, что в лирическом эссе «Уединение» Зайцев с помощью сходных художественных средств ведет полемический диалог с «Двенадцатью» Блока. Блоковскому оксюмору «святая злоба» он противопоставляет последовательное отвращение от греха. «Русская злоба» для Зайцева — проявление темного, звериного начала. В отличие от автора «Скифов» «дикая орда» ни в малейшей степени не «ласкает» ни взора, ни слуха певца тишины и смирения. Если в поэме Блока рисуется мир «без креста» и «золотой иконостас» не спасает от гибели, то у Зайцева «древняя икона» и «крест на церкви Николая» — твердые незыблемые, ценности абсолютные. Финальная символическая картина «Двенадцати» также получает в «Уединении» художественное переосмысление. Если у Блока бытие погружено в стихию хаоса, мир благостный, «надвьюжный» трансцендентен миру наличному и Христос остается «невидим», то в «Уединении» постоянное напряженное противостояние двух сил пронизывает все уровни бытия; мир иной, неколебимый и вечный, присутствует в земном, наличном мире. Начала любви и света не скрылись, не отошли от земли. Этого «светлого Божьего мира», по мысли Зайцева (очерк «Побежденный»), не видел автор «Двенадцати». В «Уединении» можно наблюдать становление подлинно христианского мироощущения. Образы природы («синяя твердь») перерастают в метафоры православного Небесного Царствия. Внутреннее борец художника («усмотрю ли брата в звере») типично для христианского устройства души. Эссе заканчивается молитвой-прошением о вере, любви и терпении.

Православному календарю в романе И. С. Шмелева «Няня из Москвы» был посвя-

щен доклад С. В. Шешуновой (Дубна). В романе редко упоминаются дат. У рассказчицы другой счет времени, в основе которого православный календарь. Временными ориентирами служат Пасха, двенадцатые праздники, чередование постов и мясоедов. Однако Шмелев не просто показывает таким способом воцерковленность рассказчицы, он соотносит повороты сюжета и поступки персонажей с духовным смыслом этих православных праздников. Тем самым происходящее в личной жизни героев (т. е. во времени) приобретает иное измерение. Человек ставится перед лицом вечности. Православный календарь в литературном тексте является словесным аналогом обратной перспективы в иконописи. Таким образом, в «Няне из Москвы» Шмелев подходит к тем художественным принципам, которые получили более отчетливое выражение в «Лете Господнем» и «Путь небесных».

Образу старца Варнавы Гефсиманского в прозе И. С. Шмелева был посвящен доклад Л. Н. Кияшко (Москва). Старец Гефсиманского скита Троице-Сергиевой лавры преп. Варнава (Меркулов) запомнился современникам как добрый пастырь и учитель. Он был любим и монахами, и мирянами, приходившими к нему за советом. Духовная опытность усиливалась его прозорливостью: преп. Варнава были открыты и прошлое, и будущее. Именно этот старец предопределил судьбу Шмелева, благословив его на служение литературе. К образу преп. Варнавы писатель обращается во многих произведениях. От старца Варнавы получает наставление о подвижнической жизни в миру героиня романа «Пути небесные». Идея подвижничества в миру, связанная с внутренним преображением человека и постижением истины Божьей, — одна из характерных в прозе Шмелева.

Второй день работы конференции открылся докладом Н. П. Саблиной (Санкт-Петербург) «Парадигмы антиномий в оде Г. Р. Державина „Бог“». Державинская ода построена на антиномиях, пронизывающих все ее уровни: образность и символика, поэтическую речь и синтаксис. Докладчица указала на способы создания антиномий в оде «Бог», отметила их иерархичность, асимметрию, смежность и другие признаки, сопоставила с аналогичными у других русских поэтов, в частности у Марины Цветаевой. При всей неповторимости оды Державина можно говорить о типологии некоторых антиномий в русской поэзии, связанных с православным мирозерцанием. Поэтические образы индивидуальны, символы же имеют постоянное значение и составляют теологический фонд Церкви. Именно образы и символы приближают нас к умопостижаемому концепту (непознаваемой, непроявляемой сущности слова), исторгая хвалу и славословие Творцу.

Доклад Н. Н. Шаталиной (Санкт-Петербург) «Духовное чтение Г. Р. Державина как материал для летописи его жизни и творчества» был посвящен библиотек поэта, составившей примерно 4000 томов. Основная часть сохранившихся книг державинской библиотеки на-

ходится ныне в РНБ. Печатные издания из библиотеки Державина представляют интерес как источник дополнительных сведений о его жизни и творчестве, восполняя пробелы в хронологической канве. Они рассказывают о пребывании Державина в Петербурге, о событиях православной жизни, в которых он принимал участие и которые отражены в его творчестве. Из воспоминаний современников известно, какое значение имело для него духовное чтение. Описание сохранившихся книг библиотеки Державина позволяет узнать об этой стороне его личности еще больше.

Античной и христианской традиции изображения характеров в творчестве Пушкина был посвящен доклад Т. Г. Мальчуковой (Петрозаводск). В нем говорилось о том, что характеры у Пушкина всегда рассматривались в контексте современных ему этико-эстетических воззрений и в связи с традициями новоевропейской культуры. При этом анализировались классические, романтические и реалистические интенции. Античные и христианские корни указанных концепций не принимались во внимание. Докладчица впервые поставила указанную проблему, кратко проанализировав античное и христианское понимание человеческого характера. Античная концепция указывает прежде всего на постоянство, единство характера. В христианской литературе дано иное, более сложное, диалектическое понимание человека, который показан не только со стороны внешних поступков, но и со стороны внутреннего душевного и духовного мира. Пушкин творчески использует и античные, и христианские концепции человеческого характера. Так, в романе «Евгений Онегин» главные герои изображены в свете христианского представления о человеке, в то время как трестепенные и отчасти второстепенные персонажи — это замкнутые характеры, способные разве что к возрастному изменению поведения и психологии.

А. В. Моторин (Великий Новгород) сделал доклад на тему «Понятие духовного просвещения в творческом сознании Пушкина». Образование, которое Пушкин получил в Царскосельском лицее, определялось идеей «просвещения» как восстановления «божественной» сущности человеческой души. Сущность эта мыслится безликим, безличным «Светом», а «посвященная» человеческая душа представлялась безликим излучением этого «Света». Итогом такого «просвещения» становилось экстатическое духовное самоупражнение, по сути самоубийство человека, осуществляемое через растворение, развешивание души в пантеистически понимаемом «божественном» всеединстве мира. Подобными магическими представлениями о божественном свете человеческой души был вдохновлен общий замысел Министерства народного просвещения, созданного в 1802 году при непосредственном участии ближайшего масонского окружения Александра I. Естественным следствием лицейского образования стало вступление Пушкина в масонскую ложу в 1821 году. Той же исходной причи-

ной объясняется и содержание «Послания к цензору», где поэт прямо затрагивает вопросы народного просвещения и славит «дней Александровых прекрасное начало» за то, что «в те дни» много духовно чуждых православию просветительских книг «произвела печать». Магическому по сути и западному по происхождению представлению о духовном просвещении на русской почве противостояло заложенное в народное самосознание, в языковую память православно-мистическое понятие о Христе как божественном Слове и божественном Свете. В своем творческом развитии Пушкин преодолел издержки западного образования и вернулся к народно-православному взгляду на просвещение. Поворот этот обозначился во «Втором послании цензору», где прославлялся новый министр просвещения А. С. Шишков. Дальнейшая перемена во взглядах Пушкина отразилась в статье «О народном воспитании» и особенно ярко — в стихотворении «Пророк», где описано просвещение человеческой души огнем божественного Слова во время внутреннего богообщения. Уже в 1824 году поэт предвосхитил русскую просветительскую идеологию «православия, самодержавия и народности», подробно обоснованную во вступительной заметке первой книжки нового «Журнала Министерства народного просвещения».

Вопросу об интерпретации пятой строфы стихотворения Пушкина «Памятник» («Веленью Божию, о Муза, будь послушна...») был посвящен доклад О. Ю. Шокиной (Новосибирск). Пятая строфа всегда вызывала вопросы исследователей из-за ее кажущейся нестыковки с предыдущими четырьмя. Образ Музы приводит к прочтыванию строфы через Библейские Заповеди, при этом раскрывается смысл более глубокий, чем при исследовании только образного уровня. К каждой фразе из пятой строфы «Памятника» есть параллели в Священном Писании. Образ Музы, пришедший из античности, «подчиняется» христианским заповедям. «Памятник» — единственное стихотворение в творческом наследии Пушкина, где «языческий» образ «встроен» в «христианский» контекст. В этом нет противоречия, если воспринимать Музу как персонифицированный образ самого поэта.

В. П. Хавроничев (Санкт-Петербург) выступил с докладом «К вопросу о происхождении жанра и названия поэмы Н. В. Гоголя „Мертвые души“». Жанр гоголевского произведения — поэма в прозе. Взаимопроникновение жанров различных родов и видов искусств было типичным для романтизма (например, поэма «Медный всадник» определена самим Пушкиным как повесть). Первым опытом подобного рода были «Мученики, или Торжество Христианской веры» (1809), снабженные обширным предисловием, в котором автор излагает свои взгляды на возможность такого жанра, как поэма в прозе. Название гоголевской поэмы вызывало у читателей недоумение. Так, М. Погодин, знаток исторических документов и русского языка, утверждал, что такого выражения в

русском языке при жизни Гоголя не было. Тем не менее читателям творений Святых Отцов это выражение было знакомо. Отец и учитель Церкви Иоанн Златоуст в Беседе на Мф. 8, 14—15 называет «мертвыми душами» живущих во зле. Вполне вероятно, что Гоголь мог узнать это выражение еще до начала систематического изучения Святых Отцов.

О. А. Сергеева (Санкт-Петербург) назвала свой доклад «„Свете Тихий“ в русской поэзии: метафизика и поэтика». Церковный гимн «Свете Тихий» величает Иисуса Христа как Свет Славы Отца Небесного. В русле христианской церковной традиции находится и творчество русских поэтов. Так, в оде «Христос» Державин обращается к Спасителю словами церковного гимна. В поэзии Пушкина обращение к «Свете Тихий» не выявлено, однако если его творения читать внутренним оком, то этот гимн явлен в поэтическом идеале Татьяны. Ларина — фамилия значимая, ибо имеет греческий корень и может быть переведена как «милая (милостивая)» и «тихая». Именно эти характеристики сопровождают ее на протяжении всего романа. И. А. Бунин посвятил песнопению «Свете Тихий» два стихотворения: «Любил я в детстве сумрак в храме...» и «Вход в Иерусалим». А Цветаева в «Стихах к Блоку» выстроила образ поэта, используя лексику гимна «Свете Тихий». Отголоски церковного гимна «Свете Тихий» выявляются в поэзии К. Н. Батюшкова, Н. М. Карамзина, Ф. И. Тютчева, С. Есенина.

Доклад И. Г. Родченко (Санкт-Петербург) «Святитель Игнатий (Брянчанинов) — „Ангел-Хранитель“ Валаамской обители», основанный на неизданных письмах свт. Игнатия и малоизвестных фактах, был посвящен его влиянию на духовное и материальное развитие Валаамского Спасо-Преображенского монастыря. Участие свт. Игнатия в делах обители позволило не только исцелить духовные болезни, поразившие Валаам в 30-е годы XIX века, но и утвердить обитель на отеческом пути монашеского делания. Находясь под покровительством свт. Игнатия, Валаамский монастырь стал одним из центров монашеского делания с вселенским значением, «соперничающим» в добродетелях с Афоном.

Е. Н. Монахова (Санкт-Петербург) познакомила участников конференции с христианской тематикой в собрании Литературного музея Пушкинского Дома.

В докладе Сун Вха Ху (Республика Корея) «Черты православного иконописания в образе старца Зосимы» речь шла о герое романа Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы». Святость, в православном понимании, выражает собой духовную красоту человека, приобретенное им подобие Бога через долгий процесс обожения, и старец Зосима обладает именно такой красотой, она запечатлена в его образе. В описании внешности старца очевидны черты, которые находят отражение и в православном иконописании. На иконах изображается не портрет, а «светоносный лик» святого, т. е. лицо, отражающее идеальную духовность. Описание лица старца можно назвать «словесной ико-

ной». В Зосиме подчеркивается отсутствие телесности, что тоже характерно для иконописи. Старец физически почти неподвижен, а это свойство в изображении святых является воплощением достигнутой духовной гармонии и совершенства. Зосима воспринимает красоту Божьего мира в его чистом и идеальном виде. В описании гармонии природы, как ее понимает старец, отражена характерная для православной эстетики храмовая идея «собора всей твари как грядущего мира вселенной». Мир, представляющийся старцу Зосиме, является именно такой вселенной, и это предвставление соответствует его иконописному образу.

Доклад М. А. Дмитриевой (Санкт-Петербург) был посвящен монархической идее у А. К. Толстого. Она говорила о неоднозначном изображении Толстым монархических образов и мотивов в известной драматической трилогии, а также «Истории государства Российского» от Гостомысла до Тимашева». В образе Козьмы Пруткова кроме изначальной пародийности Дмитриева увидела и отражение положительных черт Николаевского царствования. Козьму Пруткова можно считать зеркалом дворянского сознания этого периода, когда обнаружилась пропасть между старой церковной почвой и имперским эмансипированным будущим.

В докладе Су Ен Ли (Республика Корея) «Тема „бездны безымянной“ в стихотворении Ф. И. Тютчева „День и ночь“ в контексте православного миропонимания» прозвучала мысль о том, что тему «бездны» в этом тютчевском стихотворении, развращающей перед человеком, страшщей его и способной поглотить, следует рассматривать как непосредственно связанную с осмыслением поэтом внутренних «борений», «незримой брани» в человеческой душе и с его стремлением разгадать тайну трагического одиночества и тревоги, нередко порабошающих душу. Вне христианского мировоззрения, вне знания о присутствии и активности в мире зла разгадка смысла этой незримой духовной «брани» оказывается для Тютчева невозможной. Некое «космическое», связанное с пантеистическим мировосприятием значение образа «бездны безымянной» в «Дне и ночи», вопреки мнениям многих исследователей, иллюзорно. «Космическая» художественная символика была использована поэтом для художественно убедительного изображения борьбы темных, безбожных и светлых, божественных сил в душе человека.

Доклад О. Л. Фетисенко (Санкт-Петербург) «„Плодотворное содействие“. Эпизод из истории журнала „Русское обозрение“» был посвящен журнальному эпизоду в истории русской православной периодики. Журнал «Русское обозрение» издавался в Москве с 1890 года. В 1892 году один из его основателей, Д. Н. Цертелев, покинул редакцию, и на пост редактора-издателя владельцами журнала был приглашен ученик и друг К. Н. Леонтьева, поэт и литературный критик, приват-доцент Московского университета А. А. Александров. В его редакторскую программу входило своеобразное «во-

церковление» журнала, приобщение светского читателя к церковно-общественной жизни, популяризация наследия своего учителя. В этом не было никакой опасности для государства, и сам претендент на должность редактора исповедовал строго «охранительные» убеждения. Но утверждение Александрова в должности состоялось не сразу — помехой стало нескрываемое недоброжелательство по отношению к К. Н. Леонтьеву в петербургских «сферах». В столице Александров нашел, однако, покровителя, способного оказать «плодотворное содействие», — им был Государственный контролер Т. И. Филиппов.

Автор доклада «Христос „Двенадцати“ и пушкинские „двух бесов изображенья“» В. Н. Сузи (Петрозаводск) проанализировал природу центрального для поэмы «Двенадцать» образа Христа. Непреходящая спорность этого образа связана с не опосредованным промежуточными категориями выведением его из авторского мировоззрения, с отождествлением символического образа с лирическим героем, а также с категорильно-терминологической неясностью, обусловленной смысловой неясностью и для самого Блока. Произошла ставшая привычной для культуры профанация, «повреждение Имени» — и не социальным контекстом, а самим автором. Одной из многих параллелей Иисусу у Блока представляются пушкинские «двух бесов изображенья» из стихотворения «В начале жизни школу помню я...». Следует отметить общий для поэтов, но по-разному проявившийся импульс «невольного» влечения, разнокачественность и степень преодоления которого обусловили различия в реализации мотива «водительство — преследования», структурирующего оба произведения.

В докладе С. А. Родиной (Санкт-Петербург) речь шла об образе Света в стихотворении С. А. Есенина «Пантократор» и его метрическом воплощении. В ткани художественного текста, даже в способе организации художественной речи, каковым в поэзии является ритм, находят отражение подспудные движения души поэта. Через ритм можно выйти на понимание отношения поэта с Богом. Интересный материал в этом смысле дает есенинское стихотворение «Пантократор». Колоротивной доминантой его является Свет, который на уровне символики дублирует семантику заглавного образа Пантократора — Вседержителя, ведь в христианской традиции Свет — атрибут Бога. Стихотворение состоит из четырех метрически своеобразных главков. Ритм каждой из них обусловлен ее содержанием, что соответствует этапам на пути лирического героя к Свету: вначале он бунтует, сопротивляется мировому ритму (трехдольник на основе анапеста), затем всматривается (четырёхстопный хорей), потом вовлекается в общий ритм (трехстопный амфибрахий) и, наконец, присоединяется к всеобщему размеренному движению (четырёхстопный ямба).

Е. И. Колесникова (Санкт-Петербург) в докладе «„Мертвый жизни не простит“». Андрей Платонов о воскресении» рассматривала про-

блему воскресения мертвых, решаемую Платоновым в научно-практическом ключе. Считается, что здесь писатель идет вслед за Н. Федоровым, призывавшим к «общему делу» воскресения человека другим человеком. Их взгляды действительно в основном совпадают, за исключением того, что если Федоров продолжает видеть Бога на небесах, отводя ему роль верховного наблюдателя за процессом воскресения людьми своих предков, то у Платонова мертвые должны воскреснуть благодаря рациональной научной деятельности сиротливого человека, лишенного верховного божества. Федоровскую идею «общего дела» Платонов не использовал в чистом виде, а творчески перерабатывал. В таком подходе заложен один из основных методологических принципов теософии — допустимость бесконечного варьирования различных составляющих. Свообразие платоновского подхода к проблеме воскресения мертвых можно увидеть, сравнив его пьесе «Молчание (На могиле отца)» и эссе «Голос из вечности» свт. Игнатия Брянчанинова. Ключевое слово эссе совпадает с заглавием пьесы. Но у Платонова мертвецы «взыскивают» с живых, они зависимы от них. Мертвые у Игнатия Брянчанинова не нуждаются в созидательной практической деятельности живых. Военный рассказ Платонова «Взыскание погибших» также художественно иллюстрирует семантические смещения христианских понятий и терминов. Мертвые здесь «взыскивают», т. е. требуют воздаяния. Вместе с тем идейной основой рассказа является именно федоровская мысль о воскресении.

Доклад О. М. Култышевой (Москва) «Мотивы „Философии общего дела“ Н. Федорова в поэзии Маяковского» представлял собой попытку сопоставления темы будущего в поэзии Маяковского с основными идеями философии Федорова. Связь мотивов будущего у Маяковского с идеей воскресения людей и достижения вечной жизни в философии Федорова очевидна. Поэту близка федоровская мысль о возможности подчинения природы человеческому разуму, нацеленному на преодоление смерти. В советской идее отражена федоровская мысль о психократии как сознательном подчинении всех живущих единой цели. Но Маяковский не совпадает с Федоровым в отношении объекта воскресения. По его мнению, воскрешаемые должны быть подвергнуты строгому отбору (в отличие от федоровского всеобщего воскресения). Если Федоров придерживается православных концепций Святой Пасхи и Троицы, то Маяковский является последовательным наукопоклонником, а его «религия» — богоборческой.

А. А. Дырдин (Ульяновск) говорил о смысле образа чаши в повести М. Пришвина «Мирская чаша». Голоса героев повести сближаются с авторским «я», колеблющимся между гуманистической традицией и православной духовностью. Синтез традиционной и собственно пришвинской символики основан на семантическом сходстве библейской и постреволюционной истории. Ближе всего писателю символика православного таинства. «Мирская чаша» соотно-

сится с представлением о сохранении человеком целостности духовной жизни — личности как «малой чаше» бытия. «Поэзия мысли» Пришвина восходит к христианским воззрениям на человека, мотивам Святого Писания. «Человек как двуединая чаша» — предельно обобщенная аксиома Пришвина, с помощью которой он показывает постоянство взаимонаправленных отношений человека и мироздания, духа и материи.

А. В. Грунтовский (Санкт-Петербург) в выступлении «Литература и православие» высказал ряд суждений по проблеме «православного литературоведения». Он, в частности, предположил, что культура есть исторически реализованная «русская идея», отражающая Промысел Божий о России, и писатель призван воплощать его литературными средствами.

Итоги конференции подвел председатель Оргкомитета А. М. Любомудров.

© О. В. Румянцева

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ТЕКСТОЛОГИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Научно-практическая конференция под таким названием, состоявшаяся в Институте русской литературы (Пушкинский Дом) 7—9 июня 2001 года и собравшая ученых-текстологов Петербурга и Москвы, превратилась в трехдневную презентацию новых изданий русской классики. Один перечень представленных на конференции академических, научных и научно-массовых изданий говорит сам за себя: Пушкин, Гоголь, Толстой, Гончаров, Фет, Лесков, Леонтьев, Ремизов, Андреев, Горький, Маяковский, Есенин, Гумилев. Вместе с тем, как отметили все выступавшие, современная издательская практика с ее масштабами, темпами и вольными эдичионными принципами (а часто и без каких бы то ни было принципов) ставит текстологов перед необходимостью в новых условиях принимать сложнейшие решения как методологического, так и чисто прагматического характера.

Открывая конференцию, заместитель директора ИРЛИ, доктор филол. наук В. А. Котельников представил общую картину современного состояния текстологии. Отметив резкое возрастание потока печатной продукции, находящегося вдали не только от научно-текстологических, но и от обыкновенных редакторских и корректорских инстанций, он признал, что наука сегодня не может ни остановить этот поток, ни соперничать с ним. «Тем не менее, — отметил В. А. Котельников, — небольшая, но неприкосновенная область текстологической компетенции в культуре сохраняется и нет причин говорить об упадке текстологии — результаты работы собравшихся в зале служат очевидным тому свидетельством. Текстология, — продолжил он, — может быть, самая драматичная отрасль филологической науки, и особенно явно это сегодня. Обостряется конфликт интерпретационного и историко-фактического аспектов в ходе поиска текстологических решений. Возрастает давление новых, зачастую принципиально неисторических подходов к тексту, что связано с проблемой социального статуса слова, с его идеологической обремененностью и авторитарностью. Многие филологи переживают со-

стояние, которое теперь принято называть „эпистемологической неуверенностью“. Сомнение в традиционных постулатах познания, скептицизм в отношении культурной аксиоматики, недоверие к традиции, к автору текста — все это нередко сопутствует работе текстолога. Кроме того, возрастают амбиции исследователя, который подчас претендует стать соавтором произведения. Реконструкция творческого процесса может приобретать телеологический характер и, имея вид научной обоснованности, навязывать такое прочтение текста, которое, по сути, лишено настоящих исторических оснований. И это лишь часть тех моментов, которые делают текстологию драматичной».

Реальную остроту текстологических проблем, возникающих при работе с авторами как XIX века (начиная с Пушкина), так и в особенности века XX, подтвердили выступления докладчиков и развернувшаяся дискуссия.

Выступлений на конференции 7 июня открыла главный научный сотрудник ИМЛИ Л. Д. Громова-Опульская докладом «Текстология незавершенного (Л. Н. Толстой)», обобщившим основные методологические принципы, которые легли в основу издаваемого ИМЛИ академического Полного собрания сочинений Л. Н. Толстого в 100 томах. В настоящее время, сказала Л. Д. Опульская, получили признание три основные текстологические школы — немецкая, русская и французская. Методологической основой немецкой школы был позитивизм, исходящий из правды факта, количественного соотношения деталей. Основу русской школы, возникшей преимущественно в связи с научными изданиями классиков новой литературы в конце XIX века и теоретически обоснованной уже в нашем веке (более всего Д. С. Лихачевым), составляет историзм, противопоставленный механицизму немецкой школы. Французская школа, так называемая генетическая критика, — самая молодая, существующая всего несколько десятилетий, ставит во главу угла движение текста и в сущности не отдает предпочтения ни одной из его редакций. «Мы спорим с этим подходом, — подчеркнула

Л. Д. Опульская, — поскольку отстаиваем целенаправленность авторской творческой воли. Однако следует признать: все методы хороши, если они уместны в приложении к данному материалу. Если сочинение сохранилось лишь в списках и преемственную, историческую связь между ними трудно, порою невозможно установить, приемы французской школы могут быть плодотворно использованы». Так, генетическая критика дает инструментарий к анализу (и к изданию) незавершенных произведений. Докладчица продемонстрировала это на примере незавершенных произведений Л. Н. Толстого — «Отъезжее поле», «Живой труп», «Отец Сергей», «Дьявол». В заключение Л. Д. Опульская сказала: «Текстология — вообще ювелирная, тонкая, очень ответственная работа. Здесь очень важно не навредить творцу. Когда речь идет о произведениях незавершенных, сложности, пожалуй, не уменьшаются, а возрастают. То, что мы называем „критикой текста“, выглядит здесь обычно даже более внушительно, чем в случаях, когда сочинение было оформлено самим автором. История всякого текста, особенно незавершенного, уникальна и неповторима. Занимаясь всю жизнь изданиями и рукописями, могу сказать: в текстологии нужно полное знание, умение, такт, осмотрительность и осторожность. И прав был Г. О. Винокур: надо любить произведение, а не его редакции».

Методологическим аспектам текстологии был посвящен и доклад ведущего научного сотрудника ИМЛИ А. Л. Гришунина «Французская генетическая критика в свете отечественного опыта». Возникновение генетической критики докладчик связал с новейшими тенденциями в мировой науке. Генетическая критика отражает интерес к «открытому произведению», а не только к «завершенному» тексту, воплотившему «волю автора», к процессу творчества и к механизмам восприятия. Она включает и момент эстетический: анализ «графизма» рукописи расширяет диапазон исследования и ведет к синтезу различных наук. Достижения подобного рода, по мнению докладчика, не стали достоянием отечественной науки по чисто внешним причинам (давление на структурализм в советские годы, задержка с компьютеризацией), хотя в России были значительные предпосылки именно такой текстологии, прежде всего — в деятельности А. А. Потебни и его школы. Но ни Потебня, ни Б. В. Томашевский, ни Г. О. Винокур, ни Д. С. Лихачев, ни Н. К. Пиксанов с его «творческой историей» во французских исследованиях не упоминаются. «Позволительно думать, — заключил докладчик, — что «энтюзиазм неофитов», французских „генетистов“, не имеет резона. Нашим исследователям большая часть выдвинутых ими проблем давно известна».

Сообщение старшего научного сотрудника ИРЛИ Н. П. Генераловой было посвящено не столько теоретической, сколько прикладной текстологии. Она ознакомила присутствующих с проектом первого Собрания сочинений А. А. Фета в 20-ти томах, предпринятого Кур-

ским педагогическим университетом и Институтом русской литературы. Уже к началу 90-х годов, по словам Н. П. Генераловой, большинством исследователей стала осознаваться проблема необходимости издания полного наследия Фета — не только поэта, но и критика, публициста, мемуариста, переводчика. В том, что именно Курский университет, в течение последних пятнадцати лет проводивший регулярные Фетовские конференции и выпускавший Фетовские сборники, стал центром современного фетоведения, нет сомнений. Собиравшиеся там со всей России исследователи пришли к выводу, что настало время представить творчество великого русского поэта в максимальном объеме, включая его переводы и богатый эпистолярный. Н. П. Генералова сообщила, что первый том Собрания сочинений Фета, куда вошли стихотворения, написанные до 1863 года (представленные по сборникам 1840, 1850, 1856 и 1863 годов), подготовлен к печати, остальные тома находятся в работе. Прозвучавшая в докладе характеристика текстологических принципов нового издания и проблем, с которыми пришлось столкнуться его редколлегии, вызвала у слушателей ряд закономерных вопросов. Как общая композиция, так и состав издания достаточно необычны. К примеру, в собрание предполагается включить не только фетовские переводы античных классиков и «Фауста» Гете, но и целиком трактат А. Шопенгауэра «Мир как воля и представление», что, естественно, требует специального научного комментария. Для авторского коллектива издания, завершила коллега Н. П. Генералова, все эти проблемы представляются решаемыми.

«Текстология — синоним филологии. Текстолог — тот, кто проходит весь филологический путь от начала до конца» — с этих положений начал свой доклад «Текст как множественность волеизъявлений автора (Вл. Соловьев)» ведущий научный сотрудник ИМЛИ Н. В. Котрелев. Для текстолога, отметил он, обычно существуют два понятия — или автор, или произведение. «Произведение не является законченной конструкцией, но суммой авторских решений по поводу некоего замысла и придания ему общественного статуса. Если произведение есть единица действия автора, его творческий жест, если писатель через произведение конструирует представление о себе как ценность высшего порядка, трансцендирует себя, то наша задача сводится к строгой осведомленности о тех разных статусах, которые автор придал своему произведению». Докладчик подчеркнул, что проблема единственного текста — историческая проблема (обусловленная, например, статусом слова внутри той или иной политической и идеологической системы, наличием цензуры и проч.) и перед текстологом всегда стоит задача, что издавать — произведение (с его культурно- и социально-историческим статусом) или рукопись. Сложность решения этой задачи была продемонстрирована Н. В. Котрелевым на примере стихотворения Вл. Соловьева «Из Гейне», черновик которого много содержательнее чис-

товой редакции и включает как автобиографические и автореминисцентные, так и теософские мотивы, удаленные автором из окончательного текста.

Основные вопросы и трудности, возникающие перед издателями текстов русских писателей-эмигрантов, были рассмотрены в докладе ведущего научного сотрудника ИРЛИ А. М. Грачевой «Текстологические проблемы научного издания сочинений писателей-эмигрантов первой волны эмиграции (Собрание сочинений А. М. Ремизова)». Среди них — проблема изучения допечатной и печатной истории текста, обусловленная расщеплением архивов писателей-эмигрантов между несколькими странами; проблема полноты издания, сопряженная с недостаточностью или полным отсутствием персональных регистрационных библиографий как произведений самого писателя, так и литературы о нем. Однако в современных условиях, подчеркнула докладчица, академическая наука не может отстраниться от изданий сочинений писателей-эмигрантов, мотивируя это отсутствием базы для подготовки собрания сочинений академического типа. В этом случае надо идти не путем, указанным Б. В. Томашевским, т. е. от академического издания к популярному, а от популярного — к академическому. Примером следования в этом направлении служит подготовка Пушкинским Домом на базе издательства «Русская книга» Собрания сочинений Алексея Ремизова в 10-ти томах. Охарактеризовав эдичионные принципы этого Собрания сочинений, докладчица заключила, что коллектив авторов рассматривает свое издание как предвещающее следующий этап научного изучения наследия А. М. Ремизова — подготовку академического Полного собрания его сочинений.

Вечернее заседание открыли доклады пушкинистов, посвященные острейшим проблемам пушкинской текстологии, возникшим в процессе работы над академическим Полным собранием сочинений поэта.

С докладом «О текстологической концепции 4-го тома Полного собрания сочинений А. С. Пушкина» выступил ведущий научный сотрудник ИРЛИ С. А. Фомичев. Наиболее сложными в подготовке нового академического ПСС Пушкина, отметил он, являются тома лирики в силу наибольшего количества произведений, известных нам лишь по рукописям и спискам, не опубликованным по разным причинам при жизни автора. Особенно это касается четвертого тома, включающего лирику 1830-х годов, т. е. того периода творчества, когда Пушкин, по справедливому утверждению исследователей, становится преимущественно «поэтом для себя», не стремившимся делиться с публикой даже большинством ныне признанных шедевров его лирики. До сих пор в публикации текстов пушкинских стихотворений сохраняется автавизм многих «допусков», предпринятых в посмертном издании сочинений поэта В. А. Жуковским, смело редактировавшим пушкинские стихи, восстанавливавшим зачерк-

нутые фрагменты автографов, а иногда и прямо «дорабатывавшим» пушкинские тексты, особенно в тех случаях, когда рукопись не поддавалась уверенному прочтению. В качестве примеров С. А. Фомичев указал стихотворения «Заклинания», «Я здесь, Инезилья», «Паж, или Пятнадцатый год», которые до сих пор печатаются в редакции Жуковского.

Ряд общепринятых датировок пушкинских стихов также не подтверждается рукописными источниками — так, некоторые из «кавказских» стихотворений, воссоздающих впечатления от путешествия 1829 года, фактически были написаны во время знаменитой Болдинской осени 1830 года. Особая проблема — целостность сформированного Пушкиным в 1836 году лирического цикла «Стихи, сочиненные во время путешествия», а также состав и порядок так называемого «Каменноостровского цикла».

Важную проблему представляют также ясно зарегистрированные известными рукописными источниками ранние редакции пушкинских стихотворений, в прежнем академическом ПСС теряющиеся в разделе «вариантов». Докладчик особо отметил необходимость предварительной публикации факсимильного издания болдинских рукописей 1830 года, четвертого выпуска серии «Неизданный Пушкин» («Уточненные тексты стихотворений Пушкина»), тома «Рабочие тетради Пушкина. История заполнения», которые позволят произвести твердую апробацию необходимых новых текстологических решений для научного издания четвертого тома ПСС.

Доклад старшего научного сотрудника ИРЛИ Е. О. Ларионовой «Проблемы текстологии вольнолюбивой лирики А. С. Пушкина 1817—1820 годов» продемонстрировал реальные проблемы, связанные с критической подготовкой произведений, творческая история которых до сих пор остается неясной. Эти произведения не печатались (и даже не предполагались к печати) при жизни автора; применительно к ним невозможно оперировать текстологической категорией «авторской воли»; они практически не подкреплены автографическим фондом (автографы политической лирики в большинстве случаев сознательно уничтожались). Тем не менее стихотворения имели широкое распространение и дошли до нас в большом количестве рукописных списков, как современным Пушкину, так и относящихся к позднейшим десятилетиям. Списки эти почти в каждом случае дают текст в разной степени дефектный (с пропусками, искажениями, грубыми ошибками переписчиков и т. д.) и не дают стабильного, повторяющегося текста. Речь в докладе шла о трех конкретных текстах — послание «К Чадаеву» («Любви, надежды, тихой славы...»), «Нозль» и «Деревня», опубликованных впервые в 1856—1858 годах в герценовской вольной печати по присланным Герцену (несохранившимся) спискам. «Позднейшие публикации этих текстов в русской печати, вплоть до академического издания, — сказала Е. О. Ларионо-

ва, — являют собой образцы произвольной редакторской контаминации текста, без мотивировок, основным принципом которой следует признать вкусовую». В докладе был дан критический анализ этих публикаций и заявлено, что в новом академическом издании тексты вольнолюбивой лирики Пушкина должны быть пересмотрены. Текстологическая работа над новым изданием, как отметила докладчица, идет в тяжелых условиях: последнее время все громче звучат тезисы о неуважении новых пушкинистов к своим предшественникам. Однако работа над пушкинскими текстами, по убеждению Е. О. Ларионовой, не отрицает, а продолжает работу текстологов Большого академического издания.

О реальном драматизме текстологии, подтверждая положения, прозвучавшие при открытии конференции, свидетельствовал и доклад ведущего научного сотрудника ИРЛИ В. Д. Рака «Как текстологи создали пушкинский шедевр». Речь в докладе шла об общих текстологических принципах 1920—1930-х и позднейших годов, конкретно же — о тексте чернового наброска «Царь увидел пред собою...», реконструированного в Собраниях сочинений Пушкина, в том числе в Большом и Малом академических, Н. В. Измайловым, М. А. Цявловским, Б. В. Томашевским и С. М. Бонди. Исследование пушкинского автографа и этапов творческого процесса привело В. Д. Рака к заключению, что М. А. Цявловский сознательно «подправлял» предполагаемые «упущения» и «небрежности» Пушкина смелыми гипотетическими решениями, проверяя их, как сформулировал С. М. Бонди, «практикой», под которой понималось, по его же словам, «непосредственное художественное чувство, хорошо выработанный литературный вкус исследователя». «В ходе стихотворной обработки сюжета, — сказал докладчик, — не было ни единого момента, когда создаваемый набросок представлял бы собою цельный, связный текст, и оставлен он был в разрозненном состоянии, имея большие внутренние пустоты и незавершенную последнюю строку. Тем не менее на протяжении почти восьми десятилетий со времени первой публикации все усилия пушкинистов сводились к тому, чтобы извлечь из рукописи именно некий цельный, «отрывок», якобы содержащийся в черновых записях. История постепенного формирования этого гипотетического искомого текста весьма поучительна. Он последовательно уточнялся и совершенствовался от сводки к сводке, и каждая, отражая методологические представления своего времени, равно как и разнообразие, существенные и мелкие, отклонения от них в индивидуальной практике того или иного редактора, имела свою логику, которую современным текстологам, готовящим новое академическое издание, необходимо понимать в полном объеме, для того чтобы во всех деталях и нюансах оценить получившийся в конце этого длительного процесса результат — стихотворение, печатающееся ныне, уже более сорока лет, в корпусе сочинений Пушкина».

Ведущий научный сотрудник ИРЛИ В. П. Старк в докладе «„Онегинская текстология“ В. В. Набокова» предложил учествовать при подготовке нового академического издания Пушкина ряд текстологических находок и уточнений, сделанных В. В. Набоковым, прежде всего в десятой главе «Евгения Онегина».

Представив участникам конференции только что изданный 1-й том 23-томного академического Полного собрания сочинений Н. В. Гоголя (М., «Наследие», 2001), его редактор старший научный сотрудник ИМЛИ Е. Е. Дмитриева рассказала о текстологических принципах издания. Принцип расположения текстов в новом издании — хронологически-жанрово-циклический, тот, который выработался в ходе эволюции гоголевских изданий. Для текстологов-гоголеведов, сказала Е. Е. Дмитриева, самой острой остается широко известная «проблема Прокоповича». Гимназический товарищ Гоголя Н. Я. Прокопович, готовивший первое издание его «Сочинений» (1842), сполна пользовался предоставленной ему свободой править текст, в результате чего оказалась стертой та речевая и стилистическая окраска, которая присуща именно гоголевской художественной манере. Однако правка Прокоповича носит регулярный характер, поддается систематизации и в целом легко вычленима, задача текстологов сводится к последовательному восстановлению оригинального текста. Ряд заявленных в выступлении текстологических принципов, как например сохранение при современных нормах орфографии и пунктуации значительного количества устаревших лексических, грамматических и синтаксических форм, несущих, по мнению издателей, определенную семантическую или фонетическую нагрузку, вызвал в зале вопросы. В частности, было замечено, что далеко не всегда оправдана семантизация орфографии и пунктуации, что подобный, по сути интерпретационный, подход уводит от подлинной историчности и научной объективности.

В выступлении профессора СПбГУ И. В. Столяровой «Проблемы атрибуции газетных текстов Н. С. Лескова» речь шла об анонимных публикациях писателя (главным образом в газетах «Русский мир» и «Биржевые ведомости»), впервые введенных в основную корпус его текстов в новом тридцатитомном Собрании сочинений Лескова и в томе «Неизданный Н. С. Лесков» (М., 2001; «Лит. наследство», т. 101). При всей сложности установления авторства для газетных материалов, отметила И. В. Столярова, основным критерием при атрибуции лесковских текстов служит его стилистика (Лесков «писал эссенциями», как говорил Достоевский), своеобразные «словечки», помимо общих для публицистики и художественных текстов писателя литературно-эстетических положений, присутствия биографического материала, характерных именно для Лескова источников цитат и реминисценций.

В первый день конференции ее участники посетили новое здание Рукописного отдела

ИРЛИ, где имели возможность осмотреть выставку «Рукописные источники собраний сочинений русских классиков в собраниях ИРЛИ», а также книжную экспозицию «Современные собрания сочинений, подготовленные коллективом Пушкинского Дома».

Утреннее заседание 8 июня проходило под председательством Л. Д. Громовой-Опульской и открылось совместным докладом В. А. Котельникова и О. Л. Фетисенко «Проблемы научного издания наследия К. Н. Леонтьева», представившим первое Полное собрание сочинений и писем этого автора, издаваемое Пушкинским Домом и издательством «Владимир Даль» (в 2000—2001 годах вышли три тома беллетристики Леонтьева 1850—1870-х годов). Доклад был посвящен основным эдиционным принципам собрания и проблемам, связанным с его подготовкой. Главные из них — отсутствие многих автографов, сложные случаи творческой истории, трудноопределяемая жанровая природа некоторых текстов, порождающая спорные вопросы архитектоники всего собрания и отдельных томов.

Третья докладами было представлено академическое Полное собрание сочинений и писем И. А. Гончарова в 20-ти томах, работа над которым также ведется в Пушкинском Доме (в 1997—2000 годах вышли 4 тома этого издания).

Доклад ведущего научного сотрудника ИРЛИ Т. И. Орнатской «Реконструкция раннего замысла романа И. А. Гончарова „Обломов“» был построен на материале первоначального слоя черновой рукописи 1-й части романа, частично сохранившем текст «Обломовщины» (под этим названием гончаровский замысел начиная с 1849 года становится известен его современникам). Очищенный нижний слой рукописи, по мнению Т. И. Орнатской, отражает признаки другой литературной эпохи — эпохи «натуральной школы» и «физиологии», в нем, соответственно, другая «архитектоника» (это ряд очерков, эпизодов и сцен) и другой главный герой. Докладчица пришла к выводу, что все эти обусловленные временем особенности раннего замысла закрывали Гончарову выход во 2-ю часть романа, что повлекло за собой мучительную десятилетнюю переработку 1-й его части.

Одной из ключевых задач текстологии, установленной основным источником текста, в данном случае — печатного источника романа «Обрыв», был посвящен доклад научного сотрудника ИРЛИ А. Ю. Балакина. Для произведений, опубликованных при жизни автора несколько раз, в качестве основного принимается, как правило, последнее прижизненное издание или позднейшее по времени издание, в подготовке которого автор принимал непосредственное участие и в котором, таким образом, отражена его последняя творческая воля. «Но механически следовать этому принципу, — подчеркнул докладчик, — было бы ошибкой. Ведь поступательное движение текста от издания к изданию вовсе не подразумевает его улучшения. При анализе и оценке источника нельзя не учитывать, что зачастую на его трансформацию

влияют также и нетворческие факторы (небрежность набора, произвол корректора и т. п.) — и эти искажения текста могут оказаться более значимыми и весомыми, чем авторская редакция текста». Именно такого рода искажениями, что и продемонстрировал А. Ю. Балакин, изобилуют два последних прижизненных Собрания сочинений Гончарова (1884 и 1886 годов), корректур которых, из-за тяжелой болезни глаз, Гончаров, скорее всего, не держал. Критическое сопоставление печатных изданий «Обрыва» (а их было 5) привело А. Ю. Балакина к выводу, что наиболее авторитетным следует признать отдельное издание романа 1870 года, тщательно выверенное Гончаровым. «Что вернее, точнее, научнее, наконец, — поставил вопрос докладчик, — брать за основу выверенное автором издание, но которое при этом не отражает последних поправок в текст, или же издание позднейшее, которого слегка коснулась рука автора, но при этом засоренное разного рода погрешностями?»

Сложность атрибуции гончаровских текстов продемонстрировал доклад старшего научного сотрудника ИРЛИ А. Г. Гродецкой «Ранний Гончаров в разделе Dubia Полного собрания сочинений». Традиционные методики атрибуции, признала докладчица, в применении к гончаровскому творчеству не всегда работают. Сложности возникают в силу закрытости личности писателя (отсюда недостаток документально-биографического материала), невыраженности субъективно-личностного начала в его текстах, «сглаженности» стиля. Три ранних текста 1835—1836 годов, приписываемых Гончарову (повесть «Нимфодора Ивановна», рассказ «Красный человек» и этюд «О чем Адам и Ева разговаривали в первое свидание»), как показала А. Г. Гродецкая, не только не могут быть включены в корпус основных текстов писателя в академическом собрании сочинений, но едва ли войдут и в раздел Dubia, поскольку в настоящее время имеются достаточно веские аргументы, опровергающие атрибуцию этих текстов Гончарову.

Эпистолярному наследию М. Горького как явлению уникальному и по объему, и по значению в истории мировой культуры был посвящен доклад «Текстология писем М. Горького» ведущего научного сотрудника ИМЛИ Л. А. Спиридоновой. Публикация 7-ми томов второй серии («Письма») Полного собрания сочинений писателя дает основание сделать некоторые выводы о своеобразии их текстологии. Первая проблема, стоящая перед издателями писем, — определение критериев жанра письма, которое часто у Горького имеет признаки публицистической статьи или делового документа. Вторая — проблема выбора текста при наличии нескольких источников (автограф, копия, машинопись, отгуск, прижизненная публикация). Наиболее сложен процесс подготовки писем Горького иностранным корреспондентам, которые переводили люди, недостаточно хорошо знавшие язык. Пассивная авторизация текста, искаженного переводчиком, в ряде

случаев давала основание текстологам предпочитать автограф подлиннику.

Старший научный сотрудник ИМЛИ Е. Р. Матевосян в докладе «Проблемы реконструкции источников текста (роман М. Горького «Жизнь Клима Самгина»)» проанализировала письма писателя в качестве источника текста. Подобный источник, по убеждению докладчицы, характерен для творческого метода Горького (приверженность документальному факту и документу, использование писем как средства «обкатывания» волновавших писателя идей, сюжетов, тем). Чтобы обнаружить такой источник в тексте, Е. Р. Матевосян предложила синтезировать окончательный текст романа «Жизнь Клима Самгина» с его рукописными, печатными и вспомогательными источниками. В этом случае текстология может послужить базой для постановки и решения литературоведческих проблем. К их числу, без сомнения, относится и факт превращения письма в элемент поэтики, в составляющую художественного мира произведения.

Во второй половине дня участники конференции посетили мемориальное кладбище русских писателей «Литераторские мостки».

Заседания третьего дня конференции были посвящены XX веку. Утреннее заседание 9 июня проходило под председательством А. Л. Гришунина.

В докладе ведущего научного сотрудника ИРЛИ Ю. К. Герасимова «Семантика редакций в драматургии Л. Н. Андреева» рассматривались неизвестные редакции драмы «Жизнь Человека», полученные в виде ксерокопий из Гуверовского института (США) и из Русского архива Лидса (Великобритания). Редакции 3-й и 4-й картин («Бал у Человека» и «Несчастье Человека»), как показал их анализ, фиксируют намерение автора внести в действие сюжетно-фабульное развитие, хотя и не прямое, а отраженное в речах действующих лиц. В процессе работы, сказал докладчик, Л. Андреев последовательно проводил свою установку на отказ от авторского «всеведения» и связанной с ним интриги в пользу «случая» и «судьбы», аскетизма в изображении жизни абстрагированного человека. Потому все редакции были им отвергнуты и не вошли в окончательный текст.

Гимназический и студенческий дневники Леонида Андреева как творческий источник рассматривались в докладе старшего научного сотрудника ИМЛИ М. В. Козьменко «Проблемы текстологии Л. Н. Андреева (ранняя проза)». Ранний дневник Андреева, как определил его докладчик, это интроспекция, хроника души, или психохроника, автор-герой сосредоточен на самоанализе и внутренних микрособытиях. Его основное настроение — осознание конечности жизни. Вместе с тем гимназический дневник писателя уже представляет собой квазироманное целое: в нем есть разбивка на части, воображаемый читатель и обращение к нему. Дневник носит синкретический характер: в него вводятся концепты чужих произведений (например, Ч. Дарвина, который интересен Ан-

древу как философ) и наброски собственных философских сочинений («Проклятые вопросы» и др.). Дневник студенческих лет отразил эволюцию Андреева, он стал более пронизывающим для внешних событий, здесь разделяются герой и автор, а автобиографический материал постепенно преобразуется в художественный текст. В целом же дневниковая проза Андреева отличается гипертрофированной автобиографичностью, которая значительно снижается в его художественном творчестве.

Собщение старшего научного сотрудника ИРЛИ В. Н. Быстрова «К вопросу об основном тексте Полного академического собрания сочинений Леонида Андреева» было посвящено конкретной текстологической проблеме. При жизни писателя вышло два авторитетных собрания его произведений: 13-томное в изд-ве «Просвещение» (1911—1913) и 8-томное в изд-ве А. Ф. Маркса (1913), различных по своей структуре и содержащих немалое количество разночтений в текстах. Сопоставление разных текстовых версий рассказов Л. Андреева 1900-х годов в этих двух изданиях привело автора сообщения к выводу, что есть веские основания считать окончательными (каноническими) тексты более позднего по времени Полного собрания сочинений, вышедшего в изд-ве А. Ф. Маркса.

О текстологических проблемах издания произведений А. Д. Скалдина, последнего петербургского писателя-символиста, рассказала в своем выступлении ведущий научный сотрудник ИРЛИ Т. С. Царькова. Наследие этого писателя не собрано и не откомментировано, хотя отдельные публикации все чаще появляются в печати, в частности в «Новом журнале» (США). В готовящееся издание литературного наследия А. Д. Скалдина (хотя до нас дошла лишь двадцатая или тридцатая часть из написанного им) войдут его стихи, проза, литературно-критические статьи, дневниковые и документальные записи. В связи с подготовкой издания возникают проблемы датировки текстов, построения стихотворных циклов, атрибуции посвящений. Одной из «загадок» остается посвященный Вяч. Иванову цикл «Из письма», которому и было отведено значительное место в докладе.

Научный сотрудник ИРЛИ Т. В. Мисникевич затронула в своем докладе проблему «чужого слова» в лирике Федора Сологуба. Свободное использование «чужого слова», тяготение к разному роду переложениям (при отрицании какого бы то ни было «плагиаторства»), как отметила докладчица, было характерно для Сологуба. В 1925 году Сологуб не без иронии отметил: «Новым Пушкиным будет только такой поэт, который беззастенчиво и нагло обворует всех своих современников и предтеч». Ряд лирических стихотворений Сологуба 1890-х годов фактически представляют собой лексико-стилистические варианты произведений поэта-романтика послепушкинской эпохи Е. Бернета (А. К. Жуковского); сборник «Свирель» (1922), к примеру, в целом ориентирован на собрание песен М. Д. Чулкова, переложения из которого

есть среди неопубликованных текстов Сологуба. Многие тексты имеют пометы «из...», «на мотив...» (источники — Ада Кристен, В. Шютц, Луиза Аллерман, Гофман, Бодлер, Верлен и др.). Составленный поэтом библиографический указатель собственных произведений и авторские пометы на автографах позволяют очертить достаточно широкий круг поэтических источников его текстов.

Основные проблемы, возникающие перед исследователями текстологии Леонида Леонова, были представлены в докладе старшего научного сотрудника ИРЛИ Т. М. Вахитовой «„Белые и черные пятна“ текстологии Л. Леонова». Первый блок вопросов, по мнению докладчицы, связан с прижизненным диалогом писателя с редакторами советских издательств: несмотря на внешнее благополучие жизни Леонова, каждое собрание его сочинений проходило с большим трудом. Сложность этого процесса была продемонстрирована на примере прохождения самого «социалистического» из всех романов Леонова «Дорога на океан», к которому Гослитиздат в 1950-е годы предъявлял многочисленные идеологические претензии, свидетельствуя чему сохранило авторское дело писателя (РГАЛИ. Ф. 613). Второй блок проблем касается посмертных публикаций текстов Леонова. К сожалению, эти тексты (1920-х годов) выходят в свет без вступительных статей, без научного комментария и пропадают в свободном поле современного литературного процесса. Третий круг проблем, на который обратила внимание Т. М. Вахитова, связан с характерным для позднего периода деятельности писателя «авторским сомнением в тексте». «Сомнение» проявляет себя и как реальность (изменение почти всех финалов крупных произведений), и как художественный прием (в поздних редакциях леоновских произведений в текст вводится образ писателя, персонаж с собственным именем и отчеством, авторское «я»). Проблемы, связанные с текстологией последнего романа Леонова «Пирамида» («черные пятна»), по-видимому, никогда не будут доступны для исследования, ибо болезнь глаз помешала писателю видеть наборный текст рукописи и корректуры. Трудность для текстологов составляет и почерк Леонова, который М. Горький называл «микробным». Из-за этого в печати появляются только те письма и документы, которые напечатаны на машинке, остальное, написанное от руки, пребывает в забвении.

На завершающем конференции вечернем заседании 9 июня председательствовала А. М. Грачева.

Ведущий научный сотрудник ИМЛИ С. И. Субботин выступил с докладом «„Чужое слово“ в статьях и письмах Сергея Есенина как текстологическая проблема». Исследование чернового (и единственного) автографа сборника «Ключи Марии», сказал докладчик, при подготовке 5-го тома Полного собрания сочинений Есенина (М., 1997) выявило многочисленные случаи использования поэтом «чужих» высказываний. Есенинские «Ключи Марии» — про-

изведение, в котором поэт излагает свои взгляды на природу русского народного словесного искусства. Работа над ним началась весной 1918 года на родине поэта, в Константиново, где у Есенина не было возможности непосредственно обращаться к текстам авторов (например, В. Стасова, Ф. Буслаева, Н. Клюева), на которых он ссылается и с которыми полемизирует. Тем не менее есенинские возражения предшественникам сделаны по конкретным поводам, как если бы произведения упомянутых авторов были у него перед глазами, и, возражая, Есенин переходит на язык своего оппонента — лексико-грамматическое построение его фраз нередко оказывается однотипным с оппонентом. Как подчеркнул докладчик, только обращение к черновому автографу позволило установить круг источников «Ключей Марии», причем установить с точностью до абзаца или отдельного предложения упоминаемого произведения (такова была особенность памяти поэта). В докладе был приведен перечень книг и статей, к которым по памяти обращался Есенин в «Ключах Марии», кроме того, выявлены случаи цитирования им устных высказываний других авторов (например, А. Белого), зафиксированных печатно позднее.

В докладе ведущего научного сотрудника ИМЛИ Н. И. Шубниковой-Гусевой «Актуальные текстологические проблемы реконструкции творческой истории, контекста и интерпретации поэмы С. А. Есенина „Пугачев“» на основании анализа рукописных источников поэмы были определены различные стадии работы автора над текстом, время написания отдельных глав и в целом воссоздан процесс рождения нового жанра драматической поэмы (поэма первоначально строилась как классическая драма с ремарками, обозначением действий, сцен и др.). Особое внимание было уделено ранее не исследованному библейскому подтексту «Пугачева» (на него указывал в черновиках сам автор), а именно евангельским аллюзиям и притчам, таким как превращение камней в хлебы, предательство Иуды Искариота, Иисус и двенадцать апостолов (у Пугачева двенадцать сподвижников, казаков) и другим. Пение петуха, предвещающее отречение казаков от Пугачева, создаст кольцевую композицию поэмы, а первая из восьми глав «Пугачева» напоминает пролог с безымянным персонажем, в основе которого лежит миф или притча. Такое построение имеет богатую традицию в русской литературе и драматургии, например в пушкинских «Борисе Годунове» и «Медном всаднике». Текстология, подчеркнула Н. И. Шубникова-Гусева, позволяет максимально выявить внутреннюю полемичность поэмы, которая не сводится к крестьянской точке зрения или воспеванию народного мятежа, и по-новому оценить жанровое новаторство в литературе 1920-х годов этой и других больших поэм Есенина как поэм-драм и поэм-притч.

Проблеме реконструкции текста неоконченных поэм В. В. Маяковского «IV Интернационал» и «Пятый Интернационал» (1922) был

посвящен доклад ведущего научного сотрудника ИМЛИ В. Н. Терёхиной. Изучая историю их создания и последовательность работы над текстом, докладчица на основе анализа рукописей пришла к выводу о том, что это единое произведение, которое должно состоять из пролога под заглавием «IV Интернационал» и двух (из восьми предполагаемых) частей — «Тридевятый Интернационал» и «Пятый Интернационал». Таким образом пересматривается прежнее текстологическое решение как не вполне отвечающее авторскому замыслу. При этом незавершенность произведения не является препятствием к его включению в основной корпус академического собрания произведений В. В. Маяковского.

О нетрадиционной ахматовской текстологии шла речь в докладе ведущего научного сотрудника ИМЛИ С. А. Коваленко «Анна Ахматова. Текстология большого жанра (от «списка» к «редакции»)». Сложнейшие проблемы для текстолога — дешифровка отдельных (в особенности «бродячих») строк, требующих подключения исторического и временного контекста; ахматовская автоцензура; разграничение (в произведениях большого жанра) варианта и фрагмента; функции «авторских» и «редакторских» примечаний (последние нередко являются мистификацией). С. А. Коваленко рассмотрела определенные ею четыре редакции «Поэмы без героя» (1943, 1946, 1956 и 1963 годов). При этом, исходя из принципа инвариантности списков, образующих редакцию, варианты, по мнению С. А. Коваленко, должны даваться в рамках каждой редакции. Время завершения работы над поэмой автор доклада определила временем внесения в рабочий экземпляр «крамольных», или потаенных, строф, т. е. полной свободой авторского волеизъявления.

В докладе научного сотрудника ИРЛИ В. А. Прокофьева «О „беспощадности“ Н. С. Гумилева в работе над последними стихотворными сборниками» отражены те проблемы, которые решались текстологами при подготовке 4-го тома академического (издаваемого Пушкинским Домом) Полного собрания сочинений Н. С. Гумилева. Как яркий пример безжалостности поэта в сокращении порой прекрасных стихов и строф В. А. Прокофьев привел сборник «Шатер», созданный в 1918 году и изданный дважды — в 1921 году в Севастополе, в 1922 го-

ду в Ревеле. Спорный вопрос о «каноническом» тексте сборника при сопоставлении вариантов печатных изданий и автографов (хранящихся в ИРЛИ и РГАЛИ) был решен докладчиком в пользу севастопольского издания. На примере ряда автографов стихотворных текстов, «в большей части которых буквально нет живого места», В. А. Прокофьев продемонстрировал характер авторедактуры Гумилева.

Завершило конференцию выступление старшего научного сотрудника ИМЛИ М. И. Щербаковой «Текстологическая практика студентов в системе вузовского обучения». Как о наиболее насущном вопросе говорилось в докладе об обязательном курсе текстологии в системе филологического образования. Требуется не только специальная теоретическая подготовка, подчеркнула М. И. Щербакова, но хорошая практическая школа. Базой для текстологической практики студентов могут стать *любые* готовые издания литературных памятников, в зависимости от специализации студента-филолога — либо издания древних памятников с историческим, литературоведческим, лингвистическим уклоном, либо издания памятников нового времени, научные, популярные, документальные. Предпочтительнее, разумеется, издания научные, являющиеся результатом и, одновременно, образцом специальной научной работы по подготовке текста произведения, изучению его истории, печатных и рукописных источников, комментированию. Студенты-практиканты могут быть привлечены к подготовке и текстов, и научного комментария, и указателей. Текстологическая практика, заключила докладчица, имеет огромный образовательный потенциал, дает возможность приобрести умение и навыки научно-исследовательской работы самого высокого класса.

Подводя итоги трех дней заседаний, участники конференции с единодушием отметили ее очевидную результативность, насыщенность поставленных в докладах и выступлениях теоретических и прикладных проблем текстологии, высказались за то, чтобы профессиональное текстологическое общение стало регулярным. По материалам конференции предполагается выпустить сборник.

© А. Г. Гродецкая

МИХАИЛ БУЛГАКОВ В КОНТЕКСТЕ XX ВЕКА

17—18 мая 2001 года в Пушкинском Доме состоялась юбилейная научная конференция «Михаил Булгаков в контексте XX века», посвященная 110-летию со дня рождения писателя.

Конференция открылась вступительным словом зам. директора ИРЛИ, зав. отделом новейшей русской литературы, доктора филол.

наук В. П. Муромского. Минуло десять лет с тех пор, напомнил он, как отмечалось 100-летие М. А. Булгакова, но интерес к автору «Белой гвардии» не ослабевает и сегодня. Его активно читают и перечитывают, литература о нем непрерывно пополняется. По результатам опросов общественного мнения имя М. А. Булгакова неизменно упоминается среди наиболее востребо-

ванных ныне русских писателей. А роман «Мастер и Маргарита», по отзывам опрашиваемых, претендует на место едва ли не лучшего русского романа XX века.

Магия таланта необъяснима, но именно она, по мнению В. П. Муромского, является первопричиной неугасающего интереса к Булгакову, его особого воздействия на читателя. Впрочем, и сама нынешняя российская действительность довольно щедро на проявления того, что поневоле напоминает об этом писателе и его героях. Напоминает не только «бесчисленными уродствами нашего бытия», но и неистребимой тягой человеческой души ко всему необыкновенному, загадочному, вечному.

Обаяние таланта Булгакова испытывали на себе и признавали даже его непримиримые противники. По выражению одного из современных критиков, у писателя был свой синедрион (рапповский) и свой прокуратор (Главрепертком). Однако, как заметил В. П. Муромский, и сегодня, когда Булгаков стал общепризнанным классиком русской литературы, у него появились иные, чем в 1920—1930-е годы, но не менее упорные антагонисты. С резко осуждающих позиций пишут о нем исследователи, условно говоря, клерикального направления. Роман «Мастер и Маргарита» воспринимается ими не иначе, как «евангелие от сатаны», сотворенное рукою антихриста. Авторы подобных мнений не отрицают мощного таланта писателя, но судят о его романе все-таки по меркам богословского трактата, а не художественного творчества.

Если раньше Булгакова подвергали остракизму за его несоответствие коммунистической идее, то теперь с той же непримиримостью его осуждают за отход от православного канона. В итоге, подчеркнул В. П. Муромский, он оказался негоден ни той, ни другой идеологии, но при этом с удивительным постоянством сохранил и продолжает сохранять любовь и признания читателей.

Канд. филол. наук М. Ф. Пьяных (С.-Петербург) выступил с докладом «Роман „Мастер и Маргарита“ как Евангелие от Михаила Булгакова». Он отметил, что Булгаков не первым и не последним в русской литературе обратился к написанию своего Евангелия. В заключительной четверти XIX века свои неортодоксальные и глубоко индивидуальные прочтения Евангелия дали Л. Толстой, Ф. Достоевский, Вл. Соловьев. Их творческие, нехристианские истолкования Евангелия, родившиеся в результате кризиса официального церковного православия, мыслились как учения, которые должны способствовать духовно-нравственному преображению людей и их общественной жизни.

Евангелие от Михаила Булгакова — роман «Мастер и Маргарита» — рожден новым актом русской трагедии XX века, связанным с репрессиями 30-х годов. В этом романе Иешуа Га-Ноцри предстает не как Богочеловек, не как Сын Божий, а как смертный человек. Его духовная сила, противостоящая жестокостям тоталитарного режима, является силой чисто челове-

ческой, а не божественной, но принадлежит она человеку не типическому, массовому, а исключительно, идеальному как по своей духовной стойкости, так и по своей неколебимой вере в изначальную и имманентную доброту всех людей. Такая вера производит сильнейшее впечатление даже на представителя императорской власти Понтия Пилата. Иешуа является идеалом для Мастера, в свете этого идеала происходит и преобразование поэта Ивана Бездомного. Во имя идеала Воланд со своей компанией разоблачает духовную пустоту самых различных московских бесов. Роман М. Булгакова по жанровой форме является мистериальным романом-трагедией, в котором показано трагедийное торжество высокого духовного идеала в условиях атеистического, бесчеловечного тоталитарного режима.

Вслед за М. Булгаковым традицию русских писателей, связанную с творческим, неортодоксальным прочтением Евангелия применительно к своему времени, продолжил после окончания Великой Отечественной войны Б. Пастернак в романе «Доктор Живаго».

Доклад доктора филол. наук А. И. Павловского (С.-Петербург) был посвящен сопоставлению романа А. Д. Скалдина «Странствия и приключения Никодима Старшего» и «Мастера и Маргариты» М. А. Булгакова.

Охарактеризовав творчество А. Д. Скалдина как продолжение мистико-философской прозы Серебряного века, докладчик остановился на отдельных сходствах между двумя романами, но вместе с тем показал и принципиальное различие в их философско-художественном осмыслении и преображении мира. По мнению А. И. Павловского, А. Д. Скалдин — мистик-визионер, болезненно сочетающий в своей личности и даре дневную и ночную ипостаси бытия. Иллюзионизм А. Д. Скалдина, однако, рационалистичен, его мистика любит опору в схеме и логике, что заметно лишает его мир живой плоти. М. А. Булгаков — художник пластики и плоти, краски и полновесного звука. Его мистика, по словам докладчика, игровая, буффонная, ее пронизывает юмор. Роман А. Д. Скалдина не является последней вершиной прозы Серебряного века. Проза Серебряного века очень своеобразно отозвалась у М. А. Булгакова в «Мастере и Маргарите» — на другом уровне и с другим намерением.

Доктор педагог. наук М. Г. Качурин (С.-Петербург) сделал доклад на тему «Булгаков и Жуковский (пьеса «Бег»)». Речь шла о роли эпиграфа, заимствованного из стихотворения Жуковского «Певец во стане русских воинов» (1812). Стихотворение будит память о подвигах предков, о героях Отечественной войны 1812 года. Эпиграф взят из его заключительной части, посвященной не только воинам, но и людям, достойно прожившим свой век. В пьесе, рисующей бегство Белой армии из России, эпиграф освещает все «восемь снов»: он оберегает от плоского объяснения причин краха белого движения, одностороннего истолкования образов пьесы, вносит новый смысл в понятие «бег»: это

и безнадежная «тараканья» суетня — и жизнь, в которой вместе со страшным и подлым есть прекрасное и возвышенное, которую завершает «бессмертье — тихий, светлый брег». Автор доклада проследил это сплетение в судьбах героев пьесы, рассмотрел библейские мотивы в образах Серафимы и Крапилина, сопоставил образ Хлудова с образом Най-Турса из «Белой гвардии», оценил его как один из сильнейших и вечно спорных персонажей мировой литературы, как «несостоявшегося» героя-полководца, загубленного трагедией белого движения.

Канд. филол. наук А. А. Гапоненков (Саратов) выступил с докладом «Художественный синтетизм повести М. Булгакова „Дьяволиада“». Он напомнил, что теоретик и практик художественного синтетизма Е. Замятин в знаменитом отзыве о «Дьяволиаде» продемонстрировал возможное прочтение повести с точки зрения своего видения «новой русской прозы» 1920-х годов. Теория Замятина позволяет внутри эпохи, в которой он жил, обнаружить в произведении М. Булгакова «синтетического характера формальные эксперименты, синтетический образ в символике, синтезированный быт, синтез фантастики и быта, опыт художественно-философского синтеза». Но является ли повесть М. Булгакова «модерным ископаемым»? Какова роль киномонтажа в «композиционной установке» «Дьяволиады»? Действительно ли повесть «плоскостная, двухмерная, все — на поверхности, и никакой, даже вершковой, глубины сцены — нет»?

Сатира М. Булгакова в «Дьяволиаде», продолжал докладчик, многомерна и проявляется в синтезе с началом трагедийным. В повести создается концентрированная, гротескная атмосфера неподлинности. Это и мотив двойничества, и различные замещения, фальшь, неестественные жесты, фразы, поступки персонажей, некая «сгущенная ненастоящность». Эпизод за эпизодом, кадр за кадром М. Булгаков представляет стадии сумасшествия Короткова, которые, однако, целиком не подпадают под мрачную эстетику ужасного. Между тем страшные inferнальные детали делают социально-бытовую сатиру писателя глубокой и философски осознанной. Название произведения «Дьяволиада. Повесть о том, как близнецы погубили делопроизводителя» настраивает читателя на inferнальный лад, намекает на то, что герой искушен дьявольскими силами, чертовщиной.

«Традиции романа инициации в „Мастере и Маргарите“ Михаила Булгакова» — так озаглавила свой доклад канд. филол. наук Яна Совакова (Пльзень, Чехия). По мнению докладчицы, роман «Мастер и Маргарита» представляет собой очень сложную, синкретическую и многоплановую структуру, допускающую целый ряд интерпретаций. В романе прорисовываются две основные линии — экзотерическая и экзотерическая. Первый тип основывается на эмпирическом опыте, второй — мистический — имеет семантическую структуру «посвящения» (инициации) и опирается на мистический опыт,

стремится к познанию неземного бытия. Мистика может стать содержанием романа в том случае, если она имеет эпический характер, идет по пути инициации.

Согласно древнему мифу о двуликом Янусе, мир имеет две стороны — внешнюю, экзотерическую, характеризующуюся несовершенным познанием, и внутреннюю, экзотерическую, представляющую мир идей. Герои в романах инициации, по словам Яны Соваковой, стремятся к постижению внутренних закономерностей мира, к раскрытию тайны смысла человеческого существования в нем, чтобы таким образом приблизиться к пониманию сущности Бытия. Поэтому в романах, родственных этому жанру, играет определяющую роль на разных уровнях текста оппозиция «внешний—внутренний».

Романное пространство инициации в «Мастере и Маргарите», подобно мифическому, разделено на внешнее и внутреннее. Внешнему пространству соответствует город — материальный и зримый мир московского быта, отличающегося быстротечностью, брэнностью. С появлением Воланда реальное пространство изменяется, становится «внутренним» (происходит процесс «экзотеризации»), приобретает черты ирреальности, фантастичности. С внешним пространством связаны герои, не имеющие в романе своего пути, они признают лишь материальные ценности и не способны понять истину. Знак внутреннего пространства — иррациональность. Внутреннее пространство, пространство инициации, является сферой чувственных и умственных парадоксов.

Персонаж внутреннего пространства Воланд соединяет внешний, профанный мир с миром сакральным. Воланд находится на границе двух крайностей — жизни и смерти, света и тьмы, добра и зла, которые через него соединяются. Только персонажи, способные на восхождение, «избранники», смогут «увидеть» и интуитивно понять его сущность. Через олицетворенную библейскую историю приближаются «избранники» к пониманию смысла жизни и к подлинному бытию. Роман инициации — это прежде всего роман надежды на обретение человечеством мира любви, добра и истины. Он не является выражением исторического оптимизма автора, а обусловлен его интуитивной верой в усовершенствование мира.

«Мольер в жизни Булгакова» — этой теме был посвящен доклад канд. искусствоведения В. И. Мультатули (С.-Петербург). «Мольериана» Булгакова, как напомнил докладчик, включает в себя пьесы «Кабала святош» («Мольер»), «Полоумный Журден», роман «Жизнь господина де Мольера», перевод комедии «Скрюга». Мольер, его театр, его биография стали важным обстоятельством жизни Булгакова, его эстетики и его социальной позиции. В. И. Лосев в очерке «Булгаков и Мольер» писал, что «до 1929 года ни Мольер, ни Франция, никакие другие исторические отдаленные сюжеты или персонажи не занимали Булгакова. Его интересовало другое: в течение ряда лет он осмысливал

недавнее прошлое России, те трагические события, которые унесли миллионы жизней и привели к коренной ломке всех устоев русской жизни».

Показательно не только название, которое автор дал своему произведению, — «Кабала святош», но и то, что название было сразу же отвергнуто Главным Репертуарным комитетом. Это косвенно доказывает, что «святоши» немедленно почувствовали себя задетыми. Спасая пьесу, спектакль и самого Булгакова, К. С. Станиславский убедил автора в необходимости назвать пьесу «Мольер». Автобиографические черты в произведении, яркое сопоставление противоборствующих сил в далеком Париже в век Короля-Солнца и в современной Москве были очевидны для Максима Горького, Станиславского, Вересаева и других защитников пьесы.

Докладчик проанализировал особенности постановок пьесы Булгакова о Мольере в 70-е годы на сцене Ленинградского БДТ имени Горького и в 1988 году на сцене МХАТ имени Чехова. Булгаков не только тончайшим образом чувствовал и любил театр Мольера, но и «изучил все, что написано нами и французами» о Мольере. Плодом этого изучения и явился роман «Жизнь господина де Мольера», в котором если и возникают иносказания и переключки с сегодняшним днем, то это происходит не в ущерб духу мольеровской эпохи и стилю повествования. Роман написан изумительно пластичным и выразительным языком, при этом вы ощущаете, что действие происходит во Франции, хотя Булгаков нигде не подчеркивает, что его герои — французы. Театр на Болоте, улица святого Гонория, сударь, сударыня... Наверное нашлись бы знатоки французского языка, которые предложили бы взамен — Театр Маре, улица Сент-Оноре, мадам, мосье, проявив бы при этом глухоту к живой образной русской речи.

Почти через триста лет, заключил докладчик, вечно живой Мольер стал опорой и союзником Булгакова в жизненной борьбе и в художественном творчестве.

В докладе доктора филол. наук В. В. Перхина (С.-Петербург) «М. А. Булгаков и ВОКС (по архивным материалам)» были использованы документы конца 1927-го — начала 1928 года из фонда этой организации, находящегося в ГАРФ. Были охарактеризованы разночтения между текстами писем Булгакова в ВОКС, опубликованными по машинописным копиям, и их автографами из этого фонда. Было показано, что сотрудники ВОКС активно выполняли просьбы писателя. Своей информацией они помогли ему выбрать правильную линию поведения: он стал защищать свои авторские права на европейском рынке посредством личных соглашений с издателями. Эффективную работу ВОКС докладчик рассматривал также как проявление особого общественного доверия к Булгакову вопреки предшествующей длительной газетно-журнальной травле писателя. Вместе с тем В. В. Перхин предположил, что доброжелательное отношение ВОКС к Булгакову и много-

месячное затишье в прессе в какой-то мере были связаны с изменениями в политике: тогда произошло вытеснение Л. Д. Троцкого из сферы власти.

Доклад И. В. Беличевой (С.-Петербург) назывался «Переводы произведений М. А. Булгакова на иностранные языки. Восприятие творчества Булгакова за рубежом». Как сообщила докладчица, удалось выявить 494 различных перевода произведений Булгакова на 37 языков мира. Повесть «Собачье сердце» с 1967-го по 1986 год выходила 26 раз на 10 иностранных языках в 12 странах. Роман «Мастер и Маргарита» впервые был опубликован в СССР без купюр лишь в 1973 году, к этому времени уже существовало 22 его перевода на иностранные языки, большая часть которых была выполнена с двух полных зарубежных изданий на русском языке, вышедших в 1967 году во Франции и в 1969 году в ФРГ.

Знаменитый роман «Мастер и Маргарита» впервые был экранизирован не в СССР, а в Югославии в 1971 году, первая опера на его сюжет была написана в 1984 году немецким композитором Й. Хёллером. В том же году в Италии состоялся I Международный симпозиум, посвященный творчеству Булгакова.

По мнению докладчицы, наибольшей популярностью за рубежом творчество Булгакова пользуется именно в Италии. С 1969 года произведения Булгакова издаются там почти ежегодно, их тираж давно перевалил за несколько миллионов. Р. Джулиани, одна из крупнейших итальянских булгаковедов, с изумлением говорит о «ненасытности» (в хорошем смысле) итальянских читателей, которые с неослабевающим интересом прочитали буквально все, что написал Булгаков, вплоть до фельетонов, опубликованных в «Гудке». В Италии в 1991 году к 100-летию со дня рождения Булгакова было издано первое в мире полное десяти томное академическое собрание его сочинений.

Еще при жизни Булгакова его пьесы «Дни Турбиных» и «Зойкина квартира» с большим успехом шли на сценах французских, немецких, английских, чехословацких, американских театров. Но нередкое качество переводовставляло желать лучшего, что очень огорчало автора. Недостатки присущи и некоторым позднейшим переводам, так что у иностранных читателей далеко не всегда складывается правильное представление о Булгакове. К сожалению, критика художественного перевода находится в нашей стране на крайне низком уровне — в отечественных филологических журналах за последние 30 лет удалось обнаружить лишь две рецензии на переводы произведений Булгакова.

Докладчица считает, что произведения, переведенные на иностранные языки, должны быть снабжены предисловиями, статьями литературоведов, комментариями специалистов.

Большую роль в рецепции и интерпретации произведений Булгакова иностранной читательской аудиторией играет расхождение традиций национальных культур, исторических и

социальных условий жизни, разница национальных менталитетов. Но несмотря на различие культур и религиозных традиций, роман «Мастер и Маргарита» был и остается одним из самых любимых и читаемых произведений во многих зарубежных странах.

В докладе доктора педагог. наук Г. Н. Ионина (С.-Петербург) «Горные вершины не спят во тьме ночной (контекст русской классики XX века и М. Булгаков)» основная проблема выражена уже заглавием. Видный на расстоянии рельеф литературы века до сих пор, как считает докладчик, по-настоящему не выявлен. А между тем именно он позволяет проследить победу искусства слова над политической и идеологической конъюнктурой времени. «Горные вершины» родной классики XX века «говорят друг с другом» на особом языке, к которому, по мнению Г. Н. Иониной, еще нужно «найти ключ». Разгаданный диалог таких шедевров, как «Лирическая трилогия» А. Блока, «Человек» и «Про это» В. Маяковского, поздняя лирика и «Пугачев» С. Есенина, «Поэма без героя» А. Ахматовой, «Сестра моя жизнь» и «Стихотворения Юрия Живаго» Б. Пастернака, роман «Чевенгур» и сказка «Уля» А. Платонова, «Тихий Дон» М. Шолохова, «Василий Теркин» А. Твардовского, «Пирамида» Л. Леонова, мог бы стать канвой подлинной и еще не написанной литературной истории ушедшего столетия. Среди «горных вершин», конечно, «Мастер и Маргарита» М. Булгакова. Докладчик предпринял попытку в указанном гипотетическом контексте сопоставить роман с «главными поэмами» В. Маяковского и А. Ахматовой, а также с итоговыми (для всего столетия) «романом-наваждением» Л. Леонова. При таком подходе прослеживались типологическая близость, переключки и даже иногда преемственная связь созданных писателями эпохальных интерпретаций вечных тем (евангельские мотивы) и трагических коллизий отечественной истории; родственными оказывались, при всем жанровом и стилевом различии, символика и даже некоторые наиболее яркие черты поэтики сопоставляемых произведений.

«Апокалиптическая традиция в творчестве М. А. Булгакова» — такая тема доклада канд. филол. наук Л. Б. Менглиновой (Томск). По мнению докладчицы, проза и драматургия Булгакова представляют собой аналог вечной Книги Бытия, все его знаковые произведения содержат парадигму христианского мифа и включают в себя метасюжет мировой драмы грехопадения—жертвоприношения—возмездия (искупления). С этой точки зрения докладчица рассмотрела роман «Белая гвардия», тематически примыкающие к нему рассказы («Красная корона», «В ночь на 3-е число», «Киев-Город») и пьесы («Дни Турбиных», «Бег»).

Далее докладчица обратилась к повести «Собачье сердце», которую отличает философский универсализм. Булгаков раскрывает противоречия современности в контексте всемирно-исторического бытия. Завязка драмы начи-

нается в последнюю декаду Рождественского поста. Кульминацией ее является сорокадневный цикл рождественских праздников, связанных с приходом Спасителя в мир. Последний этап космической драмы протекает в феврале—марте, в промежутке между праздником Сретения и Благовещения. В канун Благовещения завершается космическая драма, происходит обратное преобразование, Шариков исчезает, превращаясь в пса-дворяну, свою первоначальную естественную ипостась.

Присущее ему эсхатологическое восприятие современности Булгаков раскрывает в романе «Мастер и Маргарита». Сопрягая современный исторический хронотоп романа с хронотопом священной истории об Иешуа Га-Ноцри, автор показывает конфликт художника и общества как конфликт всемирно-исторический. Анализ парадигмы христианского мифа, коррелирующей в текстах Булгакова с комплексом языческих мифов, позволяет уточнить булгаковскую концепцию человека, мира и истории.

Доклад канд. филол. наук Г. В. Филиппова (С.-Петербург) назывался «Еще раз о прототипах (М. Булгаков и М. Волошин)». Докладчик напомнил слушателям, что М. Булгаков и М. Волошин знали друг друга, что в 1925 году автор «Белой гвардии» по приглашению хозяина побывал в Доме поэта в Коктебеле и в то же время после завершения фантастической трилогии «Дьяволиада» — «Роковые яйца» — «Собачье сердце» в сознании М. Булгакова возникает замысел нового романа.

В теоретическом плане докладчик исходил как из общих особенностей литературы постсимволизма, так и из индивидуальной творческой манеры М. Булгакова, определенной рабочим термином «бытовая символика». Суть таковой в том, что реальные жизненные детали в общем контексте обретают обобщенное, порой символическое значение, но уже лишенное мистического содержания.

В романе «Мастер и Маргарита» выделяют две такие детали: на крышке портсигара Воланда латинское W (дубль-ве), а на шапочке Мастера — M. Вспоминается, что при отъезде из Коктебеля Булгаков получил от Волошина традиционный для гостей Дома поэта подарок — волошинскую акварель. Большинство своих живописных работ М. Волошин подписывал монограммой, где сверху стояло M (Максимилиан), а снизу W (Woloshin): $\begin{matrix} M \\ W \end{matrix}$

Иными словами, в личности Максимилиана Волошина М. Булгаков мог увидеть черты как Мастера (для поэтов акмеистического толка это имя обрело поистине ритуальный смысл), так и Woland'a (увлечение антропософией, способность к магическим воздействиям на природу).

Из этих наблюдений не следует делать вывод, что М. Волошин был *прототипом* Мастера или Воланда. Мы имеем дело с особенностью постсимволистского сознания, когда автор-мистификатор намекает на прообразы, но

исходит из своей фантазии, претворяя ее в реальные лица.

Следующее слово было предоставлено научному сотруднику Литературного музея Пушкинского Дома Е. Н. Монаховой, которая выступила с докладом «Заметки об иллюстрациях к роману М. А. Булгакова „Мастер и Маргарита“ (1970—1980-е гг.)». Как подчеркнула докладчица, тема «картинности», «изобразительности» булгаковской прозы ждет углубленного анализа. Невозможно не обратить внимание на то, как реальные, почти осязаемы все описания, будто бы автор, столь мало печатавшийся при жизни, уже видел внутренним взором иллюстрации ко всем своим произведениям. Между тем Булгакову при жизни не удалось оценить хотя бы одну иллюстрацию к своему тексту.

Интересной, по мнению Е. Н. Монаховой, представляется та линия исследований, которую начинал И. Ф. Балза в статье «Генеалогия „Мастера и Маргариты“» (сб. «Контекст 1978». М., 1979). Одним из многочисленных источников произведения романа он называет великое произведение изобразительного искусства: «...абсолютно исключена возможность предположения, что „Тайная вечеря“ (Леонардо да Винчи. — Е. М.) не привлекла пристального внимания писателя. (...) *леонардовский* нож Булгаков вложил в руки человека, который „по рукоять всадил его в сердце Иуды“».

Идея путем раскрытия связей Булгакова с изобразительным наследием мировой культуры, можно вспомнить значительный ряд имен: Александра Иванова и Николая Ге, Марка Антокольского (автора скульптурных портретов: и связанного Иисуса Христа, и сидящего Мефистофеля), польского живописца Яна Стыку (одного из авторов киевской панорамы «Голгофа»), с детства прекрасно известной будущему автору романа о Понтии Пилате и Иешуа Га-Ноцри) и многих других.

Не менее интересна задача анализа теперь уже многочисленных иллюстраций к роману «Мастер и Маргарита». Тексты М. А. Булгакова, несмотря на почти осязаемую конкретность описаний, дают самый неограниченный простор творческой фантазии художников.

Свой обзор докладчица начала с имени художника, прожившего очень короткую, но исполненную творческого горения жизнь, — Нади Рушевой. Серия ее иллюстраций к «Мастеру и Маргарите» появилась после опубликования романа в журнале «Москва» в конце 1966-го—начале 1967 года, а Надя Рушева, только достигшая 17-летия, скончалась от кровоизлияния в мозг 6 марта 1968 года. Работа эта стала ее лебединой песнью. Буквально всех сюжетных линий коснулась она в иллюстрациях к «закатному роману» Булгакова. В декабре 1969 года основная часть этих рисунков была выставлена впервые, а в 1989 году вышел в свет — в Барнауле, в Алтайском книжном издательстве — роман «Мастер и Маргарита», где почти полностью воспроизводилась знаменитая серия Нади Рушевой.

Докладчица остановилась еще на нескольких значительных циклах, авторами которых являются художники различных мироощущений. Прежде всего это девять композиций Николая Сажина в технике гуаши, графические листы архитектора Бориса Тарантула, живописи Анатолия Белкина (Санкт-Петербург), романтический цикл рисунков (литографская краска, соус) московского художника Виктора Прокофьева, серия известного художника-мультипликатора Сергея Алимова, оригинальные композиции физика, профессора МГУ Анатолия Фоменко. Особое место среди них занимают графические листы художницы из Смоленска Людмилы Богатыревой.

Далее Е. Н. Монахова отметила отдельные произведения, не составляющие графических серий, а также вполне самостоятельные композиции по мотивам романа М. А. Булгакова. Здесь были названы ею имена Петра Охты (П. Ф. Ватракова), писательницы и художницы М. Л. Козыревой, Николая Кошелькова, Андрея Харшака. Особняком стоят работы (акварель, гуашь) младшей современницы М. А. Булгакова — Е. И. Плехан, много раз видевшей на сцене МХАТ знаменитый спектакль «Дни Турбиных». К тексту Булгакова она обратилась в конце жизни.

В заключение своего доклада Е. Н. Монахова сообщила, что в настоящее время составляется каталог художников — иллюстраторов Михаила Булгакова.

Доктор философских наук А. Л. Казин (С.-Петербург) посвятил свой доклад теме «Воланд и Шатаницкий (сравнительная демонология М. Булгакова и Л. Леонова)». Роман М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита», в отличие от романа Л. М. Леонова «Пирамида», — это сказание о силе и красоте дьявола. Воланд у Булгакова, несомненно, центральный и наиболее онтологически мощный персонаж произведения, в то время как его антагонист Иешуа — бессильный женственный призрак, «некто в белом», если воспользоваться образом Андрея Белого. Вообще, «Мастер и Маргарита», с точки зрения докладчика, — роман символистско-романтический: в полном соответствии с концепцией всеобщей символизации свет и тьма, добро и зло, Бог и сатана даны у Булгакова именно как взаимодополняющие ипостаси по существу Единого. Об этом говорит уже эпиграф романа, где автор, вслед за Гете, аттестует своего героя как оборотную сторону мирового блага. В кульминационной сцене романа — на великом бале у сатаны — Воланд с большим подъемом пьет за *бытие*, тогда как, согласно христианскому пониманию, дьявол есть именно *небытие*, по истине он не существует.

В отличие от «Мастера и Маргариты» в леоновской «Пирамиде» Шатаницкий предстает как онтологически скромный бес, который хотя и создан «из огня», но вовсе не претендует на духовное или космическое равенство с Богом. Предел мечтаний Шатаницкого — это *уважение* со стороны Главного, своего рода признание заслуг и права на жизнь. Леоновский черт даже

имени Божьего не может произнести, не рискуя сжечь себе горлан. Единственное, что сближает Волажда с Штаницим, — это логический рассудок, рациональный «здравый смысл», в силу которого они в принципе не в состоянии постигнуть божественный план мироздания. Выражаясь богословским языком, населению ада недоступен христианский *кенозис*, когда всеомерзительное и всемогущее по своей природе (усии) существо — Абсолют — нисходит по любви на самое дно грешного временного существования, приносит тем самым за него абсолютную жертву. *Возвышающий себя унижен будет, а униженный — возвысится* — для экзистенциального осуществления этого ключевого парадокса христианства необходима целостная *метаноия* (перемена всего существа, а не только ума), невозможная для навеки отпавших от Бога бывших ангелов.

Китайский литературовед, стажер Московского государственного университета Тан И Хун предложила вниманию слушателей доклад «Художественный мир романа „Мастер и Маргарита“».

В нем была затронута тема музыкальности в романе. По мнению докладчицы, этот роман создавался М. Булгаковым также с учетом будущей его постановки на сцене театра. Создание тесной взаимосвязи слуховых и зрительных образов — это предпосылка для расшифровки подтекстовой информации, для глубинного понимания проблематики произведения. Поэтому музыка в романе «Мастер и Маргарита» для читателей не столько источник наслаждения, сколько объект осмысления. Музыка предстает здесь как еще одна сюжетная линия, звучит как единая симфония со своей завязкой, кульминацией и развязкой. С помощью музыки в романе читатель не только лучше понимает состояние души героев, но и предчувствует, как именно дальше будет развиваться сюжет.

Второй заинтересовавший докладчицу вопрос — образы шутов в романе. Булгаков писал своих «шутов» с особой любовью. Они отличаются от шутов реальных. Это развенчанные шуты, тесно связанные с ритуалами «венчания» и «развенчания» на карнавалах. Венчание на шутовской трон и развенчание — это ядро карнавального мироощущения, эти акты несут идею смены и обновления. О булгаковских шутах можно сказать, что это «вечные жизненные искатели и отражатели», поэтому они прозревают то, что простому обывателю не дано увидеть или запрещено видеть, узнавать, называть, знать.

Вообще, по мнению китайского литературоведа, роман «Мастер и Маргарита», как, впрочем, и его автор, до сих пор остаются во многом не разгаданы, нужно дальнейшее исследование.

С этим выразил свое согласие автор следующего доклада доктор филол. наук В. А. Шошин (С.-Петербург). Его доклад назывался «Одиссея XX века (драматургия Булгакова на мировом театральном пространстве)». Путешествия пьес Булгакова на север и на юг, на запад и на восток — вот замечательная одиссея уже послегомеровских времен. Жизнь для писателя — это его творчество, и пусть Булгаков не смог выехать за границу, как ему хотелось, одиссея его творчества на мировых бескрайних просторах энергично продолжалась и после особенно трудного 1929 года.

Театру Булгакова посвящено немало исследований, но движение его пьес на мировых театральных просторах изучено еще недостаточно. В трех книгах «Творчество Михаила Булгакова» Пушкинский Дом опубликовал ряд интересных работ о жизни и творчестве М. А. Булгакова, но докладчик выразил свое согласие с теми литературоведами, которые считают, что эта работа в Пушкинском Доме должна быть продолжена. На карте булгаковской драматургической одиссеи великое множество театральных городов — Москва, Ленинград, Киев, Одесса, Ашхабад, Саратов, Рига, Стокгольм, Варшава, Осло, Лондон, Берлин, Париж, Нью-Йорк, Токио.

Заслуженный работник культуры РСФСР, заведующий литературной частью театра «Родом из блокады» А. Я. Гребенщиков прочитал доклад «Михаил Булгаков и Всеволод Вишневский». Он отметил, что в последнее время появилось немало научных публикаций, посвященных личным и творческим взаимоотношениям Булгакова с литераторами-современниками. Эта тема интересна и сама по себе, и для характеристики литературного процесса 20—30-х годов.

Тем более что здесь накопилось немало необъективных наслоений. Уже стало расхожим утверждение, что Вишневский травил Булгакова, был чуть ли не организатором травли. Да, Вишневский не жаловал Булгакова. Прежде всего в силу разности их путей в годы гражданской войны. Но была и разность в эстетических позициях. Вишневский выступал за масштабное искусство, поднимающее частные судьбы до глубоких социальных обобщений. Не только по идейным, но и по эстетическим категориям он и не мог принять «камерность» «Дней Турбиных». Но неприятие — это не травля.

Вишневский был явно несправедлив в отзыве на пьесу Булгакова «Кабала святош». Но приписывать Вишневскому ответственность за снятие этой пьесы со сцены Ленинградского Большого драматического театра нет оснований. Эта версия не имеет убедительного документального подтверждения. Дело, конечно, не в частностях. На фоне многочисленных дискуссий о путях и судьбах нового искусства, о соотношении героического и психологического позиции Булгакова и Вишневского имели принципиальное значение, определяя собой неоднозначность этих путей.

«Гностицистские мотивы в романе М. Булгакова „Мастер и Маргарита“» — этой теме был посвящен доклад Ж. Р. Колесниковой (Томск). Гностицистские идеи оказали значительное влияние на русскую культуру начала XX века. Древнее учение возрождалось в философии «религиозного ренессанса», влияло на творчество поэ-

тов и писателей Серебряного века. Первые попытки связать роман «Мастер и Маргарита» с миропониманием гностиков были предприняты в эмигрантских работах 1960-х годов. Важным атрибутом гностической религии являлся дуализм злого творца материального мира, демиурга и трансцендентного, «внемирного» Божества. Мера власти булгаковского Воланда и в то же время его «неонтологичность», привязанность к земным категориям и обладание многообразным внеэмпирическим «миром» позволяют говорить о близости данного образа гностическому демиургу.

Специфические отстраненная природа Божественного в романе, его неактивность в рамках мира, равно как и подчеркнутая нетрансцендентность Иешуа Га-Ноцри также могут быть более полно раскрыты в свете гностических теорий. Важным моментом, сближающим булгаковское мировоззрение с философией гностиков, является отношение к смерти. Восприятие смерти как радостного события, прерывания муки — следствие одной из характернейших черт гностицизма — мироотрицания. Близким гностическому в романе оказывается и понимание творчества как особого способа познания — личностного прозрения внеположенных смыслов. Персонализм и идея избранничества являлись оригинальными гностическими чертами.

Исследуя философские основы романа «Мастер и Маргарита», мы констатируем, что автор, включаясь в контекст религиозно-философских исканий начала XX века, органично воспринимает идеи гностицизма и тяготеет к решению важных мировоззренческих вопросов в духе этого учения.

Доклад канд. филол. наук Л. В. Лукьяновой (г. Луга, Ленинградская область) назывался «Роман Л. Н. Толстого „Война и мир“ в сценической интерпретации М. А. Булгакова».

Докладчица напомнила, что в одной из редакций эпикола «Войны и мира» сказано так: «Если бы не было... рассуждений, не было бы и описаний». Инсценировка романа-эпопеи Булгаковым отражает, по мнению докладчицы, этот основополагающий принцип построения художественного мира, соединяющего в себе диалектику «описаний» и «рассуждений», воплощая их в драматических сценах и комментариях Чтеца.

В начале романа Толстой, обращаясь к эпохе 1805—1807 годов, акцентирует многозначность смысла «военного» состояния жизни как эпохи «неудач и поражений» и как периода неблагоприятия. В начале инсценировки Булгакова (действие I, сцена 1-я) проявляется не тематическое, а идейно-эмоциональное следование первоисточнику. Реплики и ремарки подчеркивают дисгармонию, неустойчивость внутренней жизни героев в высшем ее накале.

Избранная Булгаковым форма интерпретации романа определила и особую систему художественных средств, в частности наличие ремарок. Ремарки Булгакова заслуживают, как представляется, пристального внимания, пос-

кольку выполняют не только «вспомогательную», традиционную, но и самостоятельную художественную роль. В ремарках Булгакова ярко представлено как его собственное понимание художественного мира Толстого, так и воссоздание его на сцене. Докладчица иллюстрировала свои положения анализом ремарок Булгакова при появлениях Анатоля Курагина.

Не менее интересной, с точки зрения докладчицы, представляется и трактовка героев романа, логика их развития по Булгакову. Следуя за Толстым, Булгаков проводит Пьера от нравственных потрясений, заблуждений и испытаний к пониманию истинного смысла жизни, бытия. Образ Наташи Ростовской, самая сущность этого живого характера, и прежде всего коллизия, связанная с ее заблуждениями, тонко понята Булгаковым, ощутившим и принявшим, что именно в этом, говоря толстовским языком, «узел романа».

Особенности инсценировки Булгакова могут быть прояснены жанровой спецификой, расчетом на сценическую реализацию, раскрывающую характеры все же с меньшей свободой, чем в эпосе. Все нити инсценировки «Войны и мира», включая логику развития характеров, ведут к финалу, который знаменует собой новое состояние мира, определенное победой в Отечественной войне, рождающей гармонию и единение вне зависимости от сословных, национальных и других различий. Булгаков усиливает, подчеркивает то состояние мира, что царит в конце романа Толстого. С точки зрения докладчицы, чаемая Булгаковым гармония с миром, невозможная в условиях его жизни и времени, была достигнута в обращении к классическому произведению русской литературы, в сфере художественной реальности.

Завершил конференцию доклад канд. филол. наук В. Н. Запевалова (С.-Петербург) «Михаил Булгаков и Михаил Шолохов». Сопоставляя «Белую гвардию» и «Тихий Дон», он отметил, что, несмотря на разность идейных пристрастий, авторские позиции обоих художников, обратившихся к осмыслению Русской Смуты, во многом близки. Сохраняя «глубокий скептицизм в отношении революционного процесса», Булгаков, противопоставлявший революции эволюцию, признавал, однако, неизбежность свершившегося. Свою позицию в «Белой гвардии» он определял как стремление «встать бесстрастно над красными и белыми». Любопытно, однако, что не только Булгакова, но и Шолохова ортодоксальная критика, требовавшая четко классовую оценку событий, обвиняла в «апологии» белогвардейщины, в оправдании белого движения. Оба писателя придерживались нравственной оценки событий, для них важнее всего была нравственная правда. Булгаков был убежден, что «пасквиль на революцию, вследствие чрезвычайной ее грандиозности, написать невозможно». В «Белой гвардии» исторические события очеловечены. Книгу пронизывает мощная лирическая стихия. «Очарование человека» стремился показать и Шолохов в образе Григория Мелехова, главного героя «Ти-

хого Дона». «Белая гвардия» основной своей проблемой — искания русской интеллигенции среди взаимоисключающих условий жизни — предваряла «Тихий Дон». Эти произведения сближает прежде всего авторская гуманистическая позиция в оценке национальной трагедии, какой была братоубийственная война.

Докладчик остановился на сходных типах связи, определяемых как самой жизнью, так и спецификой художественного мировидения писателей. Коллизия жизни в «Белой гвардии» взята в двойном разрезе. Перед нами смерть «святой королевы», матери Турбиных, хранительницы домашнего очага, и катастрофа прежнего уклада жизни; в «Тихом Доне» — распад семей Мелеховых и Коршуновых, катастрофа патриархального мира казачьей Атлантиды. В обоих романах история осмысливается через призму семейно-бытовых отношений. Жанровые рамки семейно-бытового романа расширяются за счет укрупнения масштаба повествования, обретающего черты эпоса.

В мотивной структуре обоих произведений важное место занимает понятие дома, родного очага. В «Белой гвардии» Город и дом на краю Алексеевского спуска — сюжетно-композиционный центр произведения, куда стягиваются основные нити повествования. В «Тихом Доне» — это хутор Татарский и мелеховский курень на краю селения, открытый ветрам истории.

Герои Булгакова и Шолохова — это люди, трагически заблудившиеся в бурные революции. Алексей Турбин, пережив крушение надежд и упований на старую Россию, остается один среди своих сомнений. Григорий Мелехов, искавший правду, отвечающую зову земли, зову жизни и заплативший за эти поиски страшную цену распахтавшемуся веку, возвращается, как Одиссей, в родной курень, смело идя навстречу своей судьбе. В жизненных исканиях героев Булгакова сопровождают звезды. Именно о них автор напоминает и в финале романа. Шолоховского Мелехова сопровождает солнце, черное в финале, предвещающее близость конца. Герои примиряются с жизнью.

Слово «жизнь» — ключевое в структуре романов. Герои задумываются над тем, как жить. И если у Булгакова ответ оптимистический («Жить, будем жить!»), то у Шолохова будущее героя призрачно.

Докладчик обратил внимание и на библейские страницы «Белой гвардии» и «Тихого Дона». Библейские цитаты в тексте произведения придают им апокалиптический характер.

В заключение конференции выступил В. П. Муромский. До последнего времени, отметил он, исследователи чаще сопоставляли М. А. Булгакова с предшественниками, классиками русской литературы XIX века, и гораздо реже — с писателями-современниками. Недружелюбная, агрессивная настроенная литературная среда, окружавшая Булгакова, создавала впечатление его полной изолированности от текущих идейно-эстетических споров и проблем. Между тем очевидная отстраненность Булгакова от литературных групп и объединений, его субъективное неприятие многих из коллег по перу не отменяют объективных творческих связей писателя с современной ему литературой. Связей, проявлявшихся подчас независимо от его художественных вкусов и пристрастий. Тематика и содержание большинства докладов, прочитанных на конференции, явились убедительным тому подтверждением. В расширении реального контекста булгаковского творчества, соотношенного с опытом русской литературы его времени, и состоит, пожалуй, главный итог работы конференции.

Конференция сопровождалась подготовленной Е. Н. Монаховой большой и интересной юбилейной выставкой, посвященной М. А. Булгакову, где были представлены разнообразные, в том числе уникальные, материалы из Рукописного отдела и Литературного музея Пушкинского Дома, а также из частных коллекций Санкт-Петербурга и Москвы.

© В. А. Ш о ш и н

ПОЭТИКА Л. ЛЕОНОВА И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КАРТИНА МИРА XX ВЕКА

20—21 июня 2001 года в Большом конференц-зале Института русской литературы Пушкинского Дома РАН состоялась Международная научная конференция «Поэтика Л. Леонова и художественная картина мира XX века».

В ее работе принимали участие русисты из Польши (Краков), Литвы (Вильнюс), Франции (Париж), российский ученые из Санкт-Петербурга, Москвы, Новосибирска, Перми, Уфы, Ульяновска, Магнитогорска, Ростова-на-Дону, Волгограда, Тамбова. На конференции присутствовала и выступила с докладом дочь писателя — Н. Л. Леонова. Открывали конференцию

доклады, посвященные общим проблемам поэтики Леонова, рассматриваемым в смысловом поле всего творчества писателя.

На конференции выступил со словом о Леонове зам. директора ИРЛИ, зав. Отделом новейшей русской литературы, доктор филол. наук В. П. Муромский. Отметив характерную для Пушкинского Дома давнюю приверженность леоновской теме, он подчеркнул необходимость и актуальность изучения поэтики писателя как наиболее верного пути проникновения в его художественный мир. После выхода в свет «Пирамиды» это направление исследования требует

дополнительного внимания и усилий с учетом принципиальной новизны и сложнейшей природы последнего романа Леонова.

Касааясь некоторых сторон восприятия и оценки творчества Леонова, В. П. Муромский обратил внимание на то, что в «Пирамиде», по справедливости названной теперь главной книгой писателя, романная форма претерпела существенные изменения. В связи с этим возникает вопрос: роман ли это в его классическом понимании, в том виде, в каком он сложился в прежнем творческом опыте Леонова, или это совершенно сознательное, дерзкое, паразитическое по своей неожиданности смещение жанров? Здесь в едином пространстве авторской мысли переплетаются и взаимодействуют, казалось бы, несочетаемые жанровые признаки и элементы традиционного семейного романа, космологической антиутопии, религиозно-философского трактата, социальной сатиры и т. д. Несовместимые на первый взгляд, они под пером Леонова обретают некую подспудную, внутреннюю связь, которую исследователям еще предстоит выявить и объяснить.

Вопросы поэтики Леонова, заявил В. П. Муромский, осознаются сегодня как необходимость заново проследить трудно уловимую диалектику развития и меру обновления художественной системы писателя — от первых его произведений до последнего, итогового.

А. И. Павловский (Санкт-Петербург, Пушкинский Дом) в докладе «Звено разорванной цепи. Феномен Леонова» обратил внимание присутствующих на то, что Л. Леонов, будучи писателем художественно-философского мышления и к тому же многим, по мнению докладчика, обязанный религиозно-философской и эстетической культуре Серебряного века, своеобразно связал своим творчеством начало прошлого века с его концом. Философская мысль в России, насильственно прерванная в двадцатые годы, существовала преимущественно в художественной литературе, как это было когда-то в древней русской словесности, а затем в XIX веке, вплоть до появления Вл. Соловьева.

В советскую эпоху, вновь уйдя в художественную литературу, она дала сильные и оригинальные проявления в творчестве ряда писателей: в прозе — А. Платонов, Б. Пастернак, В. Гроссман, М. Пришвин и др., в поэзии — прежде всего Н. Заболоцкий, О. Мандельштам, Б. Пастернак, Л. Мартынов, Арс. Тарковский и др. Однако Л. Леонов явил собою наиболее сильный и последовательный, почти непрерывный в своем развитии тип художника-философа, создавшего целостную систему мировосприятия. В этой системе, которую еще предстоит исследовать, видны, по мнению докладчика, типологические черты религиозно-философского мышления эпохи Серебряного века, в том числе ощущение крайнего трагизма бытия; его мысль, чувство и слово окрашивались в эсхатологические тона. На всем протяжении своего творчества Л. Леонов оставался глубоко трагедийным художником, и все его сложности с властью и идеологией по существу определя-

лись именно этим обстоятельством. Трагедийность, повинувшаяся условиям, нередко камуфлировалась, но также нередко с шумом разоблачалась. Пронеся через всю жизнь важнейшие особенности своего мироучествования, писатель наконец смог едва ли не полностью раскрыть его в романе «Пирамида».

В докладе Л. П. Якимовой (Новосибирск) были рассмотрены основополагающие принципы художественной системы Л. Леонова, в частности мифопоэтическая доминанта его поэтики, которая, по мнению автора доклада, является базовым началом художественного мышления и основным способом мироощущения писателя. Такой подход к творчеству Леонова, как считает Л. П. Якимова, во-первых, дает возможность проникнуть в смысл его авторефлексии, определить роль художественных «подтекстов», содержательное наполнение понятия поэтического «логарифмирования»; во-вторых, представляет неопровержимые аргументы в пользу единой логики творческого развития писателя, цельности его духовно-эстетического контекста, опровергая мысль о двух «разных Леоновых»; в-третьих, наглядно убеждает в органической связи творческих исканий Л. Леонова с эстетикой и поэтикой Серебряного века — с высокой мерой его мифопоэтической и в целом культурологической ориентированности, семантичности образной системы.

Убедительность выдвинутого тезиса была продемонстрирована на примере повести «Конец мелкого человека», когда именно понимание авторской установки на подтекст, поэтическое «логарифмирование», использование интертекстуальной детали, мифопоэтической образности дает возможность ощутить онтологическую глубину и масштабность содержания повести и вывести ее из круга произведений просто «талантливых, подражательных» о «ненависти к мешанскому быту, собственнической психологии» (КЛЭ. Т. 4).

Доклад Н. Л. Леоновой (Москва) был посвящен истории создания рассказа «Калафат», написанного в январе 1922 года и запрещенного цензурой в августе того же года. Через год, отметила Н. Л. Леонова, работая над романом «Барсуки», писатель сократил рассказ в десять раз, превратил его в притчу и встал в свой первый роман, не меняя смысловой направленности. В составе романа притча не вызвала замечаний цензуры.

В докладе была изложена оригинальная интерпретация этой притчи, были приведены отрывки из запрещенного рассказа. По мнению докладчицы, внимательное прочтение этой леоновской вещи дает возможность понять, что художник утверждает христианские идеалы и предупреждает современников о начале строительства «Вавилонской башни» в XX веке. На вопрос «какова же „другая дорога“?» в притче о Калафате («Барсуки») и притче об Адаме и Еве («Вор») Леонов ответил — к познанию есть два пути: вера и наука. Писателя всегда мучили размышления о судьбе человечества, о растущей власти бездуховности, агрессивности, тая-

щейся в недрах цивилизации, и он склонялся к мысли, что только вера, устанавливающая в человеке гармонию духовного и нравственного начала, может спасти мир от трагического вырождения. Эта мысль пронизывает все произведения Леонида Леонова, а слова о «бессмысленности башни без Бога» («Пирамида»), по утверждению Н. Л. Леоновой, можно считать ключом к пониманию как первого рассказа «Калафат», так и последнего романа «Пирамида». Для подтверждения этого тезиса были приведены цитаты из неопубликованных записок писателя.

С докладом «Утопия и антиутопия в художественном мире Леонида Леонова» выступил на конференции Ф. Листван (Краков). Анализируя романы Л. Леонова «Дорога на Океан» (1935), «Пирамида» (1994) и киноповесть «Бегство мистера Мак-Кинли» (1961), докладчик исследовал не только идейно-тематическую сферу художественных текстов, но и пространственно-временной план, повествовательную структуру, сюжет и тип героя. По мнению Ф. Листвана, сравнительно легко выявить связь созданной писателем в романе «Дорога на Океан» картины Океана — «земного рая», в котором люди жили счастливо и свободно, с жанром утопии (деление изображенной действительности на мир реальный и фантастический и соответствующее деление времени на настоящее и будущее, мотив «переброса» героя, его путешествие и приключения в иной реальности). Вопрос о связи других произведений Леонова («Бегство мистера Мак-Кинли», «Пирамида») с жанром антиутопии более сложен. Эта трудность объясняется прежде всего многоплановостью последнего романа Леонова. Подобно Платонову и Зиновьеву, Леонов имел возможность наблюдать процесс реализации коммунистической утопии, поэтому в отличие от Замятина, Оруэлла, Хаксли изображенная реальность в «Пирамиде» — не плод фантазии писателя, не предполагаемое страшное будущее, а реальность советской России 1930-х годов. Эта «бушующая доктрина» развенчивается средствами иронии, сатиры и гротеска. Автор доклада отметил наличие в «Пирамиде» многих тематических координат, на которых обычно строится антиутопия. Происходящее «на русском перекрестке» в «Пирамиде» (как и американская жизнь в повести «Бегство мистера Мак-Кинли») — выход в более широкий план — общечеловеческий. Провал советского эксперимента и сложная реальность XX века заставляют писателя размышлять не только о неосуществимости древней мечты человечества о «золотом веке», но и о возможном «конце человеческого мифа».

В центре доклада В. Е. Кайгородовой (Пермь) «Мелодраматическое в художественном мире Леонова» находились проблемы осмысления природы конфликтов в произведениях Леонова. По ее мнению, в основе известных произведений писателя, несмотря на философичность и широкий культурный контекст, лежат традиционные мелодраматические,

«простые истории». В пьесах, как правило, единичные, прочитываемые сквозь социально-историческое содержание, многочисленные в романах, они организуют структуру сюжета: тайна или загадка отцовства («Дорога на Океан», «Волк», «Русский лес»), внезапное воскрешение умершего или пропавшего возлюбленного («Золотая карета», «Evgenia Ivanovna»), история любви одинокого, еще нестарого человека к девушке со сложной судьбой («Дорога на Океан», «Русский лес»), приезд в город юного дарования в поисках счастливой судьбы («Обыкновенный человек»), трагическая судьба актрисы («Вор», «Дорога на Океан», «Пирамида»). В. Е. Кайгородова отметила, что многие финалы леоновских произведений отличаются мелодраматическим эффектом. Первая редакция «Вора» и «Русский лес» (своеобразные «народные романы») завершаются счастливо: возвращается блудный сын, многочисленная семья собирается в деревенском доме на родной земле. Стремление к демократизации, известной упрощенности сюжетов и судеб, тем самым — к мелодраматизации, выразилось у Леонова в традиционной для него последовательной переработке больших романов в пьесы, а затем в киносценарии и оперные либретто. В драматургии в разных вариантах текста мелодраматические ситуации то убираются («Нашествие»), то снова восстанавливаются («Золотая карета»). Оригинальный киносценарий «Бегство мистера Мак-Кинли», ориентированный на кинозрителя, завершается классическим хэппи-эндом. В «Пирамиде» сконцентрированы все использованные ранее сюжеты массового искусства. В перспективе любимым героям, и это не раз подчеркивается автором, несмотря на сегодняшние и грядущие испытания, суждены большие достижения и счастливая личная жизнь.

Доклад Т. М. Вахитовой (Санкт-Петербург, Пушкинский Дом) «Строительство и разрушение дворянских усадеб в творчестве Леонова» был посвящен концепту дворянской усадьбы в прозе писателя, определяющему, с одной стороны, систему порядка, гармонии, красоты, с другой — констатирующему социальную борьбу «белой и черной кости». Ранние стихотворные опыты Леонова, по мнению автора доклада, свидетельствуют о том, что правук крепостного в юношеской лирике восстанавливал дворянское наследство как свое собственное, рассматривая его в качестве идеала гармонии бытия. В других его произведениях, начиная с 1923 года, появляется некая история, связанная с жизнью усадьбы и ее хозяев. Исключение составляют романы «Соть» и «Пирамида», хотя в последнем произведении писателя с определенной долей гипотетичности за такую усадьбу можно принять метафизические владения Юлии, созданные ангелом. «Усадебная» история выписывается автором достаточно подробно, с большим количеством деталей, исторических и литературных аллюзий, но всегда в разном стилистическом ключе и обрамлении. Эта история самостоятельна и свободно парит в смысловом

поле произведения, вместе с тем она тесно связана с исторической концепцией писателя и сюжетными узлами повествования.

Далее в докладе была прослежена эволюция темы дворянской усадьбы. В 1920-е годы Леонов изображает дворянское имение в иронично-гротесковой манере, испытывая ее хозяев крестьянской, языческой стихией «Случай с Яковом Пигунком», «Барсуки»), в 1930-е годы, развивая тему красоты дворянских гнезд, Леонов ставит на этой культурной единице печать позора и передает ее в руки победившего пролетариата, который сохраняет ее в наилучшем виде (имение Блангенгагеля — «Дорога на Океан»). Этот утопический вариант больше не повторяется в его творчестве, а дворянские имения, как в 1920-е, так и в 1950-е годы, на страницах его произведений сгорают в огне. Во второй редакции «Вора» тема дворянской усадьбы связывается с темой «блудных отцов» (Манюкин), а в «Русском лесе» — с темой детства, любви, природы, Родины, хотя сатирический акцент в обрисовке Салепино остается. Леонов, сохраняя интерес к классической теме XIX века в советское время, воплощал в своем творчестве тоску «об упорядоченности бытия», разрушенной и утраченной гармонии. Именно об этом размышлял один из персонажей Достоевского в финале «Подростка».

С докладом «От журнальной статьи к монографии. Леонид Леонов в польских исследованиях» выступила Х. Вашкелевич (Краков). Докладчица обратила внимание участников конференции на зависимость леоноведения в Польше от политической обстановки. По ее мнению, в 1920—1930-е годы произведения писателя по-разному воспринимали «левые» и «правые». Анализируя газетные, журнальные и книжные публикации, посвященные отдельным произведениям Леонова, Х. Вашкелевич отметила, что после второй мировой войны произведения Леонова, как и других советских писателей, были использованы в публицистических и пропагандистских целях. По ее мнению, смена подхода к творчеству писателя произошла в 1956 году.

Обобщая свои размышления о картине польского леоноведения, автор доклада высказала мысль о том, что научное польское леоноведение непосредственно связано с именами трех исследователей. Первой является Янина Салайчик, которая написала монографию о театре Леонида Леонова (1967), вторым — Чеслав Андрушко, создавший исследование о романах писателя 1920-х годов (1985). Третьим является Фридерик Листван, присутствующий на этой конференции. Он изучает творчество Леонова с 1990-х годов и готовит книгу о писателе, в которой главное внимание уделяется роману «Пирамида».

Центральная часть конференции была посвящена обсуждению поэтики последнего романа Л. Леонова «Пирамида» (1994).

В докладе В. С. Воронина (Волгоград) «Система неопределенностей в романе „Пирамида“» отмечалось, что система неопределенностей в

произведении формируется вокруг размышлений автора о сроках человеческого существования на планете Земля. Леонов в предисловии к роману дает самый короткий срок человечеству — не более двухсот лет, да и то с помощью чуда, и самый долгий, сопоставляя старение человечества и звезд. Но звезды стареют очень медленно. В. С. Воронин обратил внимание на один из леоновских парадоксов: пессимистические количественные оценки срока пребывания разумных людей на Земле в самом начале романа сменяются вполне оптимистическими, а с качественными оценками человечества происходит обратный процесс: спуск от звезд до крыс. По мнению докладчика, рождение «стиля неопределенностей» у Леонова относится к роману «Вор», вышедшему в свет в 1927 году. Именно в этом году немецкий физик В. Гейзенберг формулирует знаменитый принцип неопределенности, согласно которому нельзя одновременно определить скорость и положение микрочастицы. Своеобразный корпускулярно-волновой дуализм можно увидеть в творческом принципе сочинителя Фирсова, изобретающего «волновое» повествование, отчего оно «как бы двоилось и происходила некая рябь в глазах». Более того, «у вымышленного фирсовского двойника, в свою очередь, действовал точно такой же сочинитель и так далее, причем все они, сколько их там поместилось, являлись однофамильцами». Люди-волны в «Пирамиде» — это и резидент адских сил Шатаницкий, и ангелодид Дымков, и милейший Никанор Шамин — все они обнаруживают себя во всех трех ипостасях времени: в прошлом, настоящем и будущем. Шатаницкий, к примеру, присутствует при сотворении человека, возглавляет государственной атеизм в 1930-е годы, а на свидании с о. Матвеем он говорит о термоядерном купалище, которое является лучшим очищением людей. Он настолько сосредоточен на борьбе с Богом, что утрачивает контроль за временем. Его торжество должно заключаться в том, что он докажет ложность такой неопределенности, как человек на рубеже второго и третьего тысячелетия. Анализируя повествование Леонова как совпадение противоположностей, автор доклада приходит к выводу, что перед писателем стояла задача, с одной стороны, показать, что люди подошли к роковому рубежу и лишь напряжением всех сил они могут избежать краха, а с другой — дать представление о том, что будущее — слишком неопределенная категория, чтобы не оставить надежды. Поэтому отрицание неопределенности у Леонова снова неопределенность. Простейшая трехзначная логическая система Я. Лукасевича, где кроме истины и лжи может быть и неопределенность, делает возможным в таком случае намек на истинность бесконечного цикла чередований упадка и возрождения.

В докладе А. И. Филатовой (Санкт-Петербург) «Ангел Дымков» анализировался один из самых загадочных персонажей «Пирамиды». По мнению докладчицы, Леонов, разрабатывая «ангельскую» тему, использовал традиции ро-

мантики (Ламартин, А. де Виньи, Т. Мур) и ангельские сюжеты XX века («Огненный ангел» В. Брюсова, «Восстание ангелов» А. Франса) с противоположным знаком. Образ ангела Дымкова является в романе сюжетообразующим: действие начинается активно развиваться с момента появления Дымкова в Старо-Федосеево, а заканчивается лирической сценой прощания Дуни с ангелом перед его возвращением в родную небесную стихию. Ангел Дымков играет значительную роль во многих сюжетных линиях произведения. Линия Дымков—Юлия—Сорокин на первый взгляд представляет классический любовный треугольник, где ангелу отводится роль исполнителя фантастических притохей амбициозной красавицы. Однако Дымков нарушает правила поведения и лишает свою приятельницу подаренной усадьбы со всей ее сказочной начинкой, выкинув любовников в необжитое пространство. За этим эпизодом угадывается современная параллель библейской истории об изгнании Адама и Евы из рая. Сюжетная линия Дымков—Сталин выполняет в «Пирамиде» двоякую функцию. С одной стороны, она позволяет ввести в повествование образ Сталина. Дымков — единственный слушатель его монолога. С другой — ангел начинает испытывать чувство страха и говорит Дуне, что ему пора возвращаться. Он не приходит на вторую встречу в Кремль.

Линия Дымков—Шатаницкий — главная линия противостояния, разрешается победой Дымкова, который, несмотря на усилии inferнального резидента, «невозвращенцем» не стал. Оценивает результаты пребывания ангела Дымкова на земле Никанор Шамин, который называет командировку Дымкова «своеобразным зондированием». Он подчеркивает, что «Дымков пресыщен не только духовными, но и сорными впечатлениями бытия, это ценнейший документ после расшифровки».

Доклад О. В. Станкевич (Магнитогорск) «Мотив чуда в романе „Пирамида“» был посвящен анализу одного из главных мотивов леоновского романа. Исследуя сложные, противоречивые авторские суждения о чуде, автор доклада приходит к следующим выводам: 1. В «Пирамиде» Бог-творец лишен возможности вносить коррективы в свое собственное творение, так как любое его вмешательство чревато глобальными разрушениями, вплоть «до самоубийства Бога через отмену самого себя». В результате чудо становится средством дать людям надежду, которая им необходима. Давая людям посредством чуда сверхнадежду, Бог изначально отдает себе отчет в ее бесосновательности. Таким образом, чудо для него — это своеобразная маска всемогущества и всеведения, за которой Творец прячет свою подчиненность законам мироздания. 2. Человек, будучи зеркальным отражением абсолюта, сам творит чудеса в бытовой сфере. Однако человечество в своем чудотворении еще более живо, ибо под маской чуда скрывает научные обоснования созданных им предметов. Помимо бытовой сферы чудо в земной жизни

может найти применение только в церкви и цирке. Система взаимоотношений этих двух общественных институтов в романе оказывается очень сложной. С одной стороны, цирк и церковь противостоят друг другу (в первом — работа тела, плоти, вторая — торжество духа), с другой — образуют пару, объединяемую единой сутью. Параллельно выведенные в «Пирамиде» династия Бамбалски (цирк) и семья Лоскутовых (церковь) имеют общую черту: наличие безумного предка. Однако способность творить чудо к Бамбалски приходит только после смерти (эпизод с похоронами), тогда как Дуня Лоскутова получает такой дар уже при жизни. 3. Чудо в «Пирамиде» бесплатно и небезвредно как для абсолюта, так и для человека, поскольку существует благодаря подпитке материального мира (чудо выкачивает силы из Юлии), отравляет человечество. И даже безобидные на вид чудеса Дымкова вносят в «отлаженную машину мироздания» нарушения, и чудо не только не способно отсрочить гибель человечества, но, напротив, может лишь ее приблизить.

В докладе Н. В. Сорокиной (Тамбов) «Мотивы апокрифической „Книги Еноха“ в „Пирамиде“» были представлены результаты текстологического анализа, полученные при сопоставлении апокрифа и романа Леонова. По мнению докладчицы, выражение из авторского предисловия к роману «наконец-то прочитанный апокриф Еноха» следует понимать как наконец-то понятый и расшифрованный апокриф. Имя Еноха и мотив создания человека из огня и глины впервые появляются у Леонова в романе «Дорога на Океан». Из известных трех вариантов апокрифа Еноха Леонов чаще всего опирался на эфиопский вариант, известный ему, как свидетельствует О. А. Овчаренко, по изданию И. Я. Порфирьева («Апокрифические сказания о ветхозаветных лицах и событиях». Казань, 1872). Основной сюжет о ходатайстве Еноха за судьбу падших ангелов и сама история падения ангелов оживают на страницах «Пирамиды» в изложении Шатаницкого и Сорокина, которых, как и Юлию Бамбалски, интересует именно эта, внешняя сторона сюжета. Как и в апокрифе Еноха, в романе Леонов посылает прибытие на Землю праведного, не падшего ангела для охраны праведников. Вторичного возвращения ангела не происходит. В этом заметна некая доля авторского оптимизма. Несколько раз повторяющийся в романе вопрос ангела Сатанаила Богу: «Как мог Ты созданных из огня подчинить созданиям из глины?» — восходит не столько к «Книге Еноха», сколько к Корану. Использую идею о несовместимости в человеческой природе двух противоположных начал, Леонов стремился отыскать первопричину трагедии человечества на его «пути к звездам», найти «ген вещей».

Доклад В. Гусаровой-Кузи (Париж) «Фольклорный образ „Пирамиды“» был посвящен исследованию фольклорных пластов последнего романа Леонова. По мнению автора доклада, крестьянская тема, тема «мужицкой России» не выходит в романе на первый план повество-

вания, она существует опосредованно, нередко уходя в подтекст. Однако фольклорные аллюзии существуют в разных философских и стилистических слоях текста. В структуре многих образов романа заметна и фольклорная составляющая. Так, Никона Аблаева можно сопоставить с героями русского богатырского эпоса, Финюгеича — с «лесным духом», Юлию Бамбалски — Марину Мнишек — с ведьмой. Образ Сталина соотносится с исторической песней о «легендарном герое» и «могучем горном орле», которые подаются автором в традициях народной смеховой культуры, которая способствует развенчанию тирана. Фольклорное начало (любовь к пословицам, присловьям, притчам, сказкам) подчеркивается Леоновым в образах о. Матвея и матушки. (Особенно это заметно в первом варианте романа — «Большой ангел», где поясняется «Песня попадьи об арестованном сыне Вадиме Лоскутове».)

В. Гусарова-Кузи проанализировала частушки, встречающиеся в романе, сопоставив их с деревенскими частушками из собрания С. Есенина, обратила внимание на проявление двоеверия — смешение язычества и православия у персонажей «Пирамиды», которое сказывается, в частности, и в восприятии природы как живого существа. В заключение доклада прозвучала мысль о том, что жанр романа может быть определен как «страшная сказка», ибо основные сюжетообразующие части романа отвечают принципам морфологии волшебной сказки.

В докладе В. И. Хрулева (Уфа) «Монолог вождя в структуре „Пирамиды“» исповедь вождя расценивается как исключительный материал для осмысления философии, этики и психологии диктатора, его разрушительного воздействия на духовные основы народа. По мнению докладчика, новизна изображения Сталина в последнем романе Леонова состоит в том, что писатель соотносит внешне величие вождя с его внутренней драмой. Хозяин Кремля предстает в состоянии душевного кризиса, предчувствуя крах идей социализма и проклятия народа в свой адрес. Но это прозрение вызывает у него не готовность к отступлению или корректировке дальнейшего курса, а еще большее ожесточение и желание превратить страну в военный лагерь. В сознании Сталина возникает безумное, смутно прорисованное намерение пойти на последний шаг: пожертвовать Россией ради сокрушения буржуазного мира и защиты идей социализма.

В монологе вождя, считает В. И. Хрулев, писатель предоставил Сталину возможность объяснить и оправдаться перед потомками с точки зрения его видения истории России и внутренней логики его действий. Однако в этих размышлениях диктатор предстает не только как политик и мыслитель предвоенного времени, но и как двойник писателя, озвучивающий представления самого Леонова. Писатель подтверждает мысль об искусственности социалистических идеалов и невозможности их осуществления в тех условиях. В монологе персонажа

происходит диалог и даже его подмена автором, а также подмена исторического сознания довоенного времени сознанием 90-х годов XX века. В соответствии с общей поэтической установкой на миражность происходящего писатель допускает «размывание» достоверности в главах о Сталине. Однако образное воздействие изображенных картин, глубина и острота поставленных проблем побуждают относиться к концепции Леонова со всей серьезностью и ответственностью.

В докладе А. А. Дырдина (Ульяновск) «Композиция „Пирамиды“: духовная реальность и символическая перспектива» осмыслена новизна композиции последнего романа Леонова. По мнению докладчика, она проявляется в пространном реконструктивном заимствовании мифологического и религиозно-исторического материала. «Пирамида» представляет собой сложное единство изобразительных приемов и философских структур повествования. Лишь изредка присутствуя в произведении в качестве рассказчика (первого лица), писатель меняет диахронную позицию на синхронную, окаймляет движение сюжета авторскими отступлениями, выдержками из литературных и богословских сочинений. Отсюда частая смена повествовательных принципов. От реалистического показа событий Леонов переходит к их символическому, условному отображению, создавая «произведение в произведении» — ряд многократно описанных картин. Такое возрастание композиционной условности напоминает символическую трактовку человеческих лиц у древних живописцев, в русской иконописи, сходную с приемами Достоевского. Фигуры персонажей, высказанные ими идеи могут получать освещение, противоположное тому, в каком они были представлены по логике прямой перспективы.

Леонов структурирует повествование с помощью дополняющих друг друга элементов. Опираясь на христианскую словесность, он придает своему философско-поэтическому полотну исповедальное качество. При этом художник исходит из предположения о богословской, а народной экзегезы (опыта толкования священных книг). Композиционный порядок текста, его внутренние связи творятся за счет символической обобщенности картин и лиц, участвующих в формировании образа реальности. Посредством символов и уподоблений, вставных элементов и аллегорических образов художник дает ее в неисчислимых деталях и подробностях. Обращение к христианским темам приводит, как это обычно бывает в прозе Леонова, к появлению глубокой иносказательности, духовной многомерности. Вставка в текст религиозно-исторических реалий, мифа, апокрифа находит параллели в древнерусской литературе, в творчестве писателей-классиков.

В докладе С. Л. Слободнюка (Магнитогорск) «Реминисценции А. Блока в „Пирамиде“» был представлен анализ значимых сходжений в образных системах Леонова и Блока. Указав на ряд прямых идейных перекличек романа с

«трилогией вочеловечения» (окончательный уход Спасителя, глобальный эсхатологизм, признание невозможного возможным), докладчик перешел к рассмотрению «потаянных» взаимосвязей в произведениях Леонова и Блока. В сцене первой встречи автора с Дуней Лоскутовой С. Л. Слободнюк отметил подчеркнутый параллелизм ряда фрагментов. Это обстоятельство позволяет предположить наличие скрытого сюжета, обнаружение которого невозможно без тщательного интертекстуального анализа. Для доказательства последнего тезиса было предложено сопоставление леоновского текста с упомянутыми в романе Псалтирью и «Молитвословом». Подчеркнув сосуществование в одном художественном пространстве канонической и антиканонической интерпретации священного слова, С. Л. Слободнюк указал на полное тождество подобного приема тому, который можно наблюдать в ряде концептуально значимых текстов «трилогии вочеловечения» А. Блока, а также в «Двенадцати».

Развивая эту мысль, докладчик представил материалы сопоставительного анализа образов «земной» Софии Блока и Дуни Лоскутовой. С. Л. Слободнюк последовательно соотнес «храмы» Блока и Леонова, поскольку именно там с наибольшей силой проявляются «потусторонние» возможности названных фигур: портретные характеристики героинь, их взаимоотношение с божеством, миром, человечеством. Докладчик обратил особое внимание на интерпретацию Леоновым характерного для Блока «корабельного» мотива.

В завершение своего выступления С. Л. Слободнюк сделал вывод о том, что одним из основных приемов поэтики «Пирамиды» в области использования «чужого слова» является интерпретация потаянного смысла источника (конечно, в том случае, когда последний есть) и доведение до логического конца «эзотерических» построений предшественников.

С докладом «Ирония и подтекст в „Пирамиде“» на конференции выступил писатель В. П. Стахов (Санкт-Петербург). По его мнению, подзаголовок последнего романа Леонова — «роман-наваждение» — выразил установку автора на иронизирование. Леонов применил убийственную иронию в романе «Вор», поставив вопрос о человеке, предназначенном для формирования коммунистической психологии: «А если он обманет?». Ирония звучала предостережением: нельзя забывать о свойствах человеческой природы, чтобы не страдать от общественных иллюзий. И характерно, что в зависимости от иронической интонации оказался и подтекст «Пирамиды».

Леонов в «Пирамиде» предлагает читателю прямое руководство в восприятии объекта изображения. Его ироническая интонация имеет подчеркнутый интеллектуалистский характер, как и в «Докторе Фаустусе» Томаса Манна. Но если «Доктор Фаустус» уводит в эстетствующий интеллектуализм, то «Пирамида» наполнена интеллектуализмом иронии и гротесковой сатиры М. Е. Салтыкова-Щедрина с разоблачени-

ем корней восторжествовавшего на родине зла эгоизма, своекорыстия и халуйства.

Мастер огромного опыта не мог не понимать, продолжил В. П. Стахов, что он жертвует огромным художественным арсеналом типических характеров в типических обстоятельствах при избранном им стиле. Наблюдая сложность языка автора, применение длинных речевых периодов, можно понять, что он решал труднейшую задачу перелопатить множество социальных понятий, социальных связей для прослеживания сложного процесса формирования и разрушения национального самосознания народа. И эту задачу раскрытия таких сложнейших закономерностей, непосильную даже для человека с молодыми силами и неограниченным временем, взял на себя престарелый писатель. У Леонова уже не было сил на обязательную для каждого автора борьбу с самим собой, с этой страстностью в стремлении объять необъятное, решить небывалую сверхзадачу. И не нашлось редактора, который смог бы помочь ему в работе. Вот почему, заключил В. П. Стахов, благородная эпопея мысли «Пирамида» осталась не только со странным подзаголовком, но и книгой для элитного читателя гуманитарных профессий (трагедия автора, трагедия русской литературы).

Доклад Л. Б. Беловой (Ростов-на-Дону) «Интуиция в идейно-художественной системе романа Л. Леонова „Пирамида“» был посвящен проблеме бессознательного. По мнению автора доклада, при изучении этой проблемы следует помнить слова С. Франка о том, что «творимое не делается умышленно, а „рождается“; какой-то сверхчеловеческий голос подсказывает его художнику, какая-то сила вынуждает художника лелеять его в себе, оформлять и выразить его». Размышляя о «некоем скрытом бессознательном первопринципе творчества» (З. Фрейд), Л. Б. Белова высказала мысль о том, что интуиция как способность непосредственного постижения истины без обоснования доказательств является одной из форм этого бессознательного. Интуитивное мышление, свойственное персонажам романа, реализуется на трех уровнях: религиозно-мифологическом, философско-научном и конкретно-историческом. Религиозно-мифологическая интуиция свойственна о. Матвею, ее, как считает Л. Б. Белова, можно условно назвать «интуиция-скепсис», и проявляется она в сомнениях батюшки относительно «логичности Божественного промысла». Философско-научная интуиция («интуиция-предвидение») проявляется в концепциях Никанора Шамина, выстраивающего фантастические космогонические схемы. Конкретно-исторические прозрения («интуиция-поиск») связаны с образом Вадима Лоскутова, которого осеняет догадка, что «мы всего лишь выброшенная в неизвестность разведка для познания самих себя». Он непрестанно ведет поиск причин исторической катастрофы, разрыва русского Бога с Россией, ищет способы ее самореабилитации. Эти размышления уводят читателя в тайну всего бытия в целом, которая должна быть за-

ключена в сложную формулу или иероглиф, «куда бы вписывалась подноготная суть всего на свете».

С докладом «„Пирамида“ в свете художественных и религиозно-философских идей Ф. М. Достоевского» выступил В. С. Федоров (Санкт-Петербург, Пушкинский Дом). Поэтика Леонова, по словам докладчика, испытала на себе влияние прежде всего двух факторов: культуры Серебряного века, а также религиозных и художественно-философских идей Достоевского. Неослабевающий интерес к Достоевскому писатель пронес через всю свою жизнь. В конце творческого пути Леонов все ближе и ближе подходил к Достоевскому уже не только как к гениальному создателю остроспсихологического литературного жанра, но и как к выдающемуся мастеру религиозно-философской прозы, наполненной, по словам Леонова, «неукротимостью суждений», «бережно-фанатическим отношением к России». В своем последнем, итоговом романе «Пирамида» Леонов уже прямо обращается к Достоевскому как к философу, идеологу и пророку, писателю, способному не только открыть глаза на современность, но и предсказать будущее. Весь роман, по мнению выступающего, буквально «дышит» Достоевским. В нем мы находим переключку с «Братьями Карамазовыми», с «Бесами», «Идиотом», «Подростком» и многими другими творениями классика. На глубинном психологическом срезе «Пирамида» соотносится не только с «Легендой о Великом инквизиторе», но и с основными идейно-художественными концепциями Достоевского, и даже заключительные слова романа о «мечте» и «наваждении» явно напоминают о Достоевском.

Герой романа Леонова Шатаницкий, по словам Федорова, генетически и духовно восходит к Шатову из романа «Бесы». Говорящие фамилии Шатаницкий-Шатов указывают на умственную, нравственную и религиозную неустойчивость их носителей, на их духовный релятивизм. «Облучение» Достоевским, по мнению докладчика, прослеживается на разных уровнях «Пирамиды». Существенные воздействия на «Пирамиду» имели размышления о религии и «народном православии». Достоевский был первым, кто отчетливо заговорил об особой вере русского человека, о всемирной цивилизаторской роли народного православия, о том, что оно шире узкоцерковного или сугубо обрядового понимания. «Изучите православие, — говорил Достоевский, — это не только церковность и обрядность; это живое чувство, вполне, вот те живые силы, без которых нельзя жить народам. В нем даже мистицизма нет — в нем одно человеколюбие, один Христов образ». В «Пирамиде» Леонова явственно представлены два параллельных мира: мир апостасийный, энтропийный, разрушительный, мир фантомов и миражей — и противостоящий ему мир народного православия, мир национальных ценностей и святынь, т. е. мир добра и мир зла. А борьба этих двух начал, как писал Достоевский, происходит в человеческом сердце. Именно голос

сердца позволил Достоевскому, а вслед за ним и Леонову приблизиться к пониманию подлинной веры, к сокровенным истокам народного православия. «Достоевский, — признался в 1970 году Леонов, — шахта глубокая... Если я не доберусь до дна этой шахты, но хотя бы ход в ней проложу — я оправдаю свое существование». Роман «Пирамида», сказал в заключение В. С. Федоров, и знаменует собой восстановление на современном историческом, идейно-художественном и духовном уровне базовых ценностей наследия Достоевского, актуализирует и по-новому освещает животрепещущие заветы гениального классика. Леонов приходит к насущнейшей правде народного православия и в этом смысле сам становится пророком русской истории. Важно, чтобы это пророчество было понято как неразрывная цепь нашей богатейшей духовной истории, как мудрый завет, обращенный не только в прошлое, но и в настоящее, но и творимое будущее.

В своем докладе «Отложенное царство. „Пирамида“ Леонова в свете апокалиптики Мережковского» А. Г. Лысов (Вильнюс) отметил как общий план взаимодействия творчества Леонова и Мережковского, так и возможности анализа их художественных миров под углом зрения идей и идеалов «Царства Третьего Завета». И автора «Христа и Антихриста», и создателя «Пирамиды» роднит многое: «софийный» принцип изображения, основанный на идеалах целостности и всеединства, «просмотры» культурного пути человечества, приверженность к сюжету о вселенском потопе, интерпретация образа Хама, любовь к гностическим падежам мира. Сходство писателей проступает и в наборе жанровых колец (тяготение к «роману-исследованию», к традиции жанра «наваждений»), оно сказывается и на построении романов. Сходны искания Леонова и Мережковского в аспекте проблем Добра и Зла. Автора «Петра и Алексея» мучает вопрос Оригена: «Будет ли прощен Сатана?», у Леонова герой «Пирамиды» о. Матвей видит «опасное сближение Добра и Зла». Близки у обоих художников идеалы целостности культуры, общим является неприятие тезиса «монашеской метафизики». И романы Леонова, и романы Мережковского в силу насыщенности их символической культуры можно расценивать как жанровые образования типа «роман-культура». Но если идеалы «Христианства Третьего Завета» активно определяют и творчество, и сам образ жизнедействий Мережковского, то принадлежность Леонова к такому типу религиозного искательства на сегодня еще не доказана. А между тем очевидно апокалиптический порог романа «Пирамида», да и сам роман-наваждение тяготеет к образу «Вечносущего Евангелия»: в нем представлен соборный образ Библии, с интерпретацией Ветхих и Новогозаветных книг, с особо акцентированным «снятием печати» с Откровения Иоанна. Эпохе Третьего Завета, Эпохе Троицы в леоновском повествовании соответствуют многие символы и знамения, сопутствующие пневматофании: явления пророческого дара у Дуни, природные

катаклизмы (стихий воды и огня родственны у Леонова и Мережковского), открытие психического пространства «третьей бездны», по словам Леонова, и т. д. Особое внимание в докладе было уделено типу восприятия икон, родственному у обоих авторов, — это иконы ожившие, наполненные живой жизнью. В заключение доклада прозвучала мысль о том, что в последнем романе Леонов создал своеобразную художественную концепцию «мятежа святыни» против «иконы зверя» — памятника Сталину.

В докладе А. А. Дурова (Ставрополь) «Народно-трагическое в леоновской модели мира и человека» на материале «Пирамиды» было рассмотрено соответствие художественных построений Леонова неофициальной народной культуре. По мнению докладчика, Леонов актуализировал основную особенность народной модели жизни — эмоционально-ценностный компонент, главными составляющими которого являются боль и страх, которые приобретают онтологический статус. Из двух стратегий освобождения от страха в народной культуре — на пути смеха и на пути слез — Леонову ближе трагическое состояние. Автор доклада охарактеризовал основную категорию народно-трагического — Правду, проанализировал ее носителей в народной культуре (кликнуши, юродивые, странники) и сопоставил эти образы с главными героями «Пирамиды». По его словам, трансформированные персонажи народной культуры «оживают» в характерах леоновских героев, внося в структуру образа специфический национальный колорит, укореняющий эти типы в глубинах русской народной жизни. Так, к примеру, образ юродивой тетки Ненилы проступает в детях о. Матвея, кликуши — в кинорежиссере Сорокине, образ вечного русского странника соотносится с самим Матвеем Лоскутовым. В заключение А. А. Дуров сказал о необходимости дальнейшего изучения этой темы в творчестве Леонова.

Доклад А. И. Смирновой (Волгоград) «Леонид Леонов и натурфилософская проза России последней трети XX века» был посвящен исследованию традиций Леонова в современной прозе. По мнению автора доклада, основополагающее значение в этом процессе имели два романа писателя — «Русский лес» и «Пирамида». Роман о русском лесе во многом определил основные пути развития послевоенной прозы, на что прямо или косвенно указывали сами писатели (так, В. Астафьев повесть «Стародуб» посвятил Л. Леонову). «Русский лес» предопределил новое явление в прозе семидесятых годов, которое все чаще называют натурфилософским («Стародуб» и «Царь-рыба» В. Астафьева, «Прощание с Матёрой» В. Распутина, «Белый пароход», «Пегий пес, бегущий краем моря» Ч. Айтматова и др.) Роман-наваждение «Пирамида» сразу же был оценен как произведение XXI века. И вновь Леонов опередил время, создав произведение, воплотившее новый тип сознания. Навдигающаяся катастрофа, о которой предупреждает автор, побудила его главным предметом изображения и художественно-фи-

лософского осмысления избрать причины, ведущие к ней. Именно этот аспект — эсхатологический — «темы размером в небо и емкостью эпилога к Апокалипсису» и оказался востребованным русской натурфилософской прозой 80—90-х годов (Ч. Айтматов, А. Адамович, А. Ким, Ю. Сбитнев), так как к этому времени уже были опубликованы фрагменты романа. Современная натурфилософская проза едина в поиске спасительных путей для человечества, в отчетливом осознании катастрофичности бытия на исходе XX, в стремлении предостеречь против грядущего катаклизма, «знигиляции и «отката назад». Большинство авторов, в отличие от создателя «Пирамиды», обращаются к отдельным сторонам трагической современности. Роман Леонова, будучи созвучным этой прозе, намного опережает ее по масштабу осмысления и изображения человеческого бытия в XX веке.

В докладе Л. Р. Бердышевой (Москва) «„Вор“ Леонова и „Санин“ Арцыбашева» были представлены результаты сопоставительного анализа двух известных романов XX века. Их разделяют двадцать лет: первая редакция «Вора» относится к 1927 году, а роман «Санин» начал печататься в 1907 году. Оба романа являются экспериментальными для своего времени. Эти произведения представляют собой художественную реакцию на великие исторические сдвиги в русской национальной истории XX века (революция 1905 года и эпоха НЭПа). Конфликт этих романов связан с ситуацией бегства из общества, с нарушением общепринятых норм и моральных принципов. По мнению автора доклада, фигуры Векшина и Санина стоят у истоков людской правды. Колебания и крайности, заблуждения и ошибки, свойственные этим персонажам, осознаются писателями как результат трагического поиска смысла жизни, от меры постижения и переживания которого зависит духовная высота личности. Выявляя потенциал отступившего человека, вора, Леонов открывает в нем и немало ценного: любовь к родным местам, внимание к сестре, странную зачарованность Машей Доломановой. В нем, несмотря на негативное воздействие «профессии», есть настоящее человеческое и мужское обаяние. Писатель оставляет героя в финале романа перед испытанием новых трудностей и заставляет читателя думать о дальнейшем пути своего героя. В образе Санина Михаил Арцыбашев хотел показать человека свободного, живущего не по законам существующей обывательской морали, а независимо от людских предрассудков и норм, согласно своей собственной природе. Его герой заявляет, что «миросозерцание — не теория жизни, а только настроение отдельной человеческой личности, и притом до тех пор изменяющееся, пока у человека еще жива душа». В Санине писатель дал свой вариант «естественного человека» начала XX века, ежеминутно настаивающего на ценности природного бытия. Однако, как обнаруживается в финале романа, Санин оказывается таким же одиноким, как и герой леоновского романа «Вор». Участь

этих непохожих героев решается писателями одинаково. Они уезжают на мчащихся вдаль поездах и, не дожидаясь остановки, спрыгивают в незнакомой местности. Сопоставление этих героев и произведений позволяет сделать вывод о том, что при разной тематической актуализации современности оба художника нередко совпадают в способах разрешения самых сложных и запутанных узлов эпохи.

После прослушанных докладов в рамках конференции состоялась презентация книги стихов известного леоноведа из Литвы А. Г. Лысова. Автор сборника «Пятикнижие» рассказал историю создания этой книги и прочитал наиболее дорогие для него стихотворения, которые были встречены продолжительными аплодисментами.

В прениях по докладом выступили А. И. Смирнова, Л. П. Якимова, А. Г. Лысов, В. И. Хрулев, отмечавшие высокий уровень научных сообщений, интересную, порой неожиданную тематику докладов, оригинальные методологические подходы к изучению творчества Леонова. Подводя итоги конференции, Т. М. Вахитова заметила, что современное леоноведение выходит на новый уровень рассмотрения творчества писателя: было доказано, что через систему неопределенностей проявляется особая философская установка автора — предупреждать человека, но при этом не лишать его надежды; с другой стороны, эта философская сфера тесно соприкасается с мелодраматическим элементом его поэтики, который проявляется в стремлении писателя в основу текста положить «простую историю», жалостливую и доступную для восприятия любого человека. В какой-то

мере произошло развенчание мифа об элитарности леоновских произведений. Сегодня по-новому зазвучали доклады о фольклорной и народной основе сочинений Леонова, лишаясь официозных тем и банальных выводов. В этом культурном слое содержатся невероятные по своей потенции возможности, реализовать которые еще предстоит. В своем выступлении Т. М. Вахитова отметила и негативные тенденции, проявившиеся в ряде докладов. По ее мнению, леоноведение советского периода, к сожалению, оказалось забытым. Однако, несмотря на политизированность, свойственную тому времени, вопросы поэтики всегда находились в поле зрения серьезных ученых. Особенно это касается проблемы традиций. Другая крайность, на которую указала Т. М. Вахитова, является в увлечении исследователями последним романом писателя. Разумеется, этот интерес имеет много причин, но роман следует рассматривать в контексте всего творчества, которое сегодня требует реинтерпретации. В заключение Т. М. Вахитова сказала о тех задачах, которые стоят перед исследователями творчества Леонова: создать современную библиографию текстов и литературы о творчестве писателя, найти и опубликовать неизвестные архивные документы и материалы, произвести серьезный текстологический анализ его публикаций, собрать материалы для «Летописи» его жизни и творчества и, работая над разными темами, размышлять о непростой эволюции художника в XX веке.

© Т. М. Вахитова

МЕЖДУНАРОДНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ ПАМЯТИ АКАДЕМИКА ГЕОРГИЯ МИХАЙЛОВИЧА ФРИДЛЕНДЕРА

28—30 мая 2001 года в Санкт-Петербурге в Пушкинском Доме состоялась Международная конференция, посвященная памяти выдающегося ученого-достоевиста академика Г. М. Фридлендера (1915—1995). Она была организована Группой по изучению творчества Достоевского, и в ней приняли участие ученые как России, так и ближнего и дальнего зарубежья. В центре внимания участников конференции были темы, которыми преимущественно занимался Г. М. Фридлендер: Пушкин, Гоголь, Достоевский, вопросы теории и сравнительного литературоведения.

На открытии конференции с приветственным словом выступили директор Пушкинского Дома, член-корр. РАН Н. Н. Скатов, вице-президент Международного и президент Российского общества Достоевского В. А. Туниманов и заведующая Группой по изучению творчества Достоевского в Пушкинском Доме Н. Ф. Буданова. Отметив значительный вклад Г. М. Фрид-

лендера в академическую науку, все они пожелали гостям и участникам конференции успешной работы. После их выступлений собравшиеся почти память ученого минутой молчания.

Своими воспоминаниями о Г. М. Фридлендере поделились Н. Я. Дьяконова (Санкт-Петербург), Р. Л. Белнап (США), о. Дмитрий (Григорьев) (США), А. В. Тамарченко (США), С. М. Гайер (Германия), О. А. Белоброва (Санкт-Петербург). Начав свой рассказ еще со студенческих времен, Н. Я. Дьяконова подчеркнула, что Фридлендер был в центре блестящего студенческого кружка друзей-единомышленников. Уже на первом курсе вместе с Я. Бабушкиным и А. Эмме (Тамарченко) он написал книгу, критиковавшую вульгарно-социологический метод в литературоведении. Огромная эрудиция, погруженность в отвлеченные теоретические проблемы сочетались у Г. М. Фридлендера с остротой непосредственно эстетического чувства. Поглощенность философскими

интересами не мешала ему с вниманием относиться к окружающим, деятельно и деликатно помогать им в трудные минуты, поддерживать молодых.

А. Ковач (Румыния) в своем выступлении «Наследство академика Г. М. Фридендера и его актуальность», процитировав слова Хейтсо: «Фридендер подарил человечеству Полное собрание сочинений Достоевского», напомнил о том, что ученый «прошел сложный путь сложнейшего XX века» и созданием в Пушкинском Доме мирового центра достоевковедения внес бесценный вклад в культуру своей страны и мира.

К. А. Степанян (Москва) в докладе «Трактовка понятия „реализм“ в творчестве Достоевского и в русской литературной традиции» обратился к актуальной проблеме художественного метода писателя. Достоевский называл Пушкина «реалистом, каких еще не бывало у нас» потому, что Пушкин *на деле, реально* преодолел в своем творчестве разделение падшего человека и человечества, что было заповедано миру Христом. «Фантастической» кажется духовная реальность неверующему, материалистическому или замутненному взору. Известно, что Достоевский, определяя «фантастичность» в искусстве и называя ее родоначальником Пушкина, писал, что это «побежденные и осмысленные тайны духа навеки». И еще: «Меня зовут психологом: неправда, я лишь реалист в высшем смысле, то есть изображаю все глубины души человеческой». Таким образом, сделал вывод докладчик, «психологами» могут быть писатели, которые изображают индивидуальную реакцию человеческой психики на окружающий мир, Достоевский же обращался к онтологической основе личности — образу Божьему в ней, и называют его «психологом» лишь те, которые видят у него «фантастическое». Продолжением разработки проблемы «фантастического реализма» Достоевского и во многом полемичным по отношению к предыдущему докладу стало выступление В. А. Викторovichа (Коломна).

Т. А. Касаткина (Москва) посвятила свой доклад «„Двойник“ Достоевского: психопатология и онтология» раскрытию сущности понятия «двойник» в творчестве писателя. Двойник у Достоевского возникает тогда, когда герои полагают, что существует некоторое их личное «внутреннее» пространство, за которое они ни перед кем не обязаны ответом, *безответственны*. Именно это выгораживание для себя *пространства безответственности* и порождает двойника. Двойник и реализует все «невинные», не предназначенные для воплощения, помыслы героя в самой радикальной форме и с максимальными разрушительными последствиями.

С. Н. Дауговиш (Латвия) в докладе «О жанровой структуре „Скверного анекдота“» процитировал два фрагмента из личного письма Г. М. Фридендера к нему (от 29 февраля 1988 года). «„Скверный анекдот“ у Достоевского, — отмечал Г. М. Фридендер, — не только

название рассказа, но и обозначение жанра. В сущности и „Записки из подполья“, и „Крокодил“, и „Вечный муж“ — „скверные анекдоты“, где смешаны и висельный смех, и горе, и обыденность и трагедия, и психологические „парадоксы“, и черт знает что. (...) „Скверный анекдот“ — произведение пророческое. В нем (...) „Баня“ и „Клоп“, „Собачье сердце“, Зоценко и многое другое, созревшее в XX веке». Докладчик продемонстрировал следы фельетона («Петербургская летопись»), физиологического очерка («Петербургская сторона» Е. Гребенки), «русских былей» Е. Аладына, назидательных анекдотов и нравоучительных повестей С. Глинки в жанровом поведении главного героя «Скверного анекдота».

В докладе В. В. Дудкина (Великий Новгород) «О. Вейнингер и Достоевский» была затронута проблема связи реального и художественного миров. Обычно действительность получает своеобразное воплощение в тексте произведения, у некоторых же героев Достоевского существует некая обратная связь с реальностью. Они служат прототипами реальных лиц, нередко даже знаменитостей. Так, Иван Карамазов стал «прототипом» Ницше. А вот австрийский философ Отто Вейнингер, автор в свое время знаменитой книги «Пол и характер», имеет в качестве прототипов сразу двух героев-самоубийц Достоевского: Ипполита Терентьева («Идиот») и Кириллова («Бесы»). Вейнингер оборвал свою жизнь 4 октября 1903 года. Это было не просто самоубийство, это был суд над темными преступными порывами души, с которыми он не смог совладать. Поглощенность проблемой преступления сблизала Вейнингера с самим Достоевским. Однако в отличие от Достоевского-диалектика Вейнингер не смог преодолеть дуализм в своих взглядах на преступника, что в значительной степени предопределило его трагический финал.

В выступлении Л. И. Сараскиной (Москва) «Парадигма „все дозволено“ в актуальной петербургской прозе (П. Крусанов, А. Секацкий)» речь шла о радикальном переосмыслении основополагающего этического комплекса Достоевского «Бога нет — все дозволено» в творчестве петербургских писателей, которые — в споре с Достоевским — безгранично раздвигают понятие вседозволенности, взрывают и даже обесмысливают его. Анализировались роман П. Крусанова «Укус ангела» и повествование А. Секацкого «Маги и их могущество» (СПб.: Амфора, 2000).

В. Е. Вагно (Санкт-Петербург) построил свой доклад на основе черновой записи из подготовительных материалов Достоевского к «Бесам», в которых назвал Ставрогина «Скепстик и Дон-Жуан, но только с отчаяния». Докладчик интерпретировал мировой образ Дон-Жуана не как волокиту, а как искателя идеала, терпящего крах. Ставрогин в его восприятии предстал модификацией этого образа.

Осмыслению чрезвычайной актуальности творчества Достоевского в минувшем столетии было посвящено выступление П. Е. Фокина

(Москва) с характерным названием «Чудо Достоевского в XX веке». Докладчик заметил, что есть какая-то загадка в том повсеместном отклике, какой встречало творчество Достоевского в течение всего XX века в Европе и мире. Человечество не только не «переболело» Достоевским, как каким-нибудь очередным модным увлечением, но нашло в нем лекарство и подмогу на многие годы. По мнению Г. Гессе, приведенному докладчиком, творчество Достоевского — своеобразное зеркало для западного человека в XX веке именно потому, что *западный мир в XX веке сильно «обрусел»*. «Русский человек» — это «человек катастрофы». XX век и был веком катастроф. Однако, подчеркнул Фоккин, все творчество писателя заключает в себе огромный положительный потенциал строительства личности нового человека. Достоевский указал не только на *возможность*, но и на *реальность* преодоления кризиса.

Доклад С. А. Фомичева (Санкт-Петербург) «Десятая песнь „Евгения Онегина“ (проблемы реконструкции)» открыл «пушкинскую» часть конференции. В нем на основе реального комментария автор попытался осмыслить содержание и тональность десятой главы романа «Евгений Онегин».

А. В. Архипова (Санкт-Петербург) в своем докладе «Один из литературных источников пушкинской „Метели“» отметила значение литературного источника для изучения текста. Остановившись на повести В. Панаева «Отеческое наказание», докладчица сосредоточила внимание на «источнике источника» — «Повести о Тверском Отроче монастыре», сюжет которой не раз разрабатывался в литературе первой трети XIX века (повести С. Н. Глинки и Ф. Н. Глинки, пьеса А. А. Шаховского, поэма В. К. Кюхельбекера). Некоторые из этих разработок были безусловно известны Пушкину. В заключение А. В. Архипова подчеркнула, что, занимаясь «литературоведческой археологией» (термин В. В. Дудкина), мы способны точнее установить творческую задачу автора, определить, от чего он отталкивается, с чем сознательно спорит, в чем принципиальная новизна его точки зрения.

Доклад В. Е. Ветловской (Санкт-Петербург) был посвящен маленькой трагедии Пушкина «Моцарт и Сальери». Коснувшись в многих словах характеров и событий, положенных в основу драмы, В. Е. Ветловская сосредоточилась на анализе мотивов и тем пушкинского произведения. Автора интересовала логика отношений героев, неуклонно ведущая к трагическому исходу. Данный доклад вызвал живую полемику в аудитории.

Выступление В. Н. Сузи (Петрозаводск) «„Мой Requiem“ меня тревожит» было связано с проблемой «поэзия и правда» в драме Пушкина «Моцарт и Сальери». Докладчик отнес «маленькие трагедии» к новому типу драмы, подготовившему появление полифонического романа Достоевского (романа-драмы).

В докладе И. Л. Альми (Владимир) «Рядом с пушкинским „Демоном“: о двух стихотворе-

ниях Е. Баратынского» рассматривался процесс воздвизения стихотворения Пушкина на более позднюю русскую поэзию, в частности на лирику Е. А. Баратынского. С пушкинским «Демоном» сопоставлялся прежде всего стихотворение «В дни безграничных увлечений», сознательно ориентированное Баратынским на пушкинскую миниатюру. На фоне сходства здесь явно проступают черты идеологического различия. Если для Пушкина юность — пора первоначальной свежести впечатлений, а «зловный гений» — «дух отрицания и сомнения», эту свежесть убивающий, то у Баратынского «превратный гений» — сила, непосредственно провоцирующая духовный бунт. Поэзия выступает в стихотворении как противостояние такому бунту, влияя, призванное гармонизировать мир. Иное состояние души, *покорной* «гадкому демону», намечает стихотворение «Когда исчезнет омраченье...» На поэтическом пространстве «Сумерок» у Баратынского складываются два полярных представления о природе и роли поэзии — силы, гармонизирующей бытие, либо тревожащей, привлекающей внимание к зрелищу коренного несовершенства мира.

Доклад И. В. Немировского (Санкт-Петербург) «О „Пророке“ и *Пророке*» был посвящен историко-литературному контексту стихотворения Пушкина «Пророк». Традиционно считается, что Пушкин привез его из Михайловского в Москву в сентябре 1826 года, где и читал его литераторам круга «Московского вестника». Однако воспоминания М. П. Погодина, С. А. Соболевского, С. П. Шевырева, А. Веневитинова не позволяют отождествлять его содержание с тем стихотворением, которое под названием «Пророк» было опубликовано в журнале «Московский вестник» в 1828 году. На этом основании докладчик выдвинул предположение о том, что прочитанное Пушкиным произведение было не пропущенным цензурой стихотворением «Андрей Шенье».

М. А. Турьян (Санкт-Петербург) выступила с докладом «О несостоявшемся альманахе С. А. Соболевского». В 58-м томе «Литературного наследства» впервые напечатан недатированный фрагмент не установленного публикаторами (Р. Б. Заборовской и К. П. Богаевской) письма С. А. Соболевского к В. Ф. Одоевскому, касающегося попытки первой публикации «Бориса Годунова» в задуманном, но не осуществленном альманахе Соболевского. В публикации этот текст отнесен к февралю 1827 года с весьма зыбкой, по мнению докладчицы, мотивацией. Ей удалось разыскать и идентифицировать датированное самим Соболевским его письмо к Одоевскому, продолжением которого и является опубликованный фрагмент. Осень 1826 года представляется наиболее реальным временем для замысла альманаха Соболевского. Письмо Бенкендорфа Пушкину от 22 ноября 1826 года, в котором содержался фактический запрет печатать «Бориса Годунова», повлияло на отказ от намерения издавать альманах.

Доклад Т. Г. Мальчуковой (Петрозаводск) посвящен интерпретации стихотворения

А. С. Пушкина 1828 года «Еще дуют холодные ветры...» Автор впервые рассмотрела изображение природы у Пушкина в свете различных мифолого-поэтических и религиозно-филологических традиций. Основными из них являются античная греко-римская, библейско-христианская и русская фольклорная. Образцом произведения и трансформации последней и является проанализированное стихотворение. Воспроизведение традиции сказывается на ритмико-стилистическом и образно-сюжетном уровнях. Опыт Пушкина осваивается позднейшими поэтами, создателями русской весенней антологии.

Р. Ю. Данилевский (Санкт-Петербург) в своем докладе «Г. Э. Лессинг в трудах Г. М. Фридендера» отметил многолетний интерес ученого к наследию великого немецкого просветителя. Творчеству Лессинга Г. М. Фридендер посвятил две монографии, ряд статей и предисловий к русским переводам его произведений. Особенной заслугой Лессинга перед мировой литературой, в частности перед немецкой и русской, ученый считал новаторскую разработку вопроса о реалистическом отражении жизни в искусстве. В своих исследованиях по теории литературы Фридендер, как показал докладчик, во многом опирался на открытия Лессинга в области эстетики, поэтики, методологии.

Выступление Н. Каухчишвили (Италия) «„Выбранные места из переписки с друзьями“ Гоголя и „Домострой“» было основано на анализе статей Г. М. Фридендера «Гоголь и Достоевский» и Ю. М. Лотмана «Сюжетное пространство русского романа», а также взглядов искусствоведа Ю. Балтрушайтиса. Докладчица сделала вывод о том, что, используя их критерии при анализе художественной прозы, можно глубже проникнуть в ткань текста и выявить особенности писательской манеры. Кроме того, Н. Каухчишвили подчеркнула, что русская культура всегда была целостной и не имела разлада между светской художественной и духовной.

В докладе М. Н. Виролайнен (Санкт-Петербург) «Страх и смех в эстетике Гоголя» были рассмотрены те моменты сюжетного развития гоголевских произведений, в которых страшное и смешное сомкнуты в нерасчленимое единство. В порождении этого единства было усмот-

рено типологическое сходство с архаическими культурными механизмами, в частности с механизмом, обеспечивающим дионисийскую катартику, противопоставленную в трудах Вяч. Иванова аполлоническому катарсису. Доклад завершился интересной дискуссией.

В докладе Г. Е. Потаповой (Санкт-Петербург) «Д. С. Мережковский и „Записки А. О. Смирновой“» речь шла о той роли, которую сыграла сенсационная фальсификация О. Н. Смирновой (1893) в становлении символистского образа Пушкина. Как признавался сам Мережковский, именно «Записки А. О. Смирновой» открыли ему глаза на Пушкина-мыслителя. Чрезвычайно любопытно то, что О. Н. Смирнова, отчасти ориентировавшаяся на «Разговоры с Гете» И. П. Эккермана, подказала Мережковскому параллель «Пушкин—Гете», которая образует один из основных «сюжетов» его очерка о Пушкине (1896). В Смирновой, как и в Эккермане, Мережковский нашел союзника в борьбе с социально ангажированной критикой (Писарев и т. д.). В то же время «Записки А. О. Смирновой» были использованы Мережковским в полемике с почвенническими интерпретациями Пушкина, прежде всего с Пушкинской речью Достоевского. Однако реститутивному культуртрегерству Смирновой и Эккермана он противопоставляет революционистский вариант культуртрегерства, предполагающий не распространение уже наличествующей культуры, а движение к новой цели, новому великому синтезу.

Р. Я. Клейман (Молдова) выступила с докладом «Творческий метод М. О. Гершензона и теоретические аспекты сравнительного литературоведения XX века». С. М. Гастер (США) рассказала о своей переводческой практике, особенностях стиля и языка Достоевского, которые она отметила при переводе пяти великих романов послекаторжного периода.

Итоги конференции подвели члены Группы по изучению творчества Достоевского, а завершилась она поездкой в Зеленогорск на могилу Г. М. Фридендера, где коллеги и последователи ученого благодарно почтили его память.

© В. А. Ми ро но ва

ПИСЬМО В РЕДАКЦИЮ

В нашей статье «Литературные автопортреты К. Н. Леонтьева», опубликованной в «Русской литературе» (2001. № 2), высказывалось два предположения о времени создания заметки «Для биографии К. Н. Леонтьева» — зима 1878—1879 годов или июнь 1879 года (с. 148—149). Между тем, согласно письму Леонтьева к Вс. С. Соловьеву (январь 1879 года), более вероятной следует считать датировку — декабрь 1878 года. За это уточнение благодарим Г. Б. Кремнева.

В. А. Котельников, О. Л. Фетисенко

**УКАЗАТЕЛЬ СТАТЕЙ И МАТЕРИАЛОВ,
ОПУБЛИКОВАННЫХ В ЖУРНАЛЕ «РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА»
В 2001 ГОДУ**

СТАТЬИ

	№	Стр.
Александрова С. В. Повести Н. В. Гоголя и народная зрелищная культура	1	50
Альтшуллер М. Г. (США). Между двух царей (заметки о гражданской лирике Пушкина 1826—1836 годов)	1	11
Баршт К. А. Мотив телесности в прозе Андрея Платонова	3	53
Батюто А. И. Белинский в восприятии Достоевского (1860—1870-е годы)	3	11
Буланов А. М. Художественная феноменология стыда в романах Достоевского и Толстого («Идиот» и «Анна Каренина»)	1	93
Вахитова Т. М. Египетская тема в творчестве Леонида Леонова	3	71
Ветловская В. Е. Творчество Гоголя сквозь призму проблемы народности	2	3
Воротников Ю. Л. Образ качелей в творчестве А. А. Фета и Ф. Сологуба	2	25
Данилевский Р. Ю. Русская литературная мысль и наследие Г. Э. Лессинга	4	90
Краснощечкова Елена (США). «Обрыв» И. А. Гончарова в контексте антинигилистического романа 60-х годов	1	66
Любомудров А. М. О православии и церковности в художественной литературе	1	107
Молчанова Н. А. Аполлоническое и дионисийское начало в книге К. Д. Бальмонта «Будем как солнце»	4	51
Немировский И. В. О «Пророке» и Пророке	3	3
Никитина Н. С. Статья Тургенева «По поводу „Отцов и детей“» и черновая рукопись романа	4	3
Петровская Е. В. Гете и Руссо в творческом самосознании молодого Толстого: «поэзия» и «правда»	1	80
Раскина Е. Ю. Пространство России в поэтической географии Н. С. Гумилева	2	34
Рихтерек Ольдржих (Чешская Республика). Чешское восприятие русской литературы в контексте XX века	4	83
Роговер Е. С. Образы и мотивы «Медного всадника» Пушкина в русской прозе XX века	2	42
Розов А. Н. Заметки о церковной критике второй половины XIX—начала XX века (образ священника в русской литературе)	4	32
Соболевская Е. К. (Украина). Минус-стих, его природа и онтологические основания (к вопросам метафизики стиха)	4	68
Степанов С. П. О субъективации чеховского повествования	4	16
Тиме Г. А. Немецкий «миф» о Л. Толстом и Ф. Достоевском первой трети XX века (русско-немецкий диалог как опыт мифотворчества)	3	36
Фомичев С. А. «Вперед то под гору, то в гору бежит прямая магистраль...» (железная дорога в романе Б. Пастернака «Доктор Живаго»)	2	56
Шайкин А. А. Историческая концепция и композиция «Повести временных лет»	1	3
Штейнгольд А. М., Табориская Е. М. Две рефлексии по поводу романа «Герой нашего времени» (предисловие Лермонтова и статья Белинского)	1	33

ТЕКСТОЛОГИЯ И АТРИБУЦИЯ

Архипова А. В. О текстологии К. Ф. Рылеева (как печатать поэму «Наливайко»)	1	125
Ермолаев Г. С. (США). Каким должно быть академическое собрание сочинений М. А. Шолохова?	1	152
Лотман Л. М. Об альтернативах и путях решения текстологической «загадки» «Русалки» Пушкина	1	129

ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

Акимова Н. Н. «Северный архив» и его издатель	3	96
Балуев С. М. О составителе «Библиографического указателя произведений А. Ф. Писемского»	3	118
Березкина С. В. Мотивы матери и материнства в творчестве А. С. Пушкина	1	167
Березкина С. В. Почему Федора Толстого прозвали «Американцем»?	3	92
Веселова А. Ю. Роман В. Новодворского (В. В. Сиповского) «Путешествие Эраста Крутолобова в Москву и Санкт-Петербург в 30-х годах XIX столетия» и русская литература XVIII—XIX веков	3	107
Вулих Н. В. А. А. Фет — переводчик од Горация	2	117
Гапоненко П. А. Неопубликованная статья А. Н. Майкова. «Загадка святой Катерины»	2	102
Дрыжакова Елена (США). Рискованная шутка Гоголя на чтениях «Ревизора»	1	190
Зафер Зейнеп (Турция). «Анна Каренина» Л. Н. Толстого и «Джевдет Бей и его сыновья» Орхана Памука	4	169
Из записных книжек Павла Лукницкого: Смерть и похороны Анны Ахматовой (публикация В. К. Лукницкой)	3	198
Ильинская Т. Б. Огюстен Тьерри в черновиках И. А. Гончарова («Обрыв» и воспоминания «В университете»)	2	122
Кан Ын Кён (Республика Корея). «Гоголевское» в пьесе А. В. Вампилова «Провинциальные анекдоты»	3	187
Каутман Франтишек (Чехия). Борьба Масарика с Достоевским	1	222
«Консерватория слова». Из воспоминаний Е. Б. Рафальской о Высшем литературно-художественном институте имени В. Я. Брюсова (предисловие, публикация и примечания А. Л. Евстигнеевой)	2	185
Костюхина М. С. Русская детская этнографическая беллетристика	2	63
Кошелев В. А. «Лирическое хозяйство» Афанасия Фета и обстоятельства ссоры Тургенева и Толстого	1	206
Кузьмина И. А. Письма А. А. Фета П. И. Бартеневу (к истории перевода стихотворения Ф. И. Тютчева «Des premiers ans de votre vie...»)	4	165
Кулишкина О. Н. Козьма Прутков в истории русской афористики	4	153
Лаппо-Данилевский К. Ю. Лессинг и Винкельман в «Журнале изящных искусств» В. И. Григоровича	2	105
Лебедева О. Б., Янушкевич А. С. Неизвестные переводы В. А. Жуковского из Гете Ли Су Ён (Республика Корея). «Бездна безымянная» в философской лирике Ф. И. Тютчева	4	162
Ли Су Ёп (Республика Корея). Традиция пушкинского «Пророка» в стихотворениях Ф. И. Тютчева «Безумие» и «Странник»	3	116
Литературные автопортреты К. Н. Леонтьева («Для биографии К. Н. Леонтьева», «Список сочинений К. Леонтьева с характеристикой») (вступительная статья, публикация, комментарии В. А. Котельникова и О. Л. Фетисенко)	2	147
Любомудров А. М. Из эпистолярного наследия Б. К. Зайцева (по материалам петербургских архивов)	3	162
Мазовецкая Э. И. (Израиль). «Евгений Онегин» на иврите	1	187
Мельгунов Б. В. О первых юбилеях русских писателей (И. С. Тургенев, А. Н. Островский, Н. А. Некрасов)	4	148
Мясоедова Н. Е. «Обман зрения в Персии» (к истории «Литературной газеты» А. А. Дельвига и А. С. Пушкина)	2	82
Назарова Л. Н. Воспоминания о Викторе Андрониковиче Мануйлове (1903—1987)	4	172
Найдич Э. Э. Очерк Лермонтова «Кавказец» в свете полемики вокруг «Героя нашего времени»	4	141
От редакции	3	204
Перхин В. В. А. П. Платонов и А. А. Фадеев: из истории взаимоотношений (1943—1951)	2	175
Пигин А. В. Повесть о бесе Зерефере в обработке И. С. Мяндина	1	159
Письма З. Гиппиус к Б. Савинкову: 1908—1909 годы (вступительная статья и публикация писем Е. И. Гончаровой)	3	126
Руди Т. Р. Праведные жены Древней Руси (к вопросу о типологии святости)	3	84

Святополк-Мирский Д. П. Владимир Маяковский. Некролог (вступление, примечания и публикация В. В. Перхина)	1	246
Скепнер Л. С. Об архангельской ссылке А. С. Грина	3	120
Со Сон Джонг (<i>Республика Корея</i>). Об источниках притчи о слепце и хромце в древнерусской письменности	4	109
Степанов В. П. Изменение частотности употребительных имен на протяжении XVIII века	2	71
Трофимова Т. Б. О повести И. С. Тургенева «Несчастливая»	1	195
Фомичев С. А. К истолкованию пушкинского наброска «Критон, роскошный гражданин...»	4	114
Ху Сун Вха (<i>Республика Корея</i>). Положительно прекрасный человек (тайна князя Мышкина)	2	132
Чой Чжон Сул (<i>Республика Корея</i>). Лермонтовские реминисценции и аллюзии в лирике А. Блока	2	161
Шарафадина К. И. Игра «во вкусе госо-со» в мадригале Пушкина «Красавице, которая нохла табак» (1814)	4	118
Эльзон М. Д. «Всяк сущий в ней язык...» (об источнике пушкинского перечня)	1	189
Эльзон М. Д. «Римские» или «рыжие»? (о неучтенном литературном источнике «Отравленной туники» Н. С. Гумилева)	3	205

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

Афанасьев Э. С. Пушкин — Чехов: ироническая проза	4	195
Бирон В. С. Новое издание писем Ф. М. Достоевского во Франции (Dostoievski. Correspondance. Tome 1. 1832—1864. Paris: Bartillat, 1998; Tome 2. 1865—1870. Paris: Bartillat, 2001)	4	210
Броджи-Беркофф Джованна (<i>Италия</i>). Новый взгляд на древнерусскую историографию (Водолазкин Е. Г. Всемирная история в литературе Древней Руси (на материале хронографического и палеяного повествования XI—XV веков). Мюнхен, 2000. 403 с. (Sagners Slavistische Sammlung. Banol 26. Herausgegeben von Peter Rehder))	3	210
Бродовская Ю. И. До и после символизма (Symbolism and after: Essays on Russian Poetry in Honour of Georgette Donchin / Ed. by A. McMillin. Worchester, [S.a.] 239 p. (First published in 1992))	3	216
Булапин Д. М. Магия и гадание в русской традиционной культуре и древнерусской письменности (Ruan W. F. The Bathhouse at Midnight: An Historical Survey of Magic and Divination in Russia. University Park, Pennsylvania, 1999. 504 p.)	1	249
Данилевский Р. Ю. Германия в зеркале русской культуры (новые исследования и публикации)	3	211
Ермолаев Г. С. (<i>США</i>). В поисках соавторов «Тихого Дона» (Венков А. «Тихий Дон»: источниковая база и проблема авторства. Ростов-на-Дону: Терра, 2000. 584 с.)	2	219
Запевалов В. Н. «Авторская энциклопедия» (Русские писатели 20 века. Биографический словарь. М.: Большая Российская энциклопедия; Рандеву А. М., 2000. 808 с.)	4	206
Иванова Т. Г. Встреча весны: обряд и песни (Агапкина Т. А. Этнографические связи календарных песен: Встреча весны в обрядах и фольклоре восточных славян. М.: Индрик, 2000. 334 с.)	3	207
Иванова Т. Г. Русская колыбельная песня. Фольклорная и литературная традиции (Головин В. В. Русская колыбельная песня в фольклоре и литературе. Åbo Akademi University Press, 2000. 451 с.)	2	206
Малевиц О. М. Уравнение с двумя неизвестными (книга словацкого русиста о Достоевском) (Čer veňák Andrej. Dostojevského sny. (Eseje a štúdie o snoch a Dostojevskom) Pezinok: Agentúra Fischer and Typo Set, 1999. 199 s.)	2	215
Маликова М. Э. Набоков: новые перспективы (Nabokov and His Fiction: New Perspectives / Ed. by Julian W. Connolly. Cambridge, Mass.: Cambridge University Press, 1999. 250 p.)	3	219
Муромский В. П. Реплика	3	235
Ромодаповская В. А. К изучению Стишного Пролога (Cresci L. R., Skomorochova-Venturini L. I versetti del Prolog Stišnoj: Traduzione slava dei distici e		

monistici di Cristoforo di Mitilene (Mesi: settembre, ottobre, novembre 1—25, dicembre, gennaio 1—11, aprile). Torino, 1999. 322 p.)	1	258
Рубашкин А. И. О литературном портрете и рецензии (Литературный портрет и рецензия. Концепции и поэтика: Сб. статей / Ред.-составитель В. В. Перхин. СПб., 2000)	3	232
Таборская Е. М. Лирический мир Осипа Манделъштама как целое (Мусатов В. В. Лирика Осипа Манделъштама. Киев: Эльфа-Н; Ника-Центр, 2000)	3	229
Хексельшнейдер Эрхард (ФРГ). Немецкий ученый в эпоху Просвещения (жизнь и деятельность А. Ф. Бюшинга) (Hoffmann Peter. Anton Friedrich Büsching (1724—1793). Ein Leben im Zeitalter der Aufklärung. Berlin; GmbH: Berlin Verlag; Arno Spitz, 2000. 322 s.)	2	208
Шарафадина К. И. «Маскарад» и «Евгений Онегин» в лингвокультурологическом прочтении (Пеньковский А. Б. Нина: Культурный миф золотого века русской литературы в лингвистическом освещении. М.: Индрик, 1999. 520 с.)	2	211

ХРОНИКА

Алексеева О. Б. Юбилейная тридцатая Некрасовская конференция	2	235
Вахитова Т. М. Поэтика Л. Леонова и художественная картина мира XX века	4	236
Вьюгин В. Ю. XI заседание Международного Платоновского семинара	3	237
Гродецкая А. Г. Актуальные проблемы текстологии русской литературы	4	221
Кукушкина Е. Д. Международная научная конференция «Русская литературная культура эпохи Просвещения»	2	233
Мировова В. А. Международная конференция памяти академика Георгия Михайловича Фридлендера	4	245
Михайлов А. И., Прокофьев В. А. Юбилейная научная конференция «Поэты-современники: А. Твардовский, М. Исаковский, А. Прокофьев»	2	240
Михайлова А. К. Владимир Соловьев: наследие и наследники	1	263
Никитина Н. С. XII Всероссийские Тургеневские чтения в Спасском-Лутвинове	3	236
Румянцева О. В. Восьмая Международная научная конференция «Православие и русская культура»	4	215
Семячко С. А. Первые Лихачевские чтения (Международная научная конференция «Христианство и древнерусская литература»)	2	222
Федорова И. В. XXIV Малышевские чтения	2	229
Царькова Т. С., Ляпина Л. Е. Памяти Владислава Евгеньевича Холшевникова	1	269
Шошин В. А. Михаил Булгаков в контексте XX века	4	228
Котельников В. А., Фетисенко О. Л. Письмо в редакцию	4	248

Технический редактор *Г. А. Смирнова*
Корректоры *Ю. Б. Григорьева, Н. И. Журавлева и Н. А. Тюрина*
Компьютерная верстка *Т. Н. Поповой*

Лицензия ИД № 02980 от 06 октября 2000 г. Подписано к печати 27.11.01.
Формат 70×100¹/₁₆. Гарнитура школьная. Печать офсетная. Усл. печ. л. 20.8.
Уч.-изд. л. 25.8. Тираж 1219 экз. Тип. зак. № 1307. С 272

Санкт-Петербургская издательская фирма «Наука» РАН
199034, Санкт-Петербург, Менделеевская линия, 1
main@nauka.nw.ru

Санкт-Петербургская типография «Наука» РАН
199034, Санкт-Петербург, 9 линия, 12

Глубокоуважаемые читатели!

Ученым, специалистам, преподавателям вузов, аспирантам и студентам великим подспорьем в труде всегда служили и будут служить научные статьи и книги. Помочь им, а также работникам библиотек правильно и оперативно ориентироваться в издательских проектах призван журнал “Научная книга”, с 1998 г. выпускаемый четыре раза в год издательством “Наука”.

Журнал “Научная книга”:

- это достоверный источник информации о сегодняшнем дне российской науки;
- это оперативные и надежные сведения “из первых рук” о публикациях отечественных ученых и специалистов;
- это верный компас в море общеакадемических, региональных и институтских издательских проектов.

Журнал “Научная книга”:

- это профессиональная трибуна издателей, полиграфистов, распространителей научной книги;
- это интересные, часто уникальные материалы из истории издательской деятельности как Российской академии наук, так и книгоиздания страны, а также по актуальным проблемам книговедения;
- это самые последние официальные материалы и нормативные документы, регламентирующие профессиональную деятельность российских издателей, полиграфистов, книгораспространителей.

Журнал “Научная книга”:

- это увлекательный рассказ о рождении и жизни научной книги на всех этапах ее развития: от “чернильницы” автора до полки книжного магазина, библиотеки и до рук ученого, специалиста, любителя научной книги;
- это самая свежая информация о состоявшихся в стране и за рубежом книжных и полиграфических выставках, ярмарках, о презентациях новых интересных изданий;
- это своеобразная “путеводная звезда” в мире научной литературы для ученых, специалистов и всех книголюбов.

Журнал можно выписать по Объединенному каталогу “Пресса России”, т. 1, индекс 26099. Возможно также оформление подписки непосредственно в издательстве “Наука”, тел. (095) 334-74-50.

Отдельные номера журнала можно приобрести в фирме “Наука-Инициатива”, тел. (095) 334-98-59, а также в редакции (117997, г. Москва, ул. Профсоюзная, д. 90, к. 327, тел./факс (095) 334-75-21).

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ
ИЗДАТЕЛЬСКАЯ ФИРМА «НАУКА» РАН

ГОТОВИТ К ВЫПУСКУ
В СЕРИИ «ЛИТЕРАТУРНЫЕ ПАМЯТНИКИ»

Илья Эренбург

ПОРТРЕТЫ РУССКИХ ПОЭТОВ

Впервые в полном виде воспроизводится книга известного прозаика, поэта и критика Ильи Эренбурга о видных поэтах «серебряного века» (А. Блок, В. Брюсов, Ф. Сологуб, М. Цветаева, А. Ахматова, Вяч. Иванов и др.), опубликованная в 1922 г. в Берлине. В книгу включены в основном все статьи и рецензии Эренбурга с 1911 по 1967 г. о творчестве русских поэтов. В издании содержится статья об Эренбурге — эссеисте и критике поэзии и комментариев, отразивший взаимоотношения писателя с героями своих статей.

Для широкого круга читателей.

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ
ИЗДАТЕЛЬСКАЯ ФИРМА «НАУКА» РАН

ГОТОВИТ К ВЫПУСКУ
В СЕРИИ «ЛИТЕРАТУРНЫЕ ПАМЯТНИКИ»

И. М. Муравьев-Апостол
ПИСЬМА ИЗ МОСКВЫ
В НИЖНИЙ НОВГОРОД

Письма как популярный литературный и журнальный жанр XVIII—XIX вв. использовал для своего яркого публицистического произведения писатель, переводчик, признанный знаток русской и античной словесности, дипломат И. М. Муравьев-Апостол. Тематика публикуемого сочинения обширна: это и колоритные картинки из жизни российского общества, только что перенесшего Отечественную войну 1812 г., и рассуждения о системе русского и английского воспитания (а автору довелось жить во многих странах Европы), о культуре и губительности предрассудков, это и философские диалоги, и эссе в духе и стиле Дидро и Монтеня.

Для филологов, историков, философов и всех интересующихся историей отечественной культуры.