РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

# Русская литература

№ 3 Историко-литературный журнал 2010

*Издается с января 1958 года*

*Выходит 4 раза в год*

## СОДЕРЖАНИЕ

Стр.

**Н. Н. Скатов.** Об эпических высотах Исаковского и Твардовского . . . . . 3
**Евгений Добренко** (*Великобритания*). Институт литературной критики и динамика критического метадискурса в советскую эпоху . . . . . 9

К 150-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ А. П. ЧЕХОВА

**С. А. Кибальник.** Художественная феноменология Чехова . . . . . 32
**В. Б. Катаев.** К пониманию Чехова: «ближний» и «дальний» контексты . . . . . 39
**В. И. Тюпа.** Функция читателя в чеховском нарративе . . . . . 45
**Н. Ю. Грякалова.** Аллюзия и парафраз в структуре чеховского повествования (к интерпретации повести «Дуэль») . . . . . 50

ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

**Д. В. Ларкович.** Державин и Суворов: творческое взаимодействие автора и героя . . 62
**А. Ю. Соловьев.** Неизвестное произведение А. С. Хвостова . . . . . 73
**И. Ю. Махотина.** О произведениях И. С. Никитина в репертуаре русских цыган . . 86
**К. Ю. Зубков.** Пушкинская традиция в романе А. Ф. Писемского «Тысяча душ» . . 95
**А. Г. Разумовская.** Стилизации на фоне садово-паркового ландшафта в искусстве символизма . . . . . 105
**В. Н. Быстров.** А. Блок в 1919 году (на материале записной книжки) . . . . . 112
**Д. И. Зубарев, М. М. Павлова.** Об одном анонимном некрологе, посвященном Федору Сологубу . . . . . 120

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
«НАУКА»

**Ким Джун Сок** (*Республика Корея*). О природе комического в романе Л. И. Добычина «Город Эн» . . . . . 128
Переписка А. В. и М. В. Туфановых: 1920—1940-е годы. Часть 4. Ссылка в Орел (август 1934—июль 1936) (вступительная статья, подготовка текста и комментарии Т. М. Двинятиной и А. В. Крусанова) (Продолжение) . . . . . 135
**Н. И. Крайнева, О. Д. Филатова.** Первое «Лирическое отступление» в «Поэме без Героя» Анны Ахматовой: герой и прототипы . . . . . 178
**Н. В. Ковтун.** Трансформация утопии в малой прозе рубежа XX—XXI веков (на материале повести В. Маканина «Лаз») . . . . . 185

## ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

**В. Б. Колосова.** На границе фольклора и книжности: рукописная версия народной ботаники . . . . . 194
**А. Ю. Веселова.** Н. А. Львов: гений вкуса и места . . . . . 196
**Е. А. Тахо-Годи.** Достойная дань памяти поэта . . . . . 199

## ХРОНИКА

**С. А. Ипатова.** Международная научная конференция «И. С. Тургенев: вчера, сегодня, завтра. Классическое наследие в изменяющейся России» . . . . . 202
**Н. П. Генералова.** Чтения памяти Ф. Я. Приймы (к 100-летию со дня рождения) . . 211
**А. Ю. Юрьев.** Конференция по окказиональной литературе XVIII века . . . . . 214
**С. В. Денисенко, А. В. Романова.** Международная научная конференция «„Обломов": sine ira...» . . . . . 219
**Т. И. Александрова.** Круглый стол, посвященный деятельности книжника XV века инока Кирилло-Белозерского монастыря Ефросина . . . . . 225
**К. С. Корконосенко.** Заседание в честь 90-летия со дня рождения Ю. Д. Левина . . 227
**Н. А. Прозорова.** Международная научная конференция, посвященная изучению жизни и творчества О. Ф. Берггольц (к 100-летию со дня рождения) . . . . . 229

Журнал издается под руководством
Отделения историко-филологических наук РАН

Главный редактор *В. Е. БАГНО*

**Редакционная коллегия:**

*Е. В. АНИСИМОВ, Д. М. БУЛАНИН, М. Н. ВИРОЛАЙНЕН, Г. Я. ГАЛАГАН* (зам. главного редактора), *А. А. ГОРЕЛОВ, В. Я. ГРЕЧНЕВ, И. Ф. ДАНИЛОВА* (отв. секретарь редакции), *Н. Н. КАЗАНСКИЙ, В. А. КОТЕЛЬНИКОВ, Н. Д. КОЧЕТКОВА, А. В. ЛАВРОВ, А. М. МОЛДОВАН, С. И. НИКОЛАЕВ, Ю. М. ПРОЗОРОВ, Н. Н. СКАТОВ, А. Л. ТОПОРКОВ, С. А. ФОМИЧЕВ, Т. С. ЦАРЬКОВА*

Адрес редакции: 199034, Санкт-Петербург, наб. Макарова, 4.
Телефон/факс (812) 328-16-01
e-mail: rusliter@mail.ru

Санкт-Петербург
Издательство «Наука»

© Российская академия наук, 2010 г.
© Редколлегия журнала «Русская литература» (составитель), 2010 г.

© *И. Н. СКАТОВ*

# ОБ ЭПИЧЕСКИХ ВЫСОТАХ ИСАКОВСКОГО И ТВАРДОВСКОГО

Бой идет святой...

«Враги сожгли родную хату...». Исаковский имел все основания считать это одним из лучших своих произведений. Поэт писал об этом стихотворении: «...я как бы вижу, ощущаю живого, реального человека — русского солдата, вернувшегося домой, солдата — героя и труженика, перенесшего все тяготы самой страшной войны, какую когда-либо знало человечество. И даже не одного только этого солдата, но в его лице — и много других солдат, чья судьба в какой-то мере сходна с его судьбой».[1]

У Исаковского это довольно редкий случай, когда он становится эпиком в самой лирике. Глубина стихотворения о солдате, вернувшемся домой и не нашедшем ни семьи, ни дома, определена трагической коллизией, где общее не просто выразилось в личном, но и столкнулось с ним, без разрешения в чью бы то ни было пользу.

В стихотворении есть эпический, почти сказочный масштаб исторической песни:

Враги сожгли родную хату,
Сгубили всю его семью.
Куда ж теперь идти солдату,
Кому нести печаль свою?

Характерна неопределенность самих определений: не «немцы», а «враги», не «повесили», «расстреляли», а — «сгубили». Повтор-причет усилил народную интонацию, в которой и идет весь рассказ о безымянном солдате на фоне почти былинного пейзажа:

Пошел солдат в глубоком горе
На перекресток двух дорог,
Нашел солдат в широком поле
Травой заросший бугорок.

Характерна и тяга к формуле. Эта формула есть в стихотворении «Газете „Правда"»: «Свой день, свой праздник празднуешь ты снова...» Но в стихотворении «Враги сожгли родную хату...» в устах обращающегося к убитой жене солдата она бесконечно углублена, становясь выражением личной судьбы, обогащаясь психологически за счет горькой иронии:

«Готовь для гостя угощенье,
Накрой в избе широкий стол, —
Свой день, свой праздник возвращенья
К тебе я праздновать пришел...»

[1] *Исаковский М.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1969. Т. IV. С. 206.

Есть в стихотворении тяга к насыщенной символике. Когда солдат ставит «бутылку горькую» на «серый камень гробовой», то прямой смысл эпитета перерастает в переносный. Но образ не остается лишь обобщенным образом солдата. Есть здесь конкретное обращение:

Стоит солдат — и словно комья
Застряли в горле у него.
Сказал солдат: «Встречай, Прасковья,
Героя — мужа своего».

Это имя (оно повторится) определило не только женщину. Оно дало частное существование и герою:

«Не осуждай меня, Прасковья,
Что я пришел к тебе такой:
Хотел я выпить за здоровье,
А должен пить за упокой.

Сойдутся вновь друзья, подружки,
Но не сойтись вовеки нам...»
И пил солдат из медной кружки
Вино с печалью пополам.

Он пил — солдат, слуга народа,
И с болью в сердце говорил:
«Я шел к тебе четыре года,
Я три державы покорил...»

Здесь не просто столкнулись личное и общее. Сам солдат несет это общее и выражает его: «слуга народа!» Но что это общее в самых масштабных его проявлениях («три державы покорил» — державы!) перед личным горем? Что «три державы» (или десять), когда одной (единственной) Прасковьи-то нет. Что это общее перед лицом личного? Но они связаны, ибо «враги сожгли родную хату, // Сгубили всю его семью». Многозначные смыслы эти и отношения сошлись и сомкнулись в единство в последних стихах:

Хмелел солдат, слеза катилась,
Слеза несбывшихся надежд,
И на груди его светилась
Медаль за город Будапешт.

Разве можно себе представить медаль эту, но без «Будапешта»? Здесь общее и личное слилось. Само общее получило частное выражение, само личное стало носителем общего, но после всего рассказа мы уже знаем, что этим общим оно не покрыто, не заключено только в нем, но, его же выражая, ему же противостоит.

Думаю, что именно этот драматизм, скажу даже, трагедийность стихотворения и пришлись не по душе иным рьяным читателям и критикам его. «„Несбывшиеся" надежды воина-победителя искажают образ советского человека, замыкают его в мирок личных утрат и переживаний», — писал один из критиков. «...В самом деле, почему это у Исаковского сказано: „Куда теперь идти солдату, Кому нести печаль свою?" Разве у нас некуда пойти?» — вторил один из читателей. Отбиваясь от такой критики, поэт сказал точные слова: «...я ощущаю живого, реального человека — русского солдата, вернувшегося домой».

В этом стихотворении о народной трагедии войны Исаковский поднимается до эпических высот, оставаясь вполне лириком. Хотя в целом, повторяю, Исаковский не эпик. Эта традиция получила продолжение в творчестве другого поэта — Александра Твардовского.

Исаковский уверенно называет Твардовского самым крупным, самым талантливым нашим поэтом. Это не просто дань добрым чувствам, личным привязанностям и многолетней дружбе. Может быть, как раз то, что они вышли из одного географического и поэтического гнезда («смоленская школа»), тем более подчеркивает разницу между ними.

«Василий Теркин» — сам эпос. Не эпическое произведение в том значении, в каком обычно объединяют под этим названием романы и повести, басни, рассказы и поэмы, а эпос, как говорил Гегель, в собственном смысле слова, эпос уже в том значении, в каком понимают гомеровские поэмы, «Войну и мир».

Если приложить к «Василию Теркину» гегелевские квалификации эпоса, мы поразимся, сколь точно «Теркин» отвечает тому, что великий энциклопедист, прежде всего на основе Гомера, определял как эпос. «Теркин» не просто в ряду других, «хороших и разных» поэм и стихотворений о войне — он явление единственное в своем роде. Поэт назвал свое создание так, как назвал «Войну и мир» Лев Толстой, — «книга». «Жанровое обозначение „Книги про бойца", на котором я остановился, — писал Твардовский, — не было результатом стремления просто избежать обозначения „поэма", „повесть" и т. п. Это совпадало с решением писать не поэму, не повесть или роман в стихах, то есть не то, что имеет свои узаконенные и в известной мере обязательные сюжетные, композиционные и иные признаки. У меня не выходили эти признаки, а нечто все-таки выходило, и это нечто я обозначил „Книгой про бойца". Имело значение в этом выборе то особое, знакомое мне с детских лет звучание слова „книга" в устах простого народа, которое как бы предполагает существование книги в единственном экземпляре. Если говорилось, бывало, среди крестьян, что, мол, есть такая-то книга, в ней то-то и то-то написано, то здесь никак не имелось в виду, что может быть другая, точно такая же книга. Так или иначе, но слово „книга" в этом народном смысле звучит по-особому значительно, как предмет серьезный, достоверный, безусловный».[2] Так называют первые, основные книги в жизни народов — библии (библия — книга). Кстати, уже в одной из первых статей о «Василии Теркине» мелькнуло это понятие «библия», солдатская «библия». Все в книге идет от состояния мира, действительности, в ней изображенных. Опять-таки, обращаясь к Гегелю, можно было бы назвать это состояние героическим.

«Теркин» — произведение подлинно народное. Недаром автор писал, что Теркина создал народ: «„Василий Теркин" вышел из той полуфольклорной современной „стихии", которую составляют газетный и стенгазетный фельетон, репертуар эстрады, частушка, шуточная песня, раек и т. п.».[3]

Без тебя, Василий Теркин,
Вася Теркин — мой герой.
А всего иного пуще
Не прожить наверняка —
Без чего? Без правды сущей.
Правды, прямо в душу бьющей.

[2] *Твардовский А. Т.* Собр. соч.: В 5 т. М., 1966. Т. II. С. 288—289.
[3] Там же.

Да была б она погуще,
Как бы ни была горька.

«Откуда пришел — туда и уходит. И в этом смысле „Книга про бойца", — как я уже отчасти говорил, — произведение не собственное мое, а коллективного авторства».[4]

Словом, книга про бойца
Без начала, без конца.
Почему так — без начала?
Потому, что сроку мало
Начинать ее сначала.
Почему же без конца?
Просто жалко молодца.

Твардовский писал: «„Книга про бойца", каково бы ни было ее собственно литературное значение в годы войны, была для меня истинным счастьем: она дала мне ощущение полной свободы обращения со стихом и словом...»[5] И. Бунин восхищался: «Это поистине редкая книга. Какая свобода, какая чудесная удаль, какая меткость, точность во всем и какой необыкновенный, народный солдатский язык — ни сучка, ни задоринки, ни единого фальшивого, готового, то есть литературно-пошлого слова».[6]

Шел наш брат, худой, голодный,
Потерявший связь и часть,
Шел поротно и повзводно,
И компанией свободной,

И один, как перст, подчас.
Не зарвемся, так прорвемся,
Будем живы — не помрем...
Срок придет, назад вернемся,
Что отдали — все вернем.

Недаром один из критиков сказал, что Твардовский о войне писал лучше, чем о деревне. Да, «лучше», но лишь в том смысле, в каком эпос в собственном значении «лучший», уникальнейший род литературы, возникающий в редкие исторические эпохи, в пору героического состояния нации, в том смысле, в каком «Война и мир» «лучше» трилогии Толстого, с одной стороны, и «Анны Карениной» — с другой. Здесь не все зависит от поэта, или, вернее, почти все от него не зависит.

Здесь все решала война, ее характер. Война была всенародным, и общенациональным, и всемирно-историческим событием. «Глубина всенародно-исторического бедствия и всенародно-исторического подвига в Отечественной войне, — писал поэт, — с первых дней отличила ее от каких бы то ни было иных войн, и тем более военных кампаний».[7]

От Ивана до Фомы,
Мертвые ль, живые,
Все мы вместе — это мы,
Тот народ, Россия.

---

[4] Там же.

[5] Там же. Т. I. С. 16.

[6] *Бунин И.* Письмо к Н. Д. Телешову от 10 сентября 1947 года. Цит. по: *Тарасенков А. К.* Статьи о литературе. М., 1958. Т. 2. С. 381—382.

[7] *Твардовский А. Т.* Собр. соч.: В 5 т. Т. I. С. 15.

Алексей Сурков сказал однажды, что на место Теркина «нельзя поставить первого попавшегося солдата прошлой мировой войны, хотя бы такого же смекалистого, задорного и неунывающего».[8] Да. Но солдата Отечественной войны 1812 года в какой-то мере можно было бы поставить. В то же время известно, что возникший еще в финскую кампанию образ Васи Теркина совсем не отлился в характер, каким мы знаем Василия Теркина войны Отечественной. Более того, его богатырские деяния иногда напоминают лубок. Сам Твардовский позднее решительно поставил границу между изображениями богатыря-солдата, «русской ложкой деревянной» убивающего десять фрицев, и Василием Теркиным.

С классическим эпосом «Теркина» роднит и то, что в центре книги, как в «Одиссее», стоит один герой, который сконцентрировал в себе особенности национального характера. Конечно, Теркин — советский солдат, и не может быть другим, но это русский советский солдат — и вне этой ярчайшей национальной определенности он не существует. Это тип нации, это «возвращение русского человека к лучшему русскому человеку»,[9] — справедливо отметил критик. Это-то национальное лицо делает его эпическим героем, героем книги, которая, как подлинный эпос, не имеет ни начала, ни конца.

Вспомним с нами отступавших,
Воевавших год иль час,
Павших, без вести пропавших,
С кем видались мы хоть раз,
Провожавших, вновь встречавших,
Нам попить воды подавших,
Помолившихся за нас.

В «Войне и мире» Толстого говорится, что Кутузов умер, когда исход войны уже был решен, умер, так сказать, по исторической необходимости. Так «умер» и Теркин: в последних главах его уже нет.

Драматизм отдельной судьбы исследовать до конца Твардовский будет в поэме «Дом у дороги», где есть такая индивидуализация, такая неповторимость жизненной судьбы, которая Теркину как типу национальному противопоказана. В то же время книга полна действия, но действие это всегда определяется событием. В каждый данный момент герой ведет себя так, как будто бы здесь вот, сейчас, решается все, судьба всей войны, ибо:

Бой идет святой и правый,
Смертный бой не ради славы,
Ради жизни на земле.

Делалось немало попыток определить Теркина. И надо сказать, что традиция лубка тяготела не над поэтом, а над читателями. С. Маршак сказал о Теркине: «балагур и гармонист».[10] Да, и он тоже, но не только. Писали и о Теркине умном, и о Теркине хитроватом, и о Теркине печальном, и о Теркине любящем. Но Теркин не поддается ни одному такому определению, не поддается одному, потому что поддается всем.

«Объективность эпического характера, — сказал Гегель, — прежде всего в особенности для главных фигур, сводится к тому, что они сами по себе представляют полноту черт, что они являются цельными людьми, поэтому в

[8] *Сурков А.* Поэзия народа-победителя // Лит. газета. 1945. 27 мая.

[9] *Вильям-Вильмонт Н.* Заметки о поэзии А. Твардовского // Знамя. 1946. № 11—12. С. 205.

[10] *Маршак С.* Ради жизни на земле. Заметки об Александре Твардовском. М., 1961. С. 10.

них можно проследить развитие всех сторон души вообще, а конкретнее — развитие национального склада мыслей и способа деятельности...»[11] Теркин — национальный герой, и его многосторонность есть свидетельство развитого до высокой и многосторонней человечности духа нации. Этот дух в поэме позволяет безотносительно к ситуации сохранять оптимизм. Вот почему один из читателей пишет, что рассказ о том, как сорвалась переправа, «в десять раз оптимистичнее всех других самых победных рассказов».[12] Теркин ведет бой не только ради жизни. На его стороне сама жизнь, он — сама жизнь. Не случайно трансформировалось у Твардовского русское, традиционное солдатское, еще суворовское: «чудо-богатыри» — «русский чудо-человек».

А рукопашная схватка Теркина с немцем — это и символический бой двух миров, а не «один из эпизодов фронтовой жизни, зрелище заурядного кулачного боя».[13] В такой поэме кулачный бой не может быть заурядным. И очень важно, что бой рукопашный, кулачный: тело с телом, как извечно в воинском эпосе.

Ты не знал мою натуру,
А натура — первый сорт.
В клочья шкуру —
Теркин чуру
Не попросит. Вот где черт!

Кто одной боится смерти —
Кто плевал на сто смертей.
Пусть ты черт. Да наши черти
Всех чертей
В сто раз чертей.

Бей, не милуй. Зубы стисну.
А убьешь, так и потом
На тебе, как клещ, повисну.
Мертвый буду на живом.

Вместе с тем эпос Твардовского — эпос нового времени. С этой точки зрения наличие в «Теркине» отчетливо выраженного авторского начала принципиально важно. Дело не в том, что поэма становится так называемой лиро-эпической поэмой. Сам лиризм этот эпичен. Сам лирический поэт — ее эпический герой тоже. Он двойник Теркина. Эта удвоенность, помноженность нужна здесь: поэт, как Теркин, Теркин, как все, все, как все — и каждый сам по себе. Удивительное, счастливое, редкое состояние. Недаром А. А. Ахматова об этом времени сказала: «Я счастлива, что жила в эти годы и видела события, которым не было равных».[14]

[11] *Гегель.* Сочинения. М., 1958. Т. XIII. С. 250.

[12] Писатели в Отечественной войне 1941—1945 годов. Письма читателей. М., 1946. С. 112.

[13] *Рощин П. Ф.* Александр Твардовский. М., 1966. С. 121.

[14] *Ахматова А. А.* Коротко о себе // Ахматова А. А. Соч.: В 2 т. М.: Изд-во «Правда», 1990. Т. 1. С. 20.

© *ЕВГЕНИЙ ДОБРЕНКО (Великобритания)*

# ИНСТИТУТ ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКИ И ДИНАМИКА КРИТИЧЕСКОГО МЕТАДИСКУРСА В СОВЕТСКУЮ ЭПОХУ

## 1

Настоящая статья возникла из попытки проанализировать странную, на первый взгляд, ситуацию: несмотря на то что история критики в течение уже многих десятилетий является обязательной вузовской дисциплиной, до недавнего времени не существовало ни одной истории русской критики, которая выходила бы за границу 1917 года, а появившиеся недавно несколько книг, призванных заполнить эту лакуну, в целом трудно назвать удачными.

Объяснение, как представляется, следует искать в том, что история критики не может быть понята вне рассмотрения критики как социального *института* с присущим ему собственным критическим метадискурсом. Не удивительно поэтому, что вне их рассмотрения до начала XXI века истории советской литературной критики не существовало, и все истории русской критики завершались «началом XX века», т. е. дореволюционным периодом. Подобная ситуация может быть объяснена невозможностью концептуализации литературно-критического материала в соответствии с советской историко-литературной матрицей, сложившейся в сталинскую эпоху. В ее рамках критика начала века вся была объявлена «литературным распадом», а эмигрантская — «белогвардейщиной». Начальный период истории собственно советской критики также не подлежал позитивной репрезентации, поскольку, с одной стороны, вся критика была групповой, а с другой — *все* литературные группы (Пролеткульт и Серапионовы братья, ЛЕФ и Перевал, Кузница и РАПП, формалисты и социологисты) были официально осуждены и разгромлены. Ситуация с критикой в 1930-е годы была не менее сложной: главный литературно-критический журнал десятилетия, «Литературный критик», был осужден и закрыт в 1940 году специальным постановлением ЦК. В послевоенный период в критике прошла антикосмополитическая кампания, табуированная сразу после смерти Сталина. В послеоттепельную эпоху история советской критики также не могла сложиться в идеологически приемлемый нарратив, поскольку центральная коллизия хрущевского периода — полемика между «Новым миром» и «Октябрем», антисталинистами и сталинистами — в эпоху ресталинизации не могла быть проартикулирована. Для этого периода была характерна стратегия культурного обнуления сталинизма. Если сфальсифицированная история советской литературы основывалась на заменах (вместо одних писателей на авансцену выдвигались другие), то в случае с критиками замен просто не было в наличии: *вся* история советской критики была историей стирания истории.

В еще большей степени это относимо к истории советского литературоведения. Помимо традиционных факторов социального функционирования,

«разводивших» критику и литературоведение (теорию и историю литературы), литературная наука в СССР формировалась в противостоянии идеологии, которой была заражена вся текущая публичная культура, фактически объявленная наукой профанной и недостойной интереса идеологизированной не-культурой. Это было видно уже у формалистов, но в советском структурализме подобная установка стала программной. В своей попытке «провести невидимую демаркационную линию между наукой и научной идеологией», как точно заметил по этому поводу Михаил Рыклин, «сторонники семиотического проекта в СССР... принесли в жертву идеологии целые области знания (например, почти все, что относится к современной культуре). Семиотика была для них способом превратить то, чем еще не овладела (или несовершенным образом овладела) идеология, в объект деполитизированного, „чистого" знания».[1]

Этот фантазм «чистого знания» был лишь симптомом. Природа его была сугубо социальной как в революционную эпоху, когда возник формализм, так и в пост-сталинскую, когда со всей ясностью обозначился глубокий кризис возникшего в результате революции режима. Как проницательно заметила Элизабет Брюсс, «рост теоретической активности возникает тогда, когда функция критики сама оказывается под сомнением. Иначе говоря, теория не возникает в любой исторический момент; она приходит тогда, когда это одновременно возможно и необходимо, когда традиционные обоснования социальной и интеллектуальной практики сломлены и необходимы новые формы легитимизации».[2] Осознание этих факторов было знаком опасного диссидентства. Не удивительно поэтому, что оригинальные теоретические подходы к литературе, представленные в СССР формалистами, Бахтиным или структуралистами, были маргинализованы, а сами их адепты исходили в своих исследовательских установках из противостояния официальной догматике.

Можно сказать, что история советской критики и литературоведения не могла быть создана в советскую эпоху потому, что для нее не было не только позитивной *концепции*, которая могла бы свести воедино исторический материал и представить его в сколько-нибудь связном и идеологически приемлемом виде, но для такого нарратива не было *и самого материала*, поскольку то, что составляло самую суть литературной критики и теории, либо третировалось как история ошибок, либо находилось вне истории. Последнее относится уже к советской официозной теории литературы, которая была *тотально синхронной* и просто не предполагала диахронической глубины: «последним словом» в ней были уже в начале 1980-х годов одновременно статьи Ленина о Герцене и Толстом, «теория отражения», речь Жданова на Первом съезде писателей и его доклад о журналах «Звезда» и «Ленинград», последние по времени работы М. Храпченко и т. д. Вся остальная (читай, западная) теория литературы после наступившего и бесконечно длящегося в СССР «марксистского этапа» была представлена как цепь заблуждений и путь вырождения.

Лишь в 2002 году в издательстве «Высшая школа» вышла «История русской литературной критики» под редакцией В. В. Прозорова, перешагнувшая, наконец, за пределы «начала XX века» и доведенная до 1990-х годов. В 2004 году Томский университет издал книгу А. П. Казаркина «Русская литературная критика XX века», а в 2008 московское издательство «Академия» выпустило «Историю русской литературной критики XX века

[1] *Рыклин Михаил.* Свобода и запрет: Культура в эпоху террора. М., 2008. С. 147.

[2] *Bruss Elizabeth.* Beautiful Theories: The Spectacle of Discourse in Contemporary Criticism. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1982. P. 19.

(1920—1990-е годы)» М. М. Голубкова. *Все три книги — вузовские учебники* по специальности «филология» с соответствующими грифами Министерства образования Российской Федерации.

В учебнике Прозорова на весь советский период отведена сотня страниц, бóльшая часть которых заполнена по необходимости короткими портретами критиков и писателей и беглыми обзорами их работ.[3] В еще большей степени такой портретный принцип характерен для книги Казаркина, состоящей из 38 портретов (из них собственно критиков — лишь менее половины, бóльшая часть — писатели и философы). При этом собственно советский период (да и то лишь до 1970-х годов) занимает менее трети книги. Бóльшая ее часть посвящена предсимволистской, символистской, акмеистской и религиозно-философской критике и значительный раздел — писателям-критикам русского зарубежья. Хотя Казаркин стремился объединить под одной обложкой критику диаспоры и эмиграции, а также критику журнальную и научную (портреты Шкловского, Тынянова и Эйхенбаума), это объединение оказалось чисто механическим, поскольку книга не содержит даже попытки представить последовательный исторический нарратив (каждому из девяти разделов, в которые помещены статьи-портреты, предшествует лишь 1—2 страницы краткого введения). Попытка написания связной истории советской критики содержится в книге Голубкова. Однако она освещает лишь журнальную критику, не касается ни эмигрантской критики, ни теории литературы. Попытка же автора концептуализировать материал, исходя из невнятной и упрощенной теории некоего «идеологического монизма», оказалась весьма неудачной. Книга пестрит множеством неточностей и произвольных суждений. Как признает сам автор, она выросла из много лет читавшегося университетского курса по истории советской критики, но, к сожалению, лекционный материал так и не стал полноценной книгой, отличающейся подчас удручающей поверхностностью.

Общей проблемой всех трех перечисленных книг (а ими пока и исчерпываются попытки создания истории советской критики) является их жанр: будучи учебниками, они рассчитаны на студенческую аудиторию, чем определяется не только их структура (необходимые в подобных случаях разделы «Контрольные вопросы и задания», дробное членение глав и т. п.), но и сам тип повествования — упрощенный, «академически»-нейтральный, лишенный какой бы то ни было оригинальности в подходе к материалу, основанный на устоявшихся оценках, отличающийся неизбежной концептуальной прямолинейностью.

А между тем необходимость в создании не учебника, не «академической истории», не персональных критических очерков, но книги по истории критики, сочетающей объективность и *longue durée* исторический нарратив с концептуальностью, назрела: исследования частных разделов истории советской критики и литературоведения давно перешли в качество полноценных поддисциплин (достаточно указать на такие разделы, как критика 1920-х годов, формализм, Бахтин, социологическое направление и др.). Становление и развитие этих разделов обычно проходило одинаковую траекторию: появление первых работ на Западе (укажем на исследования Роберта Магвайера о «Красной нови», Мориса Фридберга о цензуре, Эдварда Брауна о РАППе, Германа Ермолаева о литературных теориях 1920-х годов, Виктора Эрлиха о формализме и др.), затем — осторожные разработки в СССР в пост-сталинскую эпоху. Работы советского времени отчетливо разделяются

[3] В целом можно присоединиться к весьма жесткой оценке этой книги в статье: *Кошелев В.* Новое вино в старые меха // Новое литературное обозрение. 2004. № 69. С. 286—291.

на два типа — официозно-фальсификаторские (достаточно упомянуть книги Александра Овчаренко, Степана Шешукова, Алексея Метченко, Петра Выходцева, Василия Новикова, Виталия Озерова и др.) и направленные на расширение возможных интерпретаций реального многообразия литературной критики советской эпохи.[4] Последнее направление получило мощный импульс в перестроечную эпоху и затем — в пост-советский период. В это время исследовательский интерес выходит за пределы 1920-х годов — появляются работы, посвященные различным аспектам истории литературной критики в сталинскую и хрущевскую эпохи,[5] резко усиливается интерес к интеллектуальной и институциональной истории и историко-теоретическим исследованиям, появляются работы по истории советской художественной критики[6] и др.

## 2

«Мы должны воспринимать прошлое как относительно единое, если мы хотим писать литературную историю; мы должны воспринимать прошлое как в высшей степени разнородное, если мы хотим, чтобы то, что мы пишем, выглядело правдоподобно», — так сформулировал Дэвид Перкинс дилемму, стоящую перед историком литературы.[7]

Однако основная проблема состоит в том, что в наше время «правдоподобная история» потеряла былую притягательность. Сегодня историко-литературный проект, название которого начинается со слова «История», — предприятие по меньшей мере рискованное. Истории в наши дни пишутся либо в дидактических, либо в коммерческих, либо, что чаще всего, в коммерческо-дидактических целях. Может показаться, что с концом эпохи «Большого нарратива» собственно научный интерес к подобным проектам исчерпан.

Чтобы уяснить сложность предмета, достаточно сравнить объем понятия «литературная критика» в различных европейских культурах. Так, понятие «литературная критика» (literary criticism) в англо-американской традиции включает в себя академические работы, посвященные анализу произведений, теории и методов критики, тогда как журналистика сюда не

[4] Из работ по критике 1920-х годов этого периода укажем на кн.: *Кищинская Л. А.* Борьба за теоретические основы советской журнальной критики: 1917—1932. Свердловск, 1967; *Бугаенко П. А.* А. В. Луначарский и советская литературная критика. Саратов, 1972; *Акимов В.* В спорах о художественном методе: Из истории борьбы за социалистический реализм. Л., 1979; *Белая Г.* Из истории советской литературно-критической мысли 20-х годов. М., 1985; *Муромский В. П.* Русская советская литературная критика: Вопросы истории, теории, методологии. Л., 1985; *Корокотина А. М.* Проблемы методологии советской литературной критики в 20-е годы. Томск, 1986.

[5] См.: *Чудакова М. О.* Без гнева и пристрастия // Новый мир. 1988. № 9. С. 240—264; *Филимонов О. В.* Время поиска и обновления: Из истории советской литературной критики: 20-е годы. М., 1989; *Неживой Е. С.* Александр Воронский. М., 1989; *Белая Г.* О внутренней свободе художника: Из опыта критической мысли 20-х годов // Контекст: Литературно-критические исследования. М., 1989. С. 128—157; *Белая Г.* Дон-Кихоты 20-х годов: «Перевал» и судьба его идей. М., 1989; *Эйдинова В. В.* Стиль художника. Концепции стиля в литературной критике 20-х годов. М., 1991; *Лайне С.* Н. Бухарин — литературный критик. М., 1991; *Голубков М. М.* Утраченные альтернативы: Формирование монистической концепции советской литературы: 20—30-е годы. М., 1992; *Елина Е. Г.* Литературная критика и общественное сознание в Советской России 1920-х годов. Саратов, 1994; *Перхин В. В.* Русская литературная критика 1930-х годов. СПб., 1997; *Добренко Е.* Формовка советского писателя: Социальные и эстетические истоки советской литературной культуры. СПб., 1999; Соцреалистический канон. СПб., 2000.

[6] См.: Художественная критика и общественное мнение. М., 1992.

[7] *Perkins David.* Is Literary History Possible? Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1992. P. 27.

входит. Немецкая же Literaturkritik включает в себя как академическую, так и журналистскую критику. Однако с конца XIX века в Германии произошло разделение между Literaturwissenschaft (наукой о литературе) как формой академической литературной критики и Tageskritik, или Buchkritik, т. е. критикой, связанной с массовой печатью.[8] «Литературная критика» является здесь, как видим, куда более широким понятием, чем в русской традиции, где она ассоциируется главным образом с журналистикой (публицистикой), тогда как литературоведение (история и теория литературы) относится совсем к иному роду деятельности — академической науке. Подобное разделение обусловлено особенностями формирования институций публичной сферы и академического поля, которые начали складываться в России относительно поздно, а в советское время — еще и со спецификой функционирования этих институций в условиях тотального контроля со стороны государства. Тем более критика должна рассматриваться прежде всего как социально-культурная институция, ставшая важнейшей составляющей становящейся в России XIX века «публичной сферы». В силу статуса литературы в России она оказалась областью формирования публичного дискурса и (подчас единственной) сферой политической активности.

«В эпоху Просвещения, — замечает Питер Хохендейл, — понятие критики невозможно отделить от институции публичной сферы. Каждое суждение предназначено для публики; коммуникация с читателем является интегральной частью системы. Через отношения с читающей публикой критическое отражение теряет свой частный характер. Критика приглашает к спору, она пытается убедить, она рождает противоречия. Она становится частью публичного обмена мнениями. С исторической точки зрения современное понятие „литературная критика" тесно связано с ростом либеральной, буржуазной публичной сферы в начале XVIII века. Литература служила освободительному движению среднего класса в качестве инструмента для обретения самоуважения и артикуляции своих человеческих прав перед лицом абсолютистского государства и иерархического общества. Литературная дискуссия, ранее служившая лишь формой легитимации придворного общества в аристократических салонах, теперь проложила путь к политической дискуссии средних классов».[9] Ему вторит Терри Иглтон: «Современная европейская критика была рождена в борьбе с абсолютистским государством».[10]

Уже из этой исторической перспективы видно, что *критика как институт* тесно связана с культурной демократизацией, политической либерализацией и социальной секуляризацией — основными тенденциями Нового времени. Она является одновременно их продуктом и инструментом, служа также артикуляции идеологических позиций и эстетических платформ. Именно в этом направлении развивалась русская критика до революции, и именно этот исторический контекст указывает на то, насколько уникальным феноменом явилась критика советская, основанная на совершенно иных, невиданных ранее политико-эстетических основаниях и выполнявшая совершенно иные функции.

Функции и природа литературной критики, этого продукта европейского Просвещения, на Западе и в СССР оказались совершенно различными. Даже учитывая процесс «эрозии классической буржуазной публичной сферы»[11] на Западе и его влияние на институт критики, всесторонне проанали-

---

[8] См.: *Hohendahl Peter.* The Institution of Criticism. Ithaca: Cornell University Press, 1982. P. 13—14; *Wellek René.* Concepts of Criticism. New Haven: Yale University Press, 1963. P. 1—36.

[9] *Hohendahl Peter.* The Institution of Criticism. P. 52.

[10] *Eagleton Terry.* The Function of Criticism. London: Verso, 1991. P. 9.

[11] Ibid. P. 87.

зированный в работах Терри Иглтона и Питера Хохендейла, институт критики, как он сложился в эпоху Просвещения, не имел ничего общего с социальной ситуацией, которая вообще не предполагала публичной сферы, с политической культурой, которая питала социальную атомизацию, и с политическим режимом, который последовательно поглощал любые анклавы автономности и не позволял им развиться.

Проанализировав «советскую публичную культуру» (прежде всего советскую печать), Джеффри Брукс задается вопросом: как могло случиться, что высокообразованный народ, достигший таких успехов в различных направлениях как в науке, так и в культуре, был настолько одурманен пропагандой? Сомневаясь в том, что все может быть списано на «ложь» и «цензуру», Брукс приходит к выводу: «Полный ответ лежит в функциях печати в деле создания стилизованной, ритуализированной и мощной публичной культуры, которая становится самодостаточной реальностью, вытесняющей другие формы публичного отражения».[12] Прежде всего, речь идет о вытеснении (не «эрозии» или «деградации», описанных Хабермасом, но о полном вытеснении!) «публичной сферы».

Согласно марксистской традиции, во многом определившей дисциплинарные параметры институциональной истории, критика относится к эстетической области идеологии, хотя и автономной. Однако, как показал Иглтон, «возникновение критики (ренессансного гуманизма, неоклассицизма, романтизма, либерального гуманизма) указывает на определенную закономерность во взаимодействии между этой областью и другими: эстетическое приобретает доминирующее место среди сопредельных сфер идеологии и, таким образом, занимает особое место в идеологической формации, взятой в целом».[13] Вступая во взаимодействие с политической, этической и религиозной сферами, «литературная эстетика» становится «больше себя самой», окрашивая их, придавая их внутренним дебатам, требованиям и традициям эстетическое измерение: «Их идеологическая действенность остается *эстетической*, и в этом в действительности лежит источник их власти». Но и для самой эстетики идеологический медиум остается особенно эффективным: «он графичен, непосредственен и экономичен, работает на институциональной и эмоциональной глубине, но одновременно играет на самой поверхности восприятия, переплетаясь с материалом непосредственного опыта и укореняя себя в языке и жесте».[14] Благодаря всему этому, эстетика «натурализует себя, извлекая выгоду из свой идеологической невинности, куда легче, чем это доступно таким областям идеологии, как политика или право». Таким образом, заключает Иглтон, «история критики» является частью истории определенных идеологических формаций, каждая из которых внутренне артикулирована через набор привилегированных критических практик, в свою очередь предопределяющих практики, действующие на всех остальных уровнях, из чего следует, что «история критики есть наука об исторических детерминантах этой литературно-эстетической предопределенности».[15]

Одновременно, по точному замечанию Хохендейла, «литературная критика остается верна своей публичной миссии, и не может быть отделена от идеи критики идеологии и социального критицизма».[16] Институт критики в

---

[12] *Brooks Jeffrey.* Thank you, comrade Stalin: Soviet Public Culture From Revolution to Cold War. Princeton; New Jersey: Princeton University Press, 2000. P. 112.

[13] *Igleton Terry.* Criticism and Ideology: A Study in Marxist Literary Theory. London: Verso, 1976. P. 20.

[14] Ibid.

[15] Ibid. P. 21.

[16] *Hohendahl Peter.* The Institution of Criticism. P. 82.

этом смысле уникален: критика является одновременно одной из сфер идеологии и основным инструментом ее критики. Все это предопределяет подход к критике не как к цеховому, сугубо внутрилитературному институту. История критики должна быть понята как метаописание литературы, сложнейший социально-культурный институт, одновременно связанный с политикой, идеологией, искусством и наукой.

Поэтому, в частности, следует отнестись с превентивной осторожностью к большинству учебников и историй русской критики и литературоведения, нередко исходящих из того, что критика в России сложилась едва ли не до появления новой русской литературы, а русское литературоведение еще в XIX веке отличилось некими особыми достижениями.[17] Вряд ли нужно искусственно удлинять возраст русской критики и литературной науки, забывая о том, что они являются институтами, порожденными культурой Нового времени и достигшими степени зрелости, сопоставимой с другими европейскими странами, значительно позже, чем им традиционно приписывается. В подобном качестве литературная критика сложилась в России лишь к концу пушкинской эпохи. Куда позже, фактически лишь к концу XIX века, сложилась в качестве академической дисциплины история литературы,[18] и лишь к началу XX века можно отнести по-настоящему успешные попытки создания оригинальной литературной теории в России. Советская эпоха сломила традиционный для России ход догоняющего развития, создав уникальную социально-культурную ситуацию, какой не знал институт критики ранее ни в России, ни в Европе. В этих условиях развивалась как журнальная критика, так и теория и история литературы.

В силу исторически сложившегося отчуждения политической власти, именно литература оказалась в России политической трибуной, а литературоцентризм стал одной из отличительных черт русской культуры Нового времени. Поскольку политико-идеологическая нагруженность литературно-критического дискурса прямо пропорциональна степени литературоцентризма, именно статус критики в России, уже к середине XIX века превратившейся в публичную трибуну политической и идеологической борьбы, обусловил ее специфику.

Критика, как сложился этот институт в европейской традиции к XX веку, имеет множество функций — эстетических, идеологических, экономических, политических, но *всегда* она связана с «публичной сферой» — только *в ней* она развивается, *ею* питается, *ее* функцией является. Специфика советской ситуации — в особом статусе политики: с одной стороны, она вся сконцентрирована на вершине власти, так что все социальные поля фактически «обесточены», лишены власти; с другой стороны, именно в силу этой концентрации, политика ищет новые пути для реализации, проявляя себя в сферах, в которых традиционно ее роль достаточно мала: *всё* оказывается деполитизированным и политизированным одновременно, *всё — от эстетики до экономики — из источника* власти превращается в *проводник* власти.

Инструментализируя все социальные и культурные практики, политика находит в них выход. Критика превращается в один из политических инструментов. Многие литературно-критические акции советской эпохи —

---

[17] См.: *Иванов И. И.* История русской критики. СПб., 1898; История русской критики: В 2-х т. Л., 1958; *Кулешов В. И.* История русской критики XVIII—начала XX века. М., 1984; Литературно-эстетические концепции в России конца XIX—начала XX в. М., 1975; Возникновение русской науки о литературе. М., 1975; Академические школы в русском литературоведении. М., 1975; Русская наука о литературе в конце XIX—начале XX в. М., 1982 и др.

[18] См.: *Byford Andy.* Literary Scholarship in Late Imperial Russia: Rituals of Academic Institutionalization. London: Legenda, 2007.

будь то разгром Пролеткульта в 1920 году, Резолюция ЦК ВКП(б) 1925 года, подъем РАППа, «перестройка литературно-художественных организаций» 1932 года, создание Союза писателей, идеологические постановления 1946 года, кампании пост-сталинской эпохи — оттепели, застоя и перестройки и мн. др. — были лишь формой борьбы на вершине власти. И каждый раз, участвуя в процессе производства и распространения необходимых власти в данный момент политических представлений, обладающих мобилизующей силой и дающих жизнь правящим элитам, критика играла важную роль в актуальной политической борьбе на вершине власти — единственном поле, где политика *могла* реально присутствовать. Инструментализация литературной критики наряду с литературоцентризмом является специфической чертой советской культуры.

## 3

Специфика советской литературной критики может быть лучше всего понята при рассмотрении ее метадискурса в исторической динамике. Тем более что советская критика активно занималась самоописанием. Отчасти это связано с самой ее спецификой, отклонением от общеевропейского проекта после революции и с необходимостью постоянной легитимации института критики.

Поскольку основными субъектами литературного процесса 1917—1932 годов были литературные группировки, основу которых составляли не писатели, но именно критики-идеологи и функционеры, дискуссии о природе и функциях критики велись в эти годы непрестанно.[19] Каждое направление стремилось сформулировать свои подходы к критике. На первом этапе это были пролеткультовцы, видевшие в критике инструмент решения своих «организационных задач».[20] Но уже в 1923—1925 годах споры о критике велись в рамках широкой дискуссии о политике партии в области литературы, завершившейся известной Резолюцией ЦК 1925 года.[21]

Напостовцы выступали с требованием директивной критики — проводника жесткой литературной политики. Эти призывы вызывали очень разную реакцию: от кликушества до иронии. Если Петр Коган утверждал, что «известная резолюция ЦК ВКП(б) о художественной литературе является, быть может, самым замечательным произведением литературной критики»,[22] то формалисты констатировали бесперспективность «учительской» критики и призывали критиков учиться «большому дыханию». Борис Эйхенбаум писал: «Мы живем в эпоху динамическую, в эпоху *долженствования*... Писатель сейчас не просто пописывает, а ищет долженствующую форму. Этот пафос напряженного отыскивания сближает его с критиком... Критик должен обладать острым чутьем долженствующей формы... Оценка критика — не то, что оценка школьного учителя. Да, критик — не учитель. В этой роли он наивен и смешон, потому что никаких учеников у него нет...

---

[19] Речь идет не только о литературной, но и о художественной критике. В 1920-е годы проблемы художественной критики наиболее активно обсуждались в 1921—1922 годах в связи с выступлениями А. Эфроса и в 1927—1928 годах на страницах журнала «Советское искусство» в ходе дискуссии на тему «Чем должна быть художественная критика». См.: *Ковалев А. А.* Самосознание критики: Из истории советского искусствознания 1920-х годов // Советское искусствознание. 1991. № 27. С. 344—380.

[20] См.: *Полянский В.* Принципы пролетарской критики // Современник. 1922. Кн. 1.

[21] См.: *Лелевич Г.* На посту. М., 1924.

[22] *Коган П.* Вмешательство революции в художественную литературу // Журналист. 1926. № 1. С. 21.

Критик должен быть своего рода историком, но только смотрящим на современность не из прошлого и вообще не из *времени*, а из актуальности как таковой. Усмотреть в становящемся на его глазах признаки того, что в будущем окажется „историей литературы" — основное дело критика».[23]

И хотя «актуальность» все понимали по-разному, а смотреть на текущую литературу с точки зрения истории готовы были далеко не все, в ходе дискуссии о критике 1924 года на страницах петроградской «Жизни искусства» высказывались взгляды, далекие от тех требований политической ангажированности, что звучали с московских трибун. Так, отвечая на призыв Эйхенбаума, в статье, подписанной псевдонимом «Ю. Ван-Везен», Юрий Тынянов утверждал, что поскольку критика не нужна ни читателю, ни писателю, поскольку она никого ничему не учит, не воспитывает и ничего не объясняет, «выход — в самой критике... Критика должна осознать себя литературным жанром прежде всего... Критика должна ориентироваться на себя как на литературу... Только тогда критика вдруг понадобится и читателю и писателю».[24] Другие требовали «прицела на читателя» с тем, чтобы «долженствующий» читатель вырос из читателя существующего.[25]

Уже спустя год, в 1926—1927 годах, дискуссия о современной критике разгорелась на страницах «Нового мира»,[26] а в 1927 году Эйхенбаум констатировал кризис «социального бытования литературы».[27] Последующий период — вплоть до 1932 года был во всех смыслах переходным. Можно однако констатировать, что в 1920-е годы сложилась совершенно новая культурная инфраструктура — пришла новая идеология, новые читатели, новые писатели, принеся новую литературную культуру. С распылением и гибелью прежних социальных и культурных элит исчезла и формировавшаяся в России «публичная сфера», частью которой была литературная критика. Институт критики должен был формироваться практически с нуля, на совершенно новых основаниях. В этих условиях одни ждали критика-учителя, который научил бы писателя, как писать, другие требовали, чтобы критика ориентировалась на писателя и оставалась посредником между ним и читателем. В соответствии с этим сформировалось несколько основных подходов к задачам критики.

*Инструкторский*, адресованный писателю. Он культивировался прежде всего в пролетарской литературной среде — сначала в Пролеткульте, затем в РАППе, — принимая наиболее жесткие формы в виде так называемой «напостовской дубинки» и «кружков рабочей критики».[28] В несколько ином, техницистско-прикладном плане воспринимался этот подход и формалистами. Разница состояла в том, что рапповцы учили *идеологически* грамотному, а формалисты — *технически* грамотному письму.

*Культуртрегерский*, адресованный читателю, где критику отводилась роль посредника.[29] Его сторонником был, например, Воронский: «Наш новый читатель молод, он не имеет большой культурной подготовки. Годы войны, революции приучили его прежде всего действовать. Он — активен,

---

[23] *Эйхенбаум Б.* Нужна критика // Жизнь искусства. 1924. № 4. С. 12.

[24] *Ван-Везен Ю.* Журнал, критик, читатель и писатель (Ответ Б. М. Эйхенбауму) // Жизнь искусства. 1924. № 22. С. 14—15.

[25] *Жуков П.* Чем критика жива // Жизнь искусства. 1924. № 23. С. 9.

[26] Дискуссия открывалась статьей А. Лежнева (1926. № 2). В ней приняли участие Конст. Федин, Пант. Романов, Сергей Городецкий, Ин. Оксенов (1927. № 3).

[27] *Эйхенбаум Б.* Литература и литературный быт // На литературном посту. 1927. № 9. С. 48.

[28] См.: *Елина Е. Г.* Указ. соч. С. 40—66; *Добренко Е.* Формовка советского писателя.

[29] См.: *Добренко Е.* Формовка советского читателя: Социальный и эстетический контексты рецепции советской литературы. СПб., 1997.

лишен созерцательности, он практичен, утилитарен, он меньше всего склонен к кабинетному мышлению и чувствованию». Так что если «писателю критик помогает советами, указаниями на недостатки его произведения», то «читателю растолковывает литературные произведения, внушает определенное отношение к ним».[30]

И наконец, *имманентный*, фактически игнорирующий обоих — и читателя, и писателя. Он восходил к традиции, идущей от Юлия Айхенвальда и Михаила Гершензона, и ориентировался не на внешние факторы, но на текст. Критика понималась здесь как «искусство медленного чтения», задача виделась в том, чтобы «читать медленно, так чтобы каждый мог увидеть, потому что каждый воспринимает это видение по-своему».[31] Этот подход критиковался как «субъективно-идеалистический», импрессионистский и антисоциальный. Серединная точка зрения сводилась к критике формалистов за игнорирование читателя и критике «марксистов» — за давление на писателя.[32]

Однако с разгромом «троцкистско-зиновьевской оппозиции» и утверждением у власти Сталина в 1927 году доминирующим и в перспективе победившим оказался именно инструкторский подход к критике, взгляд на нее как на наиболее эффективный инструмент литературной политики, сторонниками которого были рапповцы, фактически взявшие под контроль весь литературный процесс и проводившие сталинскую политику в области литературы вплоть до своего устранения в 1932 году. В 1928 году главный рапповский журнал «На литературном посту» развернул повую дискуссию о критике.

В 1927 году Леонид Гроссман сокрушался о том, что истории русской критики фактически нет, что «художественная критика остается по-прежнему какой-то Золушкой в семье литературных жанров, тщетно ожидающей своего возведения в ранг полноправного словесного вида»,[33] и причина тому — «полная неопределенность материала, подлежащего изучению и, в связи с этим, беспримерная расплывчатость понимания самого термина „критика"».[34] Видя в критике прежде всего литературу, Гроссман писал о «назревшей необходимости создать историческую поэтику русской критики».[35] Прежде всего поэтому он выступал против смешения критики с наукой: «...обращаясь к знанию, к опыту и рассудку, критика никогда не должна стремиться стать наукою. Здесь необходимо самое отчетливое и строгое разграничение. Необходимо признать, что критика не призвана заменять ни филологию, ни поэтику, ни лингвистику, ни историю литературы. У нее есть своя природа. И своя область действия... ⟨...⟩ критика не заменяет науку, не совпадает с наукой, не определяется входящими в нее элементами научности».[36]

В ходе дискуссии в журнале «На литературном посту» Гроссману оппонировал Николай Бельчиков, утверждавший, что «критик — присяжный „отбраковщик" литературы... ⟨...⟩ Критику принадлежит право вторжения в область художественного творчества. Критик может поучать художника... ⟨...⟩ Литературная критика — жанр идеологический, а не художествен-

[30] *Воронский А.* Писатель, книга, читатель: Художественная проза за истекший год // Красная новь. 1927. № 1. С. 229—230.

[31] *Гершензон М.* Видение поэта. М., 1919. С. 18.

[32] См. например: *Оксенов И.* Писатель и критик // Новый мир. 1927. № 3. С. 185—190. См. также: *Елина Е. Г.* Указ. соч. С. 27—30.

[33] *Гроссман Л.* Борьба за стиль: Опыты по критике и поэтике. М., 1927. С. 9.

[34] Там же. С. 10.

[35] Там же. С. 43.

[36] Там же. С. 18, 20.

ный».[37] Именно такую критику культивировали рапповцы, причем в этом они оказались едины с «литфронтовцами» — «левой оппозицией» внутри самого РАППа. Так, один из лидеров «Литературного фронта» Анатолий Камегулов настаивал на том, что «марксистская критика должна стать подлинным идеологическим руководителем советской литературы».[38] По иронии, его статья называлась «О задачах советской общественности».

О том, насколько двусмысленно звучали разговоры об «общественности» в 1929 году, свидетельствует сама атмосфера бурных дискуссий о критике, в которой как будто витало ощущение конца эпохи дискуссий.[39] Вячеслав Полонский писал о критике в устаревающих понятиях: «Критик по своей природе является тем представителем общества, функцией которого является идеологическую борьбу разжигать, доводить ее до высокого напряжения, ставить перед обществом основные вопросы, вовлекать в их обсуждение... Критик — это орган классового, группового самосознания».[40] Со страниц журнала «Книга и революция» ему как будто прямо отвечала редакционная статья, подводившая итоги еще одной дискуссии о критике: «Одной из важнейших проблем литературной политики партии являются задачи действительного осуществления монополии марксистов на критику в коммунистической печати». Поскольку Горбовы, Лежневы, Тальниковы все «пишут, им приходится отвечать. В результате наши журналы пестрят ненужными нашему читателю полемическими статьями... Пора и на этом фронте перейти от анархии к плану».[41] Конец «анархии» был близок.

Самыми известными практическими шагами такого перехода стал рапповский «призыв ударников в литературу», который в части критики означал создание так называемой «рабочей критики». Рассуждая о «призыве рабочих в критику», Т. Трифонова писала: «Орабочивание пролетарской критики является одной из неотложных задач пролетарского литературного движения. Критика должна быть таким же массовым движением, каким сделалась литература. Пути формирования кадров рабочих критиков должны быть в основном такие же, как и пути воспитания пролетписателей. Начиная с массового учебно-критического кружка, рабочий читатель должен вырасти в рабочего критика».[42] Читатель-критик, о котором много говорили рапповцы, был лишь фигурой речи. Читатель критику не читал. Критика занималась созданием «идеального читателя»[43] и была установочной прежде всего для писателя, воздействуя через него на читателя (а не наоборот). Главным объектом этой критики был именно писатель, о чем прямо писал П. Коган: «У нашей критики не может быть другой задачи как стать одним из факторов, может быть, даже самым могучим фактором в системе воздействия на писателя».[44]

А главный редактор журнала «Ленинград» Г. Мирошниченко предлагал процесс этого воздействия радикально спрямить, соединив в едином акте

---

[37] *Бельчиков Н.* Литературная критика и ее жанр // На литературном посту. 1928. № 17. С. 39, 41, 44.

[38] *Камегулов А.* О задачах советской общественности // Знамя. 1929. № 10. С. 177.

[39] См.: *Лежнев А.* О современной критике // Литературные будни. М., 1929; *Мустангова Е.* Есть ли у нас критика // Голоса против. Л., 1928; *Полонский Вяч.* Заметки о критике // Новый мир. 1929. № 11 и др.

[40] *Полонский Вяч.* Указ. соч. С. 186.

[41] Политика, литература и критика (Итоговые замечания редакции к анкете в № 12) // Книга и революция. 1929. № 15—16. С. 3.

[42] *Трифонова Т.* К вопросу о рабочей критике // Резец. 1931. № 16. С. 15. См. также: *Ермилов В.* Дорогу рабочей критике! // Труд. 1928. № 1—2. С. 29.

[43] См.: *Добренко Е.* Формовка советского читателя (гл. «Идеальный читатель»).

[44] *Коган П. С.* Ответы на вопросы анкеты журнала «Книга и революция» // Книга и революция. 1929. № 12. С. 50.

творческий процесс, критику и цензуру: «Я думаю, что критик не только тогда должен высказывать свое мнение, когда произведение вышло в свет, а и раньше, в процессе работы, т. е. писатель должен принести критику свою рукопись и вместе с ним обсудить ее, разобрать ее недостатки и, в процессе производства, исправить. Т. е. я понимаю работу критика и писателя как единый процесс. Не постфактум должен выступать критик, а еще в процессе построения, формирования вещи, т. е. в наиболее трудный для писателя момент. И писатель также должен это уяснить. Писатель должен еще в рукописи читать свое произведение критику».[45]

Во время кампании против социологической школы Валерьяна Переверзева рапповцы выдвинули лозунг «За плехановскую ортодоксию», но еще задолго до того они начали переписывание теории Плеханова о двух актах марксистской критики: «Акт критики, подобно творческому акту, является социальным актом. Подвергнуть критике какое-либо произведение — это значит произвести транспонирование системы образов, вскрыть за системой образов систему идеологии, дать ей оценку и либо принять, либо противопоставить действию противодействие».[46] Плехановская критика считалась до открытия «марксистско-ленинской эстетики» едва ли не вершиной марксистской теории литературы. Рапповцы, получив монополию на Плеханова, занялись его инструментализацией: искусство — социально-активно, задача критики — перевод образа в идеологию, следующий «акт», — по сути, политическая оценка этой идеологии и, наконец, в необходимом случае — «противодействие», когда на помощь приходят, надо полагать, государственные институции.

Последствия этих «критических актов» если и вызывали у таких либеральных и «нестойких» интеллигентов, как Луначарский, тень сомнения, то для того лишь, чтобы еще раз подтвердить первичность политической целесообразности. Выступив на съезде ВАПП в 1928 году с докладом о задачах марксистской критики, Луначарский и инициировал дискуссию в «На литературном посту». Задачу критика-марксиста он видел в том, чтобы, вскрыв враждебную сущность того или иного произведения, понять, как это произведение «может быть использовано в нашем строительстве». При этом он оговаривался: «Естественно, что чуждые, а тем более враждебные явления в области литературы даже в том случае, когда они содержат в себе некоторую долю пользы, могут быть чрезвычайно вредоносны и ядовиты и являются опасными явлениями контрреволюционной пропаганды. Само собою разумеется, что тут на смену выступает уже не марксистская критика, а марксистская цензура».[47]

Назвав, наконец, инструмент «противодействия», Луначарский как будто смутился обнаружившейся близостью «марксистской критики» и цензуры. Поэтому он специально обсуждает проблему: «Часто возникают обвинения против критиков-марксистов в том, что они занимаются чуть ли не доносительством. В самом деле, в наше время довольно опасным является сказать о каком-нибудь писателе, что его тенденции бессознательно, а то и „полусознательно" являются контрреволюционными... Нам говорят: разве дело критика разбираться в политической преступности, в политической подозрительности, в политической недоброкачественности или недостаточности тех или иных писателей? Мы должны со всей энергией отмести подобного рода протесты... Нерадивым и политически пассивным надо признать

[45] *Мирошниченко Г.* Литературно-творческая среда // Ленинград. 1932. № 4. С. 65.

[46] *Григорьев М.* Задачи критики // На литературном посту. 1928. № 18. С. 35.

[47] *Луначарский А. В.* Тезисы о состоянии и задачах марксистской критики // На литературном посту. 1928. № 11—12. С. 43.

человека, который искажает самую сущность марксистской критики, боясь громким голосом произнести результат своего добросовестного социального анализа».[48] Таким образом, «самая сущность марксистской критики» фактически сводится к публичному политическому сыску.

Это обстоятельство нисколько не смущало менее щепетильных рапповцев: «Пролетарская литература должна иметь такую критику, которая не будет плестись в хвосте литературных процессов, а будет активно руководить ими, воздействовать на них» — утверждал Владимир Ермилов.[49] И действительно, РАПП впервые превратил критику в основной инструмент литературной политики, показав, что даже при отсутствии сколько-нибудь значимых литературных достижений можно жестко и эффективно проводить «партийную линию» и добиться «гегемонии в литературе» практически одними критическими кампаниями, что через постоянный критический террор можно полностью разложить и контролировать писательскую среду при помощи одних административно-идеологических акций, лишь вбрасывая в топку очередной кампании новые лозунги, можно переформатировать всю инфраструктуру литературного процесса.

В ходе последней по времени дискуссии о критике, приуроченной к «производственному совещанию критиков РАПП» 25—29 января 1932 года, всего за несколько месяцев до начала «перестройки литературно-художественных организаций», требования «вести» литературу распространились с журнальной критики на литературную науку. «Литературовед. Это тот, кто *ведает* литературой? — спрашивал М. Гельфанд. — Что-то вроде специалиста-консультанта при литературном *ведомстве*... Необходимо бороться за другое содержание термина: „литературовед" — это тот, кто *ведет* литературу. В бой за социализм».[50]

Вообще тема взаимоотношений между текущей критикой и литературной наукой обсуждалась весьма активно в 1920-е годы, когда эта связь была столь же плодотворной, сколь и драматичной. В одном случае можно сослаться на участие теоретиков и историков литературы в текущей критике (выступления Шкловского, Эйхенбаума, Тынянова по вопросам современной литературы), в другом — на вторжение литературных критиков-функционеров в сферу собственно литературоведения (разгром рапповцами социологического направления).

Литературоведение прошло путь от стремления к синтезу с критикой в формализме до полного отказа от связи с ней в структурализме. В статье «Методы и подходы» в 1922 году Эйхенбаум писал: «Интеллигентская критика и интеллигентская наука стали одинаково оцениваться как дилетантизм».[51] Свою задачу формалисты видели в том, чтобы заменить лже-академизм живым академизмом, построить историю литературы *изнутри* самого литературного процесса, соотносящуюся с текущей литературой. На это указывал Эйхенбаум, говоря, что «история литературы плодотворна, когда она ориентирована на современную литературу».[52] Формалисты стремились к снятию водоразделов между теорией, историей и критикой потому, что «боялись, что наука окончательно оторвется от живого литературного про-

[48] Там же. С. 46.

[49] *Ермилов В.* За плехановскую ортодоксию // С кем и почему мы боремся. М.; Л., 1930. С. 240.

[50] *Гельфанд М.* Движение ударников в литературу // На литературном посту. 1931. № 3. С. 16. Впрочем, обсуждение отношений литературной науки и критики в журнале «На литературном посту» затрагивалось еще в ходе дискуссии 1928 года (см.: *Якубовский Г.* Задачи критики и литературная наука // Там же. 1928. № 7).

[51] *Эйхенбаум Б. М.* Методы и подходы // Книжный угол. 1922. № 8. С. 14.

[52] Цит. по: *Гинзбург Л. Я.* Человек за письменным столом. Л., 1989. С. 354.

цесса, что наука, обособившись, закроет доступ к себе питательных соков и окончательно высохнет, а критика, в свою очередь, погрязнет в современности и потеряет всякое представление о горизонте, художественное творчество же, освободившись от сознания того, что есть законы искусства и что есть веками складывавшаяся специфика жанров, особые линии жанрового поведения, оторвется от традиций, опустится и погибнет в полном дилетантизме».[53] Как показал советской опыт, опасения эти были вполне оправданы. Сам пафос формализма был близок пафосу революционной эпохи: и ее зачарованностью «наукой» (стремление формалистов «открыть законы литературной борьбы»[54]), и драматически переживавшимся многими происходившим в ней перерождением идеалов (формалистам «было важно определить, как одна эпоха наплывает на другую и поглощает ее, и есть ли в этом какая-либо закономерность»[55]). Между тем в 1932—1934 годах происходит окончательное «поглощение».[56]

## 4

В сталинской культуре не только критика приобрела отчетливо политические цели, но даже споры о ней были проникнуты политическими задачами. В 1932 году критика была перестроена институционально, но она осталась в руках прежних критиков, зараженных групповщиной, вождизмом и имевших политические амбиции. Речь идет прежде всего о рапповцах, которые составляли костяк советской критики и долгое время отказывались смириться с утерей власти. Поэтому «перестройка литературно-художественных организаций» в части критики была проведена таким образом, что критики оказались сконцентрированы в одном центральном журнале «Литературный критик», где доминировали те, кто в 1920-е годы не был причастен к групповой борьбе — костяк «Литературного критика» составляли не столько критики, сколько философы Марк Розенталь, Михаил Лифшиц, Дьердь Лукач. Из критиков здесь была наиболее влиятельна Елена Усиевич. Именно эта группа возглавила борьбу с «вульгарным социологизмом», а по сути, — с остатками рапповства (не случайно «Литературный критик» будет закрыт после атак на него бывших рапповцев Ермилова и Фадеева).[57]

В ходе состоявшейся в Институте философии Коммунистической академии дискуссии о художественной критике Усиевич выступила с резкими нападками на «товарищей, некогда дравшихся за лозунг „плехановской ортодоксии"», заявив, что их критика является «социологической карикатурой на марксизм».[58] Стоит заметить, что борьба с «вульгарным социологизмом», ставшая программной для «Литературного критика», относилась не только (и даже не столько) к журнальной критике, сколько к истории литературы. Именно с середины 1930-х годов начинается неуклонное восстанов-

---

[53] *Курганов Ефим.* ОПОЯЗ и Арзамас. СПб., 1998. С. 19.

[54] Там же. С. 29.

[55] Там же. С. 36.

[56] Яркую картину состояния критики и ее оценку писателями в это время дает обширная подборка писательских высказываний о критике в журнале «Книга и пролетарская революция» (1933. № 8). На анкету журнала откликнулись бывшие попутчики Ал. Толстой, Леонид Леонов, Мариэтта Шагинян, Валентин Катаев, Вера Инбер, Владимир Лидин, бывший лефовец Семен Кирсанов, бывший кузнец Федор Гладков, бывший рапповец Григорий Корабельников и др.

[57] См.: *Мазаев А.* О «Литературном критике» и его эстетической программе // Страницы отечественной художественной культуры: 30-е годы. М., 1995.

[58] *Усиевич Е.* Спорные вопросы художественной критики // Вестник Коммунистической академии. 1925. № 1—2. С. 26.

ление классического национального литературного канона, кульминировавшееся в праздновании пушкинского юбилея в 1937 году. Характерно, что прения по докладу Усиевич вылились в спор социологистов (Фохт, Нусинов, Переверзев) и рапповцев (Ермилов) о политических задачах, которые решала критика во времена Чернышевского и Добролюбова, и «политической нагрузке» современной критики, а завершился почти персональными оскорблениями:

«*Усиевич*. Критика, исходящая из марксистско-ленинского анализа, не может быть вульгарной и она не может не быть страстной и темпераментной, потому что настоящий марксист не затхлый кабинетный ученый.

*Переверзев*. Так что же все-таки делать критику?

*Усиевич*. Что делать? Прежде всего — быть большевиком.

*Переверзев*. Большевики есть, а критики нет».[59]

После 1936 года, ознаменовавшегося целой россыпью образцов «партийной критики» во всех сферах искусства: в опере (редакционная «Правды» от 28 января «Сумбур вместо музыки»), в балете (редакционная «Правды» от 6 февраля «Балетная фальшь»), в архитектуре (статья в «Правде» от 20 февраля «Какофония в архитектуре»), в живописи (редакционная «Правды» от 1 марта «О художниках-пачкунах»), стало ясно, что настоящим источником критики окончательно стали партийные институции, а главным критиком страны — сам Сталин.

В сталинизме как институт критики, так и самая ее природа радикально меняются. Критика не только перестает выполнять какие-либо самостоятельные функции, но фактически становится интегральной частью сталинского тотального политико-идеологического проекта. Настолько, что, по точному замечанию Бориса Гройса, «советская эстетическая теория ⟨...⟩ представляет собой интегральную часть социалистического реализма, а не его метаописание».[60]

Теперь от самой критики требуется буквально то же, что и от литературы: «Ошибочно полагать, что принцип *народности* литературы распространяется на критику ⟨...⟩ литературная критика — орган читательской массы — должна научно формулировать, и формулирует, стилевые и идейно-тематические требования».[61] Эти требования находятся отнюдь не в «читательской массе», и даже не в самой литературе: «*Полностью* критическая задача будет выполнена именно тогда, когда критик соотнесет художественную систему данного автора к эстетической норме всей советской литературы, т. е. к художественному методу социалистического реализма. А это и есть наша норма, в некоторых отношениях лежащая где-то вне творчества отдельных советских писателей: норма, реализуемая творчески одними писателями больше, другими меньше».[62]

В то же время опора на читателя, которой обосновывались в 1920-е годы многие наиболее радикальные формы критической практики, сохраняется вплоть до середины 1930-х годов: «Отзывы читателя должны использоваться не только как таковые, но и как составной элемент самостоятельной творческой работы критика. Приступая к оценке произведения, критик должен провести работу, отчасти сходную с той, которую провел писатель, создавая это произведение. Он должен поработать с читателем той среды, которая изображена в произведении, а также с читателем, на которого оно рассчита-

[59] Там же. С. 46.

[60] *Гройс Борис*. Утопия и обмен. М., 1993. С. 13—14.

[61] *Серебрянский Марк*. Для кого мы пишем? // Литературный критик. 1936. № 12. С. 181, 186.

[62] Там же. С. 192.

но. Таким образом, он получит живой материал и о правдивости изображения и о том, как оно воспринимается».[63] И только после съезда писателей становится ясно, что именно должен принести критик в писательскую среду. Как объяснял один из руководителей нового Союза Иван Гронский, перед критиками стоит небывалая задача: «Изумительные по своей сжатости и ясности алгебраические формулы И. В. Сталина наши критики и писатели должны перевести на язык арифметики».[64]

Больше чем когда-либо роль критика требовала однозначных и безошибочных (алгебра/арифметика!) суждений и оценок. «Писатель — инженер человеческих душ. Но кто же тогда критик? — задавался вопросом Владимир Киршон. — Я думаю, что критик тоже инженер человеческих душ. Есть однако разница между ними. Если писатель — инженер-строитель, инженер-конструктор, то критик — инженер-консультант, инженер-приемщик, оценивающий продукцию».[65] Отсюда — вопрос об «ответственности наших критиков» в оценке произведений, требование избавления от «необоснованных отзывов вкусовщины»: «должны быть найдены какие-то организационные формы, которые позволяли бы уничтожить вредный разнобой» в оценках.[66]

Поиск «организационных форм» привел к созданию такой системы, в которой различные издания перестали отличаться друг от друга. В 1936 году Исай Лежнев следующим образом прилагал к советской ситуации мысль Белинского о том, что в журнале должно быть «известное направление, известный взгляд на вещи»: «Если можно говорить об „известном направлении, известном взгляде на вещи", то только в том смысле, что они в журнале в большинстве случаев не противоречат взглядам партии».[67]

Итак, в 1930-е годы критика окончательно теряет функции регулятора литературного процесса, сам критик утрачивает право самостоятельной оценки, независимого суждения, выбора материала для анализа. Как пишет историк советской художественной критики, «критика перестает быть собственно критикой, а становится чем-то иным — при том, что в стране регулярно выходят журналы по искусству, более или менее часто публикуются книги о современных художниках и статьи в массовых изданиях. Единовластное право регулирования художественного процесса — то есть критика — передается теперь в недра сложившейся административной системы, которая через сложную структуру выставкомов, худсоветов, закупочных комиссий присваивает себе право оценивать и направлять искусство, отобрав его у отлученного от этой деятельности критика. Критику теперь прямо указывают, что писать, о ком писать и как писать».[68] С поправкой на институциональную специфику все это в равной мере относимо и к критике литературной.

Присутствие критики в литературном процессе первых лет войны практически неощутимо. На специально посвященном критике заседании Президиума Союза советских писателей в августе 1942 года констатировалось, что «критика является сейчас самым узким местом в нашем литературном хозяйстве. Она с грехом пополам справляется с рецензированием книжных новинок и не дает обобщающих, ведущих проблемных статей».[69] В годы вой-

[63] *Бутковский Г.* О читателе-критике, о проблемах комсомола и о прочем // Молодая гвардия. 1934. № 3. С. 135.

[64] *Гронский И.* Съезд мастеров литературы // Новый мир. 1934. № 8. С. 11.

[65] *Киршон В.* Счет критике // Театр и драматургия. 1935. № 4. С. 8.

[66] Там же. С. 10.

[67] *Лежнев И.* О журнале всерьез // Большевистская печать. 1936. № 8. С. 21.

[68] *Ковалев А. А.* Указ. соч. С. 377—378.

[69] *Д. К.* О литературной критике: На заседании президиума Союза писателей // Литература и искусство. 1942. 2 авг. С. 4.

ны доминировал утилитарный подход к критике («В обстановке отечественной войны критика должна стать средством идейной пропаганды, оружием духовного воспитания народа»[70]), требование «прямого отклика» и мобилизации в ущерб эстетическим сторонам анализируемых произведений, интерес к которым может «толкнуть критику на неверный путь» и не позволить ей выразить «общенародную точку зрения на данное произведение».[71]

Ситуация, сложившаяся в критике, была вызвана не только условиями войны, но и институциональным кризисом, вызванным Постановлением ЦК ВКП(б) о критике и библиографии 1940 года, которым был закрыт журнал «Литературный критик» и критика была «передана» толстым журналам, в которых она не успела «привиться». В результате, как констатировала передовая статья газеты «Литература и искусство», «зрелище, какое представляет критика в наших журналах, не может радовать... территория, занимаемая критикой, крайне незначительна, это какие-то задворки журналов... Крайняя степень нетребовательности, довольства тем, что есть в литературе, делает публикуемые статьи и рецензии однообразными и бесплодными». Призыв к критике «вернуть и оправдать свое назначение, быть выражением народной совести, народных потребностей, быть любящим и строгим воспитателем народной души»,[72] ставил критику в один ряд с литературой. Однако стать таким «любящим и строгим воспитателем» критика смогла только благодаря усилиям критиков-партаппаратчиков Агитпропа ЦК к концу войны.

Именно к этому времени окончательно сложилась новая система функционирования критики как идеологической институции, сохранившаяся фактически до конца советской эпохи. В первое пореволюционное десятилетие критика была рассредоточена в различных борющихся литературных группировках, занималась теоретическим обоснованием их эстетических программ и продвижением авторов. В эпоху культурной революции рапповская критика, добившаяся «гегемонии» и уже полностью управляемая ЦК, превратилась в инструмент проведения сталинской литературной политики, действия которого были направлены главным образом на нейтрализацию «непролетарских» литературных групп. С созданием Союза советских писателей основные «критические кадры» концентрировались вокруг «Литературного критика», с закрытием которого в 1940 году они должны были рассредоточиться по литературным журналам.

Однако страх «групповщины» и необходимость управления литературой *через* критику взяли верх. Накануне принятия известных идеологических постановлений, 18 апреля 1946 года, секретарь ЦК А. А. Жданов выступил с программной речью на совещании в Агитпропе ЦК по вопросам пропаганды: «Товарищ Сталин поставил вопрос о художественной литературе, о состоянии таких участков, как кино, театры, искусство, художественная литература. Товарищ Сталин поставил вопрос о том, что эту *критику мы должны организовать отсюда — из Управления пропаганды*, т. е. Управление пропаганды и должно стать ведущим органом, который должен поставить дело *литературной критики*. Поэтому тов. Сталин поставил вопрос о том, чтобы создавать такого рода газету и создать кадры критиков вокруг Управления пропаганды и в составе Управления пропаганды, ибо тов. Сталин говорил о том, что нам нужна объективная, независимая от писателя, критика, т. е. критика, которую может организовать только Управление

[70] О художественной критике (Передовая) // Литература и искусство. 1943. 24 апр.
[71] *Д. К.* О литературной критике.
[72] О художественной критике (Передовая).

пропаганды, объективная критика, невзирая на лица, не пристрастная, поскольку тов. Сталин прямо говорил, что наша теперешняя критика является пристрастной. ⟨...⟩ Надо, чтобы ведомственная критика (я имею в виду «Литературную газету») и орган Союза [писателей] имели образец беспристрастной критики, и такой образец мы должны им дать. Процесс активного вмешательства в творчество в первую очередь связан с вопросом критики ⟨...⟩ Но вы, конечно, представляете, что вопрос о том, чтобы дать беспристрастную критику и дать настоящий разбор того или иного литературного произведения, требует наличия в Управлении пропаганды и агитации лиц, которых, не стыдясь, можно было бы выпустить на арену, потому что совершенно очевидно, что к их голосу будут прислушиваться и они будут властителями дум наших литераторов, они будут иметь очень большой вес на нашей литературной арене. Поэтому мы должны оснаститься лучшими людьми, которые могут обеспечить критические обзоры».[73]

Критика, таким образом, превращалась в инструмент прямого действия. С критическими статьями начали выступать теперь сотрудники Агитпропа, а сам Агитпроп стал выпускать свою газету «Культура и жизнь», которая и давала образцы «беспристрастной критики»: разносный характер установочных статей газеты, воспринимавшихся как прямые директивы «органа ЦК», действительно быстро сделал ее «властителем дум наших литераторов». С одной стороны, в послевоенное десятилетие (в особенности после Постановления о журналах «Звезда» и «Ленинград» 1946 года и антикосмополитической кампании 1949 года) критика была практически парализована. С другой — она была поставлена *впереди, вне и над* литературой, став высшей — формулирующей задачи литературы — инстанцией. Она превратилась, по сути, в партийно-политическую работу, в институт комиссаров литературы. А критик соответственно — в политработника. В лице этих «литераторов в штатском» армия «инженеров человеческих душ» получала корпус комиссаров.

В статье «Задачи литературной критики», открывавшей развернувшуюся на страницах журнала «Октябрь» дискуссию по случаю первой годовщины Постановления ЦК о журналах «Звезда» и «Ленинград», Александр Фадеев писал: «Мы должны стремиться к созданию нового типа критиков, критиков ленинского типа ⟨...⟩ умеющих быть хозяевами литературного процесса и направлять его... Наша критика должна играть руководящую идейную роль в литературе».[74] Генеральному секретарю ССП вторил Виталий Озеров: «Пусть поскорее предстанут они (критики. — *Е. Д.*) перед читателем... как хозяева литературного процесса, умело направляющие советскую литературу по пути социалистического реализма!»[75] Превращение критика в «хозяина литературного процесса» превосходило даже самые смелые призывы рапповцев. Этот статус поддерживался на протяжении всей послевоенной эпохи, чередуясь с другим определением — «садовник». Оба (и «хозяин», и «садовник») относились к самому вождю: одно неофициально и в узком кругу, другое — повсеместно. Именно так описывалась критика в передовой статье «Литературной газеты»: «Подобно мудрому садовнику, советская литературная критика призвана взращивать богатый сад советской литературы, тщательно выпалывая чертополох и сорняки, бережно ухаживая за ростками новых талантов».[76]

---

[73] Сталин и космополитизм: Документы Агитпропа ЦК КПСС, 1945—1953 / Под общ. ред. акад. А. Н. Яковлева; Сост. Д. Г. Наджафов, З. С. Белоусова. М., 2005. С. 48—49.

[74] Октябрь. 1947. № 7. С. 163.

[75] *Озеров В.* О социалистическом реализме // Октябрь. 1947. № 9.

[76] Литературная газета. 1948. 14 февр.

Соцреалистическая критика все больше начинает походить на самую соцреалистическую литературу. Так, подобно литературе, которая должна была описывать «правду жизни в ее революционном развитии», критика должна была выполнять функции футурологического свойства. Как-то: «Осветить прожектором путь вперед, в литературу коммунизма».[77] Или: «Критика должна видеть не только то, что уже создано, но и то, чего еще нет в нашей литературе, но в чем назрела насущная необходимость, указать на это писателям, стимулировать появление произведений, которые отвечали бы новым, растущим потребностям нашего народа, — в этом сказалась бы активность нашей критики, ее воспитательное и преобразующее значение», — писал Борис Соловьев в ходе дискуссии о критике на страницах «Нового мира» в 1948 году.[78] Подводя итоги этой дискуссии, редакция «Нового мира» прямо сопоставляла советскую литературу и критику: «Советская литературная критика, подобно советской литературе, должна уметь заглянуть в будущее, уметь *предвидеть*».[79] Так, парадоксальным образом, завершался в эпоху сталинизма старый спор о том, является ли критика литературой.

С другой стороны, вопрос о соотношении критики и литературоведения решался путем включения последнего в сферу идеологического производства: «Критики должны стать литературоведами, а литературоведы — критиками».[80] Соответственно задачи теории литературы сводятся к тому, чтобы «изложить марксистско-ленинское учение о литературе ⟨...⟩ подвергнуть глубокой критике и показать с диалектико-материалистической точки зрения реакционность и антинаучность буржуазно-идеалистических представлений о литературе, раскрыть сущность, закономерности и огромное общественное значение самой передовой в мире советской литературы, подчеркнуть ее кровную связь с народом, ее советский патриотизм, ее преданность идеям коммунизма».[81]

Итак, требования, предъявляемые литературе, распространялись на критику, далее — на литературоведение, затем — на эстетику в целом (последняя призвана была «воспитывать в советских людях художественные вкусы, соответствующие всему строю советской жизни».[82] Опора на «правильную» эстетику служила залогом научности критики: «Критика, опирающаяся на ненаучную эстетическую теорию, становится произвольной, субъективистской, беспринципной».[83] Советская же эстетика ненаучной быть не могла, поскольку опиралась на научную и «единственно верную марксистско-ленинскую идеологию».

После антикосмополитической кампании 1949 года критика не оправилась вплоть до начала оттепели.[84] Но, став одним из важнейших медиумов развернувшейся в эпоху оттепели идеологической борьбы и инструментом литературной политики, она сама оказалась предметом множества дискуссий в 1960-е годы. Можно указать на дискуссию в «Литературной России» в январе—феврале 1964 года, вызванную статьей Л. Жуховицкого «Ищу соавтора!»,[85] в которой приняли участие критики разных поколений и направлений от ортодоксального Александра Дымшица до шестидесятника Льва

[77] Насущные задачи литературной критики (Передовая) // Там же. 1951. 20 янв.
[78] *Соловьев Б.* Заметки о критике // Новый мир. 1948. № 3. С. 149—150.
[79] Новый мир. 1948. № 12. С. 200.
[80] Там же.
[81] *Соловьев Б.* О некоторых вопросах теории литературы // Знамя. 1949. № 7. С. 153.
[82] *Розенталь М.* Вопросы советской эстетической науки // Большевик. 1948. № 13. С. 41.
[83] Там же. С. 40.
[84] См.: *Шкерин Михаил.* В защиту критики // Литература и жизнь. 1959. 27 марта.
[85] Литературная Россия. 1964. 3 янв.

Аннинского. Последний утверждал самостоятельность критики: «Критика — искусство. Со своим специфическим предметом и со своим языком».[86] Этот подход к критике всегда рассматривался в советском официозе как «попытка отрыва критики от актуальных задач идеологической борьбы». Однако все большая политическая эмансипация критики в 1960-е годы (достаточно упомянуть имена Андрея Синявского и Аркадия Белинкова), все расширяющийся стилевой и жанровый диапазон критических выступлений, все большее разнообразие индивидуальностей критиков и появление (а точнее, возрождение) публичной литературной (а иногда и групповой) борьбы, где ведущую роль играла критика, вело к развитию института критики в целом.

Постановление ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» (январь 1972 года) стимулировало резкий рост выступлений по проблемам критики: дискуссии и «круглые столы» прошли в «Вопросах литературы», «Литературном обозрении», «Литературной газете», начали выходить академические издания, посвященные вопросам «методологии критики».[87] Пушкинский Дом издал книгу «Современная литературно-художественная критика: Актуальные проблемы» (Л., 1975), ИМЛИ подготовил сборник «Современная литературная критика: Вопросы теории и методологии» (М., 1977), в издательстве «Мысль» вышла книга «Современный литературный процесс и критика» (М., 1975). Одни доказывали, что критика имеет «научно-публицистическую природу»,[88] другие утверждали ее прямую связь с социологией,[89] третьи видели в ней «компонент литературы»[90] или даже просто литературу,[91] четвертые, напротив, утверждали, что критика является неотъемлемой частью литературоведения, своего рода историей литературы, направленной в современность и, более того, «критике как особой форме познания литературных явлений принадлежит действительно ведущая, авангардная роль в науке о литературе».[92] Как бы то ни было, в 1970-е годы сталинская модель «критики сверху» претерпела радикальные изменения. От «ведущей роли» критики осталась литературообразующая функция кри-

[86] *Аннинский Лев.* Из дневника критика // Литературная Россия. 1964. 10 янв.

[87] См.: *Лукьянов Б. Г.* Методологические проблемы художественной критики. М., 1980; Актуальные вопросы истории марксистской литературной критики. Кишинев, 1975. В начале 1980-х годов поток коллективных работ по проблемам теории и истории критики стал лавинообразным. К числу наиболее продвинутых и информативных в нем следует отнести книги по проблемам текущей критики: Критика и время. Л., 1984; Современная литературная критика: Семидесятые годы. М., 1985; теории критики: *Баранов В. И., Бочаров А. Г., Суровцев Ю. И.* Литературно-художественная критика. М., 1982; Проблемы теории литературной критики. М., 1980; Актуальные проблемы методологии литературной критики: Принципы и критерии. М., 1980; Методологические проблемы художественной критики. М., 1987; критики в контексте литературоведения: Методология современного литературоведения: Проблемы историзма. М., 1978; Методология анализа литературного процесса. М., 1989. Из авторских работ выделим: *Николаев П.* Советское литературоведение и современный литературный процесс. М., 1987; *Зельдович М. Г.* В поисках закономерностей: О литературной критике и путях ее изучения. Харьков, 1989; *Ковский В. Е.* Литературный процесс 1950—1970-х годов: Динамика развития и проблемы изучения современной советской литературы. М., 1983.

[88] *Суровцев Юрий.* О научно-публицистической природе критики // Современная литературная критика: Вопросы теории и методологии. М., 1977.

[89] *Ковский Вадим.* В поисках целостности: О взаимоотношениях критики и социологии // Современная литературная критика: Вопросы теории и методологии. М., 1977; *Андреев Юрий.* Как стрелка компаса: О социальной направленности критических исследований // Современная литературно-художественная критика: Актуальные проблемы. Л., 1975.

[90] *Кожинов Вадим.* Критика как компонент литературы // Современная литературная критика: Вопросы теории и методологии. М., 1977.

[91] *Бурсов Борис.* Критика как литература // Современная литературно-художественная критика: Актуальные проблемы. Л., 1975.

[92] *Курилов А.* Границы литературно-критического познания // Современная литературная критика: Вопросы теории и методологии. М., 1977. С. 179.

тики, сформулированная Кожиновым: «Задача критики состоит в том, чтобы *сформировать* из отдельных художественных миров *литературу* как определенную развивающуюся целостность, как единое движение... Художник как творец произведений создает, так сказать, *материю* литературы, но не ее самое... Истинная критика именно формирует литературу, т. е. определенную социальную структуру, из материи художественных произведений».[93]

Разумеется, эти дискуссии протекали под неусыпным идеологическим присмотром и под аккомпанимент напоминаний о том, что авторам следует проявлять «идеологическую бескомпромиссность в отстаивании высокого общественного назначения искусства и литературно-художественной критики»; осуждались также «неосмотрительные» высказывания некоторых современных литераторов о якобы «устарелости» и «неэстетичности» принципов революционно-демократической критики, апологетическое отношение ряда авторов к идейному наследию В. Соловьева, Н. Бердяева и т. п. философов, в котором увидели «освобождение» художественного творчества от гнета «социального утилитаризма», которые якобы «дали повод буржуазным идеологам приписать всей современной советской литературной науке намерение „восстановить в правах" традиции реакционно-идеалистической эстетики».[94]

Схоластические большей частью споры о критике в брежневскую эпоху были, в сущности, выражением кризиса самого института критики: после периода оттепели, и в особенности после устранения Александра Твардовского от руководства «Новым миром» в 1970 году и последовавшего за этим сворачивания открытой литературной полемики, критика, резко политизированная в этот период, вновь оказалась в ситуации, когда идеологические позиции не подлежали проговариванию. Так что теоретические дебаты о дефинициях, природе, функциях и границах критики должны были скрыть фактическое сворачивание живой критической практики — проблемных дискуссий и обращения к по-настоящему актуальным темам.

Симптоматично, что кульминацией этих критических споров оказалась вышедшая уже в разгар перестройки программно-антитеоретическая книга Сергея Чупринина «Критика — это критики». Новое исчисление истории советской критики Чупринин начал с критики новомирской, обозначив провал — между 1920-ми и 1960-ми годами, мало кого занимавший. В конце 1980-х годов Чупринин констатировал: «...обширный фонд советской литературной критики не только не изучен, не осмыслен, но даже, по сути, и не собран, не проинвентаризован. Отрывки из статей и рецензий в разного рода хрестоматиях (хорошо, что хоть они стали появляться) лишь разжигают интерес, не удовлетворяя его и самым скромным образом, так что вопросы о том, есть ли у нас собственная литературно-критическая классика, живы ли традиции советской, критической мысли или она и впрямь движется, как сейчас бы сказали, „дискретно", остаются по-прежнему открытыми».[95] Однако пафос книги, выраженный в ее заглавии, демонстрировал отсутствие всякого интереса к «инвентаризации» и истории. С точки зрения Чупринина, основная проблема состоит в том, что, говоря о критике, «судят о тенденциях, а не о личностях, о спорах, а не о спорщиках».[96] В известном смысле позиция Чупринина — показатель того положения, в котором оказалась

---

[93] *Кожинов Вадим.* Критика как компонент литературы. С. 166—167.

[94] *Иезуитов А.* Движущаяся эстетика, художественное самопознание общества // Современная литературно-художественная критика: Актуальные проблемы. Л., 1975. С. 17.

[95] *Чупринин Сергей.* Критика — это критики: Проблемы и портреты. М., 1988. С. 11.

[96] Там же.

критика в эпоху брежневского безвременья, когда были критики, но отсутствовала критика. Несоменно, персоналии важны, но куда важнее анализ советской критики как уникального культурного института, который не сводим «на личности».

Подобно тому как литература — это не писатели, но то, что создается ими, критика — это не только критики. История критики есть интеллектуальная, институциональная и социальная история литературы. По степени развитости института критики можно судить о степени развитости гражданского общества. Это не значит, что вернется эпоха литературоцентризма. Это означает лишь, что критика вновь займет свое место в качестве реальной социальной силы, став не проводником, но источником суждения и оценки.

# К 150-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ А. П. ЧЕХОВА

В январе 2010 года исполнилось 150 лет со дня рождения А. П. Чехова. В преддверии этой памятной даты, уже в октябре 2008 года Институт русской литературы (Пушкинский Дом) Российской Академии наук при участии кафедры истории русской литературы факультета филологии и искусств Санкт-Петербургского государственного университета провел Международную научную конференцию, в которой приняли участие многие ведущие чеховеды из России, Украины, Казахстана, Германии, США и Японии.

Образ русских классиков — неотъемлемая и важная составная часть образа России в современном мире. Особое значение в создании этого образа имеет Чехов. Во-первых, это писатель, который, благодаря популярности его драматургии в современном театре, как на Западе, так и на Востоке, остается живым и актуальным явлением. Во-вторых, в отличие от Достоевского, Толстого и Гоголя, Чехов был в гораздо меньшей степени склонен к «срыванию всех и всяческих масок» с дореволюционной России. Он писал скорее об экзистенциальных проблемах бытия вообще, а его изображение русской жизни, при всей критичности, согрето своеобразным лиризмом, поэзией недовоплощенного идеала. Важно, чтобы образ России как мира Достоевского не затмил, а мирно сосуществовал в современном сознании с образом России, который складывается под влиянием Чехова.

Несмотря на скепсис некоторых современных теоретиков культуры по отношению к миметической концепции литературы, мы знаем Россию последней четверти XIX века — во всяком случае это касается ее бытовой и отчасти интеллектуальной жизни — в значительной степени по произведениям Чехова. Тем более что Чехов был основоположником так называемой «феноменологической прозы», и в его творчестве мы находим не столько ответы на вопросы, волновавшие его самого и его современников, сколько картины жизни и разговоры русских людей в восприятии человека его времени. Вот почему сама Россия того времени — это для нас прежде всего чеховская Россия. Но Чехов не только отчасти запечатлел Россию, какой она была, но и сумел в значительной степени заместить в сознании современников и потомков реальную Россию на Россию свою, чеховскую.

Авторы помещаемых ниже статей пытаются определить специфику этой чеховской России и чеховского художественного мира, подходят к чеховскому творчеству с разных сторон, но нацелены на решение общих проблем, над которыми чеховедение бьется в течение вот уже почти столетия.

В статьях тексты Чехова приводятся по «Полному собранию сочинений и писем» (*Чехов А. П.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М., 1974—1983); сокращенно: С. (Сочинения) или П. (Письма) с указанием тома и страницы.

© С. А. КИБАЛЬНИК

# ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ФЕНОМЕНОЛОГИЯ ЧЕХОВА

В стремлении определить своеобразие художественного мира Чехова исследователи не раз прибегали к философским параллелям. Это тем более оправданно, что в творчестве писателя зрелого периода отчетливо ощущается философская, в особенности гносеологическая, проблематика.

Одна из таких напрашивающихся и уже проанализированных параллелей — это антирационализм Льва Шестова. По мнению А. Д. Степанова, в чеховском творчестве Шестов «находит оба основных элемента своей философии: отвержение рационального и поиск чудесного, но только в эстетической сфере, через героев».[1] Вопрос, впрочем, можно поставить и по-другому: в какой степени шестовский «апофеоз беспочвенности» порожден творчеством Чехова? Отвечая на него, мы получим еще одну яркую иллюстрацию идеи В. Дильтея о том, что художественная литература прокладывает дорогу философии.[2] И сам Шестов признавался в том, что истоки своих идей он нашел в художественной литературе,[3] а «Апофеоз беспочвенности» (1905), как известно, вырос из замысла книги о Тургеневе и Чехове.

Если говорить о философской ориентации самого Чехова, то, как отмечал тот же Шестов, «единственная философия, с которою серьезно считался и потому серьезно боролся Чехов, был позитивистский материализм. ⟨...⟩ Всем существом своим Чехов чувствовал страшную зависимость живого человека от невидимых, но властных и явно бездушных законов природы».[4] Вопрос о влиянии на Чехова философии позитивизма недавно получил новое освещение. Признавая, что Чехов «не только испытывал влияние позитивизма, но и полемизировал с крайностями позитивизма», П. Н. Долженков тем не менее чрезвычайно расширил сферу сближения с ним Чехова: «Комплекс: агностицизм, гипотетичность и относительность знаний, — характерен для позитивизма, его составные части примерно в одно и то же время начинают обнаруживаться в произведениях и высказываниях Чехова».[5]

Образ позитивистской философии все же несколько отретуширован исследователем, чтобы придать ему большее сходство с Чеховым: при этом он наделен некоторыми чертами, в большей степени свойственными А. Шопенгауэру. В действительности рационализм и сциентизм позитивизма, исходившего из того, что законы социального мира так же объективны, как и законы природы, решительно разводят его с Чеховым. Критика позитивизма все-таки играет в творчестве Чехова более существенную роль, чем опора на него. Более взвешенную позицию по этому вопросу занимает, как кажется, В. Б. Катаев,[6] видящий в мироощущении Чехова даже отдельные черты, роднящие его с В. В. Розановым,[7] а С. Г. Бочаров небезосновательно усмат-

[1] *Степанов А. Д.* Антон Чехов как зеркало русской критики // Чехов: pro et contra. Творчество А. П. Чехова в русской мысли конца XIX—начала XX в. (1887—1914). СПб., 2002. С. 1002—1003.

[2] См.: *Дильтей В.* Введение в науки о духе. М., 2000. С. 111.

[3] *Шестов Лев.* Памяти великого философа // Вопросы философии. 1989. № 1. С. 146.

[4] *Шестов Лев.* Творчество из ничего (А. П. Чехов) // А. П. Чехов: pro et contra. Творчество А. П. Чехова в русской мысли конца XIX—начала XX в. (1887—1914). С. 591.

[5] *Долженков П. Н.* Чехов и позитивизм. Изд. 2-е исп. и доп. М., 2003. С. 9. Справедливости ради, стоит отметить, что одна из трех глав этой книги озаглавлена «Чехов против крайностей позитивизма» (С. 103—123).

[6] Ср.: *Катаев В. Б.* Проза Чехова: проблемы интерпретации. М., 1979. С. 117—118.

[7] *Катаев В. Б.* Чехов и Розанов // Чехов плюс. М., 2004. С. 278—288.

ривает в позиции Чехова близость к подпольному герою Достоевского,[8] как известно, больше всего нападавшего именно на позитивизм.[9] Показательно отношение Чехова к русскому философу-позитивисту В. В. Лесевичу, о котором в одном ряду с Н. К. Михайловским и С. Н. Южаковым Чехов писал издательнице журнала «Северный вестник»: «Приглашайте настоящих ученых и настоящих практиков, а об уходе ненастоящих философов и настоящих социологов-наркотистов не сожалейте» (П. 3, 279).

Как известно, в целом ряде произведений Чехова герои или повествователь развивают мысль о том, что людям дано не разрешать вопросы, а лишь наблюдать явления жизни. «Многое было сказано ночью, но я не увозил с собою ни одного решенного вопроса, и от всего разговора теперь утром у меня в памяти, как на фильтре, оставались только огни и образ Кисочки, — сказано в концовке повести «Огни» (1888). — ⟨...⟩ А когда я ударил по лошади и поскакал вдоль линии и когда, немного погодя, я видел перед собою только бесконечную, угрюмую равнину и пасмурное, холодное небо, припомнились мне вопросы, которые решались ночью. Я думал, а выжженная солнцем равнина, громадное небо, темневший вдали дубовый лес и туманная даль как будто говорили мне: „Да, *ничего не поймешь на этом свете*!" Стало восходить солнце...» (С. 7, 140; курсив мой. — *С. К.*).

В. Б. Катаев отказывался распространять агностический дискурс повествователя на самого автора.[10] Напротив, П. Н. Долженков указывал на совпадение позиции повествователя с точкой зрения Чехова, как известно, заметившего в одном из писем: «Пишущим людям, особливо художникам, пора уже сознаться, что *на этом свете ничего не разберешь*, как когда-то сознавался Сократ и как сознавался Вольтер ⟨...⟩ Мы не будем шарлатанить и станем заявлять прямо, что *на этом свете ничего не разберешь*» (П. II, 280—281, 283; курсив мой. — *С. К.*).[11] Эта параллель достаточно убедительна, и все же позиция героя-рассказчика в рассказе сложнее, чем то, как она выражена самим Чеховым в его письме. Ведь заключительным строкам повести «Огни» предшествует следующий текст: «Севши на лошадь, я в последний раз взглянул на студента и Ананьева, на истеричную собаку с мутными, точно пьяными глазами, на рабочих, мелькавших в утреннем тумане, на насыпь, на лошаденку, вытягивающую шею, и подумал:

„Ничего не разберешь на этом свете!"» (С. 7, 140).

«Читатель должен задуматься о том, — замечал по этому поводу В. Б. Катаев, — как, скажем, пес Азорка или мужик, мыкающийся с котлами „по линии", может быть связан с историей Кисочки? ⟨...⟩ Вот что, оказывается, порождает конечный вывод повествователя: трудно найти сколько-нибудь разумное объяснение связи любого единичного явления, конечного фрагмента жизни с бесконечным разнообразием мира».[12] Перед нами все же не столько сами единичные явления, сколько образы внешнего мира, в сознании повествователя соединяющиеся с мыслями об услышанном им вчера. При этом, как верно отмечает П. Н. Долженков, происходит незаметная «подмена мира собой», которая ярче всего проявляется «в ощущении инженера ночью в беседке: „А потом, когда я задремал, мне стало казаться, что шумит не море, а мои мысли, и что весь мир состоит из одного только меня" (VII, 125). На эту же тему „работает" в повести и мотив эха, которым

[8] *Бочаров С. Г.* Чехов и философия // Филологические сюжеты. М., 2007. С. 343.

[9] См., например: *Белопольский В. Н.* Достоевский и позитивизм. Ростов н/Д., 1985. С. 8—12.

[10] Там же. С. 37—38.

[11] *Долженков П. Н.* Указ. соч. С. 11.

[12] *Катаев В. Б.* Проза Чехова: проблемы интерпретации. С. 37.

„Огни" и заканчиваются: „Да, ничего не поймешь на этом свете!" (VII, 140) — как будто говорят рассказчику выжженная солнцем равнина, громадное небо и т.п., то есть как бы голос самой природы, но разве это не „эхо" его же предыдущей мысли: „Ничего не разберешь на этом свете!" (VII, 140). Эхо собственных мыслей — едва ли не все, что получает человек извне».[13] Если перевести все это на философский язык, то, в сущности, можно сказать, что здесь у Чехова декларируется принцип слитности субъекта и объекта, даже их «тождества». А это напоминает уже не позитивистскую, а феноменологическую философию («нет объекта без субъекта», как формулировал этот принцип Э. Гуссерль), которая возникнет на Западе и в России вскоре после смерти писателя. В «Феноменологии и теории познания» (1913—1914) М. Шелера даже утверждалось, что предметы оказывают «сопротивление» их познанию.[14]

В повести «Скучная история» (1889) финальный внутренний монолог повествователя «Огней» как бы разбит на «партию» Николая Степановича и «партию» Кати: «Помогите! — рыдает она, хватая меня за руку и целуя ее. — Ведь вы мой отец, мой единственный друг! Ведь вы умны, образованны, долго жили! Вы были учителем! Говорите же: что мне делать?

— По совести, Катя: не знаю...

Я растерялся, сконфужен, тронут рыданиями и едва стою на ногах.

— Давай, Катя, завтракать, — говорю я, натянуто улыбаясь. — Будет плакать!

И тотчас же прибавляю упавшим голосом:

— Меня скоро не станет, Катя...

— Хоть одно слово, хоть одно слово! — плачет она, протягивая ко мне руки. — Что мне делать?

— Чудачка, право... — бормочу я. — Не понимаю!» (С. 7, 309).[15] Взаимонепонимание чеховских героев, постоянные «провалы коммуникации»[16] отдаленно напоминают трансцедентальные субъекты в феноменологии Гуссерля, которые составляют сообщества, не соприкасаясь друг с другом непосредственно.[17]

Как и в «Огнях», субъект здесь слит с объектом и не способен выйти за собственные пределы, лишь регистрируя происходящее вовне и внутри него: «Она падает на стул и начинает рыдать. Она закинула назад голову, ломает руки, топочет ногами; шляпка ее свалилась с головы и болтается на резинке, прическа растрепалась ⟨...⟩ Я растерялся, сконфужен, тронут рыданиями и едва стою на ногах» (С. 7, 309). «Единонаправленность спекулятивной идеи осложняется конкретной реальностью ситуации, — писал об этой особенности чеховских произведений А. П. Чудаков. — Реальность не просто полней и многообразней. Она — совсем не та, она — иная».[18] В таких произведениях, как «Огни» и «Скучная история», дело обстоит еще сложнее: болезненное осознание героями отсутствия «общих идей» или неудавшееся стремление обрести их идет в них рука об руку с читательским

---

[13] *Долженков П. Н.* Указ. соч. С. 18.

[14] *Слинин Я. А.* Онтология Николая Гартмана в перспективе феноменологического движения // Гартман Н. К основоположению онтологии / Пер. с нем. Ю. В. Медведева. СПб., 2003. С. 15—21.

[15] Такое противостояние героев можно обнаружить и во многих других произведениях Чехова. Например, аналогичным образом Маша из «Трех сестер», исповедующая: «Или знать, для чего живешь, или все пустяки, трын-трава» (С. 13, 111), — сопоставлена с отнюдь не мучающимся поисками смысла жизни Тузенбахом.

[16] См.: *Степанов А. Д.* Проблемы коммуникации у Чехова. М., 2005. С. 305—320.

[17] *Слинин Я. А.* Указ. соч. С. 14.

[18] *Чудаков А. П.* Мир Чехова. Возникновение и утверждение. М., 1986. С. 318.

ощущением, что «истинна, по Чехову, только непредвзято увиденная конкретная картина во всей совокупности ее важных и второстепенных признаков».[19] Таких безуспешно пытающихся разобраться в жизни героев, отступающих перед многообразием и непостижимостью сменяющих друг друга картин действительности — в феноменологии объектов, в которые «упираются» акты сознания, — мы встречаем и во многих других произведениях Чехова. Их сознание как бы упирается в явления внешнего мира, не в силах преодолеть границу между ними. Чехов изображает гносеологическую ситуацию, которая и породила основной лозунг философской феноменологии: «К самим вещам!».

В чеховской «Скучной истории» реализован еще один принцип, который заставляет вспомнить о философской феноменологии, придающей значение каждому единичному явлению. «Мои товарищи, терапевты, — рассуждает в повести Николай Степанович, — когда учат лечить, советуют „индивидуализировать каждый отдельный случай"» (С. 7, 298). Как известно, этот принцип Чехов перенес из своей врачебной практики, сложившейся под влиянием научной школы его учителя по медицинскому факультету Московского университета Г. А. Захарьина, и применил не только в «Скучной истории», но и в «Дуэли» и во многих других своих произведениях.[20] «В своем последовательном, ни на чем не успокаивающемся разрушении иллюзий, относящихся к „знанию в области мысли", главную свою задачу Чехов видел», по словам В. Б. Катаева, «в указании на несостоятельность „общих мест", общих решений, постоянно сталкивая их с конкретными „случаями", с индивидуальными и единичными явлениями».[21] Писатель не раз четко формулировал этот принцип и применительно к сфере своих собственных верований: «Я не верю в нашу интеллигенцию. ⟨...⟩ Я верую в отдельных людей и вижу спасение в отдельных личностях, разбросанных по всей России там и сям, интеллигенты они или мужики» (П. VIII, 101). Между тем феноменологическая эстетика, например, исходит из того, что законы прекрасного сугубо индивидуальны. Так, Н. Гартман утверждал: «Сущность прекрасного в его неповторимости как особенной эстетической ценности лежит не в них (общих законах. — *С. К.*), а в особой закономерности единичного предмета».[22]

Вообще вопрос о соотношении бытия и сознания нередко решается у Чехова таким образом, который отдаленно напоминает философию тождества. Это происходит, например, в повести «Черный монах» (1893): «Думай, как хочешь, — сказал монах и слабо улыбнулся. — Я существую в твоем воображении, а воображение твое есть часть природы, значит, я существую и в природе» (С. 8, 241). Однако, может быть, в большей степени это напоминает феноменологическую редукцию Гуссерля и в особенности то, как очень скоро будет решать этот вопрос русская феноменология. Ср., например, мысль С. Л. Франка об «абсолютно безусловном самооткрывающемся бытии», которое «существует и не вне нас и не в нас — или, более того, — одновременно и там и там, потому что мы *существуем в нем*», а также об «укорененности субъекта в этом самоотрывающемся, всеобъемлющем, сверхвременном бытии, из которой следуют нерушимые постоянные онтические связи между познающим со всем познаваемым и познанным...».[23]

---

[19] Там же.

[20] *Катаев В. Б.* Проза Чехова: проблемы интерпретации. С. 87—97.

[21] Там же. С. 88.

[22] *Гартман Н.* Эстетика. М., 1911. С. 211.

[23] *Франк С. Л.* Абсолютное // Русское мировоззрение. СПб., 1996. С. 67—68. См. подробнее: *Невлева И. М.* Философия культуры С. Л. Франка. СПб., 2007. С. 80.

«Говоря словами Белого, — пишет А. Д. Степанов, — Чехов „истончает" реальность, вызывает ощущение присутствия иного смысла, то есть текстуализирует свой мир, но никогда не называет его значения. Изображенное становится не миром и не текстом или тем и другим одновременно...».[24] Однако и философская феноменология Э. Гуссерля исходит из положения о единстве субъекта и объекта, утверждает «априорную структуру сознания в его слитности с бытием». Еще более близкой философской параллелью к творчеству Чехова является реалистическая феноменология Н. Гартмана и в особенности М. Шелера,[25] для которого возвращение к «дающим себя самих вещам» было самым действенным способом истинного метафизического мышления: «Оно не предается беспредметным спекуляциям и конструированию систем, но благодаря исследованию данного и действительного полностью превращает метафизику в „науку" о самом бытии».[26]

Возможно, еще более близкую философскую параллель к творчеству Чехова можно найти в русской феноменологии С. Л. Франка и Г. Г. Шпета. Ср., например, у Шпета в «Эстетических фрагментах»: «Данность предмета в этом смысле аналитически первее данности смысла, как „подразумевание", „имение в виду" предмета первее понимания его содержания».[27] Или у Франка в «Крушении кумиров»: «Нравственным „идеализмом", служением отвлеченной „идее" нас больше соблазнить невозможно ⟨...⟩ У нас осталась лишь жажда жизни — жизни полной, живой и глубокой...».[28]

Особенно близкие к чеховскому художественному миру интенции обнаруживает феноменологическая герменевтика Г. Г. Шпета. Прежде всего «философия как строгая наука», по Шпету, должна учитывать притязания индивида.[29] Скептицизм и неверие в возможность общезначимых ответов на смысложизненные вопросы, полагал Шпет, «вырастают как раз из претензий „объективизма" и „натурализма" решать эти вопросы так, будто они задаются не человеком, а неким посторонним для человеческого мира существом».[30] Философия, по его словам, вообще отличается от математики и формально-онтологических дисциплин тем, что «она „материальна", то есть имеет дело с предметными категориями, формирующими... конкретное содержание, составляющее само сознание в его сущности и в его полноте».[31] Философствование есть оперирование «живым понятием», непрерывный диалог, который, разворачиваясь, задает форму осуществления истины; это длящаяся, непрерывно конструируемая и воспроизводимая особая реальность.[32]

Открывающийся в ходе феноменологического созерцания смысл, как писал Г. Г. Шпет, предстает не как абстрактная форма, а как «то, что внутренне присуще самому предмету, его интимное».[33] Шпет полагал, что фило-

---

[24] *Степанов А. Д.* Антон Чехов как зеркало русской критики. С. 1007.

[25] Именно на них по преимуществу ориентировалась русская феноменология, о чем, в частности, писал в «Сущности русского мировоззрения» С. Л. Франк (*Франк С. Л.* Русское мировоззрение. С. 167).

[26] *Зайферт Й.* Введение // Антология реалистической феноменологии. М., 2006. С. 50.

[27] *Шпет Г. Г.* Соч. М., 1989. С. 461.

[28] *Франк С. Л.* Соч. М., 1990. С. 253.

[29] *Шпет Г. Г.* Рабочие заметки к статьям Л. И. Шестова // Щедрина Т. Г. «Я пишу как эхо другого...». Очерки интеллектуальной биографии Густава Шпета. М., 2004. С. 334.

[30] *Порус В. Н.* Спор о рационализме: философия и культура (Э. Гуссерль, Л. Шестов и Г. Шпет) // Густав Шпет и современная философия гуманитарного знания. М., 2006. С. 149.

[31] *Шпет Г. Г.* Мудрость или разум? // Филологические этюды. М., 1994. С. 222—337.

[32] *Орехов С. И.* Философия и философствование по Г. Г. Шпету // Творческое наследие Густава Густавовича Шпета в контексте философских проблем формирования историко-культурного сознания (междисциплинарный аспект). Томск, 2003. С. 47.

[33] *Шпет Г.* Явление и смысл. Феноменология как основная наука и ее проблемы. М., 1914. С. 154.

софия должна опираться не на абстрактные схемы, которые предписываются реальности человеческим рассудком, а исходить из некоей первичной интуиции, в которой дан субъекту познания мир.[34] Русского философа занимало не столько изучение идеальных структур сознания, сколько рассмотрение последнего в историко-социальном и этнологическом контексте, — в плане формирования смысла и его выражения в духе и языке того или иного народа. Тем самым Шпет раньше Гуссерля осознал особую значимость темы «жизненного мира» и начал ее оригинальную разработку.[35] Прибавим к этому, что в творчестве Чехова нередко и небезосновательно усматриваются некоторые моменты, из которых позднее развилась экзистенциальная философия. Между тем она возникла на основе феноменологической философии.

В свою очередь художественная феноменология Чехова предопределила так называемую «феноменологическую прозу» XX века — явление, именно в этих терминах описанное сравнительно недавно. Как было показано Ю. В. Мальцевым, в сущности, именно как феноменологический роман продуктивно рассматривать «Жизнь Арсеньева» И. А. Бунина.[36] Л. Колобаева предложила распространить это понятие также и на «Доктора Живаго» Пастернака: «Субъективность Бунина и Пастернака в их романах — особого рода: она не только сродни лирическому принципу, она несет в себе убеждение, в основе феноменологическое, в слитности, единстве субъекта и объекта, даже в их „тождестве" в постижении мира».[37] Не случайно Б. Л. Пастернак, как и, например, С. Д. Довлатов или Фр. Горенштейн,[38] провозглашал себя принципиальным последователем Пушкина и Чехова.

Предпосылки для создания подобной прозы, как мы видели, были созданы именно Чеховым. Не имея здесь возможности обсуждать вопрос о границах этого явления в русской литературе XX века в целом, попытаемся остановиться на Чехове как на создателе литературы подобного рода и на ее развитии в творчестве Гайто Газданова. В целом ряде произведений Газданова мы находим сходный дискурс, который представляет собой явное развитие чеховского. Особенно напоминает Чехова то, как он представлен в романе «Вечер у Клэр». Диалог дяди Виталия с героем-рассказчиком звучит здесь явным отголоском чеховской «Скучной истории». Ср.: «Теперь ты спрашиваешь меня о смысле жизни. *Я ничего не могу тебе ответить. Я не знаю*»[39] и «Ради истинного Бога, скажите скорей, сию минуту, что мне делать? ⟨...⟩ *Ничего я не могу сказать тебе*, Катя, — говорю я. ⟨...⟩ По совести, Катя, *не знаю*» (С. 7, 308—309; курсив мой. — *С. К.*). Учитывая, что Газданов был хорошо знаком и даже солидаризировался в своей статье «О Чехове» с шестовским истолкованием Чехова,[40] это вряд ли случайно.

---

[34] *Максимченко Л. А.* Проблема первичного знания в философии Г. Г. Шпета // Творческое наследие Густава Густавовича Шпета в контексте философских проблем формирования историко-культурного сознания (междисциплинарный аспект). С. 49—50.

[35] *Юркшткович Е. А.* Возможности герменевтики как метода рационального мышления в философии Г. Шпета // Творческое наследие Густава Густавовича Шпета в контексте философских проблем формирования историко-культурного сознания. С. 126.

[36] *Мальцев Ю.* Иван Бунин. 1870—1953. [М.], 1994. С. 302, 86, 93, 111.

[37] *Колобаева Л.* От временного к вечному. Феноменологический роман в русской литературе XX века // Вопросы литературы. 1998. Май—июнь. С. 141.

[38] См.: *Зубарева Е. Ю.* А. П. Чехов и Ф. Н. Горештейн; *Семкин А. Д.* Почему Сергею Довлатову хотелось быть похожим на Чехова? // Международная научная конференция «А. П. Чехов и мировая культура: взгляд из 21 века». М., 2010. С. 46—47, 103—104.

[39] *Газданов Гайто.* Собр. соч.: В 5 т. М., 2009. Т. 1. С. 124. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте статьи с указанием номера тома римской, а страницы арабской цифрами.

[40] «...В смысле полнейшей безотрадности, полнейшего отсутствия надежд и иллюзий — с Чеховым, мне кажется, нельзя сравнить никого. — полагал Газданов. — Он как бы говорит: вот

Противопоставление, условно говоря, феноменологического идеологическому подходу к жизни ясно выражено в рассказе дяди Виталия о товарище его юности, который, как и герой-рассказчик, спрашивал его когда-то о смысле жизни, «перед тем как застрелиться»: «Я говорил ему тогда, что есть возможность существования вне таких вопросов: живи, ешь бифштексы, целуй любовниц, грусти об изменах жизни и будь счастлив. И пусть Бог хранит тебя от мысли о том, зачем ты все это делаешь» (I, 124). Позиция идейного демиурга романа «Вечер у Клэр» дяди Виталия отмечена явными отголосками творчества Чехова и философии Шестова. Хотя бы его совет: «Никогда не становись убежденным человеком...» — и отрицание возможности адекватного постижения реальности: «смысл — это фикция, и целесообразность — тоже фикция» (I, 122) — обнаруживают в нем прямого последователя автора «Огней» и «Скучной истории».[41] Близкой позиции придерживается и главный герой газдановской «Истории одного путешествия»: «не обманывать, не фантазировать и знать раз навсегда, что всякая гармония есть ложь и обман» (I, 180).

И у Газданова, и у Чехова имеет место не только феноменологический дискурс, но и феноменологический тип повествования, при котором именно картины окружающего мира и образы людей, отраженные в сознании героев, и сами особенности их сознания становятся единственными доступными «истинами». Эту особенность собственного повествования о своем участии в гражданской войне герой-рассказчик «Вечера у Клэр» осознает и сам: «Подобно тому, как дома и в гимназии значительные события нередко оставляли меня равнодушным, а мелочи, которым, казалось бы, не следовало придавать значения, были для меня особенно важны, — так и во время гражданской войны бои и убитые и раненые прошли для меня почти бесследно, а запомнились навсегда только некоторые ощущения и мысли, часто очень далекие от обычных мыслей о войне» (I, 121).

Таким образом, художественная феноменология Чехова определила развитие феноменологической прозы, достаточно широко представленной в русской литературе XX столетия. Определить ее границы и, соответственно, пределы влияния Чехова на русскую литературу XX века[42] нам еще только предстоит.

---

каков мир, в котором мы живем ⟨...⟩ Исправить ничего нельзя. Мир таков, потому что такова человеческая природа». Ниже он прямо ссылался на известную статью Шестова «Творчество из ничего»: «Лев Шестов, кажется, сказал, что все, к чему прикасается Чехов, увядает, и в этих словах есть что-то чрезвычайно глубокое и правильное» (III, 656—657, 661).

[41] Сходное восприятие жизни Газданов не раз открыто выражал и в публицистической форме. «Страшные события, которых нынешние литературные поколения были свидетелями, — пишет он, — разрушили все те гармонические схемы, которые были так важны, все эти „мировоззрения", „миросозерцания", „мироощущения" и нанесли им непоправимый удар» (О молодой эмигрантской литературе — I, 749).

[42] Отталкивание от Чехова писателей-модернистов и даже их откровенная публицистическая античеховиана (см.: Чехов и серебряный век. М., 1996; *Хализев В. Е.* «Античеховиана» XX века // Международная научная конференция «А. П. Чехов и мировая культура: взгляд из 21 века». С. 130—133) были, очевидно, связаны также и с утратой феноменологического отношения к действительности.

© *В. Б. КАТАЕВ*

# К ПОНИМАНИЮ ЧЕХОВА: «БЛИЖНИЙ» И «ДАЛЬНИЙ» КОНТЕКСТЫ

Замечательный филолог нашей эпохи М. Л. Гаспаров в последние годы своей жизни немало места уделил полемике с той концепцией понимания литературного произведения, которая представлена в работах М. М. Бахтина. С «авторитарными, — как он резко заявил, — утверждениями Бахтина». Бахтин — философ, лишь «по недоразумению» считающийся филологом. Филология, в ее традиционном статусе, для Бахтина — наука «некрофильская»; ее раскопкам на литературных кладбищах и в музеях он противопоставил свою концепцию диалога и различения «ближних» и «дальних» контекстов понимания. Такому пониманию Гаспаров и отказывает в научности, и относит его в область произвола и вымысла.[1]

Для Гаспарова «диалог» между читателем и произведением — «модная метафора», не более. «Что такое диалог? Допрос. Как ведет себя собеседник? Признается во всем, чего домогается допрашивающий. А тот принимает это всерьез и думает, будто кого-то (что-то) познал». Между тем «мир Пушкина для нас такой же чужой, как древнего ассирийца или собаки Каштанки. Вопросы, которые для нас главные, для него не существовали, и наоборот». Поэтому для филолога «максимум достижимого — это учиться языку собеседника, а он такой же трудный, как горациевский или китайский».[2] Изучение литературного произведения плодотворно лишь в том времени и том контексте, когда оно было создано. «Вечных ценностей нет, есть только временные, поэтому постигать их непосредственно нельзя (иначе как в порядке самообмана), а можно, лишь преодолев историческую дистанцию; и наводить бинокль нашего знания на нужную дистанцию учит нас филология».[3] Позиция Гаспарова близка убеждениям немецких герменевтиков позапрошлого века Ф. Шлейермахера и В. Дильтея, настаивавших на необходимости исторической реконструкции, «вчувствования» в произведение прошлого, «восстановления „мира", к которому оно принадлежит», как путь к «пониманию подлинного значения художественного произведения и защите его от ложного понимания и поддельной актуализации».[4]

Для Бахтина (и в этом его идеям оказалась близка герменевтическая позиция его современника Ханса-Георга Гадамера) понимание, которое сводилось бы к «восстановлению первоначального», — это только сообщение умершего смысла.[5] Предельно сужают горизонт понимания, как выразился бы Гадамер, попытки преодолеть историческое время и погрузиться в эпоху создания произведения, стремясь стать на позицию автора и взглянуть на художественное творение изнутри, с точки зрения актуальной для эпохи его создания. Для Бахтина (задолго до Гадамера) характерна «диалогическая позиция», позволяющая получить подлинный смысл произведения, исходя из тех смыслов, которыми творение обрастает в ходе времени. При изучении произведения важен «далекий контекст понимания», т. е. то, как произведение существует в «большом времени»: «Произведения разбивают грани своего времени, живут в веках, то есть в большом времени, притом часто

[1] См.: *Гаспаров М. Л.* История литературы как творчество и исследование: случай Бахтина // Русская литература XX—XXI веков: Проблемы теории и методологии изучения. М., 2002.
[2] *Гаспаров М. Л.* Записи и выписки. М., 2001. С. 112.
[3] Там же. С. 98.
[4] См.: *Гадамер Х.-Г.* Истина и метод. М., 1988. С. 217—218.
[5] *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 331.

(а великие произведения — всегда) более интенсивной и полной жизнью, чем в своей современности».[6] Произведение изначально не завершено, оно открыто своим будущим читателям-интерпретаторам, которые вкладывают в него новые смыслы и, таким образом, дают произведению новую жизнь. Этот диалог между автором и читателем тем продуктивнее, чем дальше читатель находится от автора в историческом времени: «Великое дело для понимания — это *вненаходимость* понимающего — во времени, в пространстве, в культуре — по отношению к тому, что он хочет творчески понять».[7] Нет ничего губительнее для понимания произведения, считает Бахтин, чем видение его в узких исторических и культурных контекстах: «Если нельзя изучать литературу в отрыве от всей культуры эпохи, то еще более пагубно замыкать литературное явление в одной эпохе его создания, в его, так сказать, современности».[8]

Итак, две, казалось бы, взаимоотрицающие точки зрения на проблему понимания литературных произведений прошлого. Либо «ближний контекст» понимания, замыкание при анализе произведения на времени его создания, прочтение изучаемого текста именно и только на фоне читательских ожиданий времени биографической жизни автора. Либо, напротив, обращение к «дальним контекстам понимания», ибо произведения «в процессе своей посмертной жизни» обогащаются «новыми значениями, новыми смыслами». Ведь «автор — пленник своей эпохи, своей современности. Последующие времена освобождают его от этого плена, и литературоведение призвано помочь этому освобождению», выводя автора из «малого времени» эпохи создания его произведений в разомкнутое «большое время», в котором происходит обновление прежних его смыслов.

Либо — либо? К счастью, противостояние двух концепций оказывается весьма относительным, стоит лишь обратиться к конкретным исследованиям, принадлежащим их носителям. Гаспаров заметил, что «Георгики» Вергилия были, в эпоху своего создания, призывом к совершенствованию древнеримского сельского хозяйства, сейчас же они интересны совсем иными смыслами,[9] — т. е. он отнюдь не игнорирует необходимости различать «ближний» и «дальний» контексты понимания. Равно как и Бахтин обосновывает концепцию полифонического романа, сопоставляя Достоевского с писателями именно его эпохи. Очевидно, в обращении к «ближнему» и «дальнему» контекстам понимания нужно видеть не взаимоисключающие, а дополняющие один другого подходы, и в совокупности они могут обеспечить полноту филологического изучения произведений литературы прошлого — все дело в мере, в понимании пределов, функциональной оправданности применения каждого из подходов.

Обращаясь к названной проблеме применительно к пониманию Чехова, можно увидеть те же кажущиеся противоположными исходные позиции. Еще в 1920-е годы Лия Мышковская в книге об «осколочном» периоде творчества писателя утверждала: «Всякий писатель пишет в определенной среде и для определенной среды, и поэтому изучать его надо в его естественном окружении».[10] Чехова интерпретировали не только литературоведы. Театральный режиссер Анатолий Эфрос утверждал совсем иное: играя Чехова сегодня, театр должен играть и то расстояние, которое нас от Чехова отделяет. «Театр, когда прикасается к старому, обязательно раскрывает и себя, свое

[6] Там же.
[7] Там же. С. 334.
[8] Там же. С. 331.
[9] *Гаспаров М. Л.* Записи и выписки. С. 88.
[10] *Мышковская Л. М.* Чехов и юмористические журналы 80-х годов. М., 1929. С. 5.

время. Конечно, не следует забывать и о времени автора, и о нем самом, но свое время из души тоже не выкинешь».[11]

Вновь — речь идет о плодотворности либо «ближнего», либо «дальнего» контекстов. И вековой опыт освоения чеховского наследия в науке и в театре накопил немало образцов как того, так и другого подходов к пониманию писателя.

После выхода академического 30-томника, казалось бы, можно было говорить об исчерпанности чеховской текстологии, источниковедения, комментария. Но сейчас, особенно в обстановке юбилея, все очевиднее большое количество остающихся белых пятен. Прежде всего, до сих пор не издано полностью все, что вышло из-под пера Чехова. Далеко не до конца освоены архивные материалы самого писателя и его окружения. Далеки от полноты комментарии к сочинениям и письмам. Чеховская комиссия РАН свои ближайшие задачи видит в восполнении этих пробелов.

Изучение раннего периода становления Чехова-писателя в соотнесенности с современной ему журналистикой и литературой осуществлялось непоследовательно, шло рывками: конец 1920-х, конец 1930-х, начало 1980-х годов... Кажется, новое поколение исследователей утратило вкус к разысканиям в архивах, к погружению в периодику чеховской эпохи. Впрочем, недавно в Московском университете Э. Д. Орловым была защищена диссертация «Литературный быт 1880-х годов. Творчество А. П. Чехова и авторов „малой прессы"». Будем надеяться, на этом поворот к пониманию Чехова через изучение его «ближнего» контекста не закончится. Тот же Гаспаров предостерегал — как бы мы не стали ставить в заслугу Чехову то, что на самом деле практиковал в своих сочинениях Потапенко.[12] Такая опасность реальна, если не учитывается прочно забытый сейчас массив текстов спутников и современников Чехова — Потапенко, Лейкина или других. Но при этом все яснее становится закономерность иного подхода: понимания подлинного значения чеховского творчества в контексте «большого времени» — от античности до постмодернизма, в соотнесении с вершинными явлениями мировой литературы, с его предшественниками и преемниками.

И освоение Чехова театром знает примеры как скрупулезного воссоздания ближайших к тексту его пьес реалий, так и извлечения из него смыслов, заведомо не предусматривавшихся автором, вплоть до постановок «Трех сестер» на тему независимости трех прибалтийских республик или гибели подводной лодки «Курск», а «Вишневого сада» — как иносказания о деградации американского Юга или об эпохе борьбы с южноафриканским апартеидом... Чехов, увы, беззащитен перед лицом этих и подобных им лихих интерпретаций. Но известно немало и достойных примеров удавшихся попыток придать его произведениям живой и актуальный смысл.

Так можно ли считать выбор понимания Чехова в «ближнем» или «дальнем» контекстах взаимоисключающим? Повторю, на мой взгляд, речь должна идти о взаимодополнении, осознании меры и пределов плодотворности и уместности каждого из подходов. Покажу это на примере некоторых попыток истолкования пьесы «Чайка».

Одно из интересных исследований последнего времени, посвященных пониманию «Чайки», — статья американского литературоведа Эндрю Вахтела «Пародийность „Чайки": символы и ожидания».[13]

---

[11] *Эфрос А. В.* Заметки режиссера, или вновь о пьесе Чехова «Три сестры» // Чеховские чтения в Ялте. Чехов в Ялте. М., 1983. С. 45.

[12] *Гаспаров М. Л.* Записи и выписки. С. 100.

[13] *Вахтел Э.* Пародийность «Чайки»: символы и ожидания // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 2002. № 1. С. 72—90.

Давно известно, что понимание Чехова, в отличие от других русских классиков, менее всего дает обращение к изучению истории текстов — рукописи в большинстве своем просто отсутствуют. Гораздо более плодотворным и надежным оказывается изучение литературных связей, параллелей со сходными мотивами и образами в произведениях других писателей. То, какие при этом привлекать произведения, определяется вкусом, эрудицией и интуицией исследователя. Вахтел как бы становится на позицию первых зрителей чеховской пьесы, которым по ходу развертывания действия предстояло определить смысл названия, смысл образа чайки и отождествить кого-то из действующих лиц с заглавным образом. Предполагается, что на некую связь с ибсеновской «Дикой уткой» искушенный зритель обращает внимание еще при чтении афиши, поэтому вправе ожидать, что в пьесе будет птица, будет самоубийство. «Различные интерпретации образа чайки, — пишет Вахтел, — должны опираться на сложное переплетение литературных аллюзий, подтекстов», но они, утверждает американский исследователь, «никогда не были вполне выявлены и последовательно прослежены».[14] Это, сразу скажем, не так, но интересно увидеть, какие «подтекстовые» связи с другими литературными произведениями предлагаются в данном случае.

«В некоторых случаях, — пишет Вахтел, — подтексты могут быть настолько эзотерическими и необычными, что, даже проявляясь в действиях героев, могут быть замечены только искушенным зрителем». К тому же Чехов часто, при помощи литературных аллюзий, провоцирует ожидания, чтобы позднее разрушить их. (Так, не оправдываются ожидания сходства между Ниной Заречной и ибсеновской Хедвиг.) Исследователь утверждает, что метафорические и физические появления чайки в чеховской пьесе наводят на связь, во-первых, со стихотворением Шарля Бодлера «Альбатрос» — романтической аналогией между раненой белой океанской птицей, ставшей потехой для грубых матросов, и непонятым грубой толпой поэтом. В последнем действии, по ассоциации с пушкинским мельником, должна возникнуть мысль еще об одной птице — вороне. «Ворон, увековеченный в стихотворении Эдгара По, которое каждый уважающий себя декадент знал наизусть», и последняя строфа стихотворения По «наводят на мысль о том, что Константину никогда не суждено освободиться от знака птицы». Но вид уже не чайки, а чучела птицы напоминает, в-третьих, «о более раннем и намного более зловещем воплощении альбатроса — в „Сказании о старом мореходе" Сэмюэла Тэйлора Кольриджа», в котором мореход, как и Константин, столь низок, что убивает невинную птицу. С кем же должен отождествляться образ чайки? Это, в конечном счете, пишет исследователь, — Константин, который «убивает себя из-за своей веры в символы, значения которых им поняты слишком буквально». Зритель, поняв, как многозначен и изменчив в пьесе образ птицы, понимает также то, «какую опасность таит в себе жизнь среди символов».[15]

Полагая, что анализ птичьей символики доказывает, что «Чехов написал столь символическую пьесу об опасности, таящейся в вере в символизм»,[16] исследователь далее переходит к вопросу об актуальности этого произведения для своей эпохи. Еще задолго до реального появления на литературной арене русских символистов, считает он, были созданы три разрушительные пародии на символизм. Это эссе Льва Толстого «Что такое искусство?» (1896), статья Владимира Соловьева «Еще о симулянтах» (1895) и

[14] Там же. С. 75.
[15] Там же. С. 87.
[16] Там же.

пьеса Чехова «Чайка» (1896). Но только пьеса Чехова содержала всеобъемлющую критику, «направленную с одинаковой силой как против самого литературного метода символистов, так и против всего аспекта „жизнетворчества", характерного для этого течения» — ведь самоубийство Треплева «было вызвано его склонностью к прочтению собственной жизни как художественного текста». Таков окончательный вывод Вахтела.

Как видим, в рассмотренном интересном анализе прекрасно соблюдено требование обращаться к «ближнему» контексту понимания произведения. М. Л. Гаспаров имел в виду именно такое наведение филологического бинокля на нужную дистанцию. При всей экзотичности названных европейско-американских птичьих параллелей, можно допустить знакомство Чехова и его героя с названными в статье претекстами. А установление связи с актуальной для эпохи антидекадентской полемикой разве не есть прочтение изучаемого текста «на фоне читательских ожиданий времени биографической жизни автора»?

Предположим, что все это так, но неизбежно возникает несколько вопросов.

Прежде всего, неужели первый внимательный зритель и читатель «Чайки» не видел другого, гораздо более близкого контекста? Хотя бы других произведений самого Чехова, например повести «Скучная история», — ведь судьба ее героини неудавшейся актрисы Кати явилась как бы заготовкой, прообразом судьбы Нины Заречной.

Сейчас мы имеем возможность узнать из писем Чехова, что, создавая образ Кати в «Скучной истории», он имел в виду своего приятеля, подающего надежды беллетриста и фатально неудачливого драматурга Ивана Леонтьевича Леонтьева-Щеглова. (Это была характерная особенность писательской техники Чехова — проводить, так сказать, транссексуальные операции с жизненными прототипами, превращать мужчин в женские персонажи и наоборот.)[17] Этого обстоятельства творческой истории «Чайки» — восхождения образа Нины к «милому Жану», как Чехов называл Леонтьева-Щеглова, — первые читатели и зрители, разумеется, не знали. Но творчество Леонтьева-Щеглова, сейчас прочно забытого, в эпоху появления «Чайки» было достаточно хорошо известно.

В частности, известна была его повесть «Корделия» (1889) — о двух молодых людях, в чьих судьбах, так же, как в судьбах молодых героев «Чайки», тесно переплелись любовь и искусство. Композиция леонтьевской повести — вначале молодость героев с влюбленностью, с первыми шагами в искусстве, с надеждой славы, потом история (переданная в пересказе, «за сценой») их столкновения с грубой реальностью, и в конце встреча через несколько лет, когда герои подводят невеселые итоги, — как бы предвосхищает основной композиционный стержень чеховской «Чайки». Для внимательных читателей и зрителей Чехов оставил в своей пьесе своеобразные метки. Фразы из Костиных текстов, удручающие его самого как бездарные, — «Афиша на заборе гласила», «Бледное лицо, обрамленное темными волосами...» — Чехов взял именно из рассказов И. Л. Леонтьева-Щеглова — «Миньона» и «Первое сражение».[18] Как в 1889 году в «Скучной истории», теперь, в 1895 году в «Чайке» Чехов обращался к сверстнику своей литературной молодости, который безнадежно отстал как художник и все-таки на-

[17] См.: *Катаев В.* Чеховские транссексуалы, или Техника «перенесений» // Dawni i Nowi. Szkice o literaturze rosyjskiej. Tom jubileuszowy dedukowany professorowi René Śliwowskiemu. Warszawa, 2004. S. 81—87.

[18] См. подробнее: *Катаев В. Б.* Чехов и его литературное окружение (80-е годы XIX века) // Спутники Чехова. М., 1982. С. 24—30.

всегда оставался «милым Жаном». Ведь, как писал Чехов Леонтьеву, «мои сверстники интересуют меня гораздо больше, чем все новые» (П. 5, 123).

Леонтьево-щегловскими мотивами в «Чайке», конечно, не исчерпывается ее «ближний» контекст. Но они, как, скажем, бальмонтовские и иные, скорее имеют право изучаться в качестве «ближнего» контекста чеховской пьесы. А Бодлер, Эдгар По, Кольридж, которых привлекает в своем исследовании Э. Вахтел, — оказываются более далеким контекстом, соотносимым с чеховской пьесой скорее по правилам и в рамках теории интертекстуальности. Авторский учет именно этих претекстов не столь очевиден.

Так что настроенность филолога на погружение в «ближний» контекст изучаемого произведения сама по себе недостаточна. Важно, чтобы учет элементов, составляющих этот контекст, не был избирательным и, как следствие, односторонним. Важна и точность интерпретации находок, совершаемых на этом направлении.

И другой вопрос, самый, может быть, существенный. Если «Чайка» — это пародия на «психологию и стиль жизни ранних русских символистов», как это справедливо показал Эндрю Вахтел, чем объяснить непреходящий интерес к чеховской пьесе во все последующие десятилетия и далеко за пределами России? Молодой исследователь Татьяна Аленькина зафиксировала в своей диссертации 42 (!) перевода и адаптации «Чайки», сделанных на сегодняшний день только в англоязычных странах.[19] Спрашивается — можно ли объяснить этот непрекращающийся поиск все новых проникновений в смысл чеховской пьесы, если оставаться в пределах горизонтов времени ее появления? Ответим — и да, и нет.

Нет — поскольку ясно, что проблема разоблачения или пародирования раннего российского декадентства интересна сегодня мировому читателю и зрителю не в большей степени, чем проблема древнеримского сельского хозяйства, волновавшая автора «Георгик» Вергилия. Но именно на почве изучения своих современников, и в жизни, и в литературе, осмысляя их пути и судьбы, опираясь на литературные ассоциации и отталкиваясь от них, Чехов создал пьесу, чей смысл несравненно шире конкретных полемик и проблематики эпохи и говорит об общих закономерностях жизни.

В «дальний» контекст понимания «Чайки» должны войти и тип драматургии, присущий античному театру (судьба героя у Чехова определяется силами, преодоление которых заведомо превышает его возможности), и Шекспир, к трагедии которого обращаются герои «Чайки», и, с другой стороны, многочисленные в XX веке перелицовки, адаптации, реминисценции в литературе модернизма и постмодернизма (типа «Цапли» Василия Аксенова, «Вороны» Юрия Кувалдина, «Курицы» Николая Коляды — если брать сочинения только с орнитологическими названиями), восходящие к чеховскому сюжету, несомненно, раздвигающему границы своего времени.

Так что, если вернуться к предложенной М. Л. Гаспаровым метафоре филологического бинокля в осмыслении таких великих произведений, как чеховские, мы всегда будем поворачивать его обеими сторонами, не противопоставляя, а пытаясь дополнить одно другим изучение как «ближнего», так и «дальнего» контекстов. И тогда мы еще раз убедимся в правоте сказанного Станиславским — «Чехов неисчерпаем».

---

[19] *Аленькина Т. Б.* Комедия А. П. Чехова «Чайка» в англоязычных странах: феномен адаптации. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2006.

© *В. И. ТЮПА*

# ФУНКЦИЯ ЧИТАТЕЛЯ В ЧЕХОВСКОМ НАРРАТИВЕ

Мысль Толстого о том, что Чехов открыл принципиально новые формы письма, стала общим местом чеховедения, однако эта новизна пока еще не выявлена в полной мере. Мне уже приходилось писать о таком факторе, как взаимодополнительность двух радикально различных жанровых стратегий (анекдота и притчи) в чеховском рассказе.[1]

Теперь мне хотелось бы обратить внимание на иной аспект инновационности, ознаменовавшей рубеж перехода от классической художественности XIX столетия к неклассической художественности века XX. За особенностями композиции, сюжета, детализации, речевого строя зрелых чеховских рассказов скрывается принципиально новая организация читательской инстанции в чеховском нарративе.

Термин «нарратив» используется при этом не как модный заменитель слова «повествование»,[2] а в научно строгом его значении двоякособытийного типа высказываний: «Перед нами два события, — писал М. М. Бахтин, — событие, о котором рассказано в произведении, и событие самого рассказывания (в этом последнем мы и сами участвуем как слушатели-читатели)».[3] В лирике (по преимуществу анарративной) отсутствует рассказываемое событие; в драматургии, напротив, отсутствует «событие рассказывания», поскольку текст произведения является непосредственным речевым «показом» разыгрываемого события.

Специфика нарративного дискурса состоит именно в том, что он наделяет факт или некоторую совокупность фактов статусом события. Здесь, говоря словами Бахтина, на передний план «выходит новое и главное действующее лицо события — свидетель и судия».[4] Дело в том, что, как писал Ю. М. Лотман, «значимое уклонение от нормы (то есть «событие», поскольку выполнение нормы «событием» не является) зависит от понятия нормы»,[5] а последнее принадлежит некоторому субъекту (индивидуальному или социокультурному). Иначе говоря, событие неотделимо от его пристрастной интерпретации в качестве значимого (для кого-то) беспрецедентного и необратимого деяния или происшествия. Никакой природный катаклизм или социальный казус вне соотнесенности с сознанием «свидетеля» как носителя некоторых «норм» бытия пока еще не является событием.

В классических нарративах XIX века функция «свидетеля и судии» реализовалась фигурой повествователя или рассказчика. Читатель оказывался перед лицом вполне осмысленного, ментально завершенного события, ограничиваясь ролью участника только «события рассказывания». В ранних произведениях Чехова мы нередко также имеем дело именно с таким строем повествования. Например: «Ванька перевел глаза на темное окно, в котором мелькало отражение его свечки, и живо вообразил себе своего деда ⟨...⟩ Это маленький, тощенький, но необыкновенно юркий и подвижной старикашка лет 65-ти, с вечно смеющимся лицом и пьяными глазами» (С. 5, 478).

---

[1] См.: *Тюпа В. И.* Художественность чеховского рассказа. М., 1989. Гл. 1.

[2] Повествование — одна из композиционных форм литературного текста, тогда как нарратив — одна из возможных модальностей высказывания, один из базовых типов организации произведения как целого.

[3] *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 403.

[4] *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 341.

[5] *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста. М., 1970. С. 283.

Совершенно очевидно, что девятилетний герой рассказа в принципе не мог бы мыслить своего деда в таких категориях и такими словами. Дававшая повествователем характеристика окончательна и неоспорима, она оставляет читателю позицию пассивно внимающего.

Поздний чеховский нарратив организован, как правило, иначе. Он вовлекает читателя в состав самого рассказываемого события, наделяя инстанцию адресата (т. н. «нарратора») свойствами свидетеля происходящего. Так чеховский студент, будучи читателем евангельского текста (внутритекстовый аналог отношения адресата к тексту), занимает воображаемую позицию непосредственного свидетеля: «В Евангелии сказано: „И исшед вон, плакася горько". Воображаю: тихий-тихий, темный-темный сад, и в тишине едва слышатся глухие рыдания...» (С. 8, 308).

Обратим внимание на роль, отводимую чеховским нарратором слушателю некоторой истории в метарассказах писателя (жанровая форма «рассказа о рассказе»). Взволновав слушательницу изложением известного ей евангельского события, Иван Великопольский предполагает, что не столько его рассказывание, сколько само рассказанное им *имеет к ней какое-то отношение*. Он размышляет о своем неожиданном успехе начинающего проповедника как о ее личной вовлеченности в то далекое событие: «Если старуха заплакала, то не потому, что он умеет трогательно рассказывать, а потому, что Петр ей близок, и потому, что она всем своим существом заинтересована в том, что происходило в душе Петра» (С. 8, 309).

Еще очевиднее роль слушателей как участников-свидетелей повествуемой жизни, а не только рассказа о ней, в «маленькой трилогии». Иван Иваныч делает самостоятельный и притом весьма радикальный вывод из рассказанной Буркиным истории: «...нет, больше жить так невозможно!» Самому же рассказчику этот вывод чужд: «Ну, уж это вы из другой оперы, Иван Иваныч» (С. 10, 54).

В свою очередь, «рассказ Ивана Иваныча не удовлетворил ни Буркина, ни Алехина. Когда из золотых рам глядели генералы и дамы, которые в сумерках казались живыми, слушать рассказ про беднягу чиновника, который ел крыжовник, было скучно. Хотелось почему-то говорить и слушать про изящных людей, про женщин» (С. 10, 64—65).

Уже эти не весьма обычные для традиционного рассказа реакции слушателей вынуждают читателя совершать выбор и оценивать рассказ персонажа по-своему, т. е. стать активно причастным свидетелем события общения людей, составляющего предмет чеховской наррации.

Рассказ Алехина, напротив, не разобщает, а сближает персонажей, но не нарративным искусством того, кто *рассказывал им с таким чистосердечием*, а их свидетельской причастностью к повествуемой жизни: «...они думали о том, какое, должно быть, скорбное лицо было у молодой дамы, когда он прощался с ней в купе и целовал ей лицо и плечи. Оба они встречали ее в городе, а Буркин был даже знаком с ней и находил ее красивой» (С. 10, 74).

Следует подчеркнуть композиционную значимость этих фраз, составляющих концовку всей «трилогии».

В концовке «Рассказа старшего садовника» повествователем также актуализируется читательская возможность занять собственную позицию по отношению к вставному рассказу: «Михаил Карлович кончил. Мой сосед хотел что-то возразить ему, но старший садовник сделал жест, означавший, что он не любит возражений...» (С. 8, 346). Ранее о рассказывавшем персонаже сообщалось, что «выражение лица у него было необыкновенно важное и надменное; он не допускал противоречий и любил, чтобы его слушали серьезно и со вниманием» (С. 8, 342). Читателю остается задуматься о не-

прозвучавшем возражении и стать независимым слушателем рассказанной истории. Смыслообразующая функция «свидетеля и судии» рассказанного как событийного придается инстанции чеховского читателя многообразными путями.

Нередко статусом события происшедшее наделяется (или не наделяется) сознанием самого персонажа, не обладающего авторитетностью повествующей инстанции. Это оставляет вопрос о событийности повествуемого для читателя открытым.

Если «эта „дама с собачкой" к тому, что произошло, отнеслась как-то особенно, очень серьезно, точно к своему падению» (С. 10, 132), то для Гурова в очередном курортном соитии со случайной знакомой состав события отсутствует. Но спустя некоторое время тот же персонаж неожиданно усматривает событийность в совершенно случайной и незначительной «подробности» бытия: «Подошел какой-то человек — должно быть, сторож, — посмотрел на них и ушел. И эта подробность показалась такой таинственной и тоже красивой» (С. 10, 134). Переломное событие в жизни героя, приводящее к его преображению, с посторонней точки зрения, является ничтожной частностью повседневного существования: «Эти слова, такие обычные, почему-то вдруг возмутили Гурова» (С. 10, 137) и т. д.

Такие повествования, как «На подводе» или «У знакомых», с классических позиций представляются и вовсе бессобытийными.

В рассказе «У знакомых» ожидаемых событий спасения имения от торгов и объяснения героя по поводу возможной женитьбы так и не происходит, исходная ситуация в финале восстанавливается, что подчеркнуто повторным чтением пригласительной записки. С другой стороны, Подгорин (едва ли случайное сходство фамилий с Подколесиным из гоголевской «Женитьбы») бежит из имения, сохраняя свою чуть было не утраченную независимость, и это является известного рода поступком, осуществлением выбора, т. е. событием. Ведь «событие, — согласно определению Поля Рикера, — это то, что могло произойти по-другому».[6]

Ореол событийности нередко придается повествуемому искусной чеховской детализацией, создающей для читателя эффект присутствия. Например: «Сквозь опущенные шторы сюда не проникали солнечные лучи, было сумеречно, так что все розы в большом букете казались одного цвета» (С. 10, 10). Впрочем, о чем говорит эта одинаковость неодинакового? В конечном счете, определение меры событийности изложенного остается за читателем.

Один из наиболее очевидных способов вовлечения читателя в состав рассказываемого события составляют так называемые открытые финалы. Эту конструктивную особенность П. М. Бицилли считал «главной» для чеховских произведений: «нет „развязки", „завершения", разрешения жизненной драмы».[7] Однако открытые финалы у Чехова не релятивно-случайностны; они — вероятностны: *«Поживем — увидим»* («Три года»); *«И казалось ему, что этого нельзя поправить»* («Соседи»).

Вспомним некоторые из наиболее знаменательных открытых финалов: «... и чувство молодости, здоровья, силы, — ему было только 22 года, — и невыразимо сладкое ожидание счастья, неведомого, таинственного счастья овладевали им мало-помалу, и жизнь *казалась* ему восхитительной, чудесной и полной высокого смысла» («Студент»; С. 8, 309).

---

[6] *Рикер П.* Время и рассказ. М.; СПб., 2000. Т. 1. С. 115.

[7] *Бицилли П. М.* Творчество Чехова: Опыт стилистического анализа // Бицилли П. М. Трагедия русской культуры. М., 2000. С. 205.

«И *казалось*, что еще немного — и решение будет найдено, и тогда начнется новая, прекрасная жизнь; и обоим было ясно, что до конца еще далеко-далеко и что самое сложное и трудное только еще начинается» («Дама с собачкой»; С. 10, 143).

«Она пошла к себе наверх укладываться, а на другой день утром простилась со своими и, живая, веселая, покинула город — *как полагала*, навсегда» («Невеста»; С. 10, 220).

Подчеркнутые слова, придающие концовкам модальность субъективной «кажимости», порой расцениваются интерпретаторами как ироническая авторская дискредитация легковесного оптимизма героев. При этом авторская инстанция мыслится всеведающим творцом своего мира, каким он представал в классике XIX столетия. Однако нарратор чеховского художественного дискурса лишь выявляет некоторый спектр вероятности последующего развития событий. Конечно, каждого из этих персонажей в ходе продолжения их существования (если бы оно было действительным) могли бы постичь глубокое разочарование и жизненная неудача. Но в то же время у нас нет существенных оснований сомневаться в том, что происшедшие с ними перемены необратимы.

Проблематизируя событийность в прозе Чехова, В. Шмид пишет, например, о рассказе «Студент»: «Пустая бутылка, этот подчеркиваемый звуковым повтором начальный мотив, указывает на несостоявшееся событие» и «становится символом мнимого прозрения».[8] Между тем, если в начальных фразах этого текста действительно доминирует фонема У, озвучивая угнетенное состояние героя, то в заключительных явственно преобладает фонема А. Анаграмматическим ключом для этого повтора, сигнализирующего о происшедшей перемене, служит слово «заря».

Нередки у Чехова и концовки мнимой завершенности. Например, скрытый оксюморон — жила, чтобы не жить — взрывает и обесценивает смысловой итог душевных терзаний героини рассказа «В родном углу»: «Надо *не жить*, надо слиться в одно с этой роскошной степью, безграничной и равнодушной, как вечность, с ее цветами, курганами и далью, и тогда будет хорошо...

Через месяц Вера *жила* уже на заводе» (С. 9, 324).

Многие концовки явственно свидетельствуют о недостижимости повествованием некоего финального смысла. Такова, например, фраза, завершающая «Мою жизнь»: «А когда входим в город, Анюта Благово, волнуясь и краснея, прощается со мною и продолжает идти одна, солидная, суровая. И уже никто из встречных, глядя на нее, не мог бы подумать, что она только что шла рядом со мною и даже ласкала ребенка» (С. 9, 280).

Читателю, знакомому с иным обликом героини, остается самостоятельно решать, какой из них подлинный. Или смириться с его неопределенностью.

Все столь многочисленные примеры нарративной (отнюдь не эстетической) незавершенности произведений Чехова, открытости излагаемых историй, неоднозначности характеров и ситуаций отвечают сформулированному в XX веке Вернером Гейзенбергом «принципу соотношения неопределенностей»: вероятности последующих изменений ситуации не произвольны (хотя и не однозначны); они — взаимодополнительны. При этом само понятие «неопределенности» в отношении к Чехову позаимствовано не столько из физики новейшего времени, сколько у самого писателя. В юношеской своей драме «⟨Безотцовщина⟩» Чехов устами персонажа Глагольева рассуждал о «выразителе современной неопределенности» как «состоянии нашего

[8] *Шмид В.* Проза как поэзия. СПб., 1998. С. 294.

общества», о «русском беллетристе», который «чувствует эту неопределенность», который «не знает, на чем остановиться» (С. 11, 16). Зрелый Чехов не то, чтобы «не знает», — он, по-видимому, не считает для себя возможным вносить собственную определенность в жизнь, самоопределяющуюся экзистенциальным выбором каждого своего субъекта.

П. Н. Долженков, говоря о «принципе неопределенности» у Чехова, мыслит его как авторскую концепцию («мир произведений Чехова — мир неопределенности»), что ведет к утверждениям о «чеховском скептицизме».[9] В наше время заметно умножились приверженцы мнения о принципиальном скептицизме писателя, но это, по всей видимости, следствие нашего же (современного) умонастроения. Ибо приписывание скепсиса самому чеховскому нарратору предполагает взгляд с позиций классической поэтики (и классической физики) XIX столетия. Между тем чеховские «неопределенности» формируют инновационную роль читателя как аналогичную роли наблюдателя в квантовой физике, где он оказывается неустранимым фактором хода и результата эксперимента. Иначе говоря, чеховский текст подобен гейзенберговой природе, которая при всей ее объективности «выступает в том виде, в каком она выявляется благодаря нашему способу постановки вопросов».[10] Аналогия с общеизвестными словами писателя о «правильной постановке вопросов» очевидна.

Упрощенно говоря, оптимистически настроенный читатель получает возможность наделять чеховский текст позитивным завершающим смыслом, а настроенный пессимистически — негативным. Этим создается характерный эффект чеховского письма, будто автор «с каждым читателем ведет задушевный разговор наедине».[11] Отсюда столь значительные порой расхождения в истолковании эмоционально-волевой тональности одного и того же текста чеховедами самой высокой квалификации. Наиболее характерный казус — более чем вековое противостояние двух лагерей интерпретаторов «Душечки», читающих рассказ либо по-толстовски сентиментально, либо по-чеховски саркастически.

Сказанное отнюдь не означает, что произведения Чехова можно читать, как вздумается. В чеховских нарративах обнаруживается некоторый смысловой потенциал: достаточно определенное (и, соответственно, исследовательски определимое) соотношение взаимодополнительных неопределенностей, создающее, по словам В. Страды, «ощущение засюжетного пространства, просвета, за которым угадывалась бы незавершенность мира».[12]

Речь идет, разумеется, не о любых возможных перспективах «засюжетных» изменений сложившейся к финалу ситуации, но только о сценариях жизненного поведения, присущих «чеховскому человеку». Поэтому исход художественных построений зрелого Чехова всегда «одновременно четкий и двусмысленный: четкий потому, что полюс подлинного положителен по отношению к неподлинному (ср. *две жизни* Гурова в «Даме с собачкой». — *В. Т.*), но этико-интеллектуальное содержание и того и другого проблематично, и ни герои, ни рассказчик не в состоянии решить проблему».[13] Ответственность за ее решение возлагается на читателя — «свидетеля и судию», собственно и формирующего своими нравственно-эстетическими предпочтениями затекстовое ментальное пространство жизни.

---

[9] *Долженков П. Н.* Чехов и позитивизм. М., 2003. С. 44, 21.

[10] *Гейзенберг В.* Физика и философия. М., 1963. С. 36.

[11] *Страда В.* Антон Чехов // История русской литературы: XX век: Серебряный век. М., 1995. С. 49.

[12] Там же. С. 58.

[13] Там же. С. 62.

Природа чеховской неопределенности разъясняется в письме к А. Н. Плещееву от 9 апреля 1889 года. Писатель, демонстрирующий своими произведениями, насколько «жизнь отклоняется от нормы», тут же признается в неопределенности этой нормы: «Норма мне неизвестна, как неизвестна никому из нас» (П. 3, 186). Судя по дальнейшему контексту этого знаменитого письма, единственным надежным ориентиром в онтологически неопределенном мире Чехова выступает ответственная свобода («рамка свободы») каждого субъекта самоопределения. Однако своеобразие чеховской нарративной стратегии не столько во взаимной свободе участников коммуникативного «события рассказывания», сколько во взаимной их ответственности перед лицом *высокого смысла* (заключительные слова рассказа «Студент»). Адекватной чеховской ментальности представляется мысль Бахтина об истине, которая «принципиально невместима в пределы одного сознания», «требует множественности сознаний», поскольку «рождается в точке соприкосновения разных сознаний».[14]

Вопреки давнишней идее А. П. Чудакова, в произведениях Чехова нет ничего случайного. Он искусно формирует все необходимые предпосылки для классической эстетической завершенности целого. Но заключительный акт смыслового завершения (ответ на «правильно поставленный вопрос») автор оставляет читателю, апеллируя к его коммуникативной, эстетической и моральной ответственности. В самых общих чертах это напоминает майевтику Сократа, ибо чеховская сверхзадача — «активизировать мысль человека, внушить ему интеллектуальную тревогу за необходимость решения вопроса жизни».[15] Поистине, не только читатель читает рассказ Чехова, но и сам рассказ «читает» своего читателя: текст функционирует как тест.

Предполагаемый чеховским нарративом читатель — не адресат смысла (авторского), а субъект смысла (соавторского). Речь, однако, не идет о читательском произволе. Смыслообразующая функция проективной инстанции восприятия в чеховской прозе носит солидаристский, конвергентный характер взаимодополнительности к смыслообразующей функции нарратора. Иными словами, коммуникативная стратегия чеховской наррации может быть адекватно описана в категориях бахтинского «диалога согласия», а не свойственного классическому повествованию авторитетного монолога.

[14] *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972. С. 135.
[15] *Линков В. Я.* Художественный мир прозы А. П. Чехова. М., 1982. С. 34.

© *Н. Ю. ГРЯКАЛОВА*

# АЛЛЮЗИЯ И ПАРАФРАЗ В СТРУКТУРЕ ЧЕХОВСКОГО ПОВЕСТВОВАНИЯ

## (К ИНТЕРПРЕТАЦИИ ПОВЕСТИ «ДУЭЛЬ»)

Творческая история повести «Дуэль» (первоначальный замысел относится ко времени путешествия Чехова по Кавказу в июле—начале августа 1888 года, первая публикация — октябрь—ноябрь 1891 года) детально реконструирована в академическом Полном собрании сочинений писателя, там же было обращено внимание и на ее «литературность». Действительно, повесть, как ни одно другое произведение Чехова, перенасыщена разного

рода интертекстуальными отсылками: цитатами, аллюзиями, парафразами, маркирующими культурные, исторические и социальные параметры текста. Среди них особенно многочисленны ономастические (вариант: заголовочные) аллюзии,[1] т. е. имена собственные и производные от них в функции аллюзий. Воспроизведем их в алфавитном порядке, учитывая лишь эксплицитные аллюзии: Анна Каренина (персонаж и произведение), Аракчеев, Базаров, Байрон, Верещагин, Вильгельм I, Вильгельм Телль, князь Воронцов, Гамлет, Данила («Легенда о совестном Даниле» Лескова), Евангелие, Иисус Христос, Каин («байроновский»), Лермонтов, Лесков, Магомет, Онегин, Печорин, Пушкин, Ромео и Джульетта, Спенсер, Стенли, Л. Толстой, Тургенев, Фауст, Шекспир, Шопенгауэр. Упомянем также и некоторые концепты, опять-таки в соответствии с принципом эксплицированности: «вырождение», «идеалы», «лишний человек», «люди восьмидесятых годов», «⟨люди,⟩ искалеченные цивилизацией», «неврастеник», «нервное отродье крепостного права», «неудачник», «руководящая идея» (ее отсутствие), «теория дарвинизма», «человечество» и, конечно же, «Кавказ» и «дуэль». Чехов как будто каталогизирует «общие места» русской литературы и культуры 80-х годов XIX века, давая перечень прецедентных для своей эпохи текстов, имен и идеологем.

Чеховский «каталог» стал удобным инструментом для ориентации в интертекстуальном поле, когда пришло время подобных исследований, важность которых нет оснований оспаривать.[2] И все же нельзя не согласиться со следующим замечанием: «...метасмысл повести лишь косвенно связан с отдаленной литературной традицией. „Евгений Онегин" А. С. Пушкина, „Герой нашего времени" М. Ю. Лермонтова, повести Л. Н. Толстого „Казаки", „Крейцерова соната" и другие произведения русской литературы, с которыми обычно сопоставляют „Дуэль", ⟨...⟩ ложная кода сюжета».[3] Однако предлагаемое автором данного высказывания альтернативное прочтение повести в значительной степени идеологизирует как ее содержание и конфликт («...предметом изображения становится не столько знакомый литературный тип (Лаевский — «лишний человек»), взятый в его исторической реализации, сколько современные Чехову идеи»), так и функцию интертекстуальных элементов («литературные реминисценции повести связаны с „русской тоской по смыслу жизни"»). Следует признать, что внешний, эксплицитный уровень аллюзий в повести — это уровень доксы и тех идеологем, которые развенчиваются автором в нарративном горизонте его персонажа (Лаевского) как «ложные способы ориентирования», и что *художественную* логику текста определяют латентные, скрытые аллюзии, которые обнаруживают себя благодаря повторам, оговоркам, алогизмам, профанирующим символам, образно-визуальным маркерам. Ведь уже аргументированно доказано, что именно Чехову принадлежит приоритет создания нового типа повествования, где, «смешиваясь, сосуществуют событийные и орнаментальные структуры».[4]

Гораздо адекватнее, на наш взгляд, рассмотрена чеховская поэтика (как раз на примере «Дуэли») в статье, автор которой, полемизируя со сторонниками идейно-тематического подхода, замечает: «Идеологический конфликт

[1] Термин У. Хебеля, который в статье «О дескриптивной поэтике аллюзии» предлагает различать аллюзии цитатные, заголовочные, ономастические (Intertextuality / Ed. H. F. Plett. Berlin; New York, 1991. P. 137).

[2] См. прежде всего: *Катаев В. Б.* 1) Литературные связи Чехова. М., 1989; 2) Чехов плюс: Предшественники, современники, преемники. М., 2004.

[3] См.: *Собенников А. С.* Чехов и христианство. Иркутск, 2001 // http://www.slovo.isu.ru/chekhov_christ.html

[4] *Шмид В.* Нарратология. М., 2003. С. 267.

в повести представляет собой „поверхностную реализацию" неких „глубинных структур" сознания и подсознания персонажей, выявление которых, можно думать, является в повести едва ли не главным предметом изучения».[5] Некоторые из таких случаев мы и рассмотрим далее, избрав метаракурсом точку зрения М. П. Бицилли: «Чеховский „роман-рассказ", где отдельные звенья целостного процесса показаны в нескольких словах посредством освещения той или иной характерной детали каждого момента, может быть воспринят как целое только в том случае, если улавливается связь между этими деталями, если угадываются те намеки, какими подсказано, что в каждом описываемом моменте „настоящего" живет изжитой момент и заложен будущий».[6]

Начнем с визуальной аллюзии, точнее — с парафраза иконического сюжета. Визуальный источник (претекст) данной стилистической фигуры атрибутирован и указан в справочном аппарате к Полному собранию сочинений, однако не прокомментирован и до сих пор не привлекал внимания чеховедов. В то же время он безусловно значим и как репрезентант «чеховской России», и как объект интертекстуального анализа, с учетом исходного, этимологического значения латинского слова intertexto — «вплетать в ткань». Он, как мы попытаемся показать, является тем образом-символом, который порождает целое «созвездие смыслов» и служит импульсом к развертыванию определенной *темы* как вариативной семантической единицы. Речь идет о картине русского художника В. В. Верещагина «Самаркандский зиндан» (1873, Государственный музей искусств Узбекистана) и прямой отсылке к ней в реплике Лаевского в первой, экспозиционной главе повести (где, кстати, появляется и пресловутое чеховское «ружье» — их даже пять («Встретились пять солдат с ружьями...»), которое непременно должно «выстрелить»).

Герой повести, находящийся в состоянии фрустрированности на почве депривации (недостаточного удовлетворения своих потребностей), склонен к резко негативным оценкам окружающего. Кавказ, куда он, разочарованный в условностях цивилизации и под влиянием руссоизма в его толстовской версии, некогда стремился как к «земле обетованной» («...на Кавказе ⟨...⟩ я надену вицмундир и буду служить, потом же на просторе возьмем себе клок земли, будем трудиться в поте лица, заведем виноградник, поле и прочее» — С. 7, 355), теперь воспринимается как маргинальный бездуховный локус и физиологически ощущается как замкнутое, враждебное и даже опасное пространство: «В городе невыносимая жара, скука, безлюдье, а выйдешь в поле, там под каждым кустом и камнем чудятся фаланги, скорпионы и змеи, а за полем горы и пустыня. Чуждые люди, чуждая природа, жалкая культура» (С. 7, 356).[7] На этом топографическом и психологическом фоне в речи персонажа и возникает апелляция к соответствующему артефакту.

«— А я уже восемнадцать лет не был в России, — сказал Самойленко. — Забыл уж, как там. По-моему, великолепнее Кавказа и края нет.

---

[5] *Степанов С. П.* О субъективации чеховского повествования // Русская литературатура. 2001. № 4. С. 27—28.

[6] *Бицилли П. М.* Творчество Чехова: Опыт стилистического анализа // Бицилли П. М. Трагедия русской культуры. Исследования. Статьи. Рецензии. М., 2000. С. 274—275.

[7] Ср. впечатления Чехова от поездки по Кавказу, изложенные в письме к Н. А. Лейкину: «Дорога от Батума до Тифлиса с знаменитым Сурамским перевалом оригинальна и поэтична; все время глядишь в окно и ахаешь: горы, туннели, скалы, реки, водопады, водопадики. Дорога же от Тифлиса до Баку — это мерзость запустения, лысина, покрытая песком и созданная для жилья персов, тарантулов и фаланг; ни одного деревца, травы нет... скука адская» (П. 2, 310).

— У Верещагина есть картина: на дне глубочайшего колодца томятся приговоренные к смерти. Таким вот точно колодцем представляется мне твой великолепный Кавказ» (С. 7, 359).

Иконический сюжет становится источником метафоры, имеющей непосредственное отношение к описываемому психическому состоянию персонажа, а в фикциональном пространстве текста — средством конституирования новых смыслов путем косвенного соотношения с претекстом. Какими же новыми коннотациями нагружается текст благодаря указанной аллюзии (парафразу)? В чем ее функция? Насколько она семантически значима? И имеет ли это, как сказал бы сам писатель, *литературное* значение?[8] В этом мы и попытаемся разобраться, обратившись прежде всего к историко-культурному контексту и к тем его феноменам, которые воздействовали на сознание и подсознание современников последней четверти XIX века, т. е. на коллективное воображаемое и на эстетический режим искусства в целом.

Ко времени выхода чеховской повести В. В. Верещагин (1842—1904) находился в зените своей европейской славы. Его имя стало известно русской публике после так называемой Туркестанской выставки 1874 года в Санкт-Петербурге и Москве (первоначально она прошла в Лондоне), на которой была представлена серия картин, этюдов и эскизов, выполненных в период пребывания художника в Средней Азии: в 1867—1868 годах, когда он служил в чине прапорщика под началом туркестанского генерал-губернатора и командующего русскими войсками в этом регионе К. П. Кауфмана, проводника политики колониальной экспансии на Среднем Востоке, и в 1869—1870 годах уже во время самостоятельного путешествия. Работу над серией художник завершал в своей мюнхенской мастерской, где на основе натурных зарисовок были созданы масштабные живописные полотна и где с ними впервые познакомился П. В. Третьяков.

Верещагин первым в русском искусстве отдал дань ориентализму, устремившись в поисках живописных тем к пограничью имперской ойкумены (Кавказ, Средняя Азия, впоследствии — Европейский Север), а также к внешним ее рубежам (Индия, Тибет, Япония). Будучи программным антиимпрессионистом, он, возможно, так бы и развивался в рамках этнографического орнаментализма и оставался коллекционером «типов» в их этнической, расовой и психологической характерности, если бы не личный опыт войны и не специфичный для эпохи вирус натурализма, привнесший в его живопись аллегоризм и шокирующие для того времени формы репрезентации Иного (агонии, смерти, страха). В эпоху господства эпического нарратива художник пытается реализовать в своем творчестве принцип словесно-живописного синтеза: дает картинам названия в форме ролевых и диалогических реплик или нарративных элементов, что позволяет воспринимать каждый отдельный артефакт как фрагмент единого нарратива, выстраивает их в серии — аналог сюжетного повествования, сопровождает авторскими комментариями в каталогах и отдельных очерках.[9] Все это усиливало желаемый автором риторический эффект.

---

[8] Ср. слова Чехова о заглавном персонаже пьесы «Иванов»: «Но я все-таки рад; как ни плоха пьеса, но я создал тип, имеющий литературное значение» (П. 2, 128).

[9] В связи с анализируемой темой см., например: На войне в Азии и Европе. Воспоминания художника В. В. Верещагина. М., 1894; Духоборцы и молокане в Закавказье. Шииты в Карабахе. Батчи и опиумоеды в Средней Азии. Обер-Амергау в горах Баварии. Рассказы художника В. В. Верещагина. М., 1900. Литературное наследие Верещагина, в том числе и во взаимопроекциях с живописью, в последние годы изучается довольно активно. См., например: *Кошелев В. А.* Мемуарная проза В. В. Верещагина: метод и мастерство // Материалы Международной конференции, посвященной 160-летию В. В. Верещагина и 190-летию Бородинского сражения. Череповец, 2003; *Чернов А. В.* Литературные пристрастия В. В. Верещагина // В. В. Верещагин. Мир.

Туркестанская серия представлена такими известными жанровыми картинами, прославившими художника, как «Двери Тимура (Тамерлана)», «У дверей мечети», «Богатый киргизский охотник с соколом», «Нищие в Самарканде», «Дервиши в праздничных нарядах», «Политики в опиумной лавке» и др. Батальные полотна были выделены в отдельную серию «Варвары», которую завершала картина «Апофеоз войны» (Государственная Третьяковская галерея). Пирамида из человеческих черепов на выжженной солнцем земле, кружащиеся вороны, голые безжизненные деревья, руины разрушенного города; мертвенную желтизну пустыни оттеняет яркая голубизна неба и полоса синих гор на горизонте. Надпись на раме: «Посвящается всем великим завоевателям: прошедшим, настоящим и будущим» — придавала живописному полотну характер программной аллегории и превращала в эмблематический образ. Авторский комментарий — «если не считать ворон, это натюрморт, в переводе с французского мертвая природа...» — с бесстрашием перед правдой жизни и смерти, свойственным позитивистско-натуралистическому дискурсу, осуществлял символический акт: превращал фигуративность живописного приема в фигуры языка. Очевидная аллюзия на vanitas vanitatum, аллегорический натюрморт, в число предметов которого неизменно входит человеческий череп как символ бренности жизни и философских размышлений о «суете сует», закономерно переводит жанровую типологию «Апофеоза войны» в разряд memorabilia — «напоминаний». Стратегия чтения такого рода артефактов предполагает отношение к изображенному как к высказыванию на символическом языке, своего рода притче и, соответственно, его дешифровку.[10]

«Самаркандский зиндан» (1873) — одна из картин ориентального жанра на тему европейского/русского присутствия в Средней Азии. Зиндан — в странах мусульманского Востока земляная (подземная) тюрьма для содержания военнопленных и должников. «Ход в зиндан (подземная тюрьма) в Самарканде» (1868) — один из первых этюдов на эту тему. В «Полном иллюстрированном каталоге Московской городской художественной галереи за 1905 год» под № 503 значится экспонат под названием «Спуск в клоповник в Самарканде», датированный тем же 1873 годом. Пока нам не удалось выяснить, авторское ли это название картины, переданной в середине 1920-х годов в Государственный музей искусств Узбекистана (г. Ташкент) и ставшей известной под стилистически нейтральным названием «Самаркандский зиндан»,[11] или же другое произведение; согласно существующим описаниям, то же. На картине изображена подземная тюрьма («клоповник», по-видимому, солдатский сленг), в которой погребены узники, фактически отданные на съедение насекомым (в южных регионах, как известно, обитают раз-

Семья. Война. Материалы Всероссийской научной конференции, посвященной 161-й годовщине со дня рождения В. В. Верещагина и 125-летию окончания русско-турецкой кампании 1877—1878 годов. Череповец, 2004; *Акимова А. С.* Сочетание живописного и литературного начал в творчестве В. В. Верещагина (на примере цикла картин «Наполеон I в России») // Россия рубежа веков: культурное наследие Верещагиных. Материалы Всероссийской научной конференции. Череповец, 2005; *Ким Е. В.* Очерк В. В. Верещагина «На этапе — дурные вести из Франции» (контексты литературно-художественного синтеза) // Сообщения Ростовского музея. Ростов, 2008. Вып. 17. С. 117—141.

[10] См.: *Григорьева Е.* Образование смысла в натюрморте // http://www.sguez.com/cgi-bin/ceilidh/art/?C31894289bQ10-5187-1363-00.htm, а также ее монографию «Эмблема: Структура и прагматика» (Tartu, 2000).

[11] Дальнейшая судьба верещагинского полотна оказалась тесно связана с развитием постколониальных сюжетов в период образования независимых государств на территории бывшего Советского Союза. В настоящее время коллекция русской живописи из собрания ГИМУ передана на хранение в Исторический музей Узбекистана, где, согласно полученной нами устной информации, пока не разобрана, а что касается картины Верещагина, то она вряд ли будет представлена в экспозиции по причине ее «неполиткорректности».

личные виды пауков и паукообразных: скорпионы, тарантулы, фаланги, их укус если и не ядовит, то опасен инфекцией, особенно в антисанитарных условиях). Проникающий сверху свет, растворяющийся во мраке подземелья, — единственное, что напоминает несчастным о жизни.

Как и в других случаях, жанровая картина в контексте всей серии приобретала аллегорический смысл. Мотив закрытости, замкнутости, непроницаемости восточной цивилизации, отгородившейся от мира стенами крепостей, средневековых дворцов, мечетей, поддерживается рядом живописных метафор. Наиболее яркая из них — «Двери Тимура (Тамерлана)»: наглухо закрытые ворота, украшенные причудливым восточным орнаментом, перед ними окаменевшие в геральдических позах фигуры стражников. Восток глазами европейца второй половины XIX века, органично воспринявшего наследие романтического ориентализма (влияние на Верещагина французского художника-ориенталиста Ж.-Л. Жерома очевидно). Однако пережитый художником опыт колониальной войны дополнил рецепцию «загадочного» Востока аффектами ужаса, страха, боли. Ориенталистская парадигма в верещагинской версии порождает целое созвездие метафор культурного отчуждения/отторжения: тюрьмы, плена, враждебного замкнутого пространства, а если открытого, то подчеркнуто безжизненного (мертвого). Их природно-географическими репрезентантами становятся горы, ущелья, песчаные и каменные пустыни, физиологически-перцептивными — песок, пыль, зной, кровь, пот, нечистота. Живописная поверхность картины не только кодировала *историю* (сюжет), но и репрезентировала «нефразируемую» *очевидность* присутствия.

Совокупность указанных качеств — сюжетность, востребованная временем аллегоричность, зрелищность, усиленная шокирующим гиперреализмом, — обеспечила автору шумный успех. Неприятие официальных кругов, признавших картины «непатриотичными», объяснялось помимо политических причин и фактами эстетического порядка. Туркестанская серия Верещагина свидетельствовала о происходящих процессах деиерархизации жанрового пространства: историческая живопись вытеснялась «жанром» с последней принадлежавшей ей сцены — батальной. Героическую персонификацию сменяло коллективное аффектированное тело «незамечательных русских людей».

Выставка имела литературный резонанс — феномен не новый для русской традиции литературной интерпретации и ассимиляции эмблематических образов.[12] На нее откликнулся Вс. Гаршин — писатель, работавший в новом для эпохи жанре аллегорического рассказа. Его обобщенный экфрасис — стихотворение «На первой выставке картин Верещагина» (1874) — значительно усиливал за счет антимилитаристской риторики протестный пафос живописных оригиналов.

Толпа мужчин, детей и дам нарядных
Теснится в комнатах парадных
И, шумно проходя, болтает меж собой:
«Ах, милая, постой! Regarde, Lili,
Comme c'est joli!
Как это мило и реально,
Как нарисованы халаты натурально».
«Какая техника! — толкует господин

[12] См., например: *Бёмиг М.* Слово и образ, или «Последний день Помпеи» в зеркале художественной литературы // Slavica Tergestina. Trieste, 2000. Т. 8: Художественный текст и его гео-культурные стратификации. P. 111—125.

С очками на носу и с знанием во взоре:
Взгляните на песок: что стоит он один!
Действительно, пустыни море
Как будто солнцем залито,
И... лица недурны!..» Не то
Увидел я, смотря на эту степь, на эти лица:
Я не увидел в них эффектного эскизца,
Увидел смерть, услышал вопль людей,
Измученных убийством, тьмой лишений...
Не люди то, а только тени
Отверженников родины своей.

Ты предала их, мать! В глухой степи — одни,
Без хлеба, без глотка воды гнилой,
Изранены врагами, все они
Готовы пасть, пожертвовать собой,
Готовы биться до последней капли крови
За родину, лишившую любви,
Пославшую на смерть своих сынов...
Кругом — песчаный ряд холмов,
У их подножия — орда свирепая кольцом
Объяла горсть героев. Нет пощады!
К ним смерть стоит лицом!..
И, может быть, они ей рады;
И, может быть, не стоит жить-страдать!..
Плачь и молись, отчизна-мать!
Молись! Стенания детей,
Погибших за тебя среди глухих степей,
Вспомянутся чрез много лет,
В день грозных бед![13]

По мотивам картины «Забытый» (на ней изображен смертельно раненный солдат, оставленный на поле боя, над его распростертой фигурой кружится стая ворон) А. А. Голенищевым-Кутузовым была написана одноименная баллада («Он смерть нашел в краю чужом...», 1874), положенная на музыку М. П. Мусоргским (картина была снята с выставки по высочайшему распоряжению, цензурному запрету подверглось и музыкальное произведение).[14] «Домысливая» сюжетную ситуацию, автор стихотворного парафраза извлекал из прототекста ноты социального критицизма, что явно выходило за рамки намерений самого художника. Живописные образы, проникая в литературные тексты, начинают служить материалом риторических практик, обрастают новыми чувственными и смысловыми коннотациями. Имя Верещагина стало ассоциироваться с антивоенным дискурсом, в то время как очевидно, что его творчество жило энергией и экзотикой войны — это обстоятельство он сам всячески подчеркивал, публично позиционируя себя как «Художник. Солдат. Путешественник».[15]

---

[13] *Гаршин Вс.* Сочинения. М., 1983. С. 384—385. Анализируя данный экфрасис, М. Рубинс также замечает, что его автор «утрирует пацифистские идеи Верещагина» (*Рубинс М.* «Пластическая радость красоты». Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция. СПб., 2003. С. 165).

[14] См.: Песни русских поэтов: В 2 т. Л., 1988. Т. 2. С. 463—464 (Библиотека поэта. Большая сер.).

[15] Так назывались автобиографические очерки и воспоминания Верещагина, которые он включал в качестве приложений к каталогам своих выставок. См.: *Ким Е. В.* Указ. соч.

Верещагин обладал редкостными по тем временам способностями, которые мы сейчас назвали бы менеджерскими. С успехом организовывая собственные выставки не только в Европе (от Австрии до Британских островов), но и в более отдаленных и экзотических регионах — в Северной Америке, на Кубе, в Японии и даже на Филиппинах, он заботился также о «спецэффектах», создавая перцептивную среду для большего воздействия на зрителей: особое освещение, живая музыка, оформление интерьера экзотическими растениями, этнографическими и археологическими редкостями, издание каталогов, биографических релизов — все это интриговало новизной Gesamtkunstwerk'а и способствовало популярности художника, как и продвижению результатов его труда в медийном пространстве.[16]

Если перформативные акции художника были ориентированы на элиту,[17] то литографии и репродукции, публикуемые многочисленными к тому времени иллюстрированными журналами («Искусство и художественная промышленность», «Всемирная иллюстрация», «Художественный журнал», «Всемирный путешественник» и др.), почтовые открытки (особенно активно тиражировались балканская серия 1877—1878 годов и серия «Война 1812 года») доходили до массового потребителя, формируя новые параметры чувственных восприятий и новый режим соотношений между словесным и визуальным образом.

Вернемся к Лаевскому, неврастеничному наследнику «лишних людей» и «кавказского синдрома». В его реплике, как мы помним, через парафраз верещагинского иконографического сюжета Кавказ напрямую соотнесен с темой насильственного заключения, плена, тюрьмы. Происходит эффект, который В. Шмид называет «ассоциативным умножением нарративных смыслов»: выходящая на поверхность имплицитная ассоциация с *«кавказским пленником»*,[18] подкрепленная аллюзией на ориентальные сюжеты, актуализирует связь с литературными трансфигурациями ориентализма — «кавказской повестью» (в русской литературе Кавказ, как известно, является субститутом Востока). Поскольку этот пласт литературных корреляций уже рассматривался как в связи с лермонтовским («Княжна Мери»), так и с толстовским («Казаки») претекстом, мы, не вступая в полемику, лишь отметим, что Чехов играет не на этом поле (напомним приведенное выше замечание о «ложной коде сюжета»), предоставляя его своим персонажам (хорошо известны прямые аллюзии в речах Лаевского и в передаче их фон Кореном на Печорина, скрытые — на Оленина и т. д.). Чеховская стратегия направлена на существующую иерархию жанров и смещение жанровой топографии. И поэтому «Кавказ» как ориентальный топос, закрепленный за романтической повестью (Лермонтов, Бестужев-Марлинский) и «кавказскими повестями» 1850-х годов (Л. Толстой), для Чехова такое же прошлое, как

---

[16] Туркестанская серия, неделимая согласно пожеланию художника, была приобретена в 1874 году П. М. Третьяковым, сделавшим ее доступной для широкой публики сначала в помещении Московского общества любителей художеств, затем у себя в галерее, пристроив специально для верещагинской серии новые залы. Собрание Государственной Третьяковской галереи — крупнейшее собрание картин художника.

[17] Хотя, с целью привлечения малообеспеченной публики, художник устраивал «бесплатные дни», каталог же выставки стоил всего пять копеек.

[18] Ср. описание примитивного зиндана в «Кавказском пленнике» (1872) Л. Толстого: «Набили на них ⟨Жилина и Костылина⟩ колодки, отвели за мечеть. Там яма была аршин пяти, — и спустили их в эту яму. ⟨...⟩ Житье им стало совсем дурное. Колодки не снимали и не выпускали на вольный свет. Кидали им туда тесто непеченое, как собакам, да в кувшине воду спускали. Вонь в яме, духота, мокрота» (*Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч.: В 90 т. М.; Л., 1949. Т. 22. С. 616—617). Современные трансформации темы «кавказского пленника» с учетом толстовской версии ориентализма см.: *Barta P. I.* «The Prisoner of the Caucasus» a Hundred Years On: «Updating» Tolstoy on Screen // Studia Russica. Budapest, 2004. T. XXI. P. 133—142.

«потускневшие фотографии каких-то неизвестных мужчин в широких панталонах и цилиндрах и дам в кринолинах и в чепцах» (С. 7, 367), которые изучает фон Корен в ожидании обеда. Профанирующим символом «бурных дней Кавказа» выступает засиженный мухами портрет князя Воронцова,[19] в который от скуки целится из пистолета тот же фон Корен. Визуальным репрезентациям прошлого он явно предпочитает собственный образ нового «властителя дум». Описание его внешности, представленное в зеркальном отражении (через нарциссическое самосозерцание), выдержано в стилистике ориентального портрета: с подробной прописанностью физиогномических черт, фигуры, эклектичного костюма, его «азиатских» деталей, с фиксацией внимания на расово-этнических характеристиках «типа». «Фон Корен ⟨...⟩ становился перед зеркалом и рассматривал свое смуглое лицо, большой лоб и черные, курчавые, как у негра, волоса, и свою рубаху из тусклого ситца с крупными цветами, похожего на персидский ковер, и широкий кожаный пояс вместо жилетки. ⟨...⟩ Он был очень доволен и своим лицом, и красиво подстриженной бородкой, и широкими плечами, которые служили очевидным доказательством его хорошего здоровья и крепкого сложения. Он был доволен и своим франтовским костюмом, начиная с галстука, подобранного под цвет рубахи, и кончая желтыми башмаками» (С. 7, 367). Рубаха, «похожая на ковер» (персидский, конечно), орнаментальный знак «чужого», еще дважды окажется в фокусе зрения персонажей (Лаевского и его секунданта Шешковского) — в ситуациях, психологически напряженных и неординарных. В обоих случаях эта деталь будет выступать негативным раздражающим фактором, однако *ситуативно мотивированным.*

Кавказский локус в «Дуэли» лишен априорных коннотаций: он воспринимается каждым персонажем по-своему в зависимости от психического состояния, темперамента, настроения, т. е. *ситуативно.* Это хорошо видно как по экспозиционному диалогу Самойленко и Лаевского, так и по траектории развертывания исходной для нашего исследования метафоры психофизической изоляции. Метафора «кавказского плена» поддерживается на протяжении всей повести повтором, варьированием и развитием исходного топоса, а, как известно, «образ при вторичном его употреблении в новой разработке ярче выявляет свою символичность».[20] Первоначальное значение метафоры сохраняется как в ситуации простой констатации Лаевским своего состояния: «Я задыхаюсь в этой *проклятой неволе*» (С. 7, 364; курсив в цитатах здесь и далее мой. — *Н. Г.*), так и при развернутом описании окружающего ландшафта (в форме несобственно-прямой речи): «*Пустынный берег моря, неутолимый зной и однообразие дымчатых лиловатых гор, вечно одинаковых и молчаливых, вечно одиноких, нагоняли на него тоску и, как казалось, усыпляли и обкрадывали его.* ⟨...⟩ быть может, *если бы со всех сторон его не замыкали море и горы,* из него вышел бы превосходный земский деятель, государственный человек, оратор, публицист, подвижник. Кто знает! Если так, то не глупо ли толковать, честно это или нечестно, если даровитый и полезный человек, например, музыкант или художник, *чтобы бежать из плена, ломает стену и обманывает своих тюремщиков*?» (С. 7, 364). Дальнейшее имперсональное описание горного пейзажа проецируется отчасти на восприятие Лаевского и содержит его реплику: «Ах, *проклятые горы,* ⟨...⟩ как они мне надоели!» (С. 7, 385), затем наррация вновь имперсональна, однако локус представлен замкнутым и опасным: «Первое впечатление у всех было такое, как будто они *никогда не выберутся отсюда. Со*

[19] Князь М. С. Воронцов (1782—1856) — в 1844—1854 годах наместник и главнокомандующий войсками на Кавказе, сторонник курса на слияние областей Кавказа с империей.

[20] *Бицилли П. М.* Указ. соч. С. 241.

*всех сторон, куда ни посмотришь, громоздились и надвигались горы,* и быстро, быстро со стороны духана и темного кипариса набегала вечерняя тень, и от этого *узкая кривая долина Черной речки становилась уже, а горы выше*» (С. 7, 386). Негативное восприятие пространства как замкнутого распространяется на жилище Лаевского (нарративная точка зрения амбивалентна): «Приехав домой, Лаевский и Надежда Федоровна вошли в свои *темные, душные, скучные комнаты.* ⟨...⟩ *„Это тюрьма...* — подумал он. — Надо уйти... Я не могу...”» (С. 7, 394—395). В сцене дуэли ощущение персонажем абсолютной утраты самоидентификации и полной подчиненности враждебным обстоятельствам достигает кульминации, замкнутое пространство подступает вплотную к телу: «Он забыл расстегнуть пальто, и у него сильно сжимало в плече и под мышкой, и рука поднималась с такою неловкостью, как будто рукав был сшит из жести» (С. 7, 447). Описание духовного «обновления» Лаевского, наступившего наконец в результате пережитого аффекта и психологического кризиса, вновь не обходится без исходной метафоры, завершая линию психологической эволюции героя повести,[21] а также внутренний микросюжет «плена/тюрьмы»: «Он, *как выпущенный из тюрьмы или больницы,* всматривался в давно знакомые предметы и удивлялся, что столы, окна, стулья, свет и море возбуждают в нем живую, детскую радость, какой он давно-давно уже не испытывал» (С. 7, 450).

Тема замкнутого пространства находится в органичной внутренней согласованности с художественными интуициями Чехова. Обладавший острым чувством стесненности и несвободы (его сентенции на эту тему хорошо известны), он создал образцы аллегорических и эмблематических образов «человека в футляре», «палаты № 6», а образы «тюрьмы», «стеклянной тюрьмы», «замкнутой отовсюду комнаты» стали сквозными в критической рецепции чеховского творчества в эпоху символизма.[22] Данный феномен убедительно рассмотрен современным исследователем в русле онтологической поэтики: проанализировав эмблематические образы закрытого пространства у Чехова, он определяет «идею жизни-ловушки, жизни-плена» как доминирующую.[23]

Существенной для изучения метафор идентичности, через которые определяли себя современники «чеховской эпохи», является ее характеристика, данная известным аналитиком модерна В. Беньямином в его знаменитом сочинении «Париж, столица девятнадцатого столетия». Она неожиданным образом «высвечивает» ушедшие в историю факты повседневной жизни, которые оказывали влияние на самоощущение и самоидентификацию людей эпохи fin de siècle и, следовательно, на конструирование онтологических метафор. В их основе, согласно когнитивной лингвистике, лежат данные нашего опыта, связанные с физическими объектами и в особенности с нашим телом, которые «составляют основу для колоссального разнообразия онтологических метафор, т. е. способов трактовки событий, действий, эмоций, идей и т. п.».[24] Эпоха эклектики, помпезной архитектуры, неэргономичного интерьерного пространства (вспомним дом на Садово-Кудринской, прозванный Чеховым «комодом») была тем материальным фоном, на котором раз-

[21] Ср.: «Освобождение „я” — это преодоление той его ⟨Лаевского⟩ эмпирической ограниченности, замкнутости в себе, которая равносильна его самозамыканию в „футляре”» (*Бицилли П. М.* Указ. соч. С. 324).

[22] См., например: *Белый Андрей.* 1) Чехов // Белый А. Луг зеленый. М., 1909. С. 122—133; 2) Чехов // Белый А. Арабески. М., 1911. С. 395—408.

[23] См.: *Карасев Л. В.* 1) Чехов в футляре // Диалог. Карнавал. Хронотоп. 1999. № 1; 2) Онтологическая поэтика (краткий очерк) // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. М., 2005. Вып. 1.

[24] *Лакофф Д., Джонсон М.* Метафоры, которыми мы живем // Теория метафоры: Сборник / Общ. ред. Н. Д. Арутюновой и М. А. Журинской. М., 1990. С. 407—408.

вивалась психология буржуазного конформизма. «Жилье в конечном счете превращается в панцирь, — пишет Беньямин. — XIX век, как никакой другой, оказался болезненно привязан к дому. Дом воспринимался как футляр для человека, и внутри него помещалось все то, что принадлежало хозяину. ⟨...⟩ Практически невозможно найти что-либо такое, для чего XIX век не придумал бы футляра: для карманных часов, для ⟨домашних туфель⟩, для яиц, для термометров, для игральных карт. А если не футляр — то чехлы, ковры, обшивка и облицовка».[25]

Альтернативным проектом в ситуации поглощения человека предметностью, которая по сути есть метафора его экзистенциальной несвободы, выступает *бегство* из плена вещей, условностей, обыденности, скуки. Куда? В столицу? На окраины империи? На войну? В чеховском мире отсутствует маркированная центростремительная доминанта провинция → столица, а если и существует, то на уровне интенции (ср. хрестоматийное «В Москву! В Москву!», нарративную амбивалентность финала «Невесты» со знаменитым «она... покинула город — как полагала, навсегда»). Лаевский бежит «от монотонности и пустоты жизни» на Кавказ, повторяя путь литературных героев; не обретя здесь желаемого, он вновь в своем номадическом порыве стремится «от азиатчины» — «на север», «в Россию». Переживаемое им на фоне общей фрустрации состояние утраты смысла жизни («нет руководящей идеи»), усталости от бесцельного существования описывается Чеховым как симптом современности, в скором времени он будет отрефлексирован и получит определение экзистенциальной скуки. Пока же литература осваивала жизненный материал, и русский писатель Чехов шел в ногу с новейшими европейскими тенденциями: в 1890 году выходит сборник рассказов «Хмурые люди», а годом позже в Норвегии увидит свет роман Арне Гарборга «Усталые люди», его главный герой постоянно стремится бежать от скуки и постоянно тоскует по утраченному — «то ли по женщине, то ли по Богу».[26]

Тема скуки банальна, она — профанный вариант средневековой acedia, дендистского сплина, романтической меланхолии. Банальны и ее метафоры: жара, духота, липкая паутина. «Было очень жарко, градусов тридцать в тени. Знойный воздух застыл, был неподвижен, и длинная паутина, свесившаяся с каштана до земли, слабо повисла и не шевелилась» (С. 7, 376). И мухи... «Накрой сметану, раззява, а то мухи налезут!» (С. 7, 367); «А дома у вас просто ужас, ужас! Во всем городе ни у кого нет мух, а у вас от них отбою нет, все тарелки и блюдечки черны. На окнах и на столах, посмотрите, пыль, дохлые мухи, стаканы... К чему тут стаканы?» (С. 7, 403); «После долгой ночи, потраченной на невеселые, бесполезные мысли, которые мешали спать и, казалось, усиливали духоту и мрак ночи, Лаевский чувствовал себя разбитым и вялым. ⟨...⟩ Чувствуя слабость и пустоту в голове, он пошел к себе в кабинет, лег на диван и накрыл лицо платком, чтобы не надоедали мухи. Вялые, тягучие мысли все об одном и том же потянулись в его мозгу ⟨...⟩, и он впал в сонливое, угнетенное состояние» (С. 7, 354, 362). Это и дань веризму — эстетическому кредо эпохи, и метафора депрессивного состояния, связанного с навязчивыми мыслями (ср. множество пейоративных выражений с данной лексемой: приставать, как муха; навязчивый/назойливый, как муха; прихлопнуть, как муху и т. п., и все они в той или иной мере реализовываются в тексте). Это и метонимия «низкой», греховной жизни, которую ведут персонажи повести (Надежда Федоровна

[25] Цит. по: *Перси У.* Модерн и слово. Стиль модерн в литературе России и Запада. М., 2007. С. 12, 34.

[26] *Свендсен Л.* Философия скуки. М., 2003. С. 34.

дважды сравнивает себя с мухой, попавшей в чернила, когда она реагирует на «приставания» Кирилина), и аллюзия (часто травестийная) к культурным артефактам. *Муха*, конечно, может отсылать к эмблематике натюрморта как к визуально-символическому ресурсу, хранящемуся в культурном архиве,[27] но функция этой визуальной аллюзии в повести не столь значима именно по причине ее гиперболизации. След vanitas скорее запечатлен в эпизоде с запыленной книгой и мертвой сухой фалангой в кабинете фон Корена (С. 7, 406). Однако ситуативно мотивирована литературная аллюзия — к стихотворению А. Апухтина «Мухи» (1873), получившему широкую известность благодаря многочисленным музыкальным переложениям.

Мухи, как черные мысли, весь день не дают мне покою:
Жалят, жужжат и кружатся над бедной моей головою!
Сгонишь одну со щеки, а на глаз уж уселась другая,
Некуда спрятаться, всюду царит ненавистная стая,
Валится книга из рук, разговор упадает, бледнея...
Эх, кабы вечер придвинулся! Эх, кабы ночь поскорее!

Черные мысли, как мухи, всю ночь не дают мне покою:
Жалят, язвят и кружатся над бедной моей головою!
Только прогонишь одну, а уж в сердце впилася другая, —
Вся вспоминается жизнь, так бесплодно в мечтах прожитая!
Хочешь забыть, разлюбить, а всё любишь сильней и больнее...
Эх! кабы ночь настоящая, вечная ночь поскорее![28]

В этом популярном тексте художественный образ дан в регистре галлюцинаторной ясности: навязчивое состояние напрямую отождествляется с надоедливыми насекомыми. Психоз запускает механизм метафоризации. Так устанавливаются соотношения между «операциями искусства, популярной образностью и дискурсивность симптомов».[29]

Нарушая принятую иерархию репрезентации — явлений жизни, аффектов, литературных топосов — литература упраздняла границы между банальностью жизни и небанальностью искусства. С помощью Чехова она училась и учила читать другую историю, нежели ту, которая представлена фактами или спекулятивными фикциями (идеологемами). Смысл вещей не открывается банальному взгляду, не способному видеть за ними *иное*. «К чему тут стаканы?» Писатель извлекает из этой банальности новые, фигуральные смыслы, которыми и живет литература. При этом он оставляет за собой право на свободу обращения с ними, предоставляя его и читателю.

Эпилог повести известен: женитьба Лаевского, отъезд фон Корена, «никто не знает настоящей правды»... Известны упреки автору в «неубедительности» финала, поиски его мотивировок не прекращаются. А нет ли здесь очередной авторской игры с претекстом — «кавказской повестью 1852 года» Л. Толстого? В ней повествователь приводит motto генерала Ермолова: «Кто десять лет прослужит на Кавказе, тот либо сопьется с кругу, либо женится на распутной женщине».[30] Почему бы и нет?

---

[27] См. об этом на других примерах: *Бурини С.* Типология натюрморта в литературе (на материале XX века) // Slavica Tergestina. T. 8. P. 145—172; *Лощилов И. Е.* О *звуке лопнувшей струны* в свете эстетики Vanitas // Studia Litteraria Polono-Slavica. Warszawa, 2002. T. 7: Portret — Akt — Martva natura. S. 393—401.

[28] *Апухтин А.* Сочинения / Сост. и подг. текстов А. Ф. Захаркина, вступ. статья М. В. Отрадина, прим. Р. А. Шацевой. М., 1985. С. 142.

[29] См.: *Рансьер Ж.* Разделяя чувственное. СПб., 1997. С. 170.

[30] *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч. Т. 6. С. 120.

# ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

© *Д. В. Ларкович*

## ДЕРЖАВИН И СУВОРОВ: ТВОРЧЕСКОЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ АВТОРА И ГЕРОЯ

История взаимоотношений Г. Р. Державина и А. В. Суворова вызывает устойчивый интерес исследователей русской культуры конца XVIII века. Многочисленные биографы поэта (Я. К. Грот, В. Ф. Ходасевич, В. А. Западов, О. Н. Михайлов и др.) и полководца (А. Ф. Петрушевский, В. А. Алексеев, В. С. Лопатин, А. Г. Кавтарадзе и др.), как правило, не обходят стороной различных обстоятельств, касающихся личных контактов двух выдающихся современников. Существуют и специальные исследования, ориентированные на воссоздание литературного контекста этих отношений.[1]

Вместе с тем даже при первом приближении к державинским поэтическим текстам разных лет, относящимся к личности Суворова и приуроченным к событиям его воинской славы, становится очевидно, что образ великого полководца вовсе не отличается в них той монолитной однородностью, которая свидетельствовала бы о готовой, раз и навсегда определившейся эстетической позиции автора. Это дает основание предположить, что тот поэтический образ Суворова, легендарного защитника Отечества и яркой индивидуальности, с которым прочно ассоциируются представления более позднего читателя, сложился в сознании Державина не сразу, а формировался постепенно, в динамике художественного поиска, под влиянием ряда факторов. Именно этим обусловлена потребность выявления внутренней логики становления авторской позиции Державина-лирика в процессе художественного освоения личности Суворова как эстетического объекта.

Как известно, особую органическую связь этих двух выдающихся деятелей XVIII столетия явственно ощущали уже их современники, в особенности младшие, имевшие возможность оценить ее с некоторой временной дистанции. Так, в стихотворении «Ермолову» (1821), размышляя о высокой миссии поэта как творца истории, В. К. Кюхельбекер приходит к выводу о существовании некого ментального единства «*прямых героев*» и их «*певцов*»:

Так пел, в Суворова влюблен,
Бард дивный, исполин Державин;
Не только бранью Сципион,
Он дружбой песнопевца славен:
Единый лавр на их главах,
Героя и певца равно бессмертен прах![2]

Несколько в ином аспекте эта мысль уточняется в широко известном пушкинском высказывании о Державине, содержащемся в письме А. А. Дельвигу от июня

[1] См., например: *Щеглова С. А.* Державин и Суворов // Уч. зап. Саратовского гос. пед. института. Саратов, 1948. Вып. XII. С. 3—28; *Замостьянов А. А.* Великий Суворов и суворовский образ в отечественной культуре. М., 2000. С. 64—133; *Крашенинникова О. А.* «Какая в войсках храбрость рьяна!» (Российское воинство и «великие россияне» в поэзии Г. Р. Державина) // Русская литература как форма национального самосознания. XVIII век. М., 2005. С. 444—471 и др.

[2] *Кюхельбекер В.* Сочинения / Сост., подгот. текста, коммент. В. Рака, Н. Романова. Л., 1989. С. 61.

1825 года: «Он не имел понятия ни о слоге, ни о гармонии — ни даже о правилах стихосложения. Вот почему он и должен бесить всякое разборчивое ухо. ⟨...⟩ Ей Богу, его гений думал по-татарски — а русской грамоты не знал за недосугом. Державин, со временем переведенный, изумит Европу, а мы из гордости народной не скажем всего, что мы знаем об нем. ⟨...⟩ *Гений его можно сравнить с гением Суворова* (курсив мой. — *Д. Л.*)».[3] В этой краткой характеристике Пушкин тонко подметил основное качество Державина-лирика — его нарочитую оригинальность, которая чуждается всякой нормативности, воспринимается странно, как все «неправильное», чуждое, «татарское», и в силу этого раздражает «разборчивое ухо» искушенного, но стереотипно мыслящего читателя. Подобная оригинальность была присуща и Суворову, уже при жизни «изумившему» Европу своими блистательными победами, одержанными вопреки всем современным тактическим установкам. Можно предположить, что знак этой особой «инаковости» во многом предопределил личную судьбу каждого из них.

Так еще на заре своей поэтической известности, в 1779 году, Державин сознательно встал на тот «совсем особый путь»,[4] которому он, невзирая на современные литературные представления, неизменно следовал весь период своей творческой активности и который в результате принес ему славу «первого поэта России». Весьма показателен в этом смысле эпизод, на который обратил внимание В. Ф. Ходасевич: «Державину смолоду указывали на его погрешности. ⟨...⟩ Однажды, когда Дмитриев и Капнист слишком пристали к нему со своими поправками, он вышел из себя и воскликнул: „Что ж, вы хотите, чтобы я стал переживать свою жизнь по-вашему?"».[5]

Еще более независимую жизненную позицию демонстрировал Суворов. Воспоминания его современников буквально пестрят полуанекдотическими историями и сценами, в которых этот титулованный вельможа и увенчанный победами полководец эпатировал экстравагантным поведением «утонченную» светскую публику. Вот, например, как был охарактеризован Суворов в одном английском журнале конца XVIII века: «Он ростом 6 футов 4 дюйма, он не пьет ни вина, ни водки, ест лишь раз в день и каждое утро погружается в ледяную ванну. Он ничего не носит на голове ни днем, ни ночью; когда испытывает усталость, то заворачивается в простыню и спит на открытом воздухе».[6] Так формировался миф о Суворове-чудаке, исключительном оригинале, который не вписывается в общую картину века куртуазности и изысканных манер.

Вообще у Суворова и Державина обнаруживается много общего. По свидетельству очевидцев, оба обладали крутым, непримиримым нравом, когда дело касалось вопросов чести, но были великодушны и снисходительны в повседневном общении. Обоих отличала высокая степень целеустремленности и подвижнической активности, которая и стала источником их свершений. Оба не мыслили себя вне службы на благо Отечества, которой отдавались всецело и самозабвенно, но постоянно сталкивались с непониманием и отчуждением со стороны высшей власти,[7] способной оценить результаты их деяний, но не желающей мириться с личностной масштабностью каждого из них.

---

[3] *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. Л., 1979. Т.10. С. 117.

[4] *Державин Г. Р.* Сочинения / С объяснительными прим. Я. Грота. СПб., 1871. Т. VI. С. 443. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

[5] *Ходасевич В. Ф.* Державин. М., 1988. С. 221, 223.

[6] Цит. по: *Стремоухов М. Б., Симанский П. Н.* Жизнь Суворова в художественных изображениях. М., 1900. С. 241.

[7] Весьма характерны в этом смысле следующие высказывания монарших особ. Екатерина II о Суворове: «Я бы желала доверяться только ему, но должно держать в узде его суровость, чтобы она не перешла границ, которые я себе предписала» (Записки императрицы Екатерины Второй. Репринтное воспроизведение издания 1907 года. М., 1989. С. 711); Александр I о Державине: «Ты очень ревностно служишь» (VI, 821).

В. О. Ключевский был прав лишь отчасти, когда говорил о Суворове: «Этот удивительный талант сложился и проявился так независимо и своеобразно, казался такою счастливой случайностью, что его трудно отнести к какой-либо школе, елизаветинской или екатерининской».[8] Действительно, суворовско-державинский жизнетворческий стиль трудно вписать в рамки «какой-либо школы», трудно квалифицировать в привычных типологических терминах. В то же время в этой нарочитой оригинальности, «нестандартности» проявилась глубоко национальная черта: особый духовный максимализм, предполагающий внутреннюю цельность, бескомпромиссность, единство слова и дела, осознание своего высокого предназначения.

Подчеркивая творческую самобытность Державина, Н. В. Гоголь отметил, что «слог у него так крупен, как ни у кого из наших поэтов».[9] Думается, что меткое гоголевское определение «крупный слог» очень точно выражает суть той жизненной позиции, которая в равной степени присуща и поэту, и полководцу и которая неизменно связывалась обоими с идеей национального блага.

И конечно, их сближение было вовсе не случайным. Познакомившись во время Пугачевского бунта,[10] Суворов и Державин более 20 лет, до середины 1790-х годов, держались на некоторой дистанции, как будто вглядываясь друг в друга, но испытывая при этом все возрастающий взаимный интерес. В этом смысле показательны суворовские характеристики Державина, которые нередко встречаются в его письмах Д. И. Хвостову, где оцениваются как человеческие качества («честный человек», ПС 235; «в душе моей почтен», ПС 236; «с Гавриилом Романовичем ⟨...⟩ вы можете быть откровенны по моей оглохлой судьбе», ПС 247), так и творческий потенциал поэта («Геркулесов стих», ПС, 233).

Все эти годы Державин напряженно искал своего «героя», говоря словами Н. В. Гоголя, «образ какого-то крепкого мужа, закаленного в деле жизни, готового на битву не с одним каким-нибудь временем, но со всеми веками», стремясь «изобразить его таким, каким он должен был изникнуть, по его мнению, из крепких начал нашей русской породы, воспитавшись на непотрясаемом камне нашей церкви».[11] К началу 1790-х годов в поэтической копилке Державина уже был ряд образов славных военных деятелей екатерининской эпохи (А. И. Бибикова, И. И. Михельсона, Г. А. Потемкина, Н. В. Репнина и др.), но именно в Суворове поэт обрел тот искомый идеал, в котором сошлись воедино подлинное величие воина с высокой нравственностью человека чести.

В свою очередь Суворов нуждался в собственном певце-летописце, способном достойно увековечить его славные победы и в тоже время достоверно передать потомкам те черты его личности, которыми он так дорожил и которые активно и целенаправленно в себе культивировал. Так, в одном из частных писем конца 1794 года полководец пишет: «Материалы, принадлежащие к Истории моих военных действий, столь тесно сплетены с Историею моей жизни, что оригинальный человек и оригинальный воин должны быть между собой нераздельны, чтоб изображение того или другого сохраняло существенный свой вид» (ПС, 289—290).

Это единство устремлений поэта и полководца нашло выражение в довольно обширном корпусе (более 20 ед.)[12] лирических стихотворений, написанных Дер-

---

[8] *Ключевский В. О.* Соч.: В 9 т. М., 1989. Т. 5. Курс русской истории. Ч. 5. С. 307.

[9] *Гоголь Н. В.* В чем же, наконец, существо русской поэзии и в чем ее особенность // Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 7 т. М., 1978. Т. 6. С. 337.

[10] 10 сентября 1774 года датировано первое дошедшее до нас письмо Суворова Державину, в котором автор чествует адресата по случаю успехов в военных действиях против Пугачева и делится собственными тактическими планами на ближайшую перспективу: *Суворов А. В.* Письма / Подгот. изд. В. С. Лопатина. М., 1986. С. 36. Далее все ссылки на письма Суворова приводятся в тексте.

[11] *Гоголь Н. В.* В чем же, наконец, существо русской поэзии и в чем ее особенность. С. 337.

[12] Полный перечень лирических текстов Г. Р. Державина, прямо или косвенно связанных с личностью А. В. Суворова, приведен в статье С. А. Щегловой «Державин и Суворов».

жавиным в 1790—1800-х годах в разных жанрах (ода, песнь, надпись, эпитафия и др.) и в совокупности составляющих объемный поэтический портрет Суворова.

Первый творческий подступ Державина к созданию этого портрета относится к 1790 году и непосредственно связан с событиями русско-турецкой кампании, в ходе которой Суворову суждено было окончательно утвердиться в общественном мнении как непобедимому полководцу. Однако следует отметить, что державинская ода «На взятие Измаила» была посвящена не столько воинскому подвигу Суворова, сколько прославлению мощи и доблести русского оружия в целом. Победитель изображен здесь в предельно обобщенном виде: это некий коллективно-собирательный образ воина, риторически обозначенного словом «Росс», в то время как имя Суворова в оде вообще не упоминается. Полководец и его воинство как бы сливаются в единый, начисто лишенный черт индивидуализации образный монолит, который поэт стремится представить в традициях национальной типологии:

О Росс! о род великодушный!
О твердокаменная грудь!
О исполин, царю послушный!
Когда и где ты досягнуть
Не мог тебя достойной славы?
Твои труды — тебе забавы;
Твои венцы — вкруг блеск громов;
В полях ли брань, ты тмишь свет звездный;
В морях ли бой, ты пенишь бездны;
Везде ты страх твоих врагов!

(I, 342)

Известно, что сам Суворов по прочтении «На взятие Измаила» «крепко порицал оду, ⟨...⟩ говоря, что в ней только одно уподобление», и потом долго «не мог простить стихотворцу за молчание о нем».[13]

Много лет спустя, уже при составлении «Записок», Державин пытался объяснить причины этого «замалчивания» в тексте оды имени «истинного сокрушителя Измаила», связывая их с обстоятельствами придворной борьбы между П. А. Зубовым и Г. А. Потемкиным, и между прочим отмечал: «Великий Суворов, но, как человек со слабостьми, из честолюбия ли, или зависти, или из истинной ревности к благу отечества, но только приметно было, что шел тайно против неискуснаго своего фельдмаршала, которому, со всем своим искусством, должен был единственно по воле самодержавной власти повиноваться» (VI, 617). В этом заявлении особый интерес представляет то, что державинская характеристика Суворова складывается на пересечении взаимоисключающих определений: «великий», но «человек со слабостьми»; «из честолюбия» или «из истинной ревности к благу отечества»; «со всем своим искусством», но «неискусному фельдмаршалу должен был повиноваться». Такой ракурс изображения прославленного полководца — сложный, объемный, многоаспектный — и будет постепенно формироваться во всех последующих стихотворениях Державина.

Так, уже буквально несколько месяцев спустя после публикации оды «На взятие Измаила», в мае 1791 года, Державин адресует Суворову краткое стихотворное послание «Суворову-Рымникскому, в Роченсальм из Царского Села», где выражает покорителю Измаила свое дружеское участие по поводу его опальной командировки в Финляндию во время пышного празднования победы над Турцией. Послание написано в иносказательной форме. Оно представляет собой парафраз известной оды Горация «К Вальгию Руфу» (кн. 2, ода 9) и имеет целью напомнить адресату о преходящем характере жизненных успехов и невзгод:

[13] *Сухомлинов М. И.* История Российской академии. СПб., 1885. Т. 7. С. 536.

Не всякий день мы зрим перун небес,
Которым Божий гнев разит злодеев,
Но часто тучки лишь. — Почий, наш Геркулес,
И ты теперь среди своих трофеев.

(III, 353)

Важно отметить тот факт, что уже здесь, в одном из ранних «суворовских текстов» Державин тяготеет к соединению условно-эмблематического воплощения образа Суворова, обозначенного именем «Геркулес» и закрепившегося в общественном сознании,[14] с косвенно выраженным, но оценочно маркированным событием личной биографии полководца. Любопытно, что и сам Суворов в одном из писем 1792 года определяет Державина как создателя «Геркулесова стиха» (ПС, 233), вследствие чего возникает своего рода предпосылка идентичности и конгениальности автора и героя.

Первый полноценный опыт создания образа Суворова был осуществлен Державиным в оде «На взятие Варшавы» (1794). В этом стихотворении еще во многом сохраняется риторический пафос, свойственный оде «На взятие Измаила», предметом лирического переживания вновь выступает «*исполинский подвиг*» Росса, однако особая смысловая роль здесь отводится уже конкретному персонажу, обозначенному именем Суворов. Этот образ монументален, эпически масштабен, предельно разомкнут во времени и пространстве. Автор не столько ставит читателя перед фактом воинского величия воспеваемого героя, сколько акцентирует мысль о его вечной, вневременной славе. Это выражается, в частности, посредством особой синтаксической фигуры, основанной на сочетании сравнительных оборотов, пространственных образов и группы глагольных форм будущего времени, связанных по принципу смысловой градации:

И славы гром,
Как шум морей, как гул воздушных споров,
Из дола в дол, с холма на холм,
Из дебри в дебрь, от рода в род,
Прокатится, пройдет,
Промчится, прозвучит
И в вечность возвестит,
Кто был Суворов...

(I, 641)

Всемирно-исторический масштаб фигуры героя получает дополнительную аргументацию и на уровне культурно-исторических реминисценций и аналогий. Попадая в один семантический ряд с условно-героическими персоналиями великой древности (Александра Македонского, Геркулеса, философа-стоика, богатыря), мифологизируется и сам образ Суворова, выходя за пределы временно́й определенности и ситуативной конкретности. Чертами особой выразительности отмечена последняя из указанных суворовских ипостасей — древнерусского витязя, могучего богатыря, и эта очевидная связь с традицией русской былины и исторической песни с их гиперболизмом и символическим антропоморфизмом не только сообщает образу Суворова национальный колорит, но и придает ему статус национального мифа:

Молньи от взоров бегут впереди,
Дубы грядою лежат позади.
Ступит на горы — горы трещат,
Ляжет на воды — воды кипят,

[14] По случаю взятия турецкой крепости Измаил в честь Суворова была отчеканена медаль, на которой полководец-победитель был изображен с львиной шкурой на плече. По этому поводу в 1791 году Державин написал четверостишие «На медалион, на котором представлен Суворов в львиной коже», где Суворов также именуется «росским Геркулесом» (см. III, 353).

Граду коснется — град упадает,
Башни за облак руками кидает;
Дрогнет природа, бледнея пред ним;
Слабыя трости щадятся лишь им.

(I, 642)

Вполне естественно, что при подобном ракурсе изображения образы автора и героя оказываются принципиально дистанцированы. Здесь автор находится преимущественно в рамках жанрового этикета, определяющего его пиететную позицию по отношению к герою и исключающего любые проявления его персональной сопричастности объекту одического восторга.

Несмотря на это, Суворов весьма благосклонно принял «На взятие Варшавы»,[15] и, думается, не только потому, что его имя фигурировало в тексте оды и составляло ее образно-смысловой фокус. Особую роль в этом, по всей видимости, сыграла и близость литературных пристрастий поэта и полководца. Известно, что Суворов очень высоко ценил поэзию Оссиана, которую хорошо знал, в частности, в переводе Е. И. Кострова[16] и которая, по замечанию Ю. Д. Левина, составляла «любимое чтение великого полководца».[17] Не меньший интерес Оссиан вызывал и у Державина, причем не только читательский, но и «сотворческий»: с начала 1790-х годов оссианические мотивы прочно входят в державинский поэтический арсенал и зримо отражаются в стиле его лирики.[18] Так, в оде «На взятие Варшавы» Державин широко использует свойственный Оссиану мрачный, торжественный колорит пейзажных описаний, оперирует стилистически возвышенными лексическими конструкциями, да и сам образ Суворова декорирует чертами сурового, аскетического благородства, присущего героям поэм Дж. Макферсона, на что полководец, конечно, не мог не обратить внимания.

Между тем есть основания полагать, что еще на начальном этапе осуществления замысла оды поэт явно испытывал потребность в преодолении этикетной дистанции, отдаляющей автора от героя. Так, в письме от 8 ноября 1794 года, поздравляя Суворова с «толико знаменательными и быстрыми победами» в Польше, Державин восклицает: «Ежели б я был пиит, обильный такими дарованиями, которые могут что-либо прибавлять к громкости дел и имени героев; то я бы Вас избрал *моим*...» (курсив мой. — *Д. Л.*) (VI, 19), — и сопровождает письмо первым четверостишием еще не написанной оды. Как видно, считать Суворова «своим» героем Державин пока еще не решается, но сам факт того, что «Песнь Ея Императорскому Величеству Екатерине II на победы графа Суворова-Рымникскаго»[19] была написана и напечатана отдельным изданием в ближайшие три недели после этого

---

[15] Даже четыре года спустя после публикации оды в письме к Д. И. Хвостову Суворов просит прислать «на Варшаву песнь Г. Державина» в числе прочих поэтических сочинений, посвященных его победам (ПС, 328).

[16] Двухтомное издание «Оссиан, сын Фингалов, бард третьего века: Галльские (иначе эрские, или ирландские) стихотворения, переведены с французского Е. Костровым» было опубликовано в 1792 году со стихотворным посвящением «Его сиятельству графу Александру Васильевичу Суворову-Рымникскому».

[17] *Левин Ю. Д.* Оссиан в России // Макферсон Д. Поэмы Оссиана / Подгот. изд. Ю. Д. Левина. Л., 1983. С. 508; см. также: *Боден Р.* Французская и английская литература в переписке А. В. Суворова // XVIII век. СПб., 2008. Сб. 25. С. 95—125; см. также: *Боден Р.* Французская и английская литература в переписке А. В. Суворова // XVIII век. СПб., 2008. Сб. 25. С. 95—123.

[18] О проблеме оссианических влияний на творчество Державина см.: *Альтшуллер М.* Беседа любителей русского слова: У истоков русского славянофильства. М., 2007. С. 71—82; *Левин Ю. Д.* Оссиан в русской литературе: конец XVIII—первая треть XIX в. Л., 1980. С. 35—38, 167—173; *Прохоров А.* Он услыхал рассказы Оссиана: варягородские баллады Державина («Новгородский волхв Злогор» и «Жилище богини Фригии») // Норвические симпозиумы по русской литературе и культуре. Т. IV. Гаврила Державин. 1743—1816. Нортфилд; Вермонт, 1995. С. 257—267 и др.

[19] Под таким названием были напечатаны первые отдельные издания оды в 1794 и 1798 годах.

письма, свидетельствует о сложившемся в сознании поэта образе полководца как личности национально-исторического масштаба, достойной поэтического монумента.

В этом смысле весьма показательна реакция самого Суворова. Отвечая на упомянутое державинское письмо, он особым образом авансирует Державина как поэта, которому суждено творческое бессмертие («Вы, имея талант, не косните вступить в сие поприще: слава ожидает Вас. Гомеры, Мароны, Оссианы и все доселе славящиеся витии умолкнут пред вами. Песни Ваши как важностию предмета, равно и красотою искусства возгремят в наипознейших временах, пленяя сердце... душу... разум», ПС 287), и тем самым косвенно, но вполне определенно наделяет его полномочиями певца героической славы и доблести.

Казалось бы, герой и автор потенциально уравнены в правах, но Суворов идет на сближение еще более решительно: подчеркивая свои истинно дружеские чувства к Державину («чистейшая моя к особе Вашей дружба не исчезнет, и пребуду до гроба моего с совершеннейшим почтением», ПС 288), он прилагает к письму небольшое стихотворение собственного сочинения, в котором легко угадываются черты державинского влияния. Несмотря на оговорку о том, что стихи создал не «громкий лирик», но тот, кто «в простоте солдатского сердца... излил чувства души своей» (ПС 287), Суворов обращается к теме, которая, по его мнению, более всего органична державинской музе, — теме монаршей добродетели, воплощенной в образе Екатерины:

Царица, севером владея,
Предписывает всем закон;
В деснице жезл судьбы имея,
Вращает сферу без препон,
Она светила возжигает,
Она и меркнуть им велит;
Чрез громы гнев свой возвещает,
Чрез тихость благость всем явит...

(там же)

Данное стихотворение, исполненное примет державинского стиля, устойчивых и узнаваемых мотивов державинской поэзии, ориентированное на интонационный строй державинской лирики, наконец, сам образ Екатерины, за которым отчетливо видится прообраз державинской Фелицы (*«Ах, сродно ль той прибегнуть к мщенью, / Кто век свой милости творит?»*; *«Согрея всех лучом щедрот — / Се царь иль Бог... исполненный доброт»*, там же), есть основание рассматривать не только как выражение сходства идеологических приоритетов поэта и полководца, но и как откровенное приглашение со стороны последнего к установлению перспективных диалогических отношений с автором оды «Изображение Фелицы», реминисцентная связь с которой наиболее ощутима.

По всей вероятности, не менее важную роль в определении авторской позиции Державина по отношению к Суворову как «эстетическому объекту» сыграла и их личная встреча в декабре 1795 года, в ходе которой поэт оказался непосредственным свидетелем «чудачеств» великого полководца[20] и, разгадав их символический смысл, написал лаконичное стихотворное послание «Суворову на пребывание его в

[20] В своих воспоминаниях о Суворове его современник П. Н. Ивашев приводит следующие сведения: «Первого он (Суворов. — *Д. Л.*) дружески принял Г. Р. Державина в своей спальне; будучи едва прикрыт одеждою, долго с ним беседовал и даже удерживал, казалось, для того, чтобы он был свидетелем различия приемов посетителям; многие знатные особы, принадлежащие двору, поспешили до его обеда ⟨...⟩ с визитом, но не были принимаемы: велено было принять одного кн. П. А. Зубова. ⟨...⟩ Суворов принял его в дверях своей спальни, так же точно одетый, как бывал в лагерной своей палатке в жаркое время; после недолгой беседы он проводил князя до дверей своей спальни и, сказав Державину „vice-versa", оставил последнего у себя обедать» (цит. по: I, 709).

Таврическом дворце». Здесь образ Суворова строится по принципу *единства характерологических противоположностей*, когда набор отдельно взятых видимых логических несоответствий в единой связи образует логику иного, более высокого порядка, на первый взгляд кажущуюся парадоксальной. Действительно, изначально создается впечатление мнимого величия героя, который, будучи в *«царском пышном доме»*, *«почиет на соломе»*; его *«шлем и меч в лаврах»*, но они *«повержены у ног»*; и вообще он — *«браней страшный бог»*, *«Марс»*, принявший *«Епиктетову плоть»* (I, 709—711). Однако, по мысли автора, подлинная сущность героя как раз и выражается в том, что его поступки обусловлены не внешней стереотипной нормой, а являются результатом упорного духовного подвижничества и нравственного самоотречения, нацеленного на созидательное преобразование себя и мира:

Суворов! страсти кто смирить свои решился,
Легко тому страны и царства покорить,
Друзей и недругов себя заставить чтить.

(I, 711)

Итак, карт-бланш был получен: Державин имел возможность окончательно убедиться в том, что Суворов — это действительно «его герой», а главное — сам Суворов всячески демонстрировал свою готовность и встречное желание «быть воспетым» именно Державиным, более того — активно инициировал этот процесс. Иными словами, в данном случае эстетический тандем «автор — герой» сформировался в основном в сфере внеэстетического взаимодействия его реальных прообразов.

Это незамедлительно отразилось в чертах державинской авторской стратегии. Как известно, в первой половине 1790-х годов на блистательные суворовские победы откликнулись многие русские стихотворцы, в том числе В. П. Петров, Е. И. Костров, И. И. Дмитриев, А. И. Голицын, Д. И. Хвостов и др.,[21] на сочинения которых Державин не мог не обратить внимания.

Особое место в этом ряду принадлежит Е. И. Кострову как автору целой тематической подборки лирических стихотворений, адресованных Суворову и получивших его высокую оценку. В этих стихотворениях, написанных преимущественно в жанрах торжественной оды и героической эпистолы, поэт сумел воспеть воинский подвиг великого полководца, представляя его как верный залог несокрушимости русского оружия. Будучи переводчиком Гомера, Вергилия, Оссиана и ориентируясь в своем творчестве на классические образцы высокой поэзии, Костров создал величественный и художественно выразительный, но в то же время достаточно обобщенный и поэтически-условный образ героя. Так, в «Оде его сиятельству графу Александру Васильевичу Суворову-Рымникскому» (1789), приуроченной к победам при Рымнике и Фокшанах, Костров находит оригинальное композиционное решение: образ Суворова предстает с трех различных точек зрения — *«врага»*, *«росских полков»* и самого автора. Между тем ситуативное различие всех трех субъектов речи оказывается здесь в известной мере относительным, их оценки лишь уточняют и дополняют друг друга, в результате чего полководец и человек сходятся в единой образной фигуре, закрепленной финальной характеристикой: *«Велик, велик Суворов»*.[22]

К сожалению, нет достоверных свидетельств державинской реакции на «суворовские» опусы Е. И. Кострова. Можно лишь предположить, что творческий опыт предшественника был впоследствии учтен Державиным в его поэтической практике. Зато хорошо известно, что на появление героической поэмы «Суворoида», написанной в 1795 году подполковником Фанагорийского гренадерского полка

[21] Подробно об этом см.: *Замостьянов А. А.* Указ. соч.

[22] Поэты XVIII века / Сост. Г. П. Макогоненко и И. З. Сермана; Подгот. текста и прим. Г. С. Татищевой. Л., 1972. Т. 2. С. 175.

И. И. Завалишиным, он откликнулся весьма едкой и жесткой эпиграммой «Вид автору Суворoиды» (1796):

Сей рифмотворческой, безсмысленной чухой
Геройский звук побед в потомство не промчится:
По имени творца, в пыль тотчас завалится,
И вечно будет жить Суворов сам собой
Или достойною его гомеровской трубой.
Вот вид на эту книгу мой.

(III, 361)

Уничижительный пафос державинской эпиграммы не смягчило даже то обстоятельство, что автор поэмы служил под началом Суворова, был им отличаем, а сама поэма получила его благосклонную оценку. Она была написана по всем правилам классицистической поэтики, однако призыв пиита «горящий дух... скрепить вдохновеньем»,[23] вероятно, не был услышан музами, и сочинение по форме более напоминало рифмованную сводку военных событий, изобилующую шаблонными риторическими фигурами и акцентными инверсиями. Очевидно, в данном случае Державина уже не мог удовлетворить столь дилетантский подход к воссозданию образа национального героя, а упоминание о «*гомеровской трубе*» налагало на самого автора эпиграммы определенные обязательства.

И вот в течение 1797—1799 годов появляется целый ряд лирических сочинений, в которых Державин целенаправленно решает задачу по формированию поэтического образа великого полководца и запечатлению его в сознании как современников, так и потомков. По характеру авторской установки эти произведения условно делятся на две группы и имеют различную жанровую природу.

Первую группу составляют в основном так называемые «горацианские» оды («На возвращение графа Зубова из Персии», «Капнисту», «К лире»),[24] где содержание лирического переживания определяется размышлениями о смысле человеческого существования, а образ героя выполняет в основном иллюстративную функцию. Так, обращаясь к адресатам своих одических посланий, испытывающих ситуативные жизненные невзгоды, Державин вводит образ Суворова в качестве примера исключительной нравственной стойкости и способности достойно сносить удары судьбы. С этой целью поэт активно оперирует биографическими аллюзиями, отсылающими к обстоятельствам опалы полководца, инспирированной Павлом I:

Смотри, как в ясный день, как в буре
Суворов тверд, велик всегда!
Ступай за ним! — Небес в лазуре
Еще горит его звезда.
Кто был на тысяще сраженьях
Непобедим, а победил;
Нет нужды в блесках, в украшеньях
Тому, кто царства покорил!

(II, 36—37)

Следует предположить, что горацианский контекст указанных од помимо всего прочего выступает как одна из форм выражения авторской позиции, придавая образу Суворова черты эллинских героев-полубогов. По мнению автора, залог подлинно героического величия, воплощенного в личности Суворова, заключается не только в умении безропотно переносить любые страдания, но и с высоты своих бессмертных свершений спокойно взирать на тщету и суету земного несовершенства.

[23] Суворoида: Поема героическая / Творения Иринарха Завалишина, Фанагорийскаго гранодерскаго полку подполковника. Сочинена в Варшаве в 1795 году. СПб., 1796. С. 2.

[24] В одах «На возвращение графа Зубова из Персии» и «Капнисту» ощутимо влияние (вплоть до косвенного цитирования) оды Горация «К Помпею Гросфу» (кн. 2, ода 16).

Состав второй группы определяют тексты, написанные в 1799 году в жанре торжественной оды («Орел», «На победы в Италии», «На переход Альпийских гор»), где в центре лирического переживания находится уже сама личность Суворова-полководца, а «*геройский звук побед*» выступает необходимым изобразительно-выразительным фоном. Здесь содержание образа Суворова по-прежнему выражено посредством ряда устойчивых мифориторических номинаций («*северный Орел*», «*Алкид*», «*Геркулес российский*», «*Александр Македонский*» и др.), стимулирующих его масштабность, акцентирующих внеисторическую ценность и выводящих на уровень символического обобщения. Часто Суворов предстает в этих одах как колосс, не ведающий преград и предела своему могуществу («*Шагаешь ты чрез цепи гор*»; «*Идет, одет седым туманом, / По безднам страшный исполин*», II, 289).

Но наряду с этим можно наблюдать и проникновение различного рода художественных деталей, которые снижают общий уровень поэтической условности и существенно сближают героя стихотворения с реальным прототипом. В числе прочих факторов, способствующих индивидуализации образа, следует отметить подробности характерологические и особенно аллюзивные, отсылающие к конкретным биографическим событиям жизни Суворова:

По доблести — царям сокровный,[25]
По верности — престолов щит,
По вере — камень царств угольный,
Вождь — знаньем бранным знаменит,
В котором мудрость с добротою,
Терпенье, храбрость с быстротою
Вместились всех изящных душ.

(II, 296—297)

Подобные изменения в структуре образа героя являются свидетельством изменений в характере его взаимоотношений с автором. Так, в оде «На победы в Италии» поэт уже с ощущением полного права именует адресата не иначе как «*герой мой*» (II, 275), отмечая сбывшееся собственное пророчество, прозвучавшее в оде «На возвращение графа Зубова из Персии» и касающееся грядущих великих свершений находившегося в опале полководца.

Еще более очевиден факт сближения героя и автора в оде «На переход Альпийских гор», где державинский лирический субъект не только декларирует свою высокую поэтическую миссию, но и выражает чувство личной радости от самой возможности «*петь Суворова*». Более того, парящий дух восторженного пиита как бы преодолевает бескрайние пространства и незримо сопровождает «своего» мужественного героя в Альпийских высях, благодаря чему автор оказывается в роли его личного хроникера и летописца:

О радость! — Муза, дай мне лиру,
Да, вновь Суворова пою!
Как слышен гром за громом миру,
Да слышит всяк так песнь мою!
Побед его плененный слухом,
Лечу моим за ним я духом
Чрез долы, холмы и леса.

(II, 281)

Однако процесс сближения автора и героя достигает подлинного апогея в стихотворении «Снигирь» (1800), посвященном смерти Суворова. Следует оговорить-

[25] Я. К. Грот комментирует этот стих так: «Карл Эммануил IV прислал Суворову три ордена, диплом на чин генерала-фельдмаршала королевских войск, также на достоинство князя с титулом его *двоюродного брата* (cousin)» (II, 296).

ся, что лирическое «я» в его привычно-формальном выражении в тексте оды никак не представлено и лишь дважды появляется авторская форма множественного числа (*«Нет уже с нами»*, II, 348), как бы подчеркивая коллективный характер лирического переживания. В то же время предельный эмоциональный накал в выражении чувства скорби и глубоко личные интонации, пронизывающие текст стихотворения, не оставляют сомнения в глубине и безыскусственности ощущения *персональной* сопричастности автора к биографии усопшего героя. Интонационная оригинальность оды, в частности, обусловлена тем, что из 10 предложений, составляющих синтаксическую основу текста, 7 — вопросительных. Такая интонация вопрошания как нельзя лучше передает чувство растерянности и неопределенности, вызванное смертью *«мужа в свете столь славна»* (II, 348).

Личное горе автора обозначено уже в самых первых стихах, организованных в форме интимного обращения:

Что ты заводишь песню военну,
Флейте подобно, милый Снигирь?

(II, 344)

В связи с этим особый смысл приобретает сам образ «Снигиря». В этом образе соединяются ипостаси объектов лирического высказывания и лирической скорби. Снигирь — это и пернатый собеседник автора, исполняющий *«одно колено военного марша»*,[26] и сам Суворов, по-снегириному яркий, неординарный, выделяющийся на общем бесцветном фоне. Именно поэтому принцип единства характерологических противоположностей, которому Державин обычно следовал при создании образа Суворова, еще более последовательно и зримо проявляется в «Снигире»:

Быть везде первым в мужестве строгом;
Шутками зависть, злобу штыком,
Рок низлагать молитвой и Богом;
Скиптры давая, зваться рабом;
Доблестей быв страдалец единых,
Жить для царей, себя изнурять...

(II, 347—348)

Здесь окончательно сливаются бытовое и мифологическое, обыденное и героическое, ситуативное и историческое, образуя целостное авторское представление о подлинном герое.

Но автор не замыкается в своем личном горе. Его персональное переживание сливается с общенациональной скорбью. В тексте это выражено как лексическими, так и ритмическими средствами: а именно, «Снигирь» написан четырехударным дольником, построенным на основе дактиля с цезурным усечением на каждой четной стопе. Это создает акустический эффект чеканного военного марша, как бы акцентированного тремоло барабанной дроби, задающей ритм движения траурной похоронной процессии, которая провожает героя в последний путь:

С кем мы пойдем войной на гиену?
Кто теперь вождь наш? кто богатырь?
Сильный где, храбрый, быстрый Суворов?
Северны громы в гробе лежат.

(II, 345—346)

Так на разных уровнях поэтического текста из вариативного сочетания художественных элементов формируется целостный и ценностно маркированный образ

[26] Излагая историю создания стихотворения в издании 1808 года, Державин писал: «У автора в клетке был снигирь, выученный петь одно колено военного марша; когда автор по преставлении сего героя возвратился в дом, то услыша, что сия птичка поет военную песнь, написал сию оду в память столь славного мужа» (III, 677).

великого современника, в котором кристаллизуется вполне определенное авторское отношение, или, говоря словами М. М. Бахтина, «тотальная реакция на героя».[27] Это отношение возникает на пересечении идеальных представлений о герое, сложившихся в сознании поэта по мере накопления его эстетического опыта, и личных впечатлений как результата его непосредственных контактов с полководцем. Именно поэтому Державин стремится освободить образ Суворова от всего того, что способствовало бы его абстрагированию от реального прототипа, т. е. человека, которого лично знал поэт и которого желал запечатлеть в сознании читателя. Позже данная творческая установка была продекларирована Державиным в трактате «Рассуждение о лирической поэзии или об оде»: «Правдоподобие состоит в том, чтобы собраны были все приличия и принадлежности к воспеваемому предмету в пособие, дабы ему через них казаться более вероятным. Без сего не возбудит он внимания, не затвердится в памяти у современников и не перейдет через предание к потомству» (VII, 546).

Таким образом, формирование авторского сознания Г. Р. Державина в процессе художественного воссоздания личности А. В. Суворова осуществлялось в ракурсе эволюционной динамики: от преодоления этикетной дистанции, разделяющей героя и автора рамками жанрового канона, через постепенный отход от принципов литературной условности к утверждению личностной авторской позиции. Такая установка на достоверность, понимаемая как органическая связь противоречивых сущностей в едином, в сочетании с ярко выраженным авторским началом и стала причиной того, что на фоне широкого круга литературных современников, обращавшихся в своем творчестве к «суворовской теме», именно Державину удалось создать наиболее объемный поэтический портрет великого русского полководца, художественно адекватный масштабу его личности. И сама история подтвердила тот факт, что державинская интерпретация образа Суворова стала приоритетной в сознании отечественного читателя, т. е. действительно «затвердилась в памяти у современников» и «перешла через предание к потомству».

[27] *Бахтин М. М.* Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. М. Собр. соч. М., 2003. Т. 1. Философская эстетика 1920-х гг. С. 89.

© *А. Ю. Соловьев*

## НЕИЗВЕСТНОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ А. С. ХВОСТОВА

В ИРЛИ хранится рукопись, ранее не опубликованная и не привлекавшая внимания исследователей. Она носит название «Сентиментальный вояж А. Хв.» (А. С. Хвостова) и датируется 1809 годом (шифр Ф. 265, оп. 2, № 2980).[1] Рукопись размещается на пяти листах размером с тетрадный (на л. 4 второй заголовок «Продолжение сентиментального вояжа А. Хв.»), бумага, судя по водяным знакам, относится к 1803 году.[2]

Александр Семенович Хвостов (18.11.1753—14.06.1820)[3] происходил из старого дворянского рода, однако его семья не была состоятельной. По окончании

[1] Тот же фонд содержит другие документы, относящиеся к А. С. Хвостову: его донесения двору из Константинополя, стихотворения, биографические материалы.

[2] «FAO / [Horn] / AO» (*Клепиков С. А.* Филиграни и штемпели на бумаге русского и иностранного производства XVII—XX веков. М., 1959. № 810).

[3] О нем см.: *Степанов В. П.* А. С. Хвостов // Словарь русских писателей XVIII века. СПб., Вып. 3: Р — Я (в печати).

Академической гимназии (1772), куда он был определен по протекции и где его отец[4] стал экономом, Хвостов служил в Коллегии иностранных дел под начальством Д. И. Фонвизина, затем в Сенате. В дальнейшем был на военной и дипломатической службе, дослужился до чина тайного советника, с 1804 года до конца жизни возглавлял Заемный банк.

Литературная карьера его началась в 1770-е годы, когда Хвостов опубликовал ряд переводов,[5] сблизился с Г. Р. Державиным (Державин называл Хвостова в числе друзей, исправлявших его первые литературные опыты),[6] Н. А. Львовым и другими членами львовско-державинского кружка. Охлаждение отношений с ними наступило к 1782 году, тогда же Хвостов написал «Послание к творцу послания, или Копия к оригиналу» — пародию на Фонвизина.[7] Несмотря на разрыв с львовским кругом, Хвостов обменивался дружескими посланиями с Державиным, с которым оставался в теплых отношениях, по-видимому, до конца жизни последнего. Державин интересовался мнением Хвостова о своей литературной деятельности: давал ему в рукописи трагедию «Ирод и Мариамна», советовался относительно предпринимаемого им издания собрания сочинений.[8]

Хвостов был членом Российской Академии и одним из организаторов литературных вечеров, предшествовавших созданию «Беседы любителей российского слова».[9] При учреждении же самой «Беседы» он возглавил ее третий разряд и стал одним из самых активных сотрудников.[10] Среди членов «Беседы», тесно связанных с Хвостовым, помимо Державина следует назвать также П. А. Кикина, которому посвящен «Сентиментальный вояж», и двоюродного брата Хвостова графа Д. И. Хвостова. С идейным вдохновителем и председателем первого разряда «Беседы» А. С. Шишковым литературно-общественные интересы сблизили его еще в начале царствования Александра I. Так, Хвостов был адресатом стихотворения Шишкова «Прогулка. Стихи к А. С. Хвостову» («Реши, Хвостов, задачу...»), в котором тот нападал на ближайшее окружение царя.[11]

С первых стихотворных опытов Хвостов зарекомендовал себя как остроумный пародист, и в начале XIX века продолжал пользоваться этой репутацией. Большинство его колкостей было направлено против конкретных людей и их конкретных действий.[12] Представляет интерес в связи с данной публикацией свидетельство, что Хвостов в 1811 году «сочинил на Карамзина письмо в стихах о пристрастии к новому Стерну».[13]

---

[4] Семен Васильевич Хвостов (ум. 1770) — отставной секунд-майор, помещик Гдовского уезда (*Руммель В. В., Голубцов В. В.* Родословный сборник русских дворянских фамилий. СПб., 1887. Т. 2. С. 585).

[5] «Португалия» из «Географии» А.-Ф. Бюшинга (1772), «Андриянка» Теренция (1773), «Ножка Фаншеттина, или Сирота французская» Н. Ретифа де ла Бретона (1774).

[6] *Грот Я. К.* [Примечания] // Державин Г. Р. Сочинения. СПб., 1864. Т. 1. С. 70.

[7] Текст «Послания...» впервые полностью опубликован в: *Вяземский П. А.* Фон-Визин // Вяземский П. А. Полн. собр. соч. СПб., 1880. Т. 5. С. 216—220.

[8] *Грот Я. К.* [Примечания]. Т. 4. С. 214.

[9] Из архива Д. И. Хвостова / Публ. А. В. Западова // Литературный архив. М.; Л., 1938. Т. 1. С. 403—405.

[10] См.: *Альтшуллер М. Г.* «Беседа любителей русского слова»: У истоков русского славянофильства. М., 2007. С. 57. Публикации Хвостова в «Чтениях Беседы...»: «О стихотворстве» (1811—1812), «Мысли разных сочинителей» (1811—1813), перевод речи М. Эмилия Лепида «К народу римскому. Речь противу Суллы» (1812).

[11] *Альтшуллер М. Г.* Указ. соч. С. 13.

[12] Ряд эпиграмм на Д. И. Хвостова, эпиграмма на О. П. Козодавлева (*Грот Я. К.* [Примечания]. Т. 6. С. 540).

[13] Из архива Д. И. Хвостова. С. 368. О чем именно идет речь в заметке Д. И. Хвостова, неясно. «Новый Стерн» — комедия члена «Беседы» А. А. Шаховского (1805), в которой высмеивались сентиментальные путешествия; считалось, что она направлена против Н. М. Карамзина и карамзинистов, в частности В. В. Измайлова (1773—1830). Д. И. Хвостов мог назвать «новым Стерном» как саму комедию, так и кого-то из упомянутых авторов. Не исключено и то, что в данном случае имеется в виду «Сентиментальный вояж», хотя жанр обозначен как «письмо в

Негативное отношение членов «Беседы» к «новому слогу» общеизвестно. Но стоит ли искать в «Сентиментальном вояже» свидетельств того, что это эпизод полемики «архаистов» с «новаторами»? Вопрос о том, насколько сочинения Хвостова можно считать выражением мнения той или иной группы, сложно решить однозначно. Один из организаторов и деятельный участник «Беседы», он состоял в литературном диалоге с ее видными членами. Но при этом дружеские послания, которыми он обменивался с Державиным, никак не задевали проблемы направлений или литературных групп; позиция самого Державина в «Беседе» тоже еще требует уточнений. Обращенное же к нему стихотворение Шишкова касается политики, а не проблем словесности. Отношения Хвостова с литературными группами с самого начала складывались далеко не просто.[14] Закрепившаяся за ним репутация («сам писал очень немного, но слыл человеком с талантом и вкусом, и был известен как острослов и эпикуреец»)[15] вкупе с эпиграмматическим талантом способствовала тому, что он, возможно, был вполне автономной фигурой в литературном сообществе.

Необходимо отметить, что широко распространенная в начале XIX века традиция пародий на сентиментальные путешествия и повести, к которой принадлежит публикуемое произведение, несмотря на почти вековую историю изучения,[16] остается рассмотренной несколько односторонне. Во многом это произошло из-за инерции восприятия последователей Карамзина, по которым пришелся основной удар критики, как эпигонов его стиля, а писателей, избравших сентиментализм в качестве объекта пародирования, как представителей нового, более прогрессивного этапа литературного процесса. Но кажется возможным показать, как влияние сентиментализма на литературу рубежа XVIII—XIX веков распространялось и на критиков направления. Произведение Хвостова кажется интересным материалом для наблюдений в этой области.

На первый взгляд, «Сентиментальный вояж» является только пародией на сентиментальное путешествие. Фамилии авторов путешествий, на которые ссылается повествователь «Вояжа», нетрудно расшифровать: «Кар.» и «Изм.» — это Н. М. Карамзин и В. В. Измайлов, авторы «Писем русского путешественника» (1791—1801) и «Путешествия в полуденную Россию» (1800—1802) соответственно. Первое стало образцом сентиментального путешествия в русской литературе; второе, появившееся почти десять лет спустя, оказалось наиболее последовательным воплощением жанра. Пародируя эти произведения, Хвостов, видимо, не задавался целью дискредитировать самих авторов. В произведении отсутствует то, что было принято называть «личностью», здесь скорее «сатира на порок» жанра, несообразности которого находятся в центре пародии.[17]

---

стихах»: за два года, протекших со времени написания произведения, первоначальные сведения о нем могли сильно исказиться в устной передаче.

[14] «Что касается Хвостова, то хотя он, как видно, попал в этот круг через сослуживца своего, Державина, но Львов и Хемницер не считали его своим; это доказывают многие направленные против него эпиграммы Хемницера, обвиняющие его в двоедушии, в том, что и похвалу его и брань можно купить и что он начал нападать на стихи Львова, как скоро перестал нуждаться в нем» (*Грот Я. К.* Жизнь Державина // Державин Г. Р. Сочинения. Т. 8. С. 282).

[15] Там же. С. 870.

[16] См., например: *Роболи Т. А.* Литература путешествий // Русская проза XIX века. Л., 1926. С. 42—73; *Сомов В. П.* Пародии на сентиментально-романтическую прозу XIX века (1800—1830 годы) // МГПИ им. В. И. Ленина. Учен. зап. № 288. Вопросы русской литературы. М., 1958. С. 53—73; *Гозенпуд А. А.* А. А. Шаховской // Шаховской А. А. Комедии, стихотворения. Л., 1961. С. 5—72.

[17] Ср., например, с первой, по-видимому, пародией на сентиментальные путешествия в русской литературе — «Письмом к издателю» А. М. Кутузова, высмеивавшим Карамзина и подписанным уничтожающим псевдонимом Попугай Обезьянин: «Итак, решился твердо писать, хотя и сам еще не знал что́; отправился я в чужие краи, зная, что сие придаст немалую важность будущим моим сочинениям. С сим намерением проскакал я чрез некоторую часть Европы, посвящая, подобно вашему другу (т. е. Карамзину. — *А. С.*), мое внимание натуре и чело-

Хвостов принимает на себя маску наивного автора, стремящегося следовать образцам. В тексте присутствуют элементы, характерные для сентиментального путешествия: посвящение, меланхолический пейзаж (кладбище и ели), выражение горечи от разлуки с друзьями и близкими («куда едешь? кого покидаешь?» — л. 1), описание водной стихии — порогов на Нарве (ср. с Рейнским водопадом у Карамзина и с рекой Салгир у Измайлова). «Вояж» гротескно переполнен «сентиментальной» лексикой: «гармонировать», «мыслящее существо», «умилительный», «любезный друг», «трепещущая грудь», «стесненное сердце», «особое чувство нежности» и т. п.

При этом выражения типа «мнимой тоски», «будто было» (л. 1) свидетельствуют о том, что повествователь не скрывает своего намерения выдумывать, т. е. именно иронизирует, а не является наивным «вояжером», подражающим канону сентиментализма. Постоянное подчеркивание общности с сентиментальными авторами: «нашей братией» (л. 3), «наш брат, сентиментальный вояжер» (л. 4) — своим шутливым тоном не опровергает, а подтверждает мысль об иронии. Действительная же эмоция — смех, высмеивание сентиментального путешествия, не выдерживающего проверки реальной жизнью.

Протяженность маршрута (из Петербурга через Нарву и родную деревню Кежово в Порхов)[18] и размер самого «путешествия» крайне малы,[19] не говоря уже о том, что «вояжер» не доезжает до Порхова, конечной точки обозначенного им маршрута (во всяком случае, не извещает об этом читателей).

Иронически обыгрывает Хвостов и такой важный элемент «путешествия», как посвящение. В произведениях сентиментальной традиции адресаты посвящений (чаще всего друзья и родные) обычно не назывались по имени или представали в зашифрованном виде. «Расшифровка подобных посвящений нередко оставалась для большинства читателей, а также позднейших исследователей невыполнимой задачей. Элемент некоторой тайны, известной лишь немногим, придавал этим посвящениям особый интимный характер».[20] То же можно сказать о сокращениях фамилий, упоминаемых в тексте.[21] «Кар.» и «Изм.» у Хвостова отсылают к такого же типа сокращениям в путешествиях самих Карамзина и Измайлова. Но у него «затемнены» фамилии известных писателей, а друзья — Кикин (в посвящении) и

---

веку, преимущественно пред всем прочим, записывая то, что видел, слышал, чувствовал, думал и мечтал. Окончив курьерскую мою поездку, возвратился в мое отечество весьма уже незадолго пред разрешением от авторской моей беременности» (*Барсков Я. Л.* Переписка московских масонов XVIII-го века. Пг., 1915. С. 72). Ср. с объявлением об издании «Московского журнала»: «Один приятель мой, который из любопытства путешествовал по разным землям Европы — который внимание свое посвящал натуре и человеку преимущественно перед всем прочим, и записывал то, что видел, слышал, чувствовал, думал и мечтал — намерен записки свои предложить почтенной публике» (*Карамзин Н. М.* Объявление // Московские ведомости. 1790. 6 нояб. № 89. Отд. л.).

[18] Следует отметить, что такого рода поездки, судя по всему, были для Хвостова делом обычным. Так, летом 1807 года он собирался посетить Державина в Званке. О предполагавшейся поездке Хвостова «с компаниею» и плохой дороге, которая могла помешать им осуществить свое намерение, см.: *Державин Г. Р.* Письмо И. Ф. Соломке. 1 июля 1807 г. // Губерти Н. В. Историко-литературные и библиографические материалы. СПб., 1887. С. 4.

[19] Конечно, если сравнивать только с Карамзиным и Измайловым, авторами книг о масштабных путешествиях (по Европе и по югу России соответственно). Были «путешествия» и вовсе крошечные, например «Новый чувствительный путешественник, или Моя прогулка в А...» анонимного автора, скрывшегося за псевдонимом К* Г* (1802).

[20] *Кочеткова Н. Д.* Литературные посвящения в русских изданиях XVIII—начала XIX века. Статья 1. Особенности жанра // XVIII век. СПб., 2002. Сб. 22. С. 81.

[21] Например, Б*, сопровождавший карамзинского повествователя (датчанин Г. Беккер; о нем см.: *Генин Л. Е., Лотман Ю. М.* Примечания // Карамзин Н. М. Письма русского путешественника. Л., 1984. С. 627), или упоминаемые Измайловым «любезный Т***» (*Измайлов В. В.* Путешествие в полуденную Россию. М., 1800. Ч. 1. С. 13) и «милая П***» (Там же. С. 29). Стоит заметить, что при повторной публикации своего «Путешествия...» Измайлов заменил сокращения полными именами и фамилиями, но оставил их, когда речь шла о частных лицах.

Шишков — как раз названы. Выворачивая наизнанку указанную особенность сентиментальных произведений, Хвостов добивается создания комического эффекта (усиленного тем, что сам Хвостов выступает под инициалами «А. Хв.»).

Подвергаются пародийной интерпретации многие из «общих мест» сентиментального канона. Так, радости отъезда из Петербурга, необходимого по состоянию здоровья, последовательно противопоставлена ритуальная грусть: повествователь приходит в «томное, умилительное и меланхолическое положение» (л. 1). Вместе с ситуацией затянувшегося расставания это фиксирует одно из противоречий сентиментального путешествия: путешественник сообщает о своей тоске в разлуке с друзьями вопреки тому, что расставаться с ними никто не заставляет, так как само путешествие у сентименталистов — осуществление желания («Сколько лет путешествие было приятнейшею мечтою моего воображения?»),[22] а не необходимость.

«Глубокомысленные» рассуждения о естественности, сопровождающиеся восклицаниями «Ах, природа!» и «о натура!» (л. 2, 3), если не вступают в противоречие, то оттеняются стремлением к комфорту. Насмехаясь над «гасконской произношением» своего учителя (л. 5), что восходит к традиционной как в литературе XVIII века, так и в среде «беседчиков» антифранцузской теме, повествователь как бы не замечает собственных галлицизмов. Сентиментальное настроение приводит его к необоснованным выводам о реальности (разговор с крестьянкой) и совершению глупых поступков (выдача уже пьяному извозчику денег на водку). Слова «вояжера» нередко расходятся с действиями, продиктованными уже упомянутым стремлением к комфорту (так и не принятое решение отпустить лошадь из упряжки после возмущения грубым обращением кучера с ней).[23]

Таким образом, перед читателем проходит ряд эпизодов, каждый из которых занимает абзац (кроме беседы с крестьянкой) и завершается ироническим высказыванием или концовкой, которая показывает столкновение какого-либо сентиментального штампа с реальностью. Композиция произведения предельно проста, его можно завершить в любом удобном месте (тем самым повторяется и пародируется композиция сентиментального «путешествия», также ничем, кроме маршрута, не ограниченная).

Сентиментальный вояжер достигает своей цели — меланхолического кладбища: «се кладбище и ели, на которые я столько надеялся» (л. 5), там *его* текст и заканчивается ритуальными слезами. Но на этом не обрывается текст «Сентимен-

---

[22] *Карамзин Н. М.* Письма русского путешественника. С. 5.

[23] Проявление жалости к лошадям Хвостов здесь совершенно напрасно приписывает Карамзину: «Ежели бы мои хартии читал Кар..., то б бричке моей идти тройкою» (л. 2). В «Письмах русского путешественника» нет упреков в адрес грубых извозчиков, есть лишь переживания по поводу медленной езды и иронизирование по поводу излишней привязанности англичан к лошадям: «...лошади живут лучше многих людей на свете. Вы читали забавное Гулливерово путешествие; помните, что он заехал в царство лошадей, у которых люди были в рабстве и которыя, разговаривая по-своему с нашим путешественником, никак не хотели верить, чтобы где-нибудь подобныя им благородные твари могли служить слабодушному человеку. Эта выдумка Свифтова казалась мне странною; но приехав в Англию, я понял Сатирика: он шутил над своими земляками, которые, по страсти к лошадям, ходят за ними по крайней мере как за нежными друзьями своими. Резвые скакуны здесь только-что не члены парламента и без всякого излишнего самолюбия могут вообразить себя господами людей» (*Карамзин Н. М.* Письма русского путешественника. С. 378). Идею выпрячь лошадь сентиментальный вояжер, очевидно, позаимствовал не у Карамзина, а у Л. Стерна: «Ну, если это такая упрямая скотина, так пусть себе идет, куда знает, — отвечал я. — После этого Ла Флер отпустил коня, хорошенько стегнув его, а тот поймал меня на слове и во весь опор помчался назад в Монтрей» (*Стерн Л.* Сентиментальное путешествие. Воспоминания. Письма. Дневник. М., 1940. С. 43). Контаминация вполне могла произойти неумышленно: вряд ли данный эпизод прочно ассоциировался с автором «Сентиментального путешествия», хотя бы потому, что не попал, например, в сборник «Красоты Стерна» (1801), компендиум «лучших его патетических повестей и отличнейших замечаний на жизнь для чувствительных сердец», как сказано в подзаголовке.

тального вояжа». Идущий далее pièce detaché — не только доказательство того, что произведение является завершенным путешествием, а не наброском, но и постскриптум для «умного» читателя. В нем говорится о дураках и о том, что автор не причисляет к ним адресата, следовательно, тот может и должен понять истинную интенцию текста. Значит, в замысел входит расчет на читателя, близкого автору по своим установкам и знанию литературного этикета. Это одновременно факт (Кикин принадлежит к одному кругу с Хвостовым) и совпадение с установками сентиментализма. Последнее, очевидно, не входило в планы Хвостова. Бросается в глаза и еще одно противоречие, не предусмотренное автором.

В эпизоде с детскими воспоминаниями, единственном лишенном ироничности месте во всем произведении (описание чувств по отношению к родителям — подлинное переживание — противопоставляется намерению посетить могилы бабушки и дедушки, которых автор «Вояжа» не помнит), видно, что некоторые особенности сентиментального текста (свободное повествование, меланхолическая приподнятость) позволяют свободно обращаться к важным (но не литературным в прежней системе жанров) темам, какова тема личной памяти. Тема, ставшая открытием сентименталистов, настолько серьезна, что не подвергается иронии даже в произведении, пропитанном ею насквозь.[24]

Также нужно иметь в виду склонность к иронии и самоиронии самих сентименталистов, прежде всего законодателей жанра «путешествия», т. е. Стерна и Карамзина. Так, Карамзин отмечал «излишнюю высокопарность, гром слов не у места, и часто притворную слезливость»[25] своих адептов, а своеобразие «Сентиментального путешествия» Стерна состоит, как традиционно считается, в «неразрывном слиянии эмоции с лукавой, иронической насмешкой над этой эмоцией».[26] Создатели канона не относились к нему как к чему-то незыблемому. И любая критика лишь заостряла вопрос: как писать о путешествии, как найти грань между правдой реальности и художественной природой рассказа о ней. Логика автора, стремящегося найти противоречия жанра, сама вступает в противоречие с логикой текста, построенного, пусть и с юмористической целью по «правилам» (л. 1) жанра неканонического, гибкого и саморефлексивного.

Итак, «Сентиментальный вояж», хотя формально принадлежит к традиции пародий на произведения сентиментализма, оказывается в этом ряду произведением, не допускающим однозначного объяснения. Хвостов высмеивает не взгляды сентименталистов, а сам стиль, что в современном понимании связывается не с пародией, а с иронией.[27] «Вояж» главным образом ироничный, а не пародийный текст. Но сентиментализм в своих лучших образцах сам предполагает иронию. Это и есть причина того, что пародия Хвостова во многом смыкается с предметом своей критики; в некоторых местах текст неотличим от собственно сентиментального путешествия. Материал таков, что сам постоянно имеет в виду возможность комического переосмысления и часто ее реализует; вне зависимости от желания автора пародии на «путешествие», она становится не столько противопоставлением своему объекту, сколько продолжением его. Отсюда и такие сложные случаи, как «Путешествие вокруг моей комнаты» Кс. де Местра («Voyage autour de ma chambre»,

---

[24] Справедливости ради нужно заметить, что Хвостов, вероятно, чувствовал смысловое напряжение этого эпизода; он выделяет его графически (знаки NB) и интонационно: «следующего, любезный друг, не читай при милых» (л. 4). Эта часть текста представлялась ему неподходящей для пародирования, и он поспешил вывести ее за рамки того, что можно читать «при милых», т. е., по сути, за рамки сентиментализма. Между тем как раз сентиментализм данную тему и разрабатывал.

[25] [*Карамзин Н. М.* Предисловие] // Аониды. М., 1797. Книжка 2. С. VIII.

[26] *Тронская М. Л.* Романы Л. Стерна // Литература и эстетика. Сб. статей. Л., 1960. С. 39.

[27] «В бытии культуры ирония выступает формой критики, вскрывая нетождественность реальности ее интерпретациям в различных видах дискурса и демонстрируя границы данных интерпретаций» (*Медведева Т. А.* Ирония как форма критики в культуре. Томск, 2007. С. 10).

1794), одновременно являющееся пародией на Стерна и подражанием ему. На русской почве нечто подобное получилось у Хвостова.

На основании одного произведения, к тому же неопубликованного, имеющего камерный характер дружеской шутки,[28] нельзя, конечно, выдвигать суждения о степени сближения между сентиментальным дискурсом и литературной традицией, противопоставлявшей себя ему. Но благодаря «Сентиментальному вояжу» А. С. Хвостова, по крайней мере, можно видеть проницаемость границы, обычно представлявшейся глухой стеной. Подтверждением этого традиционного взгляда могла бы служить ирония, направленная против сентименталистов, однако именно она, в конечном счете, опровергает такой взгляд. Вместе с тем основной тон «Вояжа» — шутливый, ни к чему не обязывающий тон литературной игры, цель которой — сама игра и развлечение для друзей.[29]

При публикации орфография и пунктуация приведены в соответствие с современными нормами, но некоторые особенности рукописи сохранены. Это относится к грамматике (устаревшие формы деепричастий), передаче разговорной речи («обрадуесся» вместо «обрадуешься», «есть» вместо «если»), графике (знаки тире и двоеточие с тире вместо многоточия). Курсивом обозначены слова, вписанные над строкой.

## Л. 1.

**Сентиментальный вояж.[1] А. Хв.**
**посвящен Петру Андреевичу Кикину[2]**

Нарва. 31. мая 1809.

К великому удовольствию получил я отпуск, в коем по обстоятельствам моим имел надобность, а перемену опыта и движение для расстроенного моего здоровья полезными почитал; следовательно, собирался я с радостью из Петербурга. Но, вообразя, что ежели пущусь в вояж просто, то что скажут обо мне Кар..., Изм...[3] и проч., почтут меня не сентиментальным; итак, решился удовольствие мое посокрыть и, намереваясь писать журнал вояжа, поступить сообразно правилам. Представил себе, что оставляю всех милых сердцу моему,[4] с которыми душа моя гармонирует, а тем самым и привел мыслящее существо свое в томное, умилительное и меланхолическое положение, в коем должен быть дух сентиментального вояжера. Переменил даже и план езды, ибо сперва думал просто ехать на Нарву, Гдов, через деревню братнину,[5] к двоюродной сестре[6] и в Порхов; но положил не проезжать ни одного почтового дома, не делая нравственных умствований и полезных замечаний о нравах людских, их склонностях и обычаях; ни одного романтического местоположения, не употребя достаточных минут на восхищение *себя* красотами натуры. К сему езда моя на своих лошадях много мне способствовать имеет.[7] Особенно считаю я на погост,[8] в котором братнина деревня. Там покоятся прахи покойного дедушки[9] и бабушки, которых я не помню. Церковь при реке Плюсе[10] окружена пространным кладбищем, осененным большими елями. Жаль, коли они теперь посохли, ибо я не бывал на родине лет сорок.

Ты, любезный друг, будь хранилищем тайных дум моих. Ты, при собрании всех милых, читай им описание мнимой тоски моей и не оставь в случаях нуж-

[28] Упоминаний о «Вояже» нет в воспоминаниях о Хвостове; логично предположить, что произведение не распространилось и не предназначалось для распространения за пределами того узкого круга лиц, которые обозначены автором в тексте как «милые сердцу моему»: Кикин и Шишков.

[29] О характерном для периода начала XIX века противопоставлении понимания литературы как служения и как игры см.: *Комарда Т. Г.* От чувствительного философа к философу резвому: издания Владимира Измайлова // Вестник молодых ученых: Филологические науки. 2001. № 6. С. 32—36.

ных вздохом дополнить недостаток трогательных мест. Что тебе стоит уронить и слезу?

Ты видеть уже мог за обедом, что хотя я ел много, но аппетит был, так сказать, фальшивый, жажда необыкновенная, движения тела принужденные, порывистые, разговор несвязный. Все сие не могло уйти от примечания твоего. (Жаль, право, коли ты этого не приметил.) Ты видел уже наклонность мою к чему-то необычайному; а дистракции[11] и скрыть я не мог, вспомни, что чуть не облил я тебя, пролив стакан с квасом.

Не было тебя, как я заезжал к невестке,[12] где были мои родные брат,[13] сестра и племянницы;[14] но мне нужно для плана моего, чтобы ты и Александр Семенович Шишков там были. Итак, с позволения вашего я повторю то, что будто при вас и будто было.

Когда настало время разлуки, признаюсь, я почувствовал, как будто сердце мое спросило меня: «Куда ты едешь? Кого покидаешь? Известные предметы меняешь на неизвестные; беседу[15] милых на целые недели безбеседия. О человек, доколе гоняться тебе за суетою и неизвестностью?» Тягостные мысли сии захотел я перервать, приближа минуту отъезда моего: то жал руку сидящей подле меня сестры, то поглядывал быстро на племянницу, и хотел нечто трогательное сказать невестке, но она на ту пору вышла, и я молча готов был заплакать. Уже лоб мой начинал морщиться, уже глазные фибры в движение приходить стали, и понять не могу,

## Л. 2.

каким образом не выкатилась слеза. Эту услугу мог бы мне показать левый глаз, им я реже смотрю в лорнет. Короче сказать: встаю и глядя на всех вас, милые, начинаю избирать, к чьему сердцу сперва приложу я трепещущую грудь мою, как входит слуга и говорит, что извозчик пьяный, забыв, что дормез мой на одной осевине,* круто повернул и что-то изломал. Вспомни тогда, что разумнейшие из беседы нашей тотчас нашли естественным, что пьяному одна дрога[16] двумя показалась. Вспомни, что я тотчас с улыбкою вымолвил: «Итак, бесценные, еще несколько минут пробуду я с вами, покуда починят». (NB. Признаюсь, однако ж, что мне было досадно.)

В самом деле, починили скоро, и я поехал.

Кажется, с стесненным сердцем выехал я за шлагбаум. Пошел дождь, и я стал рассматривать с восхищением действия небесной воды. Там, на кровельных жолобах скопляясь, текла она по углам ручьями, там, где нет жолобов, падала полновесными каплями прямо с кровли; там на лощинах составляла лужицы; там, по пологостям пробираясь, прорывала землю и мелкие щепки с брызгом уносила с собою; там спорила с песком о количестве, которое он вместить в себя может, и силилась, наполня сию натуры губку, покрыть ее и восторжествовать до просухи и проч. Между тем поднял я окно в карете, чтоб не брызгал дождь и думал: «Ах, природа, сколь ты занимательна и во время непогоды, когда смотришь на тебя из-под крышки».

Я доехал благополучно до Кипени,[17] куда лошади мои наперед были высланы. Стали перепрягать. Я с особым чувством нежности глядел на извозчика, который, привезя меня, должен был в Петербург возвратиться, завидовал ему, вспомня о вас, дражайшие, хотел обнять его и велел дать полтину на водку.

Одна из новокупленных лошадей начала беситься и не пошла на пристяжке; кучер стал бить ее. Я вышел, велел выпрячь и, имея душу расположенную ко утонченным правилам нашим, сказал: «Не трогайте ее, не принуждайте; мы все рожде-

* На полях следующее примечание: «NB. / Это было».

ны свободными, привяжите сзади, пусть так идет». «И, барин, — сказал мне кучер, — чего на нее смотреть, надобно ее уломать и задать страсть». «Варвар», — помыслил я, вздохнув по обычаю, отвернулся и пошел прочь, рассуждая: «Ежели бы мои хартии* читал Кар..., то б бричке моей идти тройкою».[18]

Лента моя, звезда и два креста[19] приобретали мне великое уважение. Встречающиеся крестьяне снимали шляпы, крестьянки кланялись, и я обязан был умствовать: «О люди! что такое они почитают, чему кланяются, чему завидуют. Не ленты творят почтенными — добродетель. Не каретами и свитой восхищаться должно, а натурой. Поселяне, вы-то поистине достойные удивления, почтенные дети природы; вы-то счастливы. Вы живете под кровом неба при полном озарении блистающего солнца. Вы-то, как орлы, на сие великое светило мира взираете, не бояся загара». Между тем спросил я дочь, на что она перчатку скинула, и опустил тафту у окна.

Приехав обедать в корчму в шести верстах за Чирковицами,[20] пошел я в поле и, сев на камень, вынул карандаш и бумагу. Первое мгновение посвятил вам, милые сердцу моему, и хотел

## Л. 3.

описывать чувствовании мои и отверстые передо мною красоты природы; но увидел, что около камня нечисто. «О натура! — сказал я, — сколь ты прелестна, когда тебя подметут». Пошел и сел в корчме на крыльце.

К крыльцу подошла крестьянка, держащая на руках ребенка, и с нею мальчик лет шести. Одета порядочно. И поклонилась моим крестам. Вот разговор мой с нею:

Я.

Откуда ты, голубушка?

Она.

Из деревни недалеко отсюда.

Я.

Зачем ты здесь?

Она.

Дожидаю мужа; он пошел на барский двор. Сегодни воскресенье. Так я и вышла к нему навстречу.

Я.

Давно ль ты замужем?

Она.

Десятый год, кормилец.

Я.

Много ли у тебя детей?

Она.

Четверо, мальчик и девочка побольше этого (указывая на стоящего подле ее).

Я.

Здоровы?

Она.

Все здоровы.

Я.

Любит тебя муж?

Она.

Слава Богу, батюшка.

Я.

---

* В рукописи слово написано неразборчиво, реконструируется по смыслу.

И вы живете хорошо?
Она.
[Ни в чем]* не нуждаемся.
Я.
Так поэтому ты счастлива?
Она.
Счастлива, благодаря Бога.
Я.
Когда муж твой пошел?
Она.
Вечор.
Я.
Он обрадуется, увидя тебя?
Она.
Обрадуется, он такой добрый, ласковый.
Я.
(С восхищением мысленно возгласил я: «Сюда, петербургские барыни. Сюда, мужья, учитесь быть счастливыми: вот вам образец»).
И ты обрадуесся?
Она.
Коли не пьян придет.
Я.
А что же?
Она.
Есть немножко во хмелю, неугомонен.
Я.
Ага!
Она.
Побьет меня и детей разгоняет, как попадет в голову.
Я вскочил и сказал ей: «Поди, молодка, ты испортила семейственную картину».

Оканчивая, скажу, что *пока* доехал до Нарвы и по сей час много раз вздыхал я по вас, милые. Многими слезами и по правой, и по левой щеке течь бы надлежало, но определено их в резервуар, в котором хранятся все слезы, пролиться нашей братией или при расставании с милыми сердцу, или от восхищения при рассматривании природы, или при воспоминаниях случаев бывалых и небывалых, или при трогательных картинах. Вы, неблагодарные, зевотой за них *нам* платите.

## Л. 4.

### Продолжение сентиментального вояжа А. Хв.

Из Нарвы ездил я на Ювалу[21] смотреть пильные мельницы господ Сутова, Хета и Крамера[22] и изготовлялся, между тем как смотрел работы, увидеть пороги с сентиментальной пристойностью. Поналадя себя, оперся я правой рукой о перила моста и, свеся голову на подставленную левую, взглянул вдруг: страшные водопады, ударяясь о камни с высоты, рассекались с необычайным шумом, производя некакую дождевую пыль; вода клубилась, пенилась, составляла тьму водоворотов, из коих извергаясь неправильными порывами, стремилась вниз по течению; постепенно умаляла быстроту тока своего, а там — море[23] принимало в лоно свое уставшую от колебания и уже томно текущую Нарову. Милые сердцу моему! Стремле-

* Зачеркнуто.

ние вод уподоблял я тому [стремлению], с каковым, по правилам нашим, обязан дух мой к вам стремиться. Жизнь мою и жизнь каждого из вас порознь расставил я от порогов до моря и, казалось, видел: кто крутится, кто ныряет, кто спешит, кто успокаивается, кто устает. (Ближе всех вас себя видеть мне казалось приближающимся к морю.) Все сие так размягчило душу мою и в такой привело киселеобразный экстаз, что я: — Заключа, что мало пилят досок оттого, что коммерция остановилась, спросил: «Не здесь ли ловятся миноги?»

Поутру выехал я из Нарвы и, пока ехал форштатом,[24] размышлял, что всякий оборот колеса, всякий шаг лошади физически, а всякий замах кнута кучера морально отдаляет меня от вас, завел вздох, которого первая половина вся вам принадлежит, но другую испустил я, под самым шлагбаумом, в честь дяди моего, который был в 1790 годе капитаном в Нарвском гарнизоне;[25] ибо представился мне проспект к Пяте,[26] где переезжают реку Плюсу. Я вспомнил, как слыхал в молодости, что дядя покойник часто по сей дороге езжал в домовой отпуск.

Так редко случается, чтобы наш брат, сентиментальный вояжер, говорил правду и чтоб положение свое во всяком случае не прикрашивал, что я почти горжусь, исповедуя вам, что до самого того места, где остановился обедать, ни о ком из вас, милые, не думал. Все мысли мои занимала дорожная экспедиция. (Я слышал, что недавно кто-то из членов умер, то оттого ли, что он умер, или оттого, что не умерли и другие, дорога, называемая Большая, от Нарвы через Гдов в Псков такова, какой и в глухом переулке быть не должно. Мосты мерзкие, инде вовсе нет, инде сгорели и нет объезда и проч.) Чтоб наградить потерянное время и чувствуя пустоту в душе требующей, чтоб вы не вне ее толкались, а заняли в ней места, как книги по полкам, тотчас после обеда лег я на траве под амбар близ ручейка, по желтому песочку сквозь камышки пробирающегося и роеподобный шум производящего. Сперва поблагодарил натуру, потом посадил вас всех, милые, около себя и — ежели б не заснул, то б ни с чем не сравнилась мистическая моя с вами и с природой беседа.[27]

Наконец, я на родине. NB. Следующего, любезный друг, не читай при милых: — Отец и мать мои скончались в 1770 годе, через восемь месяцев один после другой, оба в воскресенье, оба в шесть часов пополудни.[28] Погребены у Самсония[29] на Выборгской стороне. В нынешнюю бытность мою в Петербурге поправлял я камни над гробницами их

**Л. 5.**

и с особенным нежным чувством смотрел на сию работу. Редко и теперь проезжаю я мимо Самсония, не выходя к ним. Приехав на место, где родился, рос, живее еще и чувствительнее представились мне время детства, ласки и горячности нежной матери, любовь и заботы благоразумного отца. Имея сто душ, платил он по триста [рублей] в год учителю,[30] и когда определил меня и братьев в Гимназию Академии наук, то, оставя хозяйство, переехал в Петербург. Решился даже, чтобы быть вместе с нами, принять на себя низкую должность эконома при гимназии[31] и зависеть от тех, в зависимости которых никогда б ему быть не надлежало. — Далеко не столько мои дети мне обязаны. — Писав сие, на несколько часов я сделался неспособным к продолжению моего журнала.

NB. Отсюда начинай вслух. Итак, я на родине; по писцовым книгам: Новгородской губернии, Шелонской пятины, Залесской половины,[32] Щепецкого погоста, выставки[33] Крапивны в усадище Кежове.

Отыщи, любезный друг, те трогательные места у моих предшественников, вояжировавших душою и телом, где они с восторгом говорят о восхитительных напоминовениях забав младенчества их, о горестях, которых не ощущали, и о утехах,

которых не вкушали. Прочти пассаж, когда Из... находит в Херсоне свою кормилицу[34] и проч., и увидишь правила, по которым обязан бы я был описывать поразительные черты размалеванных картин, изображающих происшествия моего ребячества. Отцовского дома я уже не нашел, даже переменено и место усадьбы, несмотря на то, однако ж, мне казалось: — Здесь прорезал я кожаные стулья, воображая, что пускаю лошадкам кровь, там упал я в пруд и перепугал матушку, здесь свалился я с лошади, здесь высекли меня за то, что подрался с братом. Вот стул, на котором сидел учитель мой француз господин Текус,[35] который оставил мне, в вечную по себе память, Гасконскую прононсиацию.[36] Бог знает, чего я не видел, хотя, правду сказать, мало что помню, ибо молод перевезен в Петербург.[37]

Се наконец церковь Крапивенская, се кладбище и ели, на которые я столько надеялся. Я стою на горе, вижу реку Плюсу, *вижу* просвирню, которая с ведрами воды идет на гору, и предаюсь меланхолии. Оперся локтем о пень, вздохнул: слеза натуре (comme de raison),[38] слеза вам, милые сердцу моему, слеза дедушке, слеза бабушке, слеза всем православным христианам.

Pièce detaché.[39] Проезжая через реку по дурной лаве (из плотов мост)[40] в дачах одного дворянина, спросил я у мужика:

— Разве барин ваш не ездит здесь?

— Как не ездить, часто, и на прошлой неделе утонуть было изволили.

— Да для чего же не сделает он хорошей переправы?

— Стану-де я делать, изволит говорить, чтоб другие по ней ездили.

Я всегда дивлюсь премудрости божьей, когда вижу дурака. Нет сомнения в том, что Вышнему Существу умного произвести несравненно легче, чем глупого. Чтоб дать какое совершенство, чтоб устроить доброе, стоит только Богу частичку от себя отделить и кончено; но где он берет материал на дурака? Я, право, иногда грешу, думая, на хорошего дурака глядя, что уже и мешался ли Бог в его сотворение.

Здесь я вздохнул с радости, что тебя, любезный друг, сотворить Богу было не трудно.

[1] Вояж — для Хвостова не просто синоним слова «путешествие», но синоним с «иностранным» оттенком, заимствованный из французского языка. Именно ориентацию на французские язык и литературу — в противоположность «правильному» подражанию «древним» — Хвостов вслед за А. С. Шишковым считал главным недостатком современной ему русской словесности. Ср.: «Мы одни сочли почему-то, что писатели французские и язык их вместили в себя все совершенства и красоты и все достоинство всех языков и наречий. ⟨...⟩ Возможно ли, кажется, быть тому, чтоб русский язык, заключающий в себе не только латинские, но и греческие красоты, мог отказаться от преимуществ своих?» (*Хвостов А. С.* О стихотворстве // Чтение в Беседе любителей русского слова. СПб., 1811. Книжка 3. С. 9—10). Таким образом, озаглавив свое произведение заимствованным словом, автор сразу обозначал его иронический характер. Другой аспект данного словоупотребления связан со значением. В русском языке XVIII века слово «вояж» чаще обозначало само путешествие, чем литературное описание, хотя и употреблялось для обозначения дневника поездки. В то же время «путешествие» — еще и устойчивое наименование определенного жанра. Хвостов, желая подчеркнуть различие между реальностью и искусственным описанием, делает вид, что не замечает этой детали, которая, конечно, должна была бросаться в глаза. Позиция неразличения реального и литературного путешествия (правда, в этом случае можно говорить о настоящем непонимании) характерна уже для первых критиков этого жанра — московских друзей Карамзина, которые в письмах 1790-х годов употребляют в обоих случаях слова «путешествие», «вояж», «поездка», «журнал» — часто неодобрительно, особенно слово «вояж» (см. например: *Плещеева А. И.* Письмо к А. М. Кутузову // Барсков Я. Л. Указ. соч. С. 6; *Лопухин И. В.* Письмо к А. М. Кутузову // Там же. С. 89).

[2] Петр Андреевич Кикин (1775—1834) — генерал-майор, участник войны 1812 года, статс-секретарь (1816—1826), сенатор, председатель и казначей «Общества поощрения художников», один из инициаторов сооружения храма Христа Спасителя. Хвостов не единственный, кто посвящал ему свое произведение. Брат П. А. Кикина Алексей Андреевич много позднее посвятил ему «Хор для вальса во время всерадостного присутствия их императорских величеств в Москве» (М., 1831): «Петру Андреевичу Кикину, брату, нежнейшему другу совершенному. Тебе... тебе, кем жизнь моя красна! Брат и друг Алексей Кикин» (на обороте титульного листа).

[3] Имеются в виду Н. М. Карамзин и В. В. Измайлов (см. предисловие к публикации).

[4] Постоянное повторение Хвостовым слова «милые» отсылает прежде всего к началу «Писем русского путешественника»: «Расстался я с вами, милые, расстался!» (*Карамзин Н. М.* Письма русского путешественника. С. 5).

[5] Имеется в виду Василий Семенович Хвостов (1754 — до 1835) — тайный советник, сенатор, единственный владелец родового имения Хвостовых Кежова, доставшегося ему после того, как Александр Семенович и Яков Семенович (их младший брат) отказались от своих долей в его пользу (*Хвостов В. С.* Описание жизни тайного советника, сенатора и кавалера Василия Хвостова // Русский архив. 1870. № 3. Стлб. 580—581).

[6] Лицо не установлено.

[7] Герои Карамзина и Измайлова передвигались, как правило, на почтовых лошадях или пользовались транспортными услугами местных жителей.

[8] Погост — административная единица в новгородских землях. «Древняя Новгородская область разделялась некогда на пять частей, носивших название пятин, а каждая пятина на множество более или менее обширных округов, именовавшихся погостами, из которых в каждом почти было свое главное селение, называвшееся также погостом» (*Неволин К. А.* О пятинах и погостах Новгородских в XVI веке, с приложением карты. СПб., 1853. С. 1). Имеется в виду Щепецкий погост (см. далее в тексте «Сентиментального вояжа»). О расположении погоста см.: *Андриашев А. М.* Материалы по исторической географии Новгородской земли. М., 1914. С. 99—100.

[9] Скорее всего, это Василий Васильевич Хвостов, майор, дед А. С. Хвостова по отцовской линии (*Руммель В. В., Голубцов В. В.* Родословный сборник русских дворянских фамилий. СПб., 1887. Т. 2. С. 584).

[10] Плюсса — река бассейна Нарвы.

[11] Дистракция — рассеянность, невнимательность, расстройство.

[12] Очевидно, это третья жена В. С. Хвостова Дарья Николаевна Арсеньева (*Руммель В. В., Голубцов В. В.* Указ. соч. С. 587).

[13] В. С. Хвостов (см. прим. 5).

[14] Лица не установлены.

[15] Беседа — общество, компания; группа людей, проводящих время вместе. Несмотря на то что названия «Беседа любителей русского слова», как и самой «Беседы», в 1809 году не было, слова «беседа», «собеседники» и даже «разряд» уже использовались будущими членами этого общества для обозначения собраний в своем кругу (см.: *Державин Г. Р.* Письма А. С. Хвостову (7): 1807—1809 // Губерти Н. В. Указ. соч. С. 2—3).

[16] Дрога — продольный брус в повозке, соединяющий переднюю ось с задней.

[17] Кипень — первая станция по Нарвскому тракту.

[18] В тексте «Писем русского путешественника» подобного эпизода нет (см. предисловие к публикации).

[19] Хвостов здесь упоминает знаки отличия орденов: Св. Георгия третьей степени (один из крестов), кавалером которого он был (см. свидетельство племянника Хвостова: *Ал. Х.* [*Хвостов А. А.*] Заметка об А. С. Хвостове, и рассказы его о Суворове // Атеней. М., 1858. Ч. 3. С. 278), и Св. Анны первой степени (лента, звезда и второй крест; восстанавливается, исходя из соответствия степеней орденов чину награждаемого; см. об этом: *Шепелев Л. Е.* Титулы, мундиры и ордена в Российской империи. М., 2004. С. 372—373).

[20] Чирковицы — одна из почтовых станций по Нарвскому тракту.

[21] Имеется в виду деревня Юала близ Нарвы.

[22] Возможно, одним из названных Хвостовым владельцев мельниц был Бенедикт Бенедиктович Крамер (1768—1849) — фабрикант, советник коммерции.

[23] Море здесь, скорее всего, Нарвский залив, в который впадает река Нарва, Юала же расположена возле Нарвского озера.

[24] Форштат — предместье.

[25] Лицо не установлено.

[26] Пята — приток Плюссы.

[27] Ср.: «Сие письмо погрузило меня в глубокую задумчивость. Журчание ручейка, текшего у ног моих, шум ивовых листьев, колеблемых ветром... солнечный зной... все склонило меня ко сну» ([*Измайлов В. В.*] Отрывки из Нового Йорика // Приятное и полезное препровождение времени. М., 1794. Ч. 2. С. 375).

[28] Даты смерти С. В. Хвостова и его жены Дарьи Ивановны (Головцыной) подтверждаются (*Руммель В. В., Голубцов В. В.* Указ. соч. С. 585; *Хвостов В. С.* Описание жизни... Стлб. 553).

[29] Имеются в виду Сампсониевский собор и размещавшееся при нем старейшее петербургское кладбище, из надгробий которого сохранился только памятник Артемию Волынскому.

[30] *Хвостов В. С.* Описание жизни... Стлб. 552.

[31] «Цель его была, чтоб, живши в одном с нами доме, иметь нас под глазами» (*Хвостов В. С.* Описание жизни... Стлб. 553).

[32] Половина — административная единица в новгородских землях, две половины составляли пятину (*Неволин К. А.* Указ. соч. С. 1).

[33] Выставка — административная единица в новгородских землях. «Выставка значила селение, построенное из другого селения, как бы его колонию» (Там же. С. 101).

[34] Пассаж о встрече с кормилицей Мариной и другими бывшими его крестьянами дается Измайловым в главе, действие которой разворачивается в Николаеве. Описание чувств путешественника при этом: «Слово *любезного* человека есть нечто такое волшебное, что вдруг переменяет душу и вселенную; природа показалась мне светлее и прекраснее, и сердце мое запрыгало от радости. ⟨...⟩ Я пишу, что чувствовал — и не стыжусь» (*Измайлов В. В.* Путешествие в Полуденную Россию. С. 327, 337).

[35] В. С. Хвостов в своих воспоминаниях говорит о «способном и добром учителе-французе», который занимался с братьями Хвостовыми и другими дворянскими детьми в усадьбе по соседству с Кежовым (*Хвостов В. С.* Описание жизни... Стлб. 553).

[36] Прононс, прононсиация — манера произнесения звуков, слов чужого языка; произношение.

[37] В 1765 году (*Хвостов В. С.* Описание жизни... Стлб. 553).

[38] Comme de raison — здраво рассуждая; как и следует; как и следовало ожидать (*фр.*).

[39] Pièce detaché — отрывок (*фр.*).

[40] Лава — плавучий мост.

© *И. Ю. Махотина*

## О ПРОИЗВЕДЕНИЯХ И. С. НИКИТИНА В РЕПЕРТУАРЕ РУССКИХ ЦЫГАН

Происходившее во второй половине XIX века своеобразное переосмысление поэтического жанра русской песни, оказавшего известное влияние на русский фольклор, принято связывать, в частности, с творчеством И. С. Никитина (1824—1861).[1] Исследователи выделяют около шестидесяти стихотворений поэта, в разное время положенных на музыку, и сравнительно небольшое число фольклоризаций.[2] Однако вместе с тем практически незамеченным остался факт их бытования в среде русских цыган.[3]

Как и другие романсы и песни литературного происхождения, произведения Никитина могли либо заимствоваться цыганами у населения, либо проникать в цыганский обиход из репертуара цыганских хоров. Но подтверждения популярности произведений Никитина в цыганской среде пока нет,[4] поэтому можно предположить, что они закрепились в устном репертуаре русских цыган довольно поздно и объем их невелик.[5] В настоящей публикации рассматриваются три песни, восходящие к стихотворениям «Песня», «Ехал из ярмарки ухарь-купец...» и «Ссора».

Собиратель, зафиксировавший эти тексты, не только не был филологом или фольклористом, но вообще не получил систематического образования. Представи-

[1] *Еремина В. И.* И. С. Никитин // Русская литература и фольклор (вторая половина XIX в.). Л., 1982. С. 322—346; Песни русских поэтов: В 2 т. / Вступ. статья, биогр. справки, сост., подг. текстов и прим. В. Е. Гусева. Л., 1988. Т. 1. С. 35.

[2] *Воронцов Ю. В.* И. С. Никитин и музыка // И. С. Никитин: Статьи и материалы к столетию со дня смерти / Под ред. В. А. Тонкова. Воронеж, 1962. С. 246—252; Песни русских поэтов. Т. 2. С. 108.

[3] Исторически цыгане делятся на этногруппы, различия между которыми определены соприкосновением цыган с населением стран, через которые проходил путь их кочевья. Русские цыгане (самоназвание — ру́сска ромá) — потомки цыган, пришедших в Россию при Петре I из Германии через Польшу и Литву. Не следует путать их с цыганами России вообще, так как на территории России проживает не менее двух десятков этногрупп.

[4] См., например: *Бауров К. А.* Репертуары цыганских хоров Старого Петербурга. СПб., 1996.

[5] В данном случае нет возможности опираться на научные публикации, потому что русские цыгане крайне редко становились предметом филологических и фольклористических изысканий, а исследователи-цыгановеды, как правило, не ставят перед собой задачи изучения русскоязычной части их устного репертуара.

тель династии петербургских хоровых цыган, Александр Александрович Панков (1899—1988) почти всю сознательную жизнь отдал работе на цыганской эстраде. Мальчиком он обучался в цыганском хоре игре на гитаре, уже в двенадцатилетнем возрасте[6] стал дирижером, с 1914 по 1916 год руководил собственным хором, выступавшим в кинотеатрах, примерно в это время он начал делать записи. С 1919 по 1922 год А. А. Панков служил в Красной Армии, а после демобилизации продолжил артистическую карьеру в ряде московских коллективов. В конце 1930-х годов он поступил на работу в Госцирк, где заведовал музыкальной частью в цыганском цирковом ансамбле, гастролировал по стране и выступал в действующей армии во время Великой Отечественной войны. Выйдя на пенсию в 1960 году, А. А. Панков систематизировал свой архив. Публикации ожидают его заметки по истории цыганских хоров, стихи на цыганском и русском языках и обширное собрание песен и романсов из репертуара цыганских дореволюционных хоров и советских ансамблей, которое до настоящего времени игнорировали исследователи, изучавшие материалы архива семьи Панковых.[7]

Но прежде чем обратиться к текстам, отметим, что в творчестве Никитина не получила самостоятельного развития так называемая цыганская тема, которая могла бы в свое время привлечь внимание композиторов, ориентировавшихся на цыганское хоровое исполнительство. Так, в стихотворении «Степная дорога» (1853) цыганская тема воплощена в идиллической панораме табора, представляющей собой этнографически точную, хотя довольно типичную зарисовку, схожую с изображением кочевых будней в первых строках пушкинских «Цыган»:

Вот над оврагом, близ реки,
Цыгане табор свой разбили,
Кибитки вкруг постановили
И разложили огоньки;
Одни обед приготовляют
В котлах, наполненных водой;
Другие на траве густой
В тени кибиток отдыхают;
И тут же, смирно, с ними в ряд,
Их псы косматые лежат,
И с криком прыгает, смеется
Толпа оборванных детей
Вкруг загорелых матерей;
Вдали табун коней пасется...[8]

В поэме «Кулак» (1854—1857) в церемонной беседе жениха и невесты вскользь упомянуты гадалки:

— «А! вы счастливы!»
— «Цыганки то же говорят,
Талан всё, знаете, сулят...
Всё чепуха-с! на груше сливы».[9]

---

[6] Юный возраст цыганских артистов никого в ту пору не смущал. К примеру, известная цыганская певица Е. А. Сорокина начала эстрадную карьеру в возрасте 13 лет, см.: *Сорокина Е. А.* Записки цыганской певицы / Литературная запись Р. Волковой // Наш современник. 1966. № 3. С. 94.

[7] Подробнее об архиве Панковых см.: *Махотина И. Ю.* Устный репертуар русских цыган по материалам архива семьи Панковых // Наукові записки: Збірник праць молодих вчених та аспірантів / Інститут української археографії та джерелознавства ім М. С. Грушевського НАН України. Київ, 2008. Т. 15: Тематичний випуск «Роми України: із минулого в майбутнє». С. 315—326; то же: Тверское фольклорное поле 2007: Доклады и публикации / Ред. М. В. Строганов. Тверь, 2009. С. 56—70.

[8] *Никитин И. С.* Соч. / Сост. В. Ф. Муленковой; вступ. статья О. Г. Ласунского; прим. Л. А. Плоткина. М., 1984. С. 48.

[9] Там же. С. 307.

Здесь же не обойден вниманием ярмарочный завсегдатай, цыган-барышник, и даже использована характерная цыганская клятва:

⟨...⟩ «Как обман! —
Повертывая головою,
Цыган проносится с божбою. —
Коню не двадцать лет, а пять.
Жены, детей мне не видать!»[10]

Происхождение подобных клятв брат А. А. Панкова, цыганский писатель и переводчик Н. А. Панков (1895—1959), связывал с традициями хора. В своих воспоминаниях он писал: «...после отъезда гостей устраивалась торжественная клятва (совэ́л). Каждый участник хора по очереди подходил к столу старост и или сдавал подарок, или произносил торжественно клятву, что сегодня подарков не получал. В этом обычае можно усмотреть остаток юридического положения от родового устройства. Клятве верили. В жизни цыган в это время самым дорогим была семья, самым священным — память предков. ⟨...⟩ Клятва умершим или членом семьи, особенно, старшим, была нерушимой у цыган. Долго были, а у некоторых и до сих пор живы такие клятвы: „Испить кровь умерших" (Тэ пьяв мулэ́нгиро рат) и мн. др., дошедшие до нашего времени просто как клятвенные формулы, но в прошлом, несомненно, связанные с каким-нибудь определенным ритуалом. Клялись чаще так: „Отца (мать или брата) мне похоронить". Позже пошли уловки и двусмысленные клятвы. Так, вместо „отца мне похоронить" (дадэ́с ма́нгэ тэ гарава́в) произносили: „не видать мне отца" (тэ на дыкха́в ма́нгэ дадэ́с); не видеть же — не похоронить. Если в условиях кочевья разлука с кем-нибудь из семьи была страшна, т. к. она никогда не была добровольной и нередко она обращалась в утрату родного навсегда, то в условиях оседлой жизни члены семьи нередко разлучались без страха потерять друг друга; уезжали или на ярмарку, или к родным, таким же уже оседлым, и это не создавало трагедии, а двусмысленная клятва переставала быть страшной».[11]

Однако рассуждения Н. А. Панкова не выглядят убедительными, поскольку эти клятвы типологически сходны с клятвами славянского населения, ср.: «Ня знай свайво роду-племя!; Ня видь я сваих дятей!»[12]

Цыгане мелькают и в разномастной толпе в поэме «Тарас» (1855—1860):

В бешмете с откидными рукавами
Курчавый грек, цыган седой ⟨...⟩
Кого тут нет! Докучный писк шарманок,
Смех бурлаков, и скрип колес,
И брань, и песни буйные цыганок —
Всё в шум над берегом слилось.[13]

За исключением эпизодов поэмы «Кулак»,[14] ни один из процитированных фрагментов не был положен на музыку. И наоборот, хотя в ставших песнями сти-

[10] Там же. С. 265.

[11] *Панков Н. А.* Записки старого цыгана о цыганских хорах. [Б. д.] // Архив его дочери Л. Н. Панковой.

[12] Смоленский этнографический сборник / Сост. В. Н. Добровольский. СПб., 1894. Ч. 3: Пословицы. С. 50. Иронически традиция страшной цыганской клятвы толкуется в рассказе А. П. Чехова «Ярмарка» (1882), где, как считается, отразились впечатления писателя от посещения подмосковного Воскресенска: «Главные воротилы по лошадиной части, разумеется, цыгане. Божатся, клянутся и желают себе всяких напастей во все лопатки» (*Чехов А. П.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: В 18 т. М., 1974. Т. 1. С. 248, 588).

[13] *Никитин И. С.* Указ. соч. С. 366.

[14] Опера Ф. Э. Цабеля «Под ярмом» на сюжет этой поэмы не была завершена (*Воронцов Ю. В.* Указ. соч. С. 245).

хотворениях Никитина вообще нет намека на экзотический национальный компонент, они надолго сохранились в устном репертуаре русских цыган.

Итак, под заглавием «В поле непогода» в архиве А. А. Панкова находится текст, восходящий к стихотворению «Песня» (1853) и приобретший песенную популярность в 1850-е годы. Поскольку запись не датирована, а Панков периодически обновлял рукописи, датировка ее условна, по году выпуска тиража тетради (1961), куда она внесена:

Зашумела, разыгралась
В поле непогода,
Принакрылась белым снегом
Гладкая дорога.
Белым снегом принакрылась,
Не осталось следа,
Поднялася пыль и вьюга,
Не видать и следа ⟨света⟩.
Да усталому детине
Буря не забота,
Он проложит путь-дорогу,
Лишь была б охота.
Не страшна глухая полночь
Дальний путь и вьюга,
Если молодца в свой терем
Ждет краса-подруга.

Вариант незначительно отличается от авторского текста: отброшены две последние строфы, также присутствуют описки и орфографические ошибки.

Следующая песня «Ухарь-купец», записанная А. А. Панковым в первой трети XX века, восходит к стихотворению «Ехал из ярмарки ухарь-купец...» (1858). Положенное на музыку известным аранжировщиком песен и романсов профессионального цыганского репертуара Я. Ф. Пригожим,[15] оно вошло в песенники рубежа XIX—XX веков,[16] проникло в лубок и было дважды экранизировано в жанре кинопесни (1909, 1916).[17] На время проникновения произведения в репертуар цыган косвенно указывает, например, характерный отклик А. И. Куприна, уже в 1911 году писавшего, что «„Ухарь-купец" и „Ай да тройка" заели цыганское пение».[18] В нашем варианте наблюдаются расхождения с авторским текстом, купюры и грубые нарушения стихотворного размера:

Ехал из ярмарки ухарь-купец,
Ухарь-купец, удалой молодец.
Вздумал купец лошадей напоить,
Вздумал гульбою народ подивить.
Девок в деревне собрал он в кружок,
С пазухи вынул с казной кошелек.
Старых и малых он поит вином:
— Пей, пропивай! Еще наживем.
К стыдливой девчонке купец пристает,
Целует, красотку за ручку берет.
Стыдно красавице было подруг,

[15] Песни русских поэтов. Т. 2. С. 453.

[16] Ухарь-купец: Рус. нар. песня для голоса с сопровожд. ф.-п.; е. 1 — с. 2 / Перелож. Я. Ф. Пригожего; Слова И. С. Никитина. М.: Гутхейль, ценз. 1906.

[17] *Архипова А. С.* Как погибла Оля и родился фольклор // «Кирпичики»: Фольклористика и культурная антропология сегодня. Сб. статей в честь 65-летия С. Ю. Неклюдова и 40-летия его научной деятельности / Сост. А. С. Архипова, М. А. Гистер. М., 2008. С. 437.

[18] *Куприн А. И.* Фараоново племя // Полн. собр. соч. А. И. Куприна. СПб., 1912. Т. 7. С. 164.

Рвется она из купеческих рук.
Красоткина мать расторопна, смела,
С гордой осанкой к купцу подошла:
— Стой, купец! Стой, не балуй!
Дочку мою не позорь, не целуй!..
Тут купец тряхнул серебром:
— Нет, так не надо, другую найдем.
Красотки отец дело смекнул,
Старую чертовку ногой отпихнул:
— Твое ли это дело, старая карга?
Пусть погуляет пока молода!..
По всей по деревне погасли огни,
Старые, малые спать полегли.
В одной лишь избушке не гаснет ночник,
Спит подгулявший на лавке мужик.
В красной рубахе, в синих штанах,
Скомкана шапка лежит в головах.
А купчик-гуляка красив и румян
Вышел на улицу весел и пьян.
Тихо нахмурился лес над водой,
Ветром шатает камыш молодой.
Впрёг воронка, привязал лошадей,
Кони помчалися птицы быстрей.
По всей по деревне слава пошла:
Мужицкая дочка на зорьке пришла.
Красотка-девчонка на зорьке пришла,
Полный подол серебра принесла.
Все толковали о том у крыльца,
Все вспоминали гуляку-купца.

В целом, о недолгом — на момент записи — пребывании приведенных текстов в национальной среде свидетельствует отсутствие следов перевода на цыганский язык и смысловой адаптации текстов к цыганской ментальности. Иными словами, рассмотренные тексты почти не отличаются от текстов, записанных от русских исполнителей.

На этом фоне интересней выглядит стихотворение «Ссора» (1856), ставшее действительно народной цыганской песней «Пантелёё» или «Пантелей» и претерпевшее в связи с этим существенные изменения. Как известно, в этом стихотворении поэт обращался к проблемам бурлачества, наивно, по мнению исследователей, обосновывая причину ухода крестьянина в бурлаки семейными неурядицами.[19] Хотя «Ссора» встречается в песенниках начала XX века,[20] она не упоминается среди произведений Никитина, положенных на музыку; фольклорные записи учитываются не всеми источниками.[21] В то же время песня «Пантелей» без указания авторства включена в ряд советских сборников цыганского фольклора[22] и остается популярной у современных цыганских исполнителей. В архиве А. А. Панкова пес-

[19] *Еремина В. И.* Указ. соч. С. 340.

[20] Песни русских поэтов. Т. 2. С. 108.

[21] Ю. В. Воронцов не указывает на фольклоризацию «Ссоры» (*Воронцов Ю. В.* Указ. соч. С. 246—252). Е. А. Друц и А. Н. Гесслер, рассуждая о вероятном «русском народном» источнике песни «Пантелей», ссылаются на три записи, зафиксированные от русских исполнителей в 1967, 1968 и 1971 годах в Московской и Новгородской областях и на тот момент хранившиеся в фольклорной комиссии СК СССР (Сказки и песни, рожденные в дороге: Цыганский фольклор / Сост. Е. А. Друц, А. Н. Гесслер. М., 1985. С. 482).

[22] *Бугачевский С. М.* Цыганские народные песни и пляски. М., 1971. С. 50; Цыганские народные песни из архива собирательницы цыганского фольклора Е. А. Муравьевой / Под ред. Л. Н. Черенкова. Подгот. публ., вступ. и комм. Е. А. Друца и А. Н. Гесслера. М., 1989. Вып. 1. С. 5, 43.

ня представлена двумя вариантами. Первый, черновой, сопровожден припиской «исправить!»:

Тэ Пантелёё, ту мóрэ Пантелёё!
Ту постеснялся бы хоть нáбутка людей.
Тэ не пора ли ту́кэ, Пантелёё,
Попридержать бы бóрзых лошадей.
Тэ, Пантелéю, ту́тэ кони словно звери,
Нельзя вожжинкою гэнчтэ́н ведь шевельнуть.

Ту дэ́са гóдла: «Сверни, мужик, с дороги,
А то мэ тасавáва сыр-нибу́дь!»

Да Пантелей, ты друг Пантелей!
Ты постеснялся бы хоть немножко людей.
Да не пора ли тебе, Пантелей,
Попридержать бы бóрзых лошадей.
Да, Пантелей, у тебя кони словно звери,
Нельзя вожжинкою рысаков ведь шевельнуть.
Ты кричишь: «Сверни, мужик, с дороги,
А то я задавлю как-нибудь!»

Второй вариант несколько больше по объему:

Тэ Пантелёё, ту́тэ кони, словно звери,
Нельзя вожжинкою гэнчтэ́н пошевельнуть.
Тэ ту опомнися, нэ, мóрэ Пантелёё,
Тэ не дури ту, поумнее, мóрэ, будь.
О гаджёро́ бáдо гэ́я пашэ́ цыпицóстэ,
Ёв помогал цыпóскэ, надрывая грудь.
Ту дэ́са гóдла: «Сверни, мужик, с дороги,
А то мэ тасавáва сы́р-нибудь!»
Нэ, Пантелёё, ту мóрэ Пантелёё!
Нэ, постеснялся бы хоть нáбутка людей.
Тэ не пора ли, нэ, ту́кэ, Пантелёё,
Попридержать ретивых лошадей.

Да Пантелей, у тебя кони, словно звери,
Нельзя вожжинкою рысаков пошевельнуть.
Да ты опомнися, ну, друг Пантелей,
Да не дури ты, поумнее, друг, будь.
Мужичок бедный шел возле клячи,
Он помогал кляче, надрывая грудь.
Ты кричишь: «Сверни, мужик, с дороги,
А то я задавлю как-нибудь!»
Ну, Пантелей, ты друг Пантелей!
Ну, постеснялся бы хоть немного людей.
Да не пора ли, ну, тебе, Пантелей,
Попридержать ретивых лошадей.

Такие механизмы трансформации авторского текста в произведение фольклора, как «семантический сдвиг» и «лексический переход», рассмотрены А. С. Архиповой на примере переосмысления русской устной традицией стихотворения А. Н. Апухтина «Сумасшедший» (1890),[23] приобретшего широкую песенную популярность. Однако в случае с образцами устного репертуара русских цыган полноценному анализу препятствует острый дефицит зафиксированного материала, так как зачастую счет фольклорных записей идет на единицы. Также не всегда представляется возможным выяснить путь проникновения произведения в цыганскую среду (письменный или устный источник) и то, в каком виде образец был усвоен цыганами. Кроме того, необходимо учитывать возможное участие в создании цыганского песенного варианта анонимного автора из артистической среды. Так, архив А. А. Панкова содержит несколько его авторских переводов известных русских романсов на цыганский язык, например «Не уезжай, ты мой голубчик» Н. И. Пашкова[24] или «Колокольчики-бубенчики звенят...» Скитальца (1901), правда, сведений о практике исполнения конкретно этих переводов Панкова на цыганской эстраде пока обнаружить не удалось.

В случае с цыганским песенным вариантом «Ссоры» мы имеем дело с характерным для цыганских интерпретаций произведений русского фольклора макароническим языком. Не только стихотворный размер источника, но и сам смысл текста претерпел изменения: в цыганской версии главный герой не замученный нуждой горемыка, а бездельник и шалопай, к тому же цыган, на что указывает его противопоставление гаджé (нецыган — *цыг.*). Рассмотрим фрагменты авторского текста, которые легли в основу песенных вариантов:

«Не пора ль, Пантелей, постыдиться людей
И опять за работу приняться!

[23] *Архипова А. С.* Указ. соч. С. 432—449.

[24] *Пашков Н. И.* Не уходи, ты мой голубчик: Цыганская песня для солиста и хора без указания состава с сопровождением ф.-п. / Слова и муз. Н. Пашкова. М., ценз. 1866.

Промотал хомуты, промотал лошадей, —
Верно, по миру хочешь таскаться? ⟨...⟩
«Не дурачь ты меня, — муж жене отвечал, —
Я не первый денек тебя знаю, ⟨...⟩
Как, бывало, с зарей на телегах с двора
Едешь рожь убирать в свое поле:
Сбруя вся на заказ, кони — любо взглянуть,
Словно звери, из упряжи рвутся;
Не успеешь, бывало, вожжой шевельнуть —
Уж голубчики вихрем несутся, ⟨...⟩
По деревне идешь — и почет, и привет:
Старики уступают дорогу! ⟨...⟩
— «Поистерся немного, не всем щеголять;
Бедняку что бог дал, то и ладно. ⟨...⟩
Чтоб сердечко твое надрывалось!»[25]

Хотя песенный текст восходит к занимающему центральное место в поэме диалогу главного героя с женой, оппонент цыганского Пантелея, расточающий упреки, анонимен и не идентифицируется как «жена». Колоритный эпизод с мужичком, путающимся под ногами цыганских лошадей, вырос из авторской строчки «Старики уступают дорогу!». Очевидно, что изображение этого новоявленного персонажа лексически связано с авторским описанием нынешнего положения когда-то процветавшего Пантелея.

Варианты А. А. Панкова имеют больше сходства с первоисточником, чем варианты из печатных сборников, которые к тому же имеют компилятивный характер. В качестве бытовой песни контаминированный вариант «Пантелёё» записан С. М. Бугачевским в 1935 году:

Ах, Пантелёё, тэ ромалэ, Пантелёё,
⟨Ах, Пантелей, да цыгане, Пантелей⟩
Ах, не пора ли постыдиться от людей.
Ах, не пора ли ту́кэ, мо́рэ Пантелеёё,
⟨Ах, не пора ли тебе, друг Пантелей,⟩
Сарэ́ тырэ́ дела восстановить.
⟨Все свои дела восстановить⟩.
Амэ́ндэ кони пасутся в чистом поле,
⟨У нас кони пасутся в чистом поле,⟩
Ах, жеребёнок, рома́лэ, вороной.
⟨Ах, жеребенок, цыгане, вороной.⟩
Ах, лэ́стэ грива по колена, рома́лэ,
⟨Ах, у него грива по колена, цыгане,⟩
Сари́ ёй завивается волной.[26]
⟨Вся она завивается волной.⟩

Аналогичную контаминацию представляют собой варианты из сборника Е. А. Муравьевой,[27] полученные в 1943 году от ленинградских артистов, брата и сестры Ильинских, в ташкентской эвакуации:

Амарэ ко́ни тырдэ́ сы на прого́не,
⟨Наши кони стоят на прогоне,⟩
Ай, жеребёнок вороной —
Лэ́стэ гри́ва, рома́лэ, до колен,
⟨У него грива, цыгане, до колен,⟩
Ка́на да завивается волной.

[25] *Никитин И. С.* Указ. соч. С. 69—71.
[26] *Бугачевский С. М.* Указ. соч. С. 50.
[27] Цыганские народные песни из архива собирательницы цыганского фольклора Е. А. Муравьевой. С. 5, 43.

⟨Да завивается волной.⟩
Амэ́ едем ратя́са тёмнона́са,
⟨Мы едем ночью темной⟩,
Ка́на с дороги, чява́лэ, не свернём.
⟨С дороги, ребята, не свернем.⟩
Зада́са го́длы: «Сверни, мо́рэ, с дороги,
⟨Закричим: «Сверни, друг, с дороги,⟩
А то с нагана стеганём».[28]

Текст второго варианта из сборника Е. А. Муравьевой имеет наибольший объем среди всех опубликованных:

Пантелёё, ту мо́рэ Пантелёё,
⟨Пантелей, ты друг Пантелей,⟩
Не пора ли постесняться от людей,
Не пора ли взяться за работу,
Сарэ́ амарэ́ дела постановить.
⟨Все наши дела постановить.⟩
Прогулял, промотал сарэ́ ловэ́,
⟨Прогулял, промотал все деньги⟩
Промотал е сбруя и урдэ́н,
⟨Промотал сбрую и телегу,⟩
Пришлось по свету, рома́лэ, поскитаться.
Лыя́ ёв котомка и пошёл.
⟨Взял он котомку и пошел.⟩
Лэ́стэ кони несутся, чисто звери,
⟨У него кони несутся, чисто звери,⟩
Пэ лэ́ндэ любо и мило поглядеть,
⟨На них любо мило поглядеть,⟩
Ай, лэ́стэ сбруя, е сбруя по заказу,
⟨Ай, его сбруя, сбруя по заказу,⟩
Сарэ́ переливается волной.
⟨Вся переливается волной.⟩
Амэ́ трада́са ратя́са тёмнона́са,
⟨Мы едем ночью темной,⟩
Никонэ́скэ с дороги не свернём.
⟨Ни для кого с дороги не свернем.⟩
Зада́ва го́длы: «Сверни, мужик, с дороги,
⟨Закричу: «Сверни, мужик, с дороги,⟩
А то амэ́ с нагана стеганём».[29]
⟨А то мы из нагана стеганем».⟩

Строки «Пришлось по свету, рома́лэ, поскитаться. / Лыя́ ёв котомка и пошёл» (Пришлось по свету, цыгане, поскитаться. / Взял котомку и пошел) из второго варианта сборника Е. А. Муравьевой заимствованы из песни литературного происхождения «Задумал я Богу помолиться»,[30] также получившей широкое рас-

[28] Там же. С. 5. (Зап. от ленинградского цыгана Александра Николаевича Ильинского (Саши Чёрного) 6 апреля 1943 года. Комментаторы сборника отмечают, что вместо слов «с нагана» в вариантах также поется «чупня́са» (кнутом — *цыг.*).)

[29] Там же. С. 43. (Зап. от Зинаиды Ильинской 26 марта 1943 года.)

[30] Мы располагаем записями этой песни в Тверской области (Фольклорная лаборатория Тверского государственного университета, зап. 1974, 1976, 1993, 1996 гг.). Упоминается она и в повести Г. Г. Белых «Дом веселых нищих» (1930): «Хор пьяных босяков, забравшись в самую гущу толпы, распевал каторжную песню:

Задумал я богу помолиться,
Взял котомку и пошел,
А солнце за реку садится,
А я овраг не перешел...» (*Белых Г.* Дом веселых нищих. М.; Л., 1933. С. 202).

пространение в цыганской среде. Два варианта ее содержатся в архиве А. А. Панкова, два других цыганских варианта зафиксированы Е. А. Друцем и А. Н. Гесслером.[31]

Фрагмент «Амарэ ко́ни тырдэ́ сы па прого́не» (Наши кони стоят на прогоне) или «Амэ́ндэ кони пасутся в чистом поле» (У нас кони пасутся в чистом поле) с описанием жеребенка, по всей видимости, инкорпорирован из не установленных одного или более нецыганских источников, возможно, также известных в цыганской среде. Этот фрагмент заметно развивает тему цыганских лошадей, а его появление в текстах объясняется потребностью устной традиции в клише. С некоторыми отличиями он входит и в вариант песни «Пэ да рэ́ка, пэ да Во́лга» («На реке, на Волге»):

Тэ чьи кони на прогоне,
⟨Да чьи кони на прогоне,⟩
Ай, ада рыжай, ада рыжай ли жеребец?
⟨Ай, этот рыжий, этот рыжий ли жеребец?⟩
Лэ́стэ грива, да и вот, тэ до колена
⟨У него грива, да и вот, да до колена⟩
Поразвивается ли тэ волной.[32]
⟨Поразвивается ли тэ волной.⟩

Ср. схожие фрагменты из нецыганских песен:

Запили козаки,
Затанцовали козаки,
Аж кони, кони
В роскошном поле...
А наш козак
Жинки не мает.[33]

Чьи кони на выгони,
Чем яны папутаны?..[34]

Ходит конь по бережку.
Вороной-то по зеленому,
Он головушкой помахивает,
Черной гривушкой потряхивает,
Золотой уздой побрякивает —
Все колечушки-то бряк, бряк, бряк.
Золотые они звяк, звяк, звяк.[35]

Различные привнесения в текстах из сборников С. М. Бугачевского и Е. А. Муравьевой свидетельствуют о том, что они более поздние. Само же появление цыганского песенного варианта «Ссоры» можно приблизительно отнести к концу 1910-х—началу 1920-х годов. Это предположение косвенно подтверждается тем, что текст не отмечен в монографии К. А. Баурова (см. прим. 4), посвященной дореволюционному репертуару цыганских хоров. Хотя комментаторы сборника С. М. Бугачевского относят песню «Пантелей» к бытовым, сравнительная устойчи-

[31] Записи сделаны в Томске и Москве в 1983 году (Российский НИИ культурного и природного наследия им. Д. С. Лихачева).

[32] Народные песни русских цыган / Сост. Е. А. Друц и А. Н. Гесслер. М., 1988. С. 19. (Зап. от В. А. Ивановой (1926 г. р.) в Ленинградской обл. в 1980 году.)

[33] *Семевский М. И.* Торопец // Библиотека для чтения. 1863. Декабрь. С. 15.

[34] Смоленский этнографический сборник / Сост. В. И. Добровольский. М., 1903. Ч. 4. С. 492.

[35] Фольклорные тексты — из записей членов комиссии... // Детский быт и фольклор / Под ред. О. И. Капица. Л., 1930. Сб. 1. С. 60. (Зап. М. М. Серовой в Старой Руссе.)

вость текста и напева, о которой можно судить, наблюдая современный профессиональный и бытовой репертуар русских цыган, дают основания полагать, что она возникла не в быту, а на эстраде и обязана своим появлением неустановленному цыганскому автору. Отметим также, что благодаря звукозаписи песня «Пантелей» в советские годы проникла в устный репертуар цыган Польши.[36] Разумеется, больше информации о происхождении и переработке образца в цыганской среде могло бы дать изучение напева, который содержится, например, в сборнике Е. А. Друца и А. Н. Гесслера,[37] в сборнике С. М. Бугачевского; аранжировка этой самой же записи представлена в сборнике Р. Ф. Мелешко,[38] чьим существенным недостатком является замена оригинальных цыганских текстов русскими поэтическими переводами.

В заключение осталось добавить, что романсы и песни литературного происхождения составляют сегодня основную часть устного репертуара русских цыган, и, как уже было сказано, серьезным упущением является то, что филологические и фольклористические наблюдения в цыганской среде чрезвычайно редки и носят эпизодический характер. Рассмотренные факты бытования произведений Никитина в цыганской среде показывают, что такого рода исследования могут дать ответ на вопрос о генезисе и эволюции фольклора русских цыган и расширить представления о связях русской поэзии и устного народного творчества.

[36] *Ficovski Jerzy.* Cyganie polscy. Warszawa, 1953. С. 106.

[37] Сказки и песни, рожденные в дороге: Цыганский фольклор. С. 506.

[38] Цыганские песни и танцы в сопровождении семиструнной гитары / Сост. и перелож. Р. Ф. Мелешко. М., 1980. С. 23—24.

© *К. Ю. Зубков*

## ПУШКИНСКАЯ ТРАДИЦИЯ В РОМАНЕ А. Ф. ПИСЕМСКОГО «ТЫСЯЧА ДУШ»

Наверное, самым распространенным мифом о Писемском является представление о нем как о бескомпромиссном противнике «идеализма», романтических настроений в жизни и искусстве. Не согласные с этой точкой зрения критики и исследователи (их немного), в сущности, не отрицают ее, заявляя лишь, что Писемский осуждает изображенную им действительность во имя отсутствующего в его произведениях романтического идеала.[1] Для большинства современников писателя противопоставление «практической» и «идеалистической» установок в литературе соответствовало противопоставлению пушкинского и гоголевского направлений. Тесная связь между романом Писемского «Тысяча душ» (1858) и произведениями Гоголя, в особенности «Мертвыми душами», отмечалась современной автору критикой.[2] Проблема возможных связей романа Писемского с произведениями Пушкина вообще не ставилась ею. В дальнейшем исследователи «Тысячи душ» во многом продолжали и развивали традицию, заложенную критиками середины XIX века. Научное изучение не привело к значительным изменениям в трактовке романа: обращалось внимание на некоторые цитаты из Пушкина и на прямые упоминания

[1] См.: *Страхов Н. Н.* Несколько слов о г. Писемском по поводу его сочинений. Т. I. Изд. Стелловского. СПб. 1861 // Время. 1861. № 7. Критическое обозрение. С. 14—19; *Айхенвальд Ю.* Силуэты русских писателей. 5-е изд., испр. и доп. Берлин, 1923. Т. II. Новая литература. С. 221—222.

[2] См. рецензии М. Де-Пуле (Русская беседа. 1859. № 2. Отд. III. С. 1—16) и А. А. Котляревского (Московское обозрение. 1859. № 2. Отд. II. С. 42—107).

его имени;[3] в целом же, представление о прямой преемственности «Тысячи душ» с гоголевской, а не пушкинской традицией сохранилось.

Бóльшая часть пушкинских реминисценций в романе действительно играет второстепенную роль. Можно привести несколько ранее не отмечавшихся исследователями цитат, функция которых сводится к контрасту ассоциирующегося с Пушкиным прошлого и скептически оцениваемого настоящего. Например, упоминаемый при описании разговора главного героя Калиновича с баронессой «звон шпор»[4] отсылает к сцене встречи Татьяны и Онегина (гл. 8, строфа XLVIII), при этом, в отличие от пушкинского романа в стихах, у Писемского речь идет о меркантильных интересах. Представления о деградации современного светского общества по сравнению с пушкинским прямо высказываются повествователем: «Бал! Бал!.. Когда-то упоительное и восхитительное слово! Еще Пушкин писал: „Люблю я бешеную младость и тесноту, и шум, и радость, и дам изысканный наряд!" Но нас, детей века, уж этим не надуешь. Мы знаем, что такое бал, особенно великосветский. Надобно решительно иметь детское простодушие одного моего знакомого прапорщика, который даже в пище вкусу не знает; надобно именно владеть его головой, чтоб поверить баронессе, когда она мило уверяет вас, что дает этот бал для удовольствия общества, а не для того, чтоб позатянуть поступившее на нее маленькое взыскание, тысяч в тридцать серебром, о чем она и будет тут же, под волшебные звуки оркестра Лядова, говорить с особами, от которых зависит дело» (3, 347).

Схожие функции выполняет и другая параллель. Описание взросления Настеньки Годневой и проводимое в связи с этим описанием сравнение прежних и современных уездных барышень (3, 15—21) представляют собою парафраз рассуждения из «Барышни-крестьянки». У Писемского современные провинциалки оказываются противопоставлены пушкинским.

Значительно более важны некоторые менее явные параллели с творчеством Пушкина, относящиеся к особенностям построения сюжета. Параллели эти существуют не в виде цитат, а в виде набора растворенных в бытовых подробностях и деталях соответствий. Подобные явления касаются не только отдельных эпизодов, но и конструкции сюжета в целом.

В XIV строфе третьей главы «Евгения Онегина» повествователь сообщает о плане нового романа и излагает его фабулу:

Перескажу простые речи
Отца иль дяди-старика,
Детей условленные встречи
У старых лип, у ручейка;
Несчастной ревности мученья,
Разлуку, слезы примиренья,
Поссорю вновь, и наконец
Я поведу их под венец...

Сходство представляется заметным: абсолютно все упомянутые у Пушкина образы и мотивы присутствуют в романе Писемского, хотя некоторые слегка видоизменены: вместо отца или дяди — отец и дядя, вместо ручейка — река. Приведем перечень некоторых мотивов, связанных с любовной интригой в романе Писемского:

---

[3] *Backvis Claude.* Un temoin negligé d'une grande époque: Le romancier Pisemskij // Revue des études slaves. 1955. T. 32. P. 51; *Александрова И. В.* А. С. Пушкин в творческом сознании А. Ф. Писемского // II Крымские пушкинские чтения: г. Керчь, 22—26 сентября 1992 г.: Материалы. Ч. 1. Симферополь, 1993. С. 81—83; *Володина Н. В.* Литературные реалии в романе А. Ф. Писемского «Тысяча душ» // Вестник Челябинского университета. Сер. 2. Филология. 1996. № 1. С. 36—38.

[4] *Писемский А. Ф.* Собр. соч.: В 9 т. М., 1959. Т. 3. С. 347. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием тома и страницы в скобках.

1. Молодая героиня, у нее есть отец и дядя — довольно пожилые простые люди (Настенька Годнева и ее семья).

2. Первое свидание влюбленных в старом саду у реки, в саду есть липовая аллея: «Выход в сад был прямо из гостиной с небольшого балкончика, от которого прямо начиналась густо разросшаяся липовая аллея» (3, 52); «За газоном следовал довольно крутой скат к реке» (3, 52); см. описание самого свидания (3, 87).

3. Героиня мучительно ревнует героя — во второй части Калинович сталкивается с князем Иваном Раменским и его семьей, что способствует охлаждению его отношений с Настенькой (см. беседу Калиновича и Настеньки о любви и ревности — 3, 146); о мучениях ср. также: «При подобной борьбе, конечно, всегда уступит тот, кто добрее и больше любит» (3, 137).

4. Разлука (отъезд Калиновича в Петербург).

5. Вновь встретившиеся герои мирятся (приезд Настеньки в Петербург); раскаявшийся герой рыдает: «Господи! — произнес он и, схватив себя за голову, зарыдал» (3, 287).

6. Новое охлаждение и ссора (Калинович решает бросить Настеньку и жениться по расчету, чтобы обеспечить себе состояние и возможность сделать карьеру).

7. Свадьба героев: «Калинович женился на Настеньке» (3, 468).

Несомненно, излагаемая в «Евгении Онегине» канва романа соответствует любовной линии сюжета «Тысячи душ».

В «Евгении Онегине» гипотетическое произведение называется романом «на старый лад». Ю. М. Лотман в своем комментарии к «Евгению Онегину» высказывает мнение, что речь идет о чувствительном романе XVIII века, а также о том, что фабула «Онегина» явно противоречит типичной для такого произведения модели, которая противопоставляется Пушкиным реальной жизни.[5]

В «Тысяче душ» отсылка к типичной фабуле старинного романа также иронична: брак главных героев не приносит им счастья, реализация схемы «старинного романа» оказывается ложной.[6] Вот как свадьба описывается в романе: «Через полгода после ее смерти Калинович женился на Настеньке. Факт этот, казалось бы, развязывал для меня, как для романиста, все нити, но в то же время я никак не могу, подобно старым повествователям, сказать, что герои мои после долговременных треволнений пристали, наконец, в мирную пристань тихого семейного счастия. Далеко это было не так! Сломанный нравственно, больной физически Калинович решился на новый брак единственно потому только, что ни на что более не надеялся и ничего уж более не ожидал от жизни, да и Настенька, более уж, кажется, любившая Калиновича по воспоминаниям, оставила театр и сделалась действительною статскою советницею скорее из осознания какого-то долга, что она одна осталась в мире для этого человека и обязана хоть сколько-нибудь поддержать и усладить жизнь этой разбитой, но все-таки любезной для нее силы...» (3, 468—469).

Таким образом, в «Тысяче душ» автор сознательно обыгрывает модель «старинного романа», противопоставляя ей свое произведение. Отмеченное выше сходство пересказываемого в «Онегине» романа и любовной линии «Тысячи душ» настолько значительно, что вряд ли может являться результатом случайного совпадения при попытке изложить некоторые топосы одного и того же набора произведений. Прежде чем подробнее охарактеризовать эту связь, обратимся к еще одной параллели, касающейся уже не любовной интриги романа, а его «деловых» эпизодов, относящихся к карьере главного героя.

---

[5] См.: *Лотман Ю. М.* Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий // Лотман Ю. М. Пушкин. СПб., 2003. С. 623.

[6] Это построение можно сопоставить с финалом «Ярмарки тщеславия», где полагающаяся по законам сюжета традиционного романа свадьба главных героев совершается слишком поздно. Ср.: «Писемский недаром так ценил Теккерея, с которым его и сравнивали» (*Журавлева А. И.* Русская драма и литературный процесс XIX века. М., 1988. С. 134).

В своей речи, посвященной двадцатипятилетию литературной деятельности Писемского, друг писателя Б. Н. Алмазов говорил о том, как описываются суровые начальственные меры Калиновича в четвертой части романа Писемского: «Законы поднялись, хватая в когти зло».[7] Эти слова из поэмы Пушкина «Анджело», вероятно, употреблены Алмазовым далеко не произвольно. Фабульные ситуации поэмы и четвертой части романа Писемского схожи: в обоих произведениях речь идет о появлении нового правителя, своей суровостью и строгостью в формальном следовании законам внушающего ужас всем жителям. Из-за различия места и времени действия (средневековое итальянское герцогство и современный русский губернский город) эти параллели могут выглядеть случайными, однако в тексте романа есть намеки, сглаживающие это различие. Так, в речи губернатора разные учреждения сравниваются с герцогствами: «...в сущности все мы здесь сидим как отдельные герцогства» (3, 366). Следующее за этим перечисление подконтрольных губернатору ведомств несколько неточно и скорее напоминает не о губернии, а о государстве в целом.[8] Показательно также начало этой части, где губерния также соотносится с некоторыми странами: «Нам решительно все равно, кто царствует во Франции — Филипп или Наполеон, английскую королеву хоть замуж выдавайте за турецкого султана, только чтоб рекрутского набору не было. Но зато очень чувствительно и близко нашему сердцу, кто нами заведывает, кто губернатор наш» (3, 356).

Важна и «средневековая» ассоциация, которую вызывает у одной из губернских дам Калинович: «...он бы недурен был собою, но всегда у него в лице было что-то инквизиторское!» (3, 401).

Схоже впечатление, производимое внешностью Калиновича и Анджело. Про первого из них сказано: «По впалым и желтоватым щекам его проходили глубокие морщины, и только взгляд серых глаз сделался как-то еще устойчивее и тверже» (3, 364); Анджело характеризуется как человек, «бледнеющий в трудах, ученье и посте».[9] Цель, с которой Дук возвысил Анджело («Чтоб новый властелин расправой новой мог / Порядок вдруг завесть и был бы крут и строг»[10]), схожа с ожиданиями, которые губернатор поначалу возлагает на Калиновича. Правитель губернаторской канцелярии надеется, что Калинович способен навести полный порядок в делах («У его превосходительства теперь по одной канцелярии тысячи бумаг, а теперь они по крайней мере по губернскому правлению будут покойны, зная, какой там человек сидит» — 3, 362—363), а сам губернатор считает, что Калинович должен «быть тверже» с чиновниками (3, 366). Роднит обоих героев и аскетизм, которому они неожиданно изменяют: только что достигнув высочайшего карьерного успеха, «новый губернатор — этот идеал чиновничьего поведения — тотчас после отъезда жены приблизит к себе актрису Минаеву» (3, 459), тогда как Анджело, по словам Изабеллы, до встречи с нею «жил праведно и честно».[11] Сходно и отношение Анджело и Калиновича к женам: об Анджело известно, что

> ...Летунья легкокрила,
> Младой его жены молва не пощадила,
> Без доказательства насмешливо коря;
> И он ее прогнал.[12]

Жена Калиновича Полина действительно до свадьбы была любовницей светского знакомого князя Ивана, однако необычайная жестокость мести Калиновича,

[7] *Алмазов Б. Н.* Алексей Феофилактович Писемский и его двадцатипятилетняя литературная деятельность // Алмазов Б. Н. Соч.: В 3 т. М., 1892. Т. 3. С. 423.

[8] См.: *Майорова О. Е.* Комментарии // Писемский А. Ф. Проза; Григорович Д. В. Проза. М., 2001. С. 547.

[9] *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л., 1948. Т. 5. С. 108.

[10] Там же.

[11] Там же. С. 129.

[12] Там же. С. 126.

превратившего жизнь своей жены в постоянное мучение, также воспринимается как абсолютно не мотивированная. Рассказ о служебной деятельности Калиновича во многом близок к пушкинскому описанию правления Анджело, сменившего доброго Дука. Калинович стал смотрителем училища вместо Петра Михайловича Годнева, известного своим добродушием («Вообще строгость и крутые меры были совершенно не в характере Петра Михайлыча» — 3, 9). Суровость Калиновича, как и жестокость Анджело, особенно ярко проявляется в неожиданно страшных наказаниях за привычные и незначительные нарушения законов: Анджело нашел старый закон о смертной казни за прелюбодеяния, Калинович после обычного для учителя Экзархатова запоя «тотчас же написал городничему отношение о буйных и неприличных поступках учителя Экзархатова и, кроме того, донес с первою же почтою об этом директору» (3, 65).

Определенная связь есть и между другими мотивами. Умоляющая Калиновича простить своего отца дочь князя Ивана, в которую некогда Калинович был влюблен, во многом напоминает Изабеллу. Героиня Писемского рассчитывает на жалость Калиновича: «...я уговорю его, я, наконец, стану перед ним на колени, буду умолять его... Я женщина, он поймет это» (3, 403). С этим можно сравнить слова Луцио у Пушкина: «Просите вновь его; бросайтесь на колени, / Хватайтеся за плащ, рыдайте; слезы, пени, / Все средства женского искусства вы должны / Теперь употребить».[13] Характерна и сама аргументация обеих героинь. В поэме Пушкина Изабелла, говоря Анджело о милосердии, выражает свои надежды на снисхождение несколько необычно: «Подумай — и любви услышишь в сердце глас, / И милость нежная твоими дхнет устами, / И новый человек ты будешь».[14] Христианская проповедь (Изабелла говорит о любви к ближнему; показательно здесь восходящее к Евангелию словосочетание «новый человек») здесь выглядит крайне близко к признанию в любви, хотя, разумеется, это сходство возникает помимо сознания героини. Схожа с этим и аргументация дочери князя Ивана у Писемского: в ее речи смешиваются и высокие соображения («Спасти человека не безнравственно, Калинович!» — 3, 405), и довольно откровенное предложение: «...мне казалось, что я когда-то нравилась вам; наконец, в последнее время вы были так любезны, вы говорили, что только встречи со мной доставляют вам удовольствие и воскрешают ваши прежние радости... Послушайте, я всю жизнь буду вам благодарна, всю жизнь буду любить вас; только спасите отца моего, спасите его, Калинович!» (3, 405). Наконец, Калинович боится поддаться на такие уговоры и даже не хочет пускать просительницу: «...принять он стыдился и боялся за самого себя» (3, 404). Героиня Писемского, в отличие от Изабеллы, далеко не идеальна, и ее попытка соблазнить Калиновича вполне сознательна, чего, конечно, нельзя сказать об Изабелле, которая в тексте поэмы прямо сравнивается с ангелом. В «Тысяче душ», в отличие от «Анджело», герой не поддается страсти. В действительности Калинович любит Настеньку Годневу, причем, заметим, называет ее «ангелом-хранителем» (3, 409).[15] Таким образом, мотивы, у Пушкина используемые для характеристики Изабеллы, у Писемского распределяются между двумя образами.

Однако существуют и принципиальные различия между описанными в романе и в поэме ситуациями. Показательно, что Калинович получает поддержку губернской молодежи («Что же касается молодежи, посреди которой обыкновенно всегда бывает больше протестантов старому порядку вещей, молодежь эта была в восторге от него» — 3, 392) в противоположность Анджело, над которым «смеялась моло-

---

[13] Там же. С. 111.

[14] Там же. С. 112.

[15] Важность этой детали почувствовал Е. Н. Эдельсон, процитировавший характеристику Настеньки в своей рецензии на роман (см.: *Эдельсон Е. Н.* «Тысяча душ». Роман в четырех частях Алексея Писемского. С. Петербург 1858. Издание Д. Е. Кожанчикова // Русское слово. 1859. № 1. С. 54).

дежь / И в шутках строго вельможи не щадила».[16] Ясно, что «молодежь» в романе Писемского определяется через связь с общественно-историческим порядком, что указывает на исключительно важную для романа Писемского проблему социально-исторической роли человека.

Все приведенные параллели могут показаться неубедительными, если не учитывать историко-литературный контекст романа Писемского. Произведения Пушкина в 1850-х годах находились в центре литературной полемики. Если сопоставить текст романа Писемского с работами о Пушкине тех лет, станет возможно пересмотреть сложившиеся в литературоведении представления о том, что Писемский воспринимал Пушкина через призму статей Белинского.[17] Значительно важнее для понимания романа Писемского позиция П. В. Анненкова. Анненков связал слова Пушкина о «романе на старый лад» с попытками Пушкина создать исторический роман. Вывод Анненкова выглядит так: «...если мы имеем право заключить, что последний период жизни пушкинской, по всем вероятиям, был бы занят романом, то, с другой стороны, уже нельзя утвердительно сказать, какого рода мог быть роман. Наравне с историческим и роман современный с яркими, характерными чертами общества имел в нем, как и во всем другом, мощного представителя».[18]

По Анненкову, таким образом, «роман на старый лад» противопоставлен «роману современному», «с яркими, характерными чертами общества» — все это вполне приложимо к роману «Тысяча душ», где развитие сюжета подчеркнуто противостоит нереализовавшемуся старинному сюжету.

Неслучайность приведенного совпадения полностью подтверждается словами Анненкова об «Анджело». Причины создания этого произведения Анненков описал следующим образом: «Эпический рассказ сделался столь важен и так завладел всей творческой способностью его, что, может быть, хотел он видеть, как одна из самых живых драм нового искусства отразится в повествовании. Сознаемся, что предположение это имеет для нас уже очевидность, не подлежащую сомнению».[19]

Для Анненкова поэма Пушкина явилась экспериментом по превращению драмы в эпос. Как было показано нами,[20] именно четвертая часть «Тысячи душ», отсылающая к поэме Пушкина, представляет собою воплощение в романной форме свойственной русской общественной драматургии темы; более того, сознательно построена на диалоге с пьесами современников.

Существенно, что Анненков характеризует оба пушкинских претекста «Тысячи душ» как альтернативные: «современному роману» в случае строфы из «Евгения Онегина» и «живой» драме Шекспира в случае «Анджело». Это обстоятельство очень важно для понимания романа Писемского: за, казалось бы, сугубо злободневным сюжетом скрываются не обязательные, но потенциально возможные параллели с высокими пушкинскими сюжетами, которые в сознании читателей противопоставлялись современности как «вечные» и «неизменные». Актуальное нача-

---

[16] *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 16 т. Т. 5. С. 109.

[17] См., например: *Могилянский А. П.* Писемский. Жизнь и творчество. Л., 1991. С. 49—50.

[18] *Анненков П. В.* Материалы для биографии А. С. Пушкина / Вступ. статья Г. М. Фридлендера; подг. текста и комм. А. А. Карпова. М., 1984. С. 193.

[19] Там же. С. 349. Точку зрения Анненкова разделял еще один критик «чистого искусства» — А. В. Дружинин, для которого «Анджело» «как этюд — вещь замечательная» (*Дружинин А. В.* А. С. Пушкин и последнее издание его сочинений // Дружинин А. В. Прекрасное и вечное / Вступ. статья и сост. Н. Н. Скатова; комм. В. А. Котельникова. М., 1988. С. 86). С идеями Анненкова об экспериментальной жанровой природе поэмы Пушкина соглашается и современный исследователь. См.: *Долинин А. А.* Поэма Пушкина «Анджело»: Источники и жанровые особенности // Долинин А. А. Пушкин и Англия: цикл статей. М., 2007. С. 130—154.

[20] См.: *Зубков К. Ю.* Роман А. Ф. Писемского «Тысяча душ» и пьесы о чиновниках второй половины 1850-х годов // Русская литература. 2009. № 4. С. 95—106.

ло романа было замечено критиками, однако его связь с пушкинской традицией осталась совершенно незамеченной. Среди многочисленных рецензентов романа был и П. В. Анненков. Слова Анненкова о современном романе Пушкина очень близки к его характеристике «Тысячи душ»: «...выводу на первый план общественного вопроса в форме Калиновича роман обязан огромной занимательностью и огромным успехом».[21] Однако именно связанного со своими работами о Пушкине контекста Анненков не заметил, подчеркнув в романе по преимуществу «деловое» содержание: «Перед глазами читателя прямо расстилается одна бесплодная, сухая степь, где, поднимая едкую пыль, свирепо сталкиваются животные страсти человека — корысть, злоба, эгоистический расчет: таково неизбежное условие всякого романа, занимающегося судьбой делового человека, а не жизненной историей, которую он должен болезненно возмутить или расстроить окончательно».[22]

Между тем Писемский воспринимал Пушкина через призму концепции Анненкова — подчеркивавшего идеальное начало в творчестве Пушкина приверженца «чистого искусства». Отсюда становится понятным сближение Писемского с А. В. Дружининым. Распространенное представление о пренебрежительном отношении Писемского к Анненкову объяснялось стремлением советских исследователей поднять статус Писемского в литературной иерархии, открыв в нем сторонника Чернышевского и Добролюбова. Это представление основано на возмущении Писемского предвзятостью Анненкова, разбиравшего рассказы самого Писемского исходя из предпосылки, «что простонародный быт не может быть возведен в перл создания, по выражению Гоголя» (письмо к А. Н. Майкову от 8 мая 1854 года — 9, 573). Одного этого отзыва явно недостаточно для того, чтобы делать принципиальные выводы,[23] касающиеся оценки Писемским других работ Анненкова и его воззрений в целом.

Более того, статья Анненкова была учтена Писемским именно в связи с пушкинской традицией. Анненков осуждал использование отсылки к «Полтаве» в рассказе Писемского «Леший», утверждая несовместимость пушкинской поэмы с народным бытом: «„Полтавой" никак нельзя объяснить Марфушу».[24] При переиздании своего рассказа Писемский снял упоминание «Полтавы».[25] Представление Анненкова о неуместности прямой отсылки к Пушкину было принято Писемским, однако для Писемского, в отличие от Анненкова, это не значило, что пушкинские герои вообще не могут проецироваться на простонародные образы. Сама возможность соотнести сюжетную ситуацию с пушкинской сохраняется, но не навязывается читателю, оставаясь одной из вероятных аналогий (допустимо также, что неуместным показался Писемскому намек на Пушкина, вложенный в уста рассказчика-исправника). Аналогичным образом «работает» и отсылка к Пушкину в «Тысяче душ».

Обращает на себя внимание сходство пушкинских претекстов в романе Писемского. В самом деле, в обоих примерах Писемский отсылает не только к Пушкину — в случае с «Евгением Онегиным» речь идет о старинных романах, в случае с «Анджело» — «Мере за меру» Шекспира. Писемский, плохо знавший иностранные языки,[26] вряд ли мог прочитать еще на момент создания романа не переведенную

[21] *Анненков П. В.* Деловой роман в нашей литературе. «Тысяча душ», роман А. Писемского. СПб., 1858 // Анненков П. В. Критические очерки / Вступ. статья, сост. и комм. И. Н. Сухих. СПб., 2000. С. 184. Анненков противопоставляет «современный» роман Писемского его очеркам из народного быта на тех же основаниях, что и предполагаемый «современный» роман Пушкина — его «старинному» роману.

[22] См.: Там же. С. 188.

[23] См., например: *Аннинский Л. А.* Три еретика. М., 1988. С. 50.

[24] *Анненков П. В.* Романы и рассказы из простонародного быта в 1853 году // Анненков П. В. Критические очерки. С. 84.

[25] См. прим. В. А. Малкиной (2, 557—558).

[26] См., например, в письме к В. Дерели от 25 января / 6 февраля 1879 года слова писателя о том, что он обычно читает книги в переводе по причине плохого знания французского языка (*Писемский А. Ф.* Письма. М.; Л., 1936. С. 401).

пьесу Шекспира, а потому остается предположить, что для него важно было само обращение к «вечным» сюжетам, сознательная опора на литературную традицию: «Традиция прежде всего предполагает чувство истории, ⟨...⟩ в свою очередь, это чувство истории предполагает ощущение прошлого не только как прошедшего, но и как настоящего; оно побуждает человека творить, ощущая в себе не только собственное поколение, но и всю европейскую литературу».[27] За бытовым сюжетом по замыслу Писемского должно было открываться не сводимое к злобе дня содержание. «Старинные» сюжеты не относятся к прошлому, а выходят за пределы времени.

Это положение можно подтвердить и возвращаясь к самому тексту «Анджело». Ю. М. Лотман возвел сюжет пушкинской поэмы к мифологической сюжетной схеме о смерти и воскресении справедливого правителя,[28] показав, что описанные в поэме события не определяются логикой истории. Здесь следует, однако, обратить внимание на очевидное противопоставление в тексте поэмы эпического и драматического элементов. Неопределенность времени и продолжительности действия («когда-то властвовал предобрый, старый Дук»; «хуже дедушек с дня на день были внуки»[29]) присуща только эпическим фрагментам — напротив, в драматических указания на течение времени постоянны, а динамичность действия подчеркивается. Они выражаются в неизменных упоминаниях о скорой казни, которая состоится «завтра». Это придает действию крайнюю напряженность, соответствующую трагедийному характеру этого фрагмента: А. А. Долинин отметил, что «драматическая кульминация» «Анджело» — своего рода отдельная «маленькая трагедия».[30]

Трагедийность драматической части «Анджело» проявляется и в острой внутренней противоречивости персонажей, несоответствии их внутреннего мира и поведения. Этот отрывок недаром длится от исчезновения до возвращения Дука — тогда, когда Дук переодет и непохож на себя. Для Дука несовпадение внешнего и внутреннего является результатом решения самого героя, тогда как остальные действующие лица «Анджело» переживают подобное раздвоение как будто помимо своей воли. Наиболее сложен случай Анджело — герой сам заявляет: «По строгости моей известен свету я»,[31] однако ведет себя как порочный и развратный человек. Вместе с тем, ведя себя так, он «не столько выявляет свою исконную порочность, сколько, впервые изменяя своим строгим пуританским правилам под влиянием страсти, совершает грехопадение, обнаруживающее в суровом законнике подавленную, извращенную человечность».[32] Пусть извращенная, человечность явно оказывается более близка к истинной натуре героя, чем полное ее отсутствие. Таким образом, клубок противоречий, окружающих Анджело, неразрешим. Причина этого — не в психологической сложности самой по себе. Изабелла, стремящаяся напомнить Анджело о христианском сострадании, невольно будит в нем скрытые желания (см. выше) — ее слова двусмысленны явно не из-за действия ее сознания или подсознания, под влиянием не психологических противоречий, а самого «трагедийного» состояния мира, когда сохранить тождество самому себе возможно только ценою жизни.[33]

---

[27] *Элиот Т. С.* Традиция и индивидуальный талант / Пер. Н. М. Пальцева // Зарубежная эстетика и теория литературы. XIX—XX вв. Трактаты, статьи, эссе / Сост., общ. ред. Г. К. Косикова. М., 1987. С. 170.

[28] См.: *Лотман Ю. М.* Идейная структура поэмы Пушкина «Анджело» // Лотман Ю. М. Пушкин. С. 239, 247—248.

[29] *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 16 т. Т. 5. Кн. 1. С. 107.

[30] *Долинин А. А.* Указ. соч. С. 141.

[31] *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 16 т. Т. 5. С. 119.

[32] *Долинин А. А.* Указ. соч. С. 136. Ср.: *Левин Ю. Д.* Шекспир и русская литература 19 века. Л., 1988. С. 60—62.

[33] Ср. гегелевскую характеристику трагического героя: «Субъект все еще остается верным самому себе: он отказывается от того, чего его лишают; ему не только не дают достигнуть преследуемых им целей, но он и сам отказывается от них и благодаря этому не теряет самого себя» (*Гегель Г. В. Ф.* Эстетика: В 2 т. / Пер. Б. Г. Столпнера. СПб., 1998. Т. 1. С. 219).

Герои, характеры которых до этого полностью исчерпывались простыми определениями (Дук — «предобрый» и «старый», Анджело — «суровый», Луцио — «вздорный враль, но малый доброхотный» и т. д.), теряют свою самотождественность. Время действия также начинает ускоряться — тем самым оно выходит за пределы мифа и переходит в трагическую сферу истории, ведь у Пушкина «по мере приближения к современности с математической точностью расширяется собственно трагическое пространство драмы».[34] Финал поэмы на этом фоне означает восстановление мифологической целостности и «правильного» миропорядка. Таким образом, построенная на борьбе исторического и мифологического времени поэма Пушкина действительно во многом связана с романом Писемского. Ориентация на пушкинскую традицию, представленную в «Анджело», способствует усложнению проблематики романа: преодоление трагизма истории и обращение помимо него к идеалу входит в проблемное поле «Тысячи душ».

Само построение текста, в свою очередь, напоминает пушкинский роман в стихах. Описывающая старинный роман строфа «Евгения Онегина» причисляется современными исследователями к случаям, когда «в известных пунктах возникновения ситуации раскрывается веер возможностей, намечаются варианты, среди которых прокладывает себе дорогу действие».[35] О наличии таких вариантов развития действия С. Г. Бочаров пишет: «...мир возможностей не остается здесь за гранью романного осуществления как некий потенциальный контекст, но он наглядно присутствует здесь же как тоже своеобразно здесь воплощенный и составляет сам по себе немалую часть онегинского целого, некоторую идеальную надстройку над реальностью в тесном и узком смысле».[36]

В некоторой степени возможность гармоничной, «естественной» жизни героев сохраняется и у Писемского: очевидно, трагическое развертывание сюжета связано с решающим выбором Калиновича, который может жениться на Настеньке Годневой и жить в соответствии с немного архаичными, но все же притягательными скромными старинными нормами. Ситуация выбора описывается в романе так: «Впереди были две дороги: на одной невеста с тысячью душами... однако, ведь с тысячью! — повторял Калинович, как бы стараясь внушить самому себе могущественное значение этой цифры, но тут же, как бы наступив на какое-нибудь гадкое насекомое, делал гримасу. На другой дороге, продолжал он рассуждать, литература с ее заманчивым успехом, с независимой жизнью в Петербурге, где, что бы князь ни говорил, широкое поприще для искания счастия бедняку, который имеет уже некоторые права. Из всего этого уж, конечно, самое лучшее — уехать навсегда в Петербург. Но как же Настенька?.. Что делать! Не жениться же на ней теперь, когда это неминуемо должно было отравить бедностью всю будущность! Лучше разом сделать операцию, чем мучиться всю жизнь!.. — Так говорило благоразумие в молодом человеке, но совесть в то же время точно буравом вертела сердце» (3, 188—189).

Здесь проявляется принципиальное различие между романами Пушкина и Писемского в том, как существует в них нереализованная возможность романного сюжета. Сознательный выбор Калиновича, в котором участвует «благоразумие», вообще не подразумевает женитьбы на Настеньке. Вместе с тем вероятность ее все же сохраняется, выражаясь в не подчиняющемся воле героя порыве совести. Если у Пушкина и реализованная, и нереализованная возможности в какой-то степени уравнены, то в случае Писемского «идеальное» развитие сюжета принципиально

---

[34] *Беляк Н. В., Виролайнен М. Н.* «Маленькие трагедии» как культурный эпос новоевропейской истории (судьба личности — судьба культуры) // Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1991. Т. XIV. С. 78.

[35] *Бочаров С. Г.* Поэтика Пушкина (очерки). М., 1974. С. 95.

[36] *Бочаров С. Г.* О реальном и возможном сюжете («Евгений Онегин») // Динамическая поэтика. От замысла к воплощению. М., 1990. С. 35.

не может реализоваться. Идилличное существование в семье Годневых вообще не соответствует требованиям умного и честолюбивого молодого человека. Однако присутствие в душе Калиновича инстинктивного чувства нравственности позволяет многое объяснить в самой направленности его честолюбия. Чиновничью деятельность Калиновича обычно воспринимают как совершенно бездушную и бесчеловечную, однако целиком она не сводится к этим свойствам. Несмотря на прошедшие годы, не прекращается любовь Калиновича и Настеньки, изначально возникнувшая в идилличной обстановке напоминающего «роман на старый лад» дома Годневых. Общественная деятельность Калиновича объясняется не только желанием властвовать и отомстить старым обидчикам, но и реализацией высоких идеалов — и здесь университетское образование Калиновича нельзя отделить от наивной, но соответствующей нравственному инстинкту любого человека этики «старинного романа», которая реализуется в поведении не частного человека, а общественного деятеля.

Катастрофический финал романа проясняется за счет сопоставления с «Анджело». Если сопоставлять «Тысячу душ» и поэму Пушкина, очевидно, что у Писемского совершенно нет ничего соответствующего финалу «Анджело», где снимается оппозиция справедливости и нравственности[37]: оказывается, что править государством можно не только в соответствии с формально истолкованным законом, как Анджело, но и в соответствии с чувством милосердия. У Писемского подобную программу поведения реализовать невозможно, поскольку справедливо управлять губернией и вместе с тем следовать велениям сердца Калиновичу не удается. Карьера Калиновича прекращается в тот момент, когда он разлучен с нелюбимой женой и может жить с некогда брошенной им Настенькой.

Итак, пушкинская традиция задает в романе Писемского идеал гармоничного единства общественной и частной жизни (отсылки к «Евгению Онегину»), справедливости и нравственности (отсылки к «Анджело»). Этот авторский идеал дается только намеком, что и неудивительно: изображенный в «Тысяче душ» мир реальных человеческих и социальных взаимоотношений максимально далек от него.[38] Попыткой преодолеть дисгармоничность окружающей действительности и обусловлена деятельность Калиновича, стимулы которой отнюдь не сводятся к честолюбию. Вся карьера Калиновича проходит на фоне заданных пушкинскими параллелями универсальных нравственных ценностей, скрыто присутствующих в романе. Движение истории здесь не является самостоятельным — участие в нем для героя возможно только при условии его стремления к некому высшему идеалу. Однако в современной России цель Калиновича совершенно недостижима. Желание достичь идеала зачастую приводит к диаметрально противоположным результатам; на пути к гармонии личного и общественного Калинович оказывается от нее далек, как и от этического совершенства. По меткому выражению Дружинина, герой Писемского — «идеалист в своей практичности».[39] За историей карьеры молодого честолюбца у Писемского становится заметна трагедия тайного идеалиста, который так и не смог смириться с несоответствием и своей личности, и окружающего общества совершенству.

Все интерпретаторы «Тысячи душ», от первых рецензентов до современных исследователей, хотели понять, является ли автор сторонником Калиновича или осуждает своего героя. Такой однозначности от автора романа ждут потому, что его

[37] См.: *Лотман Ю. М.* Идейная структура поэмы Пушкина «Анджело». С. 250; *Вацуро В. Э.* Из историко-литературного комментария к стихотворениям Пушкина // Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1986. Т. XII. С. 316—319.

[38] В этой связи исследователь отмечает сходство романа Писемского с «Униженными и оскорбленными» Достоевского: *Пруцков Н. И.* Мастерство Гончарова-романиста. М.; Л., 1962. С. 70—79.

[39] *Дружинин А. В.* «Тысяча душ», роман А. Ф. Писемского // Дружинин А. В. Собр. соч. СПб., 1865. Т. 7. С. 524.

роман воспринимается как сугубо злободневный, а его герой — как выразитель новых общественных тенденций, к которым Писемский был обязан относиться строго определенным образом. Если расширить контекст, в который можно поместить роман Писемского, становится ясной неправомерность такой позиции. Авторский идеал предстает в романе именно как идеал, который не может быть в обозримой перспективе воплощен в действительности. Главный герой является не просто выражением этого идеала или его противоположности — он изображен как человек, причастный универсальным ценностям и стремящийся к их достижению, поэтому для автора важно в первую очередь не дать ему однозначную оценку, а изобразить его жизненный путь.

© *А. Г. Разумовская*

## СТИЛИЗАЦИИ НА ФОНЕ САДОВО-ПАРКОВОГО ЛАНДШАФТА В ИСКУССТВЕ СИМВОЛИЗМА

На рубеже XIX—XX веков, в эпоху театрализации искусства и быта, садово-парковое пространство нередко превращалось в сцену для спектаклей на сюжеты из XVIII столетия — «золотого века» дворянства. Уходя в мир утопии, люди переломного времени желали забыться в маскарадном веселье, укрыться от реальности в мире прошлого.

Увлечению стилизациями «во вкусе рококо» сопутствовало беспокойство современников о судьбе садов ушедших времен, как усадебных, так и украшавших царские резиденции, которые переживали упадок и запустение. Представители художественного объединения «Мир искусства» своей художественной и просветительской деятельностью первыми акцентировали внимание к красоте и поэзии архитектурной среды в культуре прошлого. Не без их влияния образованное русское общество, сожалея по поводу разрушения памятников градостроительного и садово-паркового искусств, предпринимало меры по их сохранению.[1]

Привязанность «мирискусников» к парковым ансамблям XVIII века сформировалась во многом благодаря их дачным впечатлениям, связанным с пригородами Петербурга — Стрельной, Мартышкином, Ораниенбаумом. Заброшенные дворянские усадьбы и полуразвалившиеся дворцы вдоль Петергофского шоссе, где еще звучало «эхо прошедшего времени», волновали воображение художников. Оно рисовало сцены развлечений на французский лад в некогда роскошных парках. А. Бенуа с восхищением, к которому примешивалось чувство горечи, писал о загородных дворцах и парках столицы. Так, в статье 1901 года он отмечал: «Сад Монплезир разбитый и до сих пор еще согласно Петровскому плану, к сожалению, не содержится в том порядке, с той роскошью и изяществом, с каким содержались сады в начале XVIII века, когда еще живы были традиции великого Ленотра. Где прежние, затейливые рисунки дорожек, где ковры цветов, где те редкие растения, которыми украшались тогдашние сады? Кто сумеет теперь так „урегулировать" сад, так его остричь, чтобы он служил истинным гармоничным дополнением к архитектуре?»[2]

Печальные размышления Бенуа о разрушающихся пригородных садах Петербурга совпали с элегическими воспоминаниями его современников об угасающих

[1] О развитии научного интереса к садово-парковому наследию прошлого свидетельствуют исследования В. Я. Курбатова, М. И. Пыляева, А. И. Успенского и др.; издания журналов «Старые годы», «Столица и усадьба»; организация историко-художественных выставок и многое другое.

[2] *Бенуа А. Н.* Монплезир // Мир искусства. 1901. № 2—3. С. 123.

«дворянских гнездах». Именно на фоне физического исчезновения старинных дворцовых и усадебных ансамблей происходила их мифологизация, выражая тоску образованного общества об утраченном рае. Одновременно русская интеллигенция в эти годы заново открывала для себя европейское искусство, в том числе — садово-парковое.[3] Реконструируя в своем творчестве XVIII век, мирискусники и символисты видели в произведениях художников того времени близкий им тип мировоззрения. Однако сожаление по поводу утраченной дворянской идиллии, свойственное культуре начала XX века, сопровождалось и ироническими нотами. «Романтическая ирония» подчеркивала иллюзорность пассеистических устремлений нового века.

Эпоха маскарадов, когда «игра на время становится самой жизнью»,[4] обрела визуальный эквивалент в творчестве К. Сомова. Обоснованно считаясь выразителем настроений своего противоречивого времени, художник изобразил XVIII век как «беспрерывный праздник» (П. Муратов). По наблюдениям А. Бенуа, сравнившего его с О. Бердслеем, он находился во власти декоративных фантазий, «как будто занесенных из того самого сказочного, сонного царства, которое открывается для нас во время горячки. Та же тревожная роскошь, то же обилие золота и сверкающих камней, то же сплетение несуразное, но прельстительное каких-то небывалых растений, те же вьющиеся линии, те же томные создания, с загадочными взорами, в старинных роскошных нарядах, как-то странно мелькающие среди этого бреда, запутанные в нем и зависящие от него. Бред волшебный, пленительный, полный какого-то мучительного настроения, благодаря дивному и редкому подбору красок то звенящих, как серебряные колокольчики, то тягучих и густых, как гудение виолы!»[5]

Именно такую огненно-световую феерию, на фоне которой разыгрывается любовный спектакль, представляет знаменитая работа Сомова «Арлекин и дама (Фейерверк)» (1912). Красочность и декоративная пышность одежд персонажей перекликается с полетом ракет и брызгами огненных искр. Романтические пары изображены с «нежной карикатурностью» (М. Кузмин): их лица безжизненны, как застывшие маски, позы изломанны, жесты нарочито театральны. Неестественность и скованность фигур подчеркивается окружающим их парковым антуражем — статичным и декоративным: вода в водоеме строго очерчена и огранена мрамором, цветы растут в кадках, кусты тщательно подстрижены. Зеркало воды, удваивая праздничное зрелище, указывает на его призрачность и зыбкость. М. Кузмин в статье о творчестве художника точно заметил: «Сама природа его беспокойна и почти неестественна: ветер гнет тонкие деревца, радуга неверно и театрально бросает розовый свет на мокрую траву, ночное небо вспорото фейерверком».[6] И на этой картине Сомова в природе, в людях, в самом празднике «торжествует иллюзионизм».[7] Это же впечатление выразил в своем стихотворном посвящении художнику Вяч. Иванов: «Замер синий сад в испуге... / Брызнув в небо, змеи-дуги / Огневые колесят, / Миг — и сумрак оросят: / Полночь пламенные плуги / Нивой звездной всколосят... / Саламандры ль чары деют? / Сени ль искристые рдеют? / В сенях райских гроздья зреют!.. / Не Жар-Птицы ль перья реют, / Опахалом алым веют, / Ливнем радужным висят?»[8] Цветовая избыточность образов заостряет мысль автора об ирреальности картины.

---

[3] Это отражено, помимо поэзии, в известной книге П. П. Муратова «Образы Италии» (1911—1912), в многочисленных путевых заметках и письмах представителей творческой интеллигенции (З. Н. Гиппиус, В. В. Розанова, А. Бенуа и др.).

[4] *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990. С. 13.

[5] *Бенуа А. Н.* К. Сомов // Мир искусства. 1899. Т. 2. № 20. С. 139.

[6] *Кузмин М. А.* К. А. Сомов // Константин Андреевич Сомов: Письма. Дневники. Суждения современников. М., 1979. С. 471.

[7] *Бердяев Н. А.* Декадентство и мистический реализм // Русская мысль. 1907. № 6. С. 116.

[8] *Иванов В. И.* Cor ardens. М., 1911. Т. 1. С. 121.

Маскарад в искусстве начала XX века теряет свое «возрождающее» мироощущение и в обычном открывает страшное. Это проницательно уловил в произведениях художника М. Кузмин: «О как не весел этот галантный Сомов! Какое ужасное зеркало подносит он смеющемуся празднику! ⟨...⟩ Смерть — вот чего боится Сомов, откуда его насмешка и отчаяние и опустошенный блеск».[9] Об этом же пишет и Вяч. Иванов в «Терцинах к Сомову» (1906).[10] Задаваясь вопросом: «О Сомов — чародей! Зачем с таким злорадством / Спешишь ты развенчать волшебную мечту / И насмехаешься над собственным богатством?», поэт сам же отвечает:

Все — сон, и тень от сна. И все улыбки, речи,
Узоры и цветы — (то нынче, то вчера) —

Чредой докучливой текут — и издалече
Манят обманчиво. Над всем — пустая твердь.
Играет в куклы жизнь, — игры дороже свечи, —

И улыбается над сотней масок — Смерть.

Здесь фактически предвосхищается одна из самых «знаковых» работ Сомова — «Арлекин и смерть» (1907), где под бездонным звездным небом, среди курчавящейся зелени застыла целующаяся пара. Черный провал небосвода создает атмосферу тревожного предчувствия, напряжения, намекает на близость небытия. На переднем плане изображены кривляющийся шут и его «двойник» — кокетливо изогнувшийся скелет, облаченный в покрывало. Черно-белое одеяние Смерти контрастирует с разноцветным костюмом Арлекина. Интерьером для лицедейства служит аллея, обрамленная березовыми деревьями с тщательно выписанной обильной листвой, символизирующей расцвет жизни. На цветущую пору указывают и разноцветные бабочки, вьющиеся вокруг пышной растительности в вазах на высоких постаментах. Композиция картины так же симметрична, как симметрично расположены деревья, кусты, вазы, бабочки, Арлекин и Смерть. Правильность пропорций, подчеркнутая декоративность рисунка, заостренность всех выразительных средств обнажают фальшь карнавальной бутафории. Все во власти Смерти, а потому лишь хочет *казаться* живым, полным сил, подчеркнуто *изображает* страсть.

В сходной стилистике сочиняли младшие символисты А. Белый и Эллис. Герои стихотворений Белого, написанных, по его словам, «под Сомова и под Мусатова»[11] и объединенных в раздел «Прежде и теперь» (1904),— маркизы, вельможи, графы с лакеями, как правило, изображены в «зеленых апартаментах». Будто сойдя с полотен художников, они продолжают свое существование в пародийно-игровом облике: жеманятся, отвешивают поклоны и реверансы, флиртуют и веселятся, изнывают от «щастья» и страдают от переменчивой «фортуны». По-маскарадному пышные костюмы подчеркивают их неестественный облик («И с буклей посыпалась пудра / на золотом шитый камзол», «вкруг море камзолов и кружев»). Слова, мысли и поступки этих ряженых трафаретны и вызывают ассоциации не только с героями «мирискусников», но и «бледно-голубого Ватто», о котором А. Белый писал, как будто комментируя и свои сочинения: «Здесь — небо сквозное, и земля не земля в лунной лазури; фонтаны поют, пылят, клокочут, рыдают, смеются; и радуги в них смеются; друг обнимает подругу; но откуда-то пришли маски; их не надо бояться; здесь небо, земля — не земля и небо — здесь, в лунной лазури, где слезы поют, пылят, клокочут, рыдают, смеются.

---

[9] *Кузмин М. А.* К. А. Сомов. С. 471.

[10] *Иванов В. И.* Cor ardens. Т. 1. С. 139—140.

[11] «Особенно я вызывал удивление стихами под Сомова и под Мусатова: фижмы, маркизы, чулки, парики в моих строчках, подделках под стиль, новизной эпатировали» (*Белый А.* Начало века. М., 1990. С. 226).

Откуда-то пришли маски...»[12]

Кукольные персонажи поэта, созданные вслед за художниками, старательно доигрывают свои роли, не замечая, что время их сочтено. И только парковые статуи напоминают о близкой смерти: «Ей грезится жар поцелуя... / Вдали очертаньем неясным / Стоит неподвижно статуя, / Охвачена заревом красным».[13] Контраст между чувствительностью персонажей и неподвижностью изваяний придает горько-ироническое звучание любовной сценке: весь пыл, вся страсть героев временны, их существованье иллюзорно, превращение в застывшие статуи неизбежно. Символикой красного цвета автор отсылает к традиции маскарада с его «памятью» о чуме, смерти, что придает шутливому изображению живых людей мрачный оттенок. Также и другому «аргонавту», Эллису, «смех изящного разгулья» намекает на «ужас злой развязки»: «...и все бегут, кружат, смешат, спешат / сверкнуть на миг в волшебно-ярком свете. // И снова меркнут все за рядом ряд, / безумные мгновенной пестротою / они бегут, и нет пути назад, // и всюду тень за яркой суетою / насмешливо ложится им вослед, / и Смерть, грозя, бредет за их толпою».[14]

Воспроизводя своих героев на фоне старинных усадебных парков, А. Белый рисует царящую в них атмосферу разрушения:

Из каменных трещин торчат
проросшие мхи, как полипы.
Дуплистые липы
над домом шумят.[15]

Запущенные «барские строения», безжизненные цветочные клумбы, «задумчивый» хмель, качающийся на ветру, — все погружено в воспоминания, в сладкий сон, грезу. Упоминание лип усиливает ностальгическое настроение, однако едва ли можно говорить, что А. Белый захвачен поэзией руин. Его стихи не звучат как приглушенная музыка и не напоминают вытканный бледными шелками гобелен со старинными тенями, что отличает близкие им по тематике картины В. Борисова-Мусатова или стихи Эллиса. Как «чужой» материал[16] выделяется у А. Белого фразеология, создающая образ героини: «Все помнит себя молодой — / как цветиком ясным, лилейным / гуляла весной / вся в белом, в кисейном».[17] И если помнить, что стихотворение имеет посвящение Л. Д. Менделеевой («Воспоминание», 1903), станет очевидным, что автор подвергает ироническому снижению возвышенный образ самóй Прекрасной Дамы. Это достигается А. Белым с помощью авторской языковой маски, включающей в стихотворение старомодные обороты с иноязычной лексикой («Пылали в груди / ее сантименты») и элементы пасторальной образности («как цветиком ясным, лилейным...»). Той же цели служит намеренное упрощение стиха, подчеркнутая примитивность ритмики.

По словам Ю. Тынянова, «от стилизации к пародии — один шаг; стилизация, комически мотивированная или подчеркнутая, становится пародией».[18] И такой откровенно пародийный характер могут приобретать у А. Белого обличья «старины». «Роскошная дева», например, из одноименного стихотворения 1908 года изнывает без любви: «О, голос любви безрассудный, / Балкон, / Золотой небо-

[12] *Белый А.* Песнь жизни // Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 173.

[13] *Белый А.* Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 1. Поэзия; Проза. С. 59.

[14] *Эллис.* Стихотворения. Томск, 2000. С. 143.

[15] *Белый А.* Стихотворения. М., 1988. С. 179. (Из литературного наследия.) Далее ссылки на это издание, кроме специально оговоренного случая, приводятся в тексте.

[16] Вслед за М. Бахтиным мы рассматриваем стилизацию как проявление «двухголосия», проникновение авторской мысли в «чужое слово», использование в собственном тексте стилистики и образной системы предшественников.

[17] *Белый А.* Соч.: В 2 т. Т. 1. С. 61.

[18] *Тынянов Ю. Н.* Достоевский и Гоголь (к теории пародии) // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 201.

склон, — / О, пруд, — изумрудный / И — / Чудный! / О, слезы, / О, грезы, / О, сон!» (с. 184—185). Парк, на фоне которого разыгрываются по-театральному преувеличенные страсти, в данном случае не отягощен культурной памятью, что является отличительной особенностью усадебного локуса. При этом перечисляются такие известные атрибуты усадьбы, как балкон, цветы и кусты, пруд, фонтаны. В парке есть укромная беседка и по-пасторальному «серебристый лужок». Наконец, присутствует «романтически» настроенная девушка. Здесь поют птицы — правда, откровенно призывно («бесстыдницы птицы свистят»), звучит с надрывом музыка («гитары рокочут, рыдают»). Все культурные символы усадьбы, попадая в «сдвинутый» контекст, воспринимаются иронически:

Роскошная, чудная дева
Дрожит:
Поцелуем дарит!
А мраморный лебедь из зева
Алмазные токи струит.

(с. 186)

Игровая условность пронизывает и другие стихотворения А. Белого: «Объяснение в любви», «Прощание», «Менуэт», «Старинный дом». Персонажи ведут себя, как актеры: «В привычно заученной роли, / В волнисто-седом парике, / В лазурно-атласном камзоле, / С малиновой розой в руке» (с. 171). Их кукольные, словно картонные фигурки, утопающие «в белых, сквозных кружевах», подмигивая и кокетничая, лишь имитируют жизнь. А сентиментальные клише: «Я млею, фея, млею...», «Вы — радости, кои / Фортуна несла — далеки!» — порождают комический эффект.

Садовые детали в стихотворениях Белого тоже шаблонны и потому напоминают декорации: это «прилежно разбитый цветник», «мраморные морды фонтанов», утрамбованные дорожки аллей с силуэтами граций. Пышность бутафории («Одеты в пышные красы / Кусты, газоны...», с. 181) преувеличена и перекликается с кукольным «роскошеством» красавиц: «Красавица с мушкой на щечках, / Как пышная роза сидит» (с. 171). Марионетки Белого играют свои роли, не замечая, что время их сочтено. И только бюсты в парке, свидетели их пылких речей, своей неподвижностью и безмолвием напоминают о кратковременности любовной идиллии и самой жизни героев:

«Прости мое счастье:
Уйдет твой Огюст»...

Взирает на них без участья
Холодный и мраморный бюст.
На бюсте сем глянец...

(с. 173)

А. Белый в 1922 году писал: «Доминирующий лейтмотив этого цикла — взгляд на действительность, как на стилизованную картину... Лирический субъект этого отдела — постепенно себя сознающий мертвец».[19]

Даже там, где природа не тронута человеком, у А. Белого она лишена своей естественности и лишь копирует пасторальную «простоту»: «Задышет прохладный, / Росистый, / Отрадный, / Ночной / Ветерок» («Роскошная дева»), «Дух идет от лепесточков — / От голубеньких цветочков...» («Ссора»), «И дышит хладная волна / На лист перловый...» («Истома»), «И к листику листик / прижался: / то хладный зефир прошумел» («Прощание») и т. п. Изысканность, превращаясь в нарочитость, порождает комический эффект, а акцентировка отработанных культурой клише

[19] *Белый А.* Стихотворения. С. 169.

создает пародийность. Играя стилем, лишенным в современности внутреннего наполнения, поэт намеренно рисует лишь внешний абрис XVIII столетия.

М. Кузмин в цикле «Ракеты» (1907), на вторичность и «напрасную манерность» которого неоднократно указывалось,[20] использует те же галантные «сомовские» сценки, изображая «боскетов чинные кусты» местом маскарадных развлечений и любовных утех. Он как будто передает впечатления от картин художника: «Кем воспета радость лета: / Роща, радуга, ракета, / На лужайке смех и крик? / В пестроте огней и света / Под мотивы менуэта / Стройный фавн главой поник».[21] Но немало перекличек и с условно-стилизованными клише из поэзии А. Белого:

Что белеет у фонтана
В серой нежности тумана?
Чей там шепот, чей там вздох?
Сердца раны лишь обманы,
Лишь на вечер те тюрбаны —
И искусствен в гроте мох.

Фонтаны и гроты — привычный фон «дионисовых игр» с чувствительными вздохами и страстным шепотом любовников. Это тоже зрелище без рампы, герои которого как будто вовлеченные чужой волей в вечную игру автоматически исполняют свои роли. Иногда они изображают персонажей итальянской комедии масок: «Арлекин на ласки падок, / Коломбина не строга». В других случаях герои Кузмина как бы примеряют на себя костюмы галантного XVIII века:

Маркиз гуляет с другом в цветнике.
У каждого левкой в руке,
А в парнике
Сквозь стекла видны ананасы.[22]

Заметим, что это уже стилизация стилизации: левкои и ананасы отсылают, несомненно, к А. Белому. Чувствительные пассажи, когда разговор влюбленных насыщается сентиментальной риторикой, обезличенной, лишенной живого чувства, создают, по словам Кузмина, уже знакомую «атмосферу мертвенной игры и автоматического эротизма»: «Их руки были приближены, / Деревья были подстрижены, / Бабочки сумеречные летали. // Слова все менее ясные, / Слова все более страстные / Губы запекшиеся шептали. // „Хотите знать Вы, люблю ли я, / Люблю ли, бесценная Юлия? / Сердцем давно Вы это узнали". // — Цветок я видела палевый / У той, с кем все танцевали Вы, / Слепы к другим дамам в той же зале».[23] Однако за банальностью сюжетов «безделушечных» стихов Кузмина стоит «улыбающаяся скука вечного повторения».[24] Образы, сюжеты, сценки, позы и слова клишированы, подчеркнуто автоматичны, герои марионеточны. Они как будто «кочуют» из произведения в произведение, вовлеченные чужой волей в безостановочный маскарад, втянутые в вечную комедию. Поэт не скрывает «обманность» этих ряженых и трафаретность обстановки буколических удовольствий. И все же маску М. Кузмина отличает особый изыск деталей и легкая, мягкая ирония, поскольку «милый, хрупкий мир загадок» не лишен для автора своей прелести.

---

[20] См.: *Гумилев Н. С.* Письма о русской поэзии. Рецензия на сборник М. Кузмина «Сети» (1908) // Гумилев Н. С. Соч.: В 3 т. М., 1991. Т. 3. С. 33—34; *Богомолов Н. А.* «Любовь — всегдашняя моя вера...» // Богомолов Н. Михаил Кузмин: статьи и материалы. М., 1995. С. 28.

[21] *Кузмин М. А.* Арена: Избр. стихотворения / Сост., вступ. статья, подг. текста, комм. А. Г. Тимофеева. СПб., 1994. С. 160.

[22] *Кузмин М. А.* Избр. произведения. Л., 1990. С. 40.

[23] Там же. С. 41—42.

[24] *Кузмин М. А.* К. А. Сомов. С. 472.

Многослойность масок свойственна и ранней поэзии младшего современника символистов — Г. Иванова, имеющего репутацию «цитатного поэта». Его искусно стилизованный мир населяют пастухи и пастушки, купидоны, нимфы и фавны, имитирующие пасторальную идиллию в стилизациях М. Кузмина, чьи игривые пастушки и нимфы — всегда переодетые маркизы. Это тоже костюмированные представления, и автор не скрывает всей шутливости маскарада.

Название первой книги поэта — «Отплытье на о. Цитеру» (1912) прямо указывает, что источником поэзии Г. Иванова помимо творчества М. Кузмина является изящная живопись А. Ватто. В подражание его «жемчужным шуткам» написаны многие стихотворения, где природа предстает окультуренной:

> О, празднество на берегу, в виду искусственного моря,
> Где разукрашены пестро причудливые корабли.
> Несется лепет мандолин, и волны плещутся, им вторя,
> Ракета легкая взлетит и рассыпается вдали.[25]

Источником вдохновения в стихотворении Г. Иванова выступает увеселительный сад, запечатленный дворовым живописцем «на поблекшей акварели». Сам Ватто становится здесь предметом утонченной игры, в результате чего стилизация скрывает не одну, а множество масок («О, подражатели Ватто, переодетые в маркизов, — / Дворяне русские...»). Поэт непринужденно и с иронией рисует усадебные гуляния, претендующие на версальскую изысканность и эффектность, подчеркивая их избыточную декоративность. Обнажая искусственность картины, поэт, как отметил Н. Богомолов, «балансирует на грани между вполне серьезным описательством и тонкой самоиронией».[26] Иванов не переводит, подобно А. Белому, садовые сценки в ранг пародии, поскольку в его глазах и «доморощенный Версаль» заключает в себе милое, поэтичное, меланхолическое, вызывая нежную грусть.

Своей театрализованностью сценки Г. Иванова напоминают и картины К. Сомова с его маркизами, арлекинами, фейерверками, но без свойственной художнику язвительной усмешки. В «лепете мандолин» угадывается отсылка к стилизациям М. Кузмина. Суждение К. Шарафадиной об особенностях поэтики Г. Иванова, высказанное по другому поводу, правомерно и в отношении процитированного текста: «Поэт использует доведенную им до виртуозности технику „внутреннего" цитирования, когда „тоска припоминанья" (И. Анненский) как бы непроизвольно извлекает из памяти классические строки и образы, но, вплетаясь в новый поэтический узор, они зачастую переиначиваются, иронически переосмысляются, даже дерзко передразниваются».[27]

Такое «дерзкое передразнивание» своих увлечений молодости (а не просто припоминание цитат из общего комплекса текстов на пасторальную тему) появится в позднем стихотворении Г. Иванова «Пейзаж» (1955). Здесь поэт переоценивает свои прежние идеалы и, используя едкую иронию, даже фарс, тем не менее оплакивает давние иллюзии. Так, первая строфа: «Перекисью водорода / обесцвечена природа» — намекает на «поблекшие акварели» и «гобелены»: некогда восхищавшие поэта, теперь они нарочито снижены. Вторая: «Догорают хризантемы / (Отголосок старой темы)» — отсылает к поэзии И. Анненского с его темами осени, увядания и тоски. Клишированная сцена «под луной Пьеро с гитарой» травестирует любимые образы юности. В поздний период все это, утратив для Иванова поэти-

---

[25] *Иванов Г. В.* Стихотворения. Третий Рим. Петербургские зимы. Китайские тени. М., 1989. С. 26. (Из литературного наследия.)

[26] *Богомолов Н. А.* Талант двойного зрения // Там же. С. 511.

[27] *Шарафадина К. И.* «И Лермонтов один выходит на дорогу...» (портрет поэта в лирике Георгия Иванова) // Печать и слово Санкт-Петербурга (Петербургские чтения — 2006): Сб. науч. трудов. СПб., 2007. С. 156.

ческий флер, предстало в своем прозаическом снижении и чуть ли не пошлости: «Всюду драма. Всюду убыль. / Справа Сомов. Слева Врубель. // И, по самой серединке, / Кит, дошедший до сардинки. // Отощавший, обнищавший, / Сколько в прошлом обещавший! // В — до чего далеком — прошлом,/ То ли звездном, то ли в пошлом».[28] Тем самым автор выявил несостоятельность (в эстетическом и этическом отношении) своих выдуманных масок, заострил их пустоту.

Итак, стилизации в культуре Серебряного века менее всего осмыслялись как «сон», в котором можно укрыться от современности, недаром Эллис писал о мертвенности мира-гобелена: «Здесь все изысканно и странно, / полно утонченных причуд, / и над собою неустанно / вершит неумолимый суд».[29] Поэты и художники, рисуя ретроспективные маскарады на фоне «чопорных садов», своими условно праздничными картинами каждый по-своему выражали неудовлетворенность настоящим и даже ужас от осознания жизни как стремительного полета «в бессмысленную пустоту забвения и смерти» (Кузмин). Но, травестируя свои идеальные представления о прошлом с помощью то шаржированных (А. Белый), то смягченно-меланхолических образов (М. Кузмин, Г. Иванов), поэты продолжали испытывать томление по этому утраченному Эдему.

[28] *Иванов Г. В.* Стихотворения. Третий Рим. Петербургские зимы. Китайские тени. С. 170.

[29] *Эллис.* Стихотворения. С. 134.

© *В. Н. Быстров*

## А. БЛОК В 1919 ГОДУ

### (НА МАТЕРИАЛЕ ЗАПИСНОЙ КНИЖКИ)

Записная книжка Блока № 60 (ИРЛИ. Ф. 654. Оп. 1. Ед. хр. 365) представляет собой «ежедневник», включающий записи 1919 года. По определению В. Н. Орлова, она, как и другие блоковские «ежедневники» (за 1914, 1915, 1916 и др. годы), «тот же дневник, только в самой сжатой форме».[1]

П. Н. Медведев в издании 1930 года опубликовал лишь семь небольших, произвольно выбранных фрагментов книжки.[2] Гораздо полнее текст воспроизведен позднее В. Н. Орловым. Однако это далеко не полный объем. Часть купюр исследователь объяснил информативной незначительностью опущенных фрагментов; не включены, к примеру, записи, не сопровождающиеся подробностями, «которые могут представлять известный биографический интерес», записи, «касающиеся близких Блока (матери, жены, тетки) безотносительно к нему самому», «глухие» упоминания о телефонных разговорах и письмах, если никак не раскрыто их содержание, и т. п. (*ЗК*, с. 516). Не отмечено, естественно, что часть текста отсутствует в издании из сугубо идеологических, цензурных соображений. Наконец, не были, вероятно, воспроизведены те фрагменты, которые плохо поддаются прочтению (полустертые карандашные и зачеркнутые записи, сокращенные и неразборчиво написанные слова и т. д.). Между тем важно по возможности восстановить авторский текст, чтобы представлять в доступной нам полноте этот значимый по-

[1] *Блок Александр.* Записные книжки. 1901—1920 / Сост., подгот. текста, предисл. и прим. Вл. Орлова. М., 1965. С. 516. Далее ссылки на это издание даются в тексте (аббревиатура — *ЗК*) с указанием страницы.

[2] Записные книжки Ал. Блока / Ред. и прим. П. Н. Медведева. Л., 1930. С. 202—204.

слереволюционный период жизни поэта — как будничной, повседневной, так и душевной и духовной...

---

Очевидно, что годом ранее, в 1918 году (особенно в первые месяцы), Блок переживал пору воодушевления, надежд на кардинальное переустройство жизни и общества, перерождение человека. Он упорно верил в некий «дух музыки», который несла с собой революция.[3] Этот подспудный, разлитый в атмосфере мятежа «дух», в его представлении, должен был преобразить и людей, и мир в целом. Ему казалось, что новая власть, воплощающая вековые чаяния народа, знает пути обновления действительности, утверждает возможность не просто нового социального строя, а совершенно другого мироустройства, которое предполагало иное мироощущение и мировоззрение. Примечательно твердое убеждение, высказанное Блоком в январе 1918 года в ответе на анкету «Может ли интеллигенция работать с большевиками?»: «Может и обязана ⟨...⟩ у интеллигенции звучит та же музыка, что и у большевиков. ⟨...⟩ Озлобление интеллигенции против большевиков на поверхности. Оно, кажется, уже проходит. ⟨...⟩ Наступает примиренность, примиренность музыкальная...»[4]

Замысел социального и духовного переворота представлялся Блоку грандиозным, о чем свидетельствует, к примеру, тогда же написанная статья «Интеллигенция и революция» (она, в отличие от поэмы «Двенадцать», которая допускает различные толкования, носит откровенно декларативный, пафосный характер):

«Что же задумано?

*Переделать все*. Устроить так, чтобы все стало новым; чтобы лживая, грязная, скучная, безобразная наша жизнь стала справедливой, чистой, веселой и прекрасной жизнью» (*СС-8*, т. 6, с. 12). Блока не пугало и не смущало, что коренное переустройство повлечет за собой всевозможные негативные явления самого разного порядка: «России суждено пережить муки, унижения, разделения; но она выйдет из этих унижений новой и — по-новому — великой» (Там же, с. 9). «Что же вы думали? — обращался он к значительной части интеллигенции, отвергавшей октябрьский переворот. — Что революция — идиллия? Что творчество ничего не разрушает на своем пути? Что народ — паинька? ⟨...⟩ А лучшие люди говорят: „Мы разочаровались в своем народе"; лучшие люди ехидничают, надмеваются, злобствуют, не видят вокруг ничего, кроме хамства и зверства (а человек — тут, рядом); лучшие люди говорят даже: „никакой революции и не было"...» (там же, с. 16).

Есть определенные основания предполагать, что под несколько иронично названными Блоком «лучшими людьми» подразумевались, среди других, З. Н. Гиппиус и Д. С. Мережковский. Давняя полемика поэта с ними о судьбах России, русского народа и русской революции к тому времени обострилась до предела. Это было не просто столкновение каких-то конкретных идей и взглядов, а непримиримое противостояние двух разных мировосприятий, взглядов на происходящее в стране. Поэтому не удивляет, к примеру, недоумение Блока в его непосланном письме к З. Н. Гиппиус от 31 (18) мая 1918 года: «Не знаю (или — знаю), почему Вы не увидели октябрьского величия за октябрьскими гримасами, которых было *очень мало* — могло быть во много раз больше» (*СС-8*, т. 7, с. 336).

Блок тогда, конечно, не знал о той беспощадной характеристике, какую дала в своем дневнике З. Н. Гиппиус себе самой, интеллигенции и народу в начале января 1919 года: «Мы, интеллигенция, — какой-то вечный Израиль, и притом глу-

---

[3] Ср. запись от 3 мая 1919 года: «Кто погубил революцию (дух музыки)?» (*ЗК*, с. 458).

[4] *Блок А. А.* Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1962. Т. 6. С. 8. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте (аббревиатура — *СС-8*) с указанием тома и страницы.

пый. Мы в вечном гонении от всякого правительства, царского ли, коммунистического ли. Мы нигде не считаемся. ⟨...⟩ И я, со своим высокопартийным созерцанием и претензиями на сознательность, такая же близорукая дура, как другие. ⟨...⟩ Нечего, не на кого, некому жаловаться. Бессильное и неумное ничтожество. А народ — еще животное, с животной (невинной) хитростью, с первичными инстинктами...»[5] «Октябрьские гримасы» и то, что за ними последовало, привели З. Н. Гиппиус к неутешительным выводам: «Нас постигло „небытие". ⟨...⟩ Сейчас в России нет, за малыми исключениями, ни одного довольного и не несчастного человека».[6] Горестными были и размышления Д. С. Мережковского, которыми он делился в своей записной книжке 1919 года: «Страшен Царь-Зверь, но еще страшнее Зверь-Народ»; «Вглядитесь в толпы Октябрьские: на них лица нет. Да, не уродство, а отсутствие лица, вот что в них всего ужаснее. Малые-малые, серые-серые, неразличимые, неисчислимые, насекомо-подобные. Не люди, а тли»; «Страх голода страшнее самого голода. Мы продали все, что могли... ⟨...⟩ голодная смерть глядит в глаза»; «Смотрю на голубое небо, как сквозь решетку тюремную. Вся Россия — тюрьма: чувство это не покидало меня в течение двух с половиною лет ни на одну минуту».[7]

Однако так ли уж были велики расхождения Блока с Мережковскими в реальном восприятии послереволюционной действительности?

Блок начал книжку № 60 1 января записью, которая не приведена в *ЗК*: «В городе, по-видимому, ненависть к коммуне достигает пределов — небывалое отсутствие еды и небывалые цены» (л. 2). Пока Блок воспринимает ситуацию достаточно отстраненно, личное его отношение к происходящему никак не выражено. Так же сухо, «протокольно» он зафиксировал 6 февраля известие, касавшееся Горького: «Слух о болезни Горького в связи с расстрелом четырех вел⟨иких⟩ князей» (л. 11; в *ЗК* не опубликована). Великие князья Николай Михайлович, Георгий Михайлович, Дмитрий Константинович и Павел Александрович Романовы были расстреляны в качестве заложников в Петропавловской крепости Петрограда 30 января 1919 года. О самом факте расстрела Блок ранее нигде не упомянул. Аналогичный трагический факт он зафиксировал 8 марта: «Расстрел Полубояриновой, Половнова, Булацеля» (л. 18 об.; в *ЗК* не опубликована). Речь идет о расстреле очередных заложников, среди которых был известный монархист, один из основателей Союза русского народа, юрист и журналист П. Ф. Булацель (1867—1919). Примечательно, что несколько ранее, 15 февраля 1919 года, Блока арестовывал по делу левых эсеров однофамилец Павла Федоровича, комиссар Петроградской ЧК Булацель...[8]

Блок и по газетам, и по слухам знал, конечно, о многочисленных арестах и расстрелах (ср. записи от 21 июня и 23 сентября: «Расстреляно 66 человек»; «67 расстрелов»; л. 43 об., 68; в *ЗК* не опубликованы). «Демократия, опоясанная бурей», в его представлении, это не только допускала, но неизбежно предполагала. «Идиллии» в любом проявлении он бы не принял. «Творчество» нового мира неизбежно должно быть беспощадно разрушительным. «Чего нельзя отнять у большевиков, — констатировал Блок в дневниковой записи от 11 июня 1919 года, — это их исключительной способности вытравлять быт и уничтожать отдельных людей. Не знаю, плохо это или не особенно. Это — факт» (*СС-8*, т. 7, с. 366). Истребление людей, кровопролитие допустимо, по мысли Блока, когда оно вызвано неким «священным безумием». Превращаясь в «дурную бесконечность», оно «становится тоскливой пошлостью», которую способна преодолеть лишь некая метафизическая

[5] «Черные тетради» Зинаиды Гиппиус / Подг. текста М. М. Павловой; вступ. статья М. М. Зубарева // Звенья. М.; СПб., 1992. Вып. 2. С. 128.

[6] Там же. С. 130, 131.

[7] *Мережковский Д. С.* Царство Антихриста. Статьи периода эмиграции. СПб., 2001. С. 59, 61, 63, 68.

[8] См.: *ЗК*, с. 449.

«музыка».[9] Гражданская война, террор, массовые расстрелы классовых врагов и заложников с обеих сторон, в восприятии Блока, — это «тоскливая пошлость», которая, становясь привычной, не то чтобы ужасает, а утомляет, надоедает...

7 февраля в книжке появляется запись, носящая уже некоторый эмоционально-личностный отклик, обусловленный досадным, бесцеремонным, но закономерным в той обстановке вторжением властей в жизнь поэта: «10—20 часов — воинская повинность (2 удостоверения, домовый комит⟨ет⟩, метрич⟨еское⟩ свидет⟨ельство⟩, дружина). Терять эти кровь и время заставили: „Обязат⟨ельное⟩ постан⟨овление⟩ комиссар⟨иата⟩ по воен⟨ным⟩ дел⟨ам⟩" № 81804, 14 янв. 1919, „Сев⟨ерная⟩ Коммуна", № 14 (207),[10] 19 янв. 1919 г. На Морской 52 я получил „личную карточку" № 321» (л. 11; в *ЗК* записи за этот день отсутствуют). Блока, таким образом, поставили на обязательный учет. Давление власти по этому и другим поводам было неотступным и со временем возрастало. 15 января, в частности, Блок записал: «Повестка о том, что я должен заплатить 3000 р⟨ублей⟩ револ⟨юционного⟩ налога — с угрозами» (л. 5 об.; в *ЗК* не опубликована). 26 февраля он отметил: «Чудовищный мороз, угрозы воинской повинностью, револ⟨юционным⟩ налогом и т. п. не прекращаются и растут» (л. 16; в *ЗК* не опубликована).

Неоднозначным, вероятно, было отношение поэта к Красной Армии. Так, 8 февраля он записал: «Слухи о белогвардейцах в 40 верстах и постоянном бегстве красноармейцев. В казарм⟨ах⟩ рвут портреты Троцкого и Зиновьева» (л. 11 об.[11]). Еще выразительнее Блок записал 23 февраля: «„День красной армии" — сильный мороз и яркое солнце, безумная тоска, соотв⟨етствующая⟩ пошлости дня» (л. 15[12]). Эти «яркое солнце» и, через запятую, «безумная тоска, соответствующая пошлости» «дня красной армии» — свидетельство какой-то удрученности поэта происходящим вокруг...

В праздник Благовещения (19—20 апреля, по ст. ст. 6—7 апреля) Блок отметил в городе жутковатое неблагообразие, повергающее почти в уныние: «Беспорядочная стрельба задолго до веселых колоколов. Мертвый город. Язычники матершат и палят, а христиане уныло голодными голосами поют в Благовещ⟨енской⟩ церкви: *живот даровав*!»; «Холодная весна в мертвом городе. Два пьяных комиссара с бутылью спирта катят на одиночке, обнявшись» (л. 29; в *ЗК* — с. 456, 457).

Однако мало что так угнетало поэта, как все более ощутимое ограничение свободы, закрепощение извне, давление установившегося порядка, угрожавшего духовной жизни и творчеству. 4 мая он с горечью записал: «Кое-что работал. Но работать по-настоящему я уже не могу, пока на шее болтается новая петля полицейского государства» (л. 32 об.[13]); «Домовый комитет подал признаки существования. Значит, *моему* существованию — конец?» (л. 32 об.; в *ЗК* — с. 458). Докучали дежурства по ночам возле собственного дома, что вменялось в обязанность жильцам. 5 мая появляется запись: «От 4—7 дежурил у ворот без оружия с Шульман⟨ом⟩, согласно бумаге околоточного, угрожающей участком и штрафом от 50 до 500 рублей» (л. 33; в *ЗК* — с. 459). На следующий день, 6 мая, Блок отметил:

---

[9] См.: «⟨Юбилейное приветствие М. Горькому⟩», 30 марта 1919 года (*СС-8*, т. 6, с. 92).

[10] Ср., в частности, в «Обязательном постановлении»: «В целях установления наиболее правильной и планомерной эксплуатации конфискованных домов все... учреждения и организации, занимающие помещения в конфискованных домах, обязаны, по установлении образуемыми, согласно обязательного постановления, квартирными комиссиями квартирной платы ⟨...⟩ производить расчеты за помещения с комгорхозом» (Северная Коммуна. 1919. № 9 (202). 14 янв. С. 1).

[11] В *ЗК*: «Слухи о белогвардейцах в 40 верстах...» (с. 449).

[12] В *ЗК*: «День Красной армии — сильный мороз и яркое солнце...» (с. 450).

[13] В *ЗК*: «Кое-что работал. Но работать по-настоящему я уже не могу...» (с. 458). Ср. сходную запись от 6 июля 1919 года в рукописном альманахе К. И. Чуковского «Чукоккала»: «Я ⟨...⟩ чувствую себя схваченным за горло, когда ни одного часа дня и ночи, свободного от насилия полицейского государства, нет и когда живешь со сцепленными зубами» (Чукоккала. Рукописный альманах Корнея Чуковского. М., 2006. С. 244, 245 (факсимиле автографа)).

«В „Правде" опубликованы обязанности дежурных (шпионаж и сыск)» (л. 33[14]). Отчасти, вероятно, и с этим связана какая-то безысходная констатация от 7 мая: «*Скука* существования не имеет пределов» (л. 33 об.; в *ЗК* — с. 459).[15]

Воздействие на Блока тягот действительности замечали близкие ему люди. Так, его мать А. А. Кублицкая-Пиоттух писала М. А. Бекетовой 18 марта 1919 года: «Душенька мой устал и в дурном настроении. У них очень холодно и, хотя он почти расстался с Отделом, все-таки он не может делать *своего дела*, и это видимо его угнетает. ⟨...⟩ А деньги добывать надо. И все это его гнетет».[16]

Это была на тот момент уже почти привычная атмосфера: 20 мая Блок записал: «Новые запугиванья декретами» (л. 36 об.; в *ЗК* отсутствует); 31 мая: «„Правда" = „Новое Время".[17] Ленин о шпионах. Слухи о новых арестах» (л. 39 об.; в *ЗК* не опубликована).

Блок, конечно, понимал, что социально-политический переворот («переделать все») предполагал резкое изменение условий существования, разрушение привычного уклада, какой-то совершенно другой быт, иные отношения между людьми, добровольный отказ от привилегий (даже для такого «несколько „заслуженного" перед революцией писателя», каким считал себя Блок[18]), подчинение личного общественному, непременное участие в тех видах деятельности, которые, может быть, чужды личности, но необходимы обществу в данных исторических условиях. Но это и означало — служить революции, поддерживать «революционный порядок». Ведь революция не упраздняет государства, власти, которая своими способами борется с хаосом, со «священным безумием». Нужно было как-то приспособиться к новым обстоятельствам. Однако сделать это было отнюдь не просто...

27 марта Блок оставил несколько странную запись в дневнике: «Почему так мрачно извне? — Потому что весело внутри» (*СС-8*, т. 7, с. 358). Похоже, образовалось какое-то внутреннее раздвоение: государство и власть с их декретами и репрессиями — сами по себе («мрачно извне»),[19] революционная романтика и мечты о преображении жизни и человека — тоже сами по себе («весело внутри»).[20] Но так ли уж весело?..

«Прошлое не вызывало в нем и тени сожаления, — свидетельствовал Вс. Рождественский. — Старый мир он сам назвал „страшным миром" и радовался его гибели. ⟨...⟩ Он воспринимал революцию лирически, эмоционально, как долгожданную грозу, а как жить, как действовать в революции — еще не знал».[21] Не знал до поры до времени потому, что новая реальность была страшна по-своему, по-другому. Блок же, как и раньше, продолжал верить в то, что «жизнь прекрасна» и в «страшном мире»... Такая вера была возможна при упорной устремленности в будущее, при «космическом» масштабе мышления, при способности воспарять над реальностью, когда происходит отрыв от будничных тягот, когда желаемое силь-

---

[14] В *ЗК* (с. 459) отсутствует: «(шпионаж и сыск)».

[15] Ср. трактовку Наума Коржавина: эта фраза «только отчасти передает то отвращение ко всему, которое постепенно овладевало Блоком — по мере разочарования в революции. После всех упоений и филиппик — *скука*» (*Коржавин Наум.* В защиту банальных истин. М., 2003. С. 142).

[16] Лит. наследство. Т. 92. Кн. 3. С. 485.

[17] Знаменательно, что Блок приравнял здесь «Правду» к консервативно-реакционной газете А. С. Суворина «Новое время».

[18] *СС-8*, т. 7, с. 354.

[19] Ср. в статье Блока «Крушение гуманизма» (1919): «...различные министерства народного просвещения — всегда занимают второе место в полицейском государстве, занятом по необходимости (в целях самоохранения) прежде всего содержанием армии военных и чиновников» (*СС-8*, т. 6, с. 99).

[20] К. И. Чуковский писал о восприятии Блоком революции: «...он хочет ⟨...⟩ принять ее всю целиком даже в ее хаосе и смраде, потому что эта революция — русская» (*Чуковский К.* Книга об Александре Блоке. Пб., 1922. С. 85).

[21] Александр Блок в воспоминаниях современников. М., 1980. Т. 2. С. 209.

нее действительного. Наум Коржавин справедливо замечал в связи с этим в статье «Гармония и утопия»: «И дело было ведь совсем не в том, что Блок чего-либо не понимал или не видел. Видел — и прекрасно. Но в том-то и дело, что „видеть" и „слышать" на его тогдашнем языке означало, прежде всего, игнорировать все, что непосредственно видишь и слышишь...»[22]

Через два месяца, 1 июня, в книжке появляются откровенно мрачные, суровые строки: «(Сойдутся рабы — под угрозой воинской повинности и другими бичами. За рабовладельцем Лениным придет рабовладелец Милюков, или другой, и т. д.)» (л. 39 об.; в *ЗК* не опубликована). Многие летние записи отражают невеселые впечатления поэта от окружающей среды, атмосферы, а также досаду от всевозможных постоянных запретов: «Довольно печальная прогулка по Екатерингофу и прочим загаженным пустырям мертвого города» (9 июня; л. 40 об.; в *ЗК* — с. 463);[23] «У мамы был ночью обыск. — Приказ о выключении всех телефонов. Люба должна торчать у ворот. Дождь. Тоска. Опять в доме ждут обысков» (15 июня; л. 42; в *ЗК* — с. 463); «О. А. Судейкина видела, как мимо ее дома вели Пяста 7 вооруженных людей» (17 июня; л. 42 об.; в *ЗК* — с. 464); «Ольгино и Лахта (с завтр⟨ашнего⟩ дня запрещено и это)» (18 июня; л. 43; в *ЗК* — с. 464);[24] «В отделе — хлопоты о том, чтобы ездить на солнце» (19 июня; л. 43; в *ЗК* — с. 464); «Полдня ушло на исполнение декретов» (23 июня; л. 44; в *ЗК* — с. 464); «Удостоверение (сыщики будут спрашивать). (См. «Правда» 22 VI)» (24 июня; л. 44 об.; в *ЗК* не опубликована); «Декрет, запрещающий издавать книги» (7 июля; л. 47 об.; в *ЗК* не опубликована);[25] «Бредешь пешочком, обгоняют матросы на собственных рысаках, полиция и убийцы на шикарных одиночках. Жарко очень. Чисто самодержавие. А рабочие плетутся измученные и голодные» (12 июля; л. 49; в *ЗК* не опубликована);[26] «Один из органов департамента полиции запретил мне выехать в Стрельну отдохнуть на берегу моря — с Балт⟨ийского⟩ вокзала» (13 июля; л. 49; в *ЗК* не опубликована); «Газетка „Правда" призывает *уничтожать* торгующих на рынках» (там же; в *ЗК* не опубликована); «Купание в Стрельне. Руки на себя наложить. ⟨...⟩ Воинск⟨ая⟩ повинность. Уплотнение квартиры» (23 июля; л. 51 об.; в *ЗК* — с. 468); «В телефоне и ходьбе после 1 часу ночи отказано» (26 июля; л. 52 об; в *ЗК* — с. 468); «Требуют каких-то новых удостоверений, мешая работать еще раз (сотый?)» (4 августа; л. 54 об.; в *ЗК* — с. 469); «В газетке — новая пошлость — призыв на „всеобщее военное обучение". Идти по канцеляриям — хлопотать, оставив работу» (6 августа; л. 55; в *ЗК* не опубликована); «Лабутин[27] угрожает, что не дадут пищевых карточек, потом⟨у⟩ ⟨что⟩ паспорт не прописан» (21 августа; л. 59; в *ЗК* не опубликована).

С приближением осени Блок все более беспокоился по поводу возможной нехватки дров и «уплотнения» жилплощади. 20 августа он с тревогой отмечает:

---

[22] *Коржавин Наум.* Указ. соч. С. 123. Ср. также: «В заглушении шумов реальности прежде всего нуждался он сам. Этот метод, метод заглушения внутренних противоречий „музыкой" — не нов для поэта» (Там же. С. 134).

[23] Ср. сходные впечатления, отраженные в дневниковой записи от 11 июня после посещения Ольгино и Лахты: «Загажено все еще больше, чем в прошлом году. Видны следы гаженья сознательного и бессознательного» (*СС-8*, т. 7, с. 366).

[24] Речь идет о запрещении выезда жителей в пригороды Петрограда; для этого требовалось специальное разрешение властей. Для Блока же загородные прогулки были настоящей отдушиной от повседневных городских тягот и дел.

[25] Это было связано с утверждением в конце мая 1919 года особых полномочий Госиздата, который контролировал деятельность всех, в том числе кооперативных и частных, издательств.

[26] Эта запись была сделана после чтения Блоком главы из «Возмездия» в Студии «Всемирной литературы».

[27] Имеется в виду председатель домового комитета Сергей Карпович Лабутин (1866—ок. 1936). См. статью Ю. Е. Галаниной в кн.: Труды Гос. музея истории С.-Петербурга. Вып. IV. Музей-квартира А. Блока. СПб., 1999. С. 23—24, 37.

«Дрова, дрова! ⟨...⟩ Матросы угрожают занять квартиру» (л. 58 об.; в *ЗК* — с. 471—472). В сентябре беспокойство возрастает: «В вечерней рептилийке[28] — первые признаки приближения грабежа дров» (1 сентября; л. 61 об.; в *ЗК* не опубликована); «Угрозы новой квартирной комиссией. Вечером была сыщица, проверяла какие-то бумажки и задавала разные вопросы — по квартире, и где служил до войны» (3 сентября; л. 62; в *ЗК* не опубликована); «Манифест («декрет») о вселении удалось найти у букиниста в Алекс⟨андровском⟩ рынке. Вечером — слух, что выгонят всех из дому со всеми последствиями (отнятие мебели и пр.)» (11 сентября; л. 64; в *ЗК* не опубликована); «!? Спасать квартиру. Можно ли? ⟨...⟩ Спасать квартиру, или имущество?» (12 сентября; л. 64 об.[29]). Ценным имуществом, среди прочего, были книги, которые хотелось сохранить, оградить от возможной «реквизиции». 14 сентября Блок отметил: «М⟨ария⟩ Ф⟨едоровна⟩ ⟨Андреева⟩ прислала бумагу, что моя библиотека принадлежит Б⟨ольшому⟩ Др⟨аматическому⟩ Т⟨еатру⟩ (если будет «сбор» в пользу «Кр⟨асной⟩ Арм⟨ии⟩»)» (л. 65[30]).

К собственным неурядицам прибавлялись беды известных Блоку людей. Так, 5 сентября появилась запись: «Арестован С. Ф. Ольденбург[31] и мн⟨огие⟩ др⟨угие⟩ ученые» (л. 62 об.; в *ЗК* не опубликована).

Все эти и подобные им события и факты приводили порой поэта в крайне удрученное состояние. 6 сентября он записал: «Великая печаль и тоска (убожество, сумасшествие, скудость русской жизни — раздавленные черви)» (л. 63[32]).

Признаки «сумасшествия» ощущались и извне, и внутри: «Запрещено *все* (лавки, театры, телефоны)» (15 октября; л. 73 об.; в *ЗК* — с. 478);[33] «Тоска, скука, холод, хуже. Кано*нада надо*ела» (23 октября; л. 75 об.; в *ЗК* — с. 478); «„Домкомбед" велит нам с Л⟨юбой⟩ завтра портить мостовую («рыть окопы») на Мойке (помойке)» (25 октября; л. 76; в *ЗК* не опубликована); «Утром — опять где-то зачем-то регистрироваться. На букву „Б". 10 ч⟨асов⟩ у⟨тра⟩. Изм⟨айловский⟩ пр⟨оспект⟩ 2[6] во дворе (на задворках)» (6 декабря; л. 86 об.);[34] «Ок⟨оло⟩ 7½ — в театр за продовольствием (там — кражи, распущенность и т. д.)» (7 декабря; л. 87; в *ЗК* — с. 482).[35]

«Скудость русской жизни» давала о себе знать разнообразными последствиями «разрухи»:[36] «Голод наступает не чета недавнему» (20 октября; л. 75; в *ЗК* — с. 478); «Я потерял рабочее время (дармоеды дали свет в 9 час⟨ов⟩вечера)» (12 ноября; л. 80 об.; в *ЗК* не опубликована); «Электричества сволочь дала на 1 час (11—12 вечера)» (13 ноября; л. 81; в *ЗК* не опубликована); «Сломан на дрова шкапик — детство мое и мамино» (17 ноября; л. 82; в *ЗК* — с. 480); «Свету... лишили окончательно. Это страшно угнетает, как и безумные деньги на пропитание. Что же делать?» (1 декабря; л. 85 об.; в *ЗК* — с. 482); «Гнусные слухи о новых возможных кражах дров» (8 декабря; л. 87; в *ЗК* не опубликована) и др.

На этом фоне прорываются иной раз ностальгические нотки: «Сон. Эх, лихач, шампанское» (7 декабря; л. 87; в *ЗК* — с. 482)...

---

[28] «Вечерней рептилийкой», возможно, Блок уничижительно назвал газету «Вечерний Петроград».

[29] В *ЗК*: «Спасать квартиру, или имущество?» (с. 474).

[30] В *ЗК* (с. 474) отсутствует текст в скобках.

[31] Академик-востоковед Сергей Федорович Ольденбург (1863—1934) был арестован 4 сентября как кадет; сидел в тюрьме на Шпалерной ул. После многочисленных ходатайств научной общественности был освобожден 26 или 27 сентября.

[32] В *ЗК*: «Великая печаль и тоска...» (с. 474).

[33] Ср. в мемуарах М. А. Бекетовой: «Отсутствие света, закрытие лавок и упразднение телефонов ⟨...⟩ сильно раздражали Ал⟨ександра⟩ Ал⟨ександровича⟩. Настроение его становилось все хуже и хуже» (*Бекетова М. А.* Воспоминания об Александре Блоке. М., 1990. С. 185).

[34] В *ЗК* (с. 482) — только первая фраза.

[35] О непростой ситуации, затруднявшей, в частности, творческую работу, Блок писал 29 октября: «Театр. 10. 45 — „Отелло". III акт. Вместо того был разговор труппы с М. Ф. Андреевой о том, что больше так жить нельзя» (л. 77; в *ЗК* отсутствует).

[36] Ср. восклицание Блока в записи от 6 декабря: «Ну и разруха!» (л. 86 об.; в *ЗК* — с. 482).

Записи в книжке № 60 свидетельствуют о том, что Блок достаточно объективно отражал картину происходившего в Петрограде и в России в пореволюционную эпоху, когда произошло, по его определению, «крушение гуманизма». Знаменательно высказывание поэта в письме к М. Ф. Андреевой от 10 августа 1919 года об «исторической картине» А. Амфитеатрова «Василий Буслаев»: «Очень характерно, что первая картина из „Истории человеческой культуры", написанная в 1919 году, полна драк и безобразий. Так оно и есть» (*СС-8*, т. 8, с. 525). Вероятно, Блок усматривал некую аналогию с современностью. В статье «Крушение гуманизма» (март—7 апреля 1919), посвященной теме «культура и цивилизация», поэт резко выступил против цивилизации. «Цивилизовать массу не только невозможно, — писал он, — но и не нужно...» (*СС-8*, т. 6, с. 99). Цивилизовать невозможно, поскольку у стихийной массы есть укорененные социальные инстинкты. Их, в частности, подразумевал Блок, когда писал в дневнике 11 июня: «Никто ничего не хочет делать. Прежде миллионы из-под палки работали на тысячи. Вот вся разгадка. Но почему миллионам хотеть работать? И откуда им понимать коммунизм иначе, чем — как грабеж и картеж?» (*СС-8*, т. 7, с. 367).

М. Горький позднее вспоминал о своих размышлениях по поводу доклада Блока «Крушение гуманизма»: «Говорить... о невозможности и ненужности цивилизации для русского народа — это, очевидно, „скифство" — и это я понимаю как уступку органической антигосударственности русской массы. И зачем Блоку „скифство"? ⟨...⟩ Я не понял: печалит его факт падения гуманизма или радует?»[37] Это из того же ряда блоковского релятивизма, как и сомнения относительно исключительной способности большевиков «вытравлять быт и уничтожать отдельных людей», о чем речь шла выше: «Не знаю, плохо это или не особенно. Это — факт».

В некоторых положениях доклада Блока «о музыкальности и цивилизации» усомнился, вероятно, и присутствовавший на нем 17 ноября 1919 года К. И. Чуковский, который с оттенком иронии отразил свои впечатления в дневнике: «Впечатление жалкое. Носы у всех красные, в комнате холод, Блок — в фуфайке, при всяком слове у него изо рта — пар. Несчастные, обглоданные люди — слушают о том, что у нас было слишком много цивилизации, что мы погибли от цивилизации».[38]

Записная книжка 1919 года, кроме всего прочего, свидетельствует о том, как повседневные послереволюционные будни влияли на умонастроения Блока. Хаотичный шум от крушения «старого мира» заглушил музыку «мирового оркестра». Блок ощущал, что ему все больше не хватает «воздуху». А. М. Ремизов, иногда несколько противореча себе, но по сути верно утверждал: «Не от цинги, не от голода и не от каких трудовых повинностей ⟨...⟩ нет, ни от каких неустройств несчастных Блок погиб и не мог не погибнуть. В каком вихре взвихрилась его душа! на какую ж высоту! И музыка —

Я слышу музыку, — повторял Блок. ⟨...⟩ Взвихриться над землей, слышать музыку — и вот будни — один Театральный отдел чего стоит! — передвижения из комнаты в комнату, из дома в дом, реорганизация на новых началах, начальник-на-начальнике и — ничего! — весь Петербург, вся Россия за эти годы переезжала и реорганизовывалась беспоследственно.

С угасающим сердцем Блок читал свои старые стихи.

„В таком гнете писать невозможно"».[39]

[37] Александр Блок в воспоминаниях современников. Т. 2. С. 328. Ср. в статье «Судьба Блока» реплику Б. Эйхенбаума, связанную со «скифством» поэта: «Не случайно „скифство" символистов, не случайно их увлечение „максимализмом", которое иных привело к цензорскому стулу, иных — к идиллической философии перманентного бунта, иных — к антропософии, а иных, как Блока, — к отчаянию и смерти: „жизнь потеряла смысл". Пророки революции — они теперь мрачные ее созерцатели» (Об Александре Блоке. Пб., 1921. С. 49).

[38] Лит. наследство. Т. 92. Кн. 2. С. 248.

[39] Александр Блок в воспоминаниях современников. Т. 2. С. 410.

Уже в это время поэт почти окончательно разуверился в революции. Он стал ясно осознавать, что она, даже воображаемая им, переродилась, погублена неумолимой логикой истории, исконной природой людей, вовлеченных в ее водоворот. «Переделать все» не удалось... Были лишь субъективные попытки волевыми усилиями поддерживать веру в переустройство мира, в будущее торжество мифического «духа музыки», вопреки внешнему и внутреннему мраку. Это была борьба веры и разъедающего скепсиса, порождаемого уродливой, беспощадной действительностью. 27 апреля Блок писал М. Ф. Андреевой: «Три таких пьесы, как „Рваный плащ", „Катилина" и „Дантон", надо будет напоить духом одной и той же музыки. Их герои, счастлива или несчастна их судьба, проникнуты одной могучей волей, которая их несет часто вопреки им самим и вопреки тому мраку, который в их душах царствует; и стоят они под одной звездой. Все это — обреченные, жертвы будущего» (*СС-8*, т. 8, с. 522). Блок, вероятно, в 1919 году и самого себя считал таким обреченным стоиком. Однако того будущего, преображенного мира, о котором мечтал, ради которого стоило многим жертвовать, он уже не видел, не предчувствовал, даже «в мечтах»...

Примечательно между тем, что позднее, 20 апреля 1921 года, Блок написал об упоминавшемся выше дневнике З. Н. Гиппиус, опубликованном в «Русской мысли»: «Она (они ⟨т. е. Мережковские. — *В. Б.*⟩) слишком утяжелена личным, тут нет широких, обобщающих точек зрения. Может быть, на обобщения такого размера, какие сейчас требуются, они и вовсе неспособны. ⟨...⟩ Это — правда, но *только часть*» (*СС-8*, т. 7, с. 416).[40] Не исключено, что «широкие точки зрения», в представлении поэта-романтика, подразумевали, в частности, — среди прочих, — мысль о внерациональной созидающей силе разрушения...

Да, масштабные обобщения нередко были свойственны Блоку, но он оказался не в силах упрямо игнорировать давление горестных, угнетающих обстоятельств и фактов, ту «часть правды», которая отражала реальное положение вещей. Есть основания констатировать: будучи, как и его оппоненты Мережковские, максималистом, Блок все же постепенно избавлялся от химер и иллюзий, трудно переживая, если использовать выражение Андрея Белого, «трагедию трезвости». В 1921 году в стихотворении «Пушкинскому Дому» он откровенно признал: «Но не эти дни мы звали, // А грядущие века». В сущности, Блок вполне мог сказать это еще в 1919 году...

[40] Ср. суждение исследователей: «Современный читатель вправе отнестись к характеристике, данной Дневнику Блоком, с известным скепсисом. Ведь события послеоктябрьских десятилетий во многом подтвердили справедливость предчувствий Гиппиус, оправдали пафос ее публицистики, в том числе и Дневника. Впрочем, Блок, кажется, мерил не десятилетиями...» («Черные тетради» Зинаиды Гиппиус. С. 19).

© *Д. И. Зубарев*, © *М. М. Павлова*

## ОБ ОДНОМ АНОНИМНОМ НЕКРОЛОГЕ, ПОСВЯЩЕННОМ ФЕДОРУ СОЛОГУБУ

В августе 2008 года в Интернет-журнале «Шахматы. Прошлое и настоящее» (content.mail.ru/arch/7070/2253994.html) был размещен анонимный отклик на смерть Федора Сологуба, опубликованный в январе 1928 года в журнале «Шахматы» и более 80 лет остававшийся неизвестным библиографам, филологам и любителям поэзии.

Появление этого некролога в специальном издании между тем не вызывает удивления. Любовь к игре в шахматы — известный факт биографии Сологуба, о

котором нередко упоминают мемуаристы. В поздние годы его шахматными партнерами были художник Вениамин Павлович Белкин (1884—1951) — сосед по квартире на Ждановке (д. 3/1, кв. 22),[1] а в летние месяцы, которые он проводил в Детском Селе (ул. Колпинская, д. 20, кв. 2), — Р. В. Иванов.[2]

В архиве Сологуба сохранились многочисленные вырезки из газет с шахматными задачами, большинство их наклеено на оборотах карточек с авторской библиографией[3] или набросками произведений (обычно для этой цели он разрезал бывшие в употреблении школьные тетради). В описании личной библиотеки Сологуба значится книга, пользовавшаяся популярностью и неоднократно переиздававшаяся: Жак Дюфрен. Руководство к изучению шахматной игры с шестого нем. изд. и Эммануил Ласкер. Здравый смысл в шахматах, 12 лекций, читанных в Лондоне (Пер. с англ. Э. С. Шифферса. СПб., 1897. 301 с.).[4]

О своем увлечении Сологуб писал:

Я в шахматы люблю играть,
Хоть бестолково я играю:
Игру мне скучно изучать,
И я теории не знаю.

Мои партнеры не сильны,
Играют в шахматы, как в карты,
И никакие не страшны
Мне в строгих шахматах азарты.

*1 мая 1890*[5]

Игра в шахматы — не слишком заметный, но вместе с тем запоминающийся мотив в прозе Сологуба, с его помощью он привносит в образы героев дополнительные штрихи: подчеркивает способность или неспособность к логическому мышлению, характеризует душевное состояние, как например в описании шахматного поединка в романе «Тяжелые сны» (1896): поглощенный сложными переживаниями, Логин проигрывает Анне партию (гл. 20), а вслед затем терпит поражение и в их нравственном поединке. (Представляется небезынтересным в будущем проследить функционирование в текстах Сологуба мотива игры в шашки и шахматы в сравнении с мотивом карточной игры.)[6]

Публикация некролога Ф. Сологуба в журнале «Шахматы», таким образом, не представляется случайностью; об этом свидетельствует и само издание, в котором она появилась. Журнал «Шахматы» ежемесячно выходил в Москве в годы НЭПа (июль 1922—декабрь 1929). Это было частное издание; его редактором и издателем был известный московский шахматист, журналист и историк шахмат Николай Иванович Греков (1886—1951).[7] В журнале помещались партии международных и российских турниров с комментариями выдающихся шахматистов, в том числе

[1] В письме А. С. Ященко от 2 мая 1922 года из Петрограда в Берлин В. П. Белкин сообщал о Сологубе: «...живёт у нас... Со мною он иногда играет в шахматы» (*Флейшман Л., Хьюз Р., Раевская-Хьюз О.* Русский Берлин 1921—1923. По материалам Архива Б. И. Николаевского в Гуверовском институте. Париж: YMCA-Press, 1983. С. 267).

[2] Е. Данько вспоминала: «Однажды в Детском я пришла к Разумнику Васильевичу и застала у него Сологуба. Они играли в шахматы» (*Данько Е. Я.* Воспоминания о Фёдоре Сологубе. Стихотворения / Вступ. статья, публ. и коммент. М. М. Павловой // Лица: Биографический альманах. М.; СПб., 1992. Вып. 1. С. 206).

[3] ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 1. Ед. хр. 543—545.

[4] *Шаталина Н. Н.* Библиотека Ф. Сологуба. Материалы к описанию // Неизданный Федор Сологуб. М., 1997. С. 457.

[5] Письма Ф. Сологуба к О. К. Тетерниковой / Публ. Т. В. Мисникевич // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1998—1999 год. СПб., 2003. С. 235.

[6] О мотиве карточной игры см.: *Спроге Л. В.* «Закон игры» в «Мелком бесе» Федора Сологуба // Филологические чтения. Даугавпилс, 2002. С. 47—58.

[7] См. о нем: Шахматы: Энциклопедический словарь. М., 1990. С. 90. Далее все ссылки на это издание даны сокращенно: ШЭС, с указанием страницы.

эмигрантов — Александра Александровича Алехина (1892—1946),[8] Ефима Дмитриевича Боголюбова (1889—1952),[9] Арона Исаевича Нимцовича (1886—1935),[10] статьи по теории, истории и психологии шахмат, новые задачи и этюды, рецензии на новинки шахматной литературы, хроника.

Помимо высококачественной шахматной информации журнал публиковал немало литературных материалов. Среди печатавшихся там литераторов (в основном москвичей) необходимо прежде всего назвать поэта-переводчика, члена Московского Лингвистического Кружка Владимира Ильича Нейштадта (1898—1959).[11] В 1927 году он напечатал в журнале несколько содержательных рецензий на книги по истории шахмат, включающие результаты его несобранных литературно-исторических изысканий (1927, № 6, с. 131—133; № 9, с. 198—199), в 1929 году — большую статью «Контроль времени в шахматах» (1929, № 5, с. 91—94; № 6, с. 111—113); ему также принадлежит интересная мистификация — серия «репортажей» о матче на первенство мира между А. Алехиным и Х. Р. Капабланкой,[12] проходившем в далекой Аргентине, и о некоторых других событиях зарубежной шахматной жизни. Все «репортажи» были написаны от лица вымышленного русского журналиста-эмигранта Вяч. Рахманова (1927, № 3, с. 52—53; № 4, с. 70—72; № 5, с. 98—100; № 8, с. 161—163; № 12, с. 247—250; 1928, № 9, с. 189—191) — в Словаре псевдонимов русских писателей и общественных деятелей И. Ф. Масанова псевдоним не раскрыт.

Часто печатался в журнале Александр Иосифович Гербстман (1900—1982),[13] тогда молодой филолог, ученик Валерия Брюсова, а в будущем — доктор филологических наук, выдающийся шахматный композитор и плодовитый шахматный литератор. Известный поэт, драматург и театровед Владимир Михайлович Волькенштейн (1883—1974) поместил там статью «Эстетика шахматной игры» (1928, № 2, с. 30—33); редакция, представляя его как шахматиста, сообщила, что он «играет в силу первой категории». Из поэтов чаще всего в «Шахматах» печаталась Нина Подгоричани (полное имя: Нина Михайловна Подгоричани-Петрович; 1897—1964), в журнале появились четыре ее стихотворения на шахматные темы («Гимн пешек», «Тамерлан» — 1927, № 9, с. 182; «Над шахматной доской» — 1928, № 2, с. 33; «Золотая игра» — 1928, № 4, с. 77). Подробные сведения о личности этой загадочной поэтессы-графини можно найти в материалах к биографии Нины Петровны Оболенской (Хабиас), опубликованных В. Нехотиным.[14] Там же имеются сведения о готовившемся ею к печати во второй половине 1920-х годов, но так и не вышедшем в свет стихотворном сборнике (судя по названию — «Восьмая горизонталь» — несомненно, на шахматную тему). Одно стихотворение — «Шахматы» (1928, № 6, с. 112) напечатал московский поэт-неоклассик Николай Николаевич Минаев (1893—1967).[15]

[8] Там же. С. 12—15.

[9] Там же. С. 41.

[10] Там же. С. 271.

[11] Там же. С. 268.

[12] Капабланка-и-Граупера (1888—1942; исп. Capablanca-y-Graupera Jose Raul) — кубинский шахматист, третий чемпион мира по шахматам (с 1921 по 1927), дипломат (см.: ШЭС. С. 146—147). Легендарный матч Алехина и Капабланки, в котором Алехин победил и стал четвертым в истории шахмат чемпионом мира, проходил с 16 сентября по 29 ноября 1927 года в Буэнос-Айресе (см.: ШЭС. С. 15).

[13] Там же. С. 83.

[14] *Нехотин В. В.* Материалы к биографии Н. П. Оболенской (Хабиас) // Оболенская Н. (Хабиас). Собр. стихотв. / Подг. А. Ю. Галушкин и В. В. Нехотин. М., 1997. С. 15, 55. См. также: *Бабушкин Л.* Шахматистка и поэтесса // proint.narod. ru/kniga2/podgor00. htm (в статье упомянут некролог: Шахматная Москва. 1964. 23 мая). Под именем Лариса Подгоричани-Петрович упоминается в романе Вс. Иванова «Похождения факира» (1935) «дочь жандарма, пишущая стихи».

[15] См. о нем: *Кеда А. А.* Н. Н. Минаев // Словарь русских писателей 1800—1917. М., 1999. Т. 4. С. 77—79.

Журнал следил за историко-литературными новинками, перепечатывая из них материалы на шахматные темы. Так, заметка «Пушкин и шахматы» (1928, № 5, с. 110) включает фрагменты из тогдашнего бестселлера — книги В. Вересаева «Пушкин в жизни» (1925—1926).

В 1928 году две статьи опубликовал в журнале выдающийся публицист, историк и библиограф Ферапонт Иванович Седенко (1886—1938), его обычный псевдоним — Петр Витязев.[16] Первая статья, написанная на специальную тему, «Психологические типы шахматистов (психология поражения)» (1928, № 2, с. 25—29), до сих пор переиздается в шахматных сборниках.[17] Вторая его статья «А. Н. Пыпин и В. С. Соловьев как шахматисты» (1928, № 10, с. 222—224) носит историко-литературный характер. Помимо публикации фотографии знаменитых русских ученых за шахматной доской и комментирующей снимок семейной переписки она содержит перечисление и характеристику «шахматных» тем в творчестве Андрея Белого (в поэме «Первое свидание» и романе «Москва»).

Однако знакомство Витязева с редактором «Шахмат» Н. И. Грековым и помощь ему в собирании материалов для журнала начались значительно раньше 1928 года. Являясь с 1918 по 1926 год руководителем крупнейшего московского частного издательства «Колос», он печатал там и книги по шахматам, привлекая в качестве авторов и переводчиков и самого Грекова, и многих участников его журнала. Из обширной переписки Витязева с Р. В. Ивановым-Разумником[18] выясняется, что именно Витязев еще в 1925 году передал Федору Сологубу просьбу журнала написать статью на шахматную тему. В свою очередь 7 сентября 1925 года Иванов-Разумник сообщал ему: «Ф. Сологуб готов написать для „Шахмат" статью „В чем очарование шахмат" страницы на 2—3. Р. Иванов не может написать статью „Русские писатели и шахматы" (времени ни минуты!), но думаю, что такую статью прекрасно напишет поэт Вл. Пяст, который, к слову сказать, за все время закончившегося вчера турнира-чемпионата вел обширный обзор его в „Вечерней Красной газете"»,[19] через три недели (24 сентября 1925 года) ему же: «Передайте „Шахматам" мой совет: если они хотят получить статью от Сологуба (он отнесся с интересом к теме «В чем очарование шахмат»), то пусть за 3 страницы, которые он напишет, вышлют ему авансом 30 рублей. Я его знаю: он тогда сочтет себя обязанным немедленно сесть за статью и прислать ее. А то может прособираться очень долго».[20]

---

[16] *Масанов И. Ф.* Словарь псевдонимов русских писателей и общественных деятелей. М.: Издательство Всесоюзной книжной палаты, 1958. Т. 3 ⟨с. 369 — «Витязев П. Витязев Пётр — Ферапонт Ив. Седенко. Ист.: сбщ. автора»; псевдоним «Ф. И. Витязев» не упомянут⟩. См.: «Поздно мы с вами познакомились...»: Из переписки И. Ф. Масанова и Ф. И. Витязева / Публ. Е. Н. Никитина // Советская библиография. 1991. № 1. С. 125—132; № 2. С. 115—127. О Витязеве см.: *Везирова Л. А.* Ферапонт Иванович Витязев (1886—1938) // Книга: Исследования и материалы. М., 1986. Вып. 53. С. 79—96. *Ратнер А. В.* 1) Витязев П. // Книговедение: Энциклопедический словарь. М., 1982. С. 114; 2) Под псевдонимом «Пётр Витязев» // Советская библиография. 1986. № 3. С. 55—56; То же // Конспект времени: Труды и дни Александра Ратнера / Сост. А. И. Рейтблат и А. П. Шикман. М., 2007. С. 266—268; 3) Витязев Петр ⟨статья для т. 1 словаря «Русские писатели 1800—1917»⟩ // Там же. С. 424—425.

[17] См., например: А. Алехин. На пути к высшим шахматным достижениям. М., 1991. С. 360—367 (воспроизведена в Интернет-журнале «Шахматы»).

[18] *Иванов-Разумник.* Письма (158) 1918—1933 гг. к Ф. И. Витязеву (Седенко) // РГАЛИ. Ф. 106. Оп. 1. Ед. хр. 64.

[19] Там же. Л. 111—112. Упоминаемый Ивановым-Разумником «турнир-чемпионат» — проходивший в Ленинграде в августе—сентябре 1925 года четвертый чемпионат СССР по шахматам. В. А. Пяст публиковал ежедневные репортажи о нем в вечернем выпуске «Красной газеты» (см., например: На открытии съезда шахматистов // Красная газета (веч. вып.). 1925. 11 авг. № 196. С. 5 (подпись: *В. П.*); Всесоюзный шахматный съезд // Там же. 7 сент. № 218. С. 4 (подпись: *В. Пяст*)). Будет не лишним отметить, что Пяст — не только автор статей на шахматно-шашечные темы, но и двух учебников по шашкам и шахматам: *Рустикус* ⟨*В. А. Пестовский*⟩. Шашки. Л., 1928; *Пяст В.* Моя первая шах-книга. Руководство для юношества. М., 1930.

[20] РГАЛИ. Ф. 106. Оп. 1. Ед. хр. 64. Л. 113.

17 октября 1926 года (почти через год после переговоров Иванова-Разумника и Витязева) Н. И. Греков писал Сологубу: «Глубокоуважаемый Федор Кузьмич! По совету Ф. И. Витязева обращаюсь к Вам с просьбой написать для „Шахмат" статью „В чем очарование шахмат".

Я вполне учитываю огромное значение статьи о шахматах, которая была бы написана Вами. Такая статья будет тем более интересна и важна, что сущность красоты шахматного искусства, — и, быть может, тем самым сущность шахмат — никогда не были схвачены никем...

Прошу Вас не отказывать подтвердить Ваше согласие написать статью и указать, когда я могу рассчитывать получить ее.

Одновременно перевожу в оплату статьи 25 руб.

С искренним, глубоким уважением редактор „Шахмат" Н. Греков» (на бланке журнала «Шахматы»).[21]

Статья Сологуба в «Шахматах» так и не появилась, вместо нее в первом номере журнала за 1928 год был напечатан некролог (с. 22—23).

## ФЕДОР СОЛОГУБ

Скончавшийся 5 декабря 1927 г. Федор Кузьмич Сологуб был большим любителем шахматной игры еще с юных лет. В библиотеке его, кроме довольно значительной «шахматной полки», хранился ряд конвертов с вырезками из газет, — особенно из «Нового Времени» 90-х и 900-х гг., когда шахматным отделом в этой газете заведовал М. И. Чигорин.[22] В «Литературных Приложениях» к журналу «Нива» 900-х гг.[23] не один раз встречалась фамилия Сологуба среди решивших задачи шахматного отдела.

Партия в шахматы — была почти ежедневным отдыхом и удовольствием покойного писателя; с еще большим удовольствием рассматривал он партии крупных мастеров, среди которых особенно выделял он Алехина,[24] считая его игру — пределом постижения самодовлеющей жизни мира шахмат (см. ниже мысли Сологуба — «В чем очарование шахмат?»). Сам Ф. К. Сологуб был по силе игроком, вероятно, 2-й—3-й категории.

По предложению редакции «Шахмат» Ф. К. Сологуб в последний год жизни собирался написать небольшую статью под заглавием «В чем очарование шахмат?». Тяжелая болезнь, приковавшая его к постели почти с самого начала 1927 года, помешала ему выполнить это намерение; но статья была уже вполне готова «в голове», и он несколько раз говорил знакомым, тоже интересовавшимся шахматами, об ее содержании:

Очарование шахмат — в законах самодовлеющего мира.

Когда-то, лет 20 тому назад, я написал (говорил Ф. К. Сологуб) строки:

И кто мне помешает
Воздвигнуть все миры,
Которых пожелает
Закон моей игры?[25]

---

[21] ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 6. Ед. хр. 39. Л. 95.

[22] Чигорин Михаил Иванович (1850—1908) — основоположник отечественной шахматной школы, претендент на мировое первенство в конце XIX века; был редактором шахматного отдела газеты «Новое время» в 1890—1908 годах, редактировал шахматные отделы в журналах «Шахматный вестник» (1885—1887), «Шахматы» (1894) и в еженедельнике «Всемирная иллюстрация» (1881—1890); см.: ШЭС. С. 475—476.

[23] Редактором шахматного отдела в «Литературных приложениях» к «Ниве» в 1900-е годы был литератор Евгений Александрович Зноско-Боровский (1884—1954); см. о нем: ШЭС. С. 129.

[24] Алехин стал чемпионом мира 29 ноября 1927 года — за неделю до смерти Сологуба.

[25] Неточная цитата из стихотворения Ф. Сологуба «Не я воздвиг ограду...», 23 сентября 1901 года (правильно: «И что мне помешает»), см.: *Сологуб Ф.* Стихотворения / Вступ. статья,

Один из таких миров давно уже воздвигнут, и это — мир шахмат. Законы этого самодовлеющего мира имеют свою столь строгую меру, что человек, входящий в этот мир, должен уметь проникнуться ими и войти в жизнь фигур этого особого мира. Плохой игрок думает, что это он «ходит» фигурами — и только разводит путанную канитель на доске. В газетах объявлено, что идет кинофильма «Ход конем»; вот эта шахматная безграмотность и типична для плохого игрока. Хороший игрок знает, что нет «хода *конем*», а есть «ход *коня*», абсолютно обязательный в том или ином положении; игрок должен его сделать. Один из примеров — 9-й ход в знаменитой партии Алехина—Видмар Карлсбадского турнира 1911 г.[26] (Партию эту Сологуб очень любил; вырезанная из газеты, она лежала у него в особом конверте.) Плохой игрок в этом положении не сумел бы войти в законы самодовлеющего мира шахмат и сделал бы какой-нибудь нелепый «ход *конем*»,[27] например: 9. Кс3 : e4 Фе8 : e4 10. d2—d3 и т. п.; гениальный молодой Алехин настолько вошел в законы самодовлеющего мира, что нашел единственно правильный «ход *коня*»: 9. Kg4—h6+! Вот в этом умении понять жизнь и логику особого мира, в этой ее самозамкнутости и особенности — и заключается очарование шахматной игры. Для нас же, профанов и любителей, очарование это доступно через изучение партий гениальных мастеров, через которые мы только и постигаем особую жизнь шахматной доски.

[Б. п.]

Из текста некролога следует, что анонимный автор, во-первых, в последние годы жизни Сологуба входил в его ближайшее окружение, во-вторых, знал его личный архив (через месяц после смерти — в январе 1928 года некролог уже опубликован!), в-третьих, хорошо разбирался в шахматах.

Всем этим условиям атрибуции отвечал только один человек — Иванов-Разумник. В 1920-е годы он был постоянным шахматным партнером Сологуба, будучи его непосредственным соседом по квартире в Детском Селе. В январе 1928-го вместе с Д. М. Пинесом он разбирал архив Ф. Сологуба[28] перед передачей в Пушкинский Дом. При этом сам Иванов-Разумник был знатоком шахматной игры («полуразвлечение-полуискусство... до сих пор люблю его как отдых»); примечательный факт: в 1933 году, находясь в Ленинградском ДПЗ, он «восстановил в памяти ход за ходом всю первую партию из матча Алехин—Капабланка»;[29] известно также,

---

сост., подг. текста и прим. М. И. Дикман. Л., 1975 (Библиотека поэта. Большая сер.); в примечании к тексту сообщается о кантианских истоках этой мысли (с. 605).

[26] Видмар Милан (1885—1962) — югославский шахматист; см. о нем: ШЭС. С. 60. Карлсбадский турнир — одно из крупнейших шахматных соревнований того времени, с 1907 года проходил в Карлсбаде (ныне: Карлови Вари) в августе—сентябре. Партия Алехин—Видмар, сыгранная на турнире 1911 года, считается одной из лучших в творческом наследии Алехина и постоянно переиздается в посвященных Алехину книгах; см., например: *Линдер В., Линдер И.* Алехин. М., 1992. С. 27—28; там помещен текст партии и диаграмма той самой позиции, о которой идет речь в статье Сологуба.

[27] *«Ход конем»* и *«ход коня»*. Ход конем — инструментальное значение творительного падежа. В Национальном корпусе русского языка — 28 примеров (Горький, Тынянов, Шпанов, а также Высоцкий). Ход коня — агентивное значение родительного падежа. В Национальном корпусе русского языка — 20 примеров (Аверченко, Грин, Шкловский, Набоков, Олеша) (справка М. А. Даниэля). В 1927 году ленинградский писатель Леонид Ильич Борисов (1897—1972) опубликовал роман «Ход конем», который высоко оценил Горький (см.: *Горький А. М.* Собр. соч.: В 30 т. М., 1955. Т. 30. С. 59). Когда вышел упоминаемый Сологубом фильм под таким названием, установить не удалось.

[28] См.: Письмо О. Н. Черносвитовой Т. Н. Чеботаревской / Публ. М. М. Павловой // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1990 год. СПб., 1993. С. 317—320; письма Иванова-Разумника Андрею Белому от 7 и 21 декабря 1927 года о смерти Сологуба и разборке его архива: Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка / Публ., вступ. статья и комментарии А. В. Лаврова и Джона Мальмстада. СПб., 1998. С. 552—556; *Иванов-Разумник.* Писательские судьбы. Тюрьмы и ссылки / Сост. и вступ. статья В. Г. Белоуса; Комментарии А. В. Лаврова, В. Г. Белоуса, Я. В. Леонтьева, Ж. Шерона. М., 2000. С. 444 (комментарий А. В. Лаврова).

[29] *Иванов-Разумник.* Писательские судьбы. Тюрьмы и ссылки. С. 180.

что «при Вольфиле существовал Шахматный клуб, во главе которого стоял математик А. А. Чебышев-Дмитриев».[30] Среди бумаг Иванова-Разумника сохранилась рукопись «Шахматные этюды» (1925),[31] а также брошюра «Теория шахматной игры» (недатированная беловая рукопись рукой Варвары Николаевны Ивановой).[32]

Подтверждение высказанной гипотезе обнаружилось и в переписке Иванова-Разумника. В частности, 20 декабря 1927 года Николай Иванович Греков обращался к нему с просьбой: «Многоуважаемый Разумник Васильевич! Мне желательно было бы дать в „Шахматы?" заметку о Ф. К. Сологубе, как о шахматисте. Не напишете ли Вы такую заметку или, если бы это было для Вас нежелательно, не откажите сообщить *материал* о Ф. К., как о шахматисте, для надлежащей заметки. Хорошо бы получить от Вас материал еще в конце декабря (для № 1)».[33]

Несомненным доказательством авторства Иванова-Разумника служит также содержание приводимой далее незаконченной статьи Ф. Сологуба «В чем очарование шахмат», основные мысли которой пересказаны в некрологе. Статья записана в отдельной тетради (текст занимает три страницы), к ней подложены вырезки из газет за 1892—1908 годы с шахматными партиями, преимущественно из газеты «Новости и Биржевая газета».[34]

Федор Сологуб

## В ЧЕМ ОЧАРОВАНИЕ ШАХМАТ

Очарование шахмат совершенно своеобразно, и если его сравнивать с очарованиями жизненных отношений, игры, искусства, науки, то всякому бросающемуся в глаза сходству начинает исподтишка противоречить таящееся, но существенное несходство.

[Любовь, роковой поединок двух душ? Полюбил деву Каису,[35] и жажду обладать ею? Дева смеется, — ею никто не обладает, все ее избранники терпят горькие разочарования, и, что страннее всего, она, столь⟨ко⟩ раз побежденная, отдававшаяся многим, всемирно ею прославленным, остается девственницею, не выдает своего последнего секрета, и, как девочка, играет с куклами, она, резвая, играет, забавляясь неистощимостью комбинаций.

По правде сказать, она — дрянная девчонка и большая озорница. Соскочив с брачного ложа, она складывает пальчики в четыре ладьеобразные кукиша и сует их под нос ошеломленному внезапною изменою вчерашнему победителю.

Борьба, руководимая жаждою превосходства и победы? Когда-то, в былые времена, во времена младенческого состояния шахматов ⟨так!⟩, могло это прельщать. Но не видим ли мы теперь, что всякая победа наперед опорочена, и каждому счастливому победителю уже готовится соперник, победитель завтрашнего дня.

---

[30] *Иванова Е. В.* Вольная Философская Ассоциация: Труды и дни // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1992 год. СПб., 1996. С. 19.

[31] ИРЛИ. Ф. 79. Оп. 1. Ед. хр. 146. Рукопись «Шахматные этюды» представляет собой две диаграммы шахматных композиций с подробными решениями. Из писем Иванова-Разумника к Витязеву от 12 декабря 1927 года и 26 февраля 1928 года выясняется, что автором этих этюдов является не он, а его жена Варвара Николаевна Иванова, и что Витязев предлагал ей выпустить их сборник отдельной книгой (РГАЛИ. Ф. 106. Оп. 1. Ед. хр. 64. Л. 123, 126—127).

[32] ИРЛИ. Ф. 79. Оп. 1. Ед. хр. 134.

[33] Там же. Ед. хр. 256.

[34] Там же. Ф. 289. Оп. 6. Ед. хр. 60. Текст статьи печатается в соответствии с современной грамматической нормой, зачеркнутые фрагменты заключены в квадратные скобки.

[35] Каисса ⟨у Сологуба неточно⟩ — героиня мифологической поэмы английского поэта Уильяма Джонса (опубл. в 1772 году), красавица-дриада, любви которой Марс добился с помощью изобретения шахмат. С середины XIX века Каисса считалась «Музой шахмат». См.: ШЭС. С. 145.

Если бы Наполеоны знали, что их блистательные пути завершаются на уединенном острове,[36] заброшенном среди океана, кто пожелал бы взяться за ремесло Наполеонов?

Работа ума и воображения, способная овладеть вниманием? одна из многочисленных специальностей? Всему научиться можно, но научиться шахматной игре — какая праздная мечта! Знай это дело лучше всех в мире, и это не охранит от какой-нибудь случайной, но блистательной комбинации противника.]

Казалось бы, что шахматная игра — борьба двух противников. Каждого из них, как и во всякой борьбе, прельщает возможность одолеть другого, одержать победу, проявить свое интеллектуальное превосходство. Цель всякой борьбы — победа. Поэтому, без крайней необходимости, слабейший не вступит в борьбу с более сильным.

Но в шахматах мы видим не совсем то. Правда, на вершинах шахматного мира мы видим это стремление к победе, к первенству. Но ведь есть же теперь и такое мнение, что шахматные гроссмейстеры и чемпионы портят игру. И кто может с уверенностью сказать, что Капабланка лучше играет, чем Ласкер?[37]

Статья была заказана журналом в преддверии 1-го московского международного шахматного турнира, проходившего в столице с 10 ноября по 8 декабря 1925 года и широко освещавшегося в прессе. Ежедневно московские и ленинградские газеты печатали подробные репортажи о ходе поединков и помещали на своих страницах многие партии. В журнале «Шахматы» предстоящий турнир был в центре внимания еще за месяц до его открытия. Сологуб, несомненно, следил за подготовкой и дальнейшим развитием событий. Его статья обрывается на вопросе, который в те дни можно было встретить у многих шахматных аналитиков, Е. Д. Боголюбов, например, вынес его в заголовок: «Капабланка или Ласкер» (Шахматы, 1925, № 10, с. 174—176). Примечательно, что именно Боголюбов в результате занял на московском международном турнире 1-е место, опередив на два очка чемпиона мира Капабланку и на полтора очка экс-чемпиона мира Ласкера.

Несмотря на то что статья Сологуба «В чем очарование шахмат» осталась незавершенной (как и большинство его произведений, создававшихся в период предсмертной болезни или накануне, она не учтена в авторском библиографическом указателе к прозе[38]), его главная мысль о действующих в шахматной игре законах самодовлеющего мира высказана в ней со всей определенностью; ее можно рассматривать как авторский комментарий к стихотворению «Не я воздвиг ограду...», что позволяет увидеть в семантике этого текста новые и неожиданные смыслы.

В заключение остается ответить на последний вопрос: почему автор некролога предпочел анонимную форму публикации? Возможно, так решил сам Иванов-Разумник («..совсем погиб бы в переводах... шахматных книг»[39]), а возможно, это было решение редакции, знавшей о неблагонадежной репутации автора.

---

[36] Имеется в виду остров Святой Елены, находящийся в Атлантическом океане, место ссылки (1815) французского императора Наполеона I Бонапарта (1769—1821), где он провел последние годы жизни.

[37] Ласкер Эммануил (нем. Lasker Emanuel; 1868—1941) — второй в истории шахмат чемпион мира (с 1894 по 1921); шахматный теоретик, доктор математики; см. о нем: ШЭС. С. 194.

[38] ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 1. Ед. хр. 546—547.

[39] Из письма Иванова-Разумника к Белому от 20 сентября 1925 года из Детского Села в Москву (Кучино): «...я совсем погиб бы в переводах идиотских романов или шахматных книг, — чем я занимался в прошлом году» (Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. С. 329; в примечании на с. 302 перечислены переведенные романы, шахматные книги не названы).

© *Ким Джун Сок (Республика Корея)*

# О ПРИРОДЕ КОМИЧЕСКОГО В РОМАНЕ Л. И. ДОБЫЧИНА «ГОРОД ЭН»

В 1987 году, с публикации в журнале «Огонек» воспоминаний М. Чуковской, началось возвращение в историю русской литературы Л. И. Добычина. Сегодня «самый немногословный»[1] «периферийный»[2] прозаик первой половины XX века обладает статусом «странного классика»,[3] которого встраивают в самые разнообразные литературные ряды, возглавляемые то Н. В. Гоголем и А. П. Чеховым, то Л. Н. Толстым и Ф. М. Достоевским, то В. Хлебниковым и Вагиновым или Хармсом и А. Платоновым.

Современные исследователи говорят об определенной освоенности литературного наследия Добычина. Основание для такого рода констатаций — выявление литературной традиции, к которой принадлежал Добычин, духовного контекста его творчества, особенностей «метризованного» идиостиля и сюжетостроения «антисюжетных»[4] и «антипсихологических»[5] добычинских рассказов. Сегодня видятся уже недостаточными суждения об идеологическом конфликте Добычина с окружающей его действительностью, о «кретинизме» его персонажей,[6] как и снисходительная ирония по поводу его слов о «европейском значении» романа «Город Эн» (1935).[7] И хотя проблема «органического своеобразия» добычинского письма до сих пор открыта, доныне остается загадочной сама жизнь писателя и суть его экзистенциального конфликта с миром. В работах последних лет обозначена область поиска ответа на эти вопросы — исследование творческой манеры Добычина, и прежде всего создаваемых им иронических контекстов как «главного орудия ремесла».[8]

У исследователя, избравшего этот путь, особый интерес вызывает роман «Город Эн» — произведение, которое И. Фоменко определил как «одну из самых загадочных книг в русской литературе».[9] «Внешняя простота, кажущаяся непритязательность художественного мира» этого романа «создают впечатление почти бытовой прозы» и одновременно «ощущение бытия, всеобщих законов жизни», которые воспринимаются интуитивно. Странная картина деградации человека, идеалом которого становятся Чичиков и Манилов, уже ощутимо несет с собой иронический смысл. Но по отношению к Добычину термин «ирония» может быть использован лишь условно, потому что необходимая при ироническом осуждении объекта злость у него компенсируется лирическим чувством — тем, что А. Бергсон, размышляя о существе смеха, называл «каплей кажущейся доброты». Позиция Добычина способствует переоценке многочисленных комических приемов, которые в его романе прежде всего эстетичны, отнесены к области прекрасного, пусть и служат для изображения порядка действий и событий, сталкивающих «внедрен-

---

[1] *Королев С. И.* «Словоцентризм» Л. Добычина // Добычинский сборник. Даугавпилс, 2004. Вып. 4. С. 126.

[2] *Гор Г. С.* Замедление времени // Гор Г. С. Геометрический лес. Л., 1975. С. 394.

[3] *Сухих И. Н.* Добычин и Чехов: два «события» и метафизика прозы // Добычинский сборник. Вып. 4. С. 140.

[4] *Маслов Б.* О двух типах письма в рассказах Л. Добычина // Там же. 2007. Вып. 5. С. 5.

[5] *Каверин В. А.* Добычин // Добычин Л. Воспоминания, статьи, письма. СПб., 1996. С. 17.

[6] *Толстой А. Н.* Речь на общем собрании ленинградских писателей 5 апреля 1936 года / Публ. В. С. Бахтина // Там же. С. 22.

[7] См.: *Каверин В. А.* Указ. соч. С. 19.

[8] *Рохлин Б.* По эту сторону Леты (о прозе Л. Добычина) // Добычинский сборник. 2008. Вып. 6. С. 109.

[9] *Фоменко И. В.* Частотный словарь как основа интерпретации романа Л. Добычина «Город Эн» // Добычинский сборник. 2001. Вып. 3. С. 98.

ные друг в друга иллюзии жизни и ясное впечатление о механическом устройстве» мира.[10]

Философско-эстетический анализ открывает механизм комического в использовании (в столкновении и игре) оппозиции, будь то противоречие между уродливым и прекрасным (Аристотель); низким и возвышенным (Кант); формой и идеей (Гегель); между мыслью о вещи и самой вещью (Шопенгауэр); между механическим и живым (Бергсон). В художественном мире Добычина комический прием основан, как правило, на столкновении двух противоположных по своей сути логик, причем оно касается всех известных сфер комического: комизма характеров, положений и языкового юмора. В «Городе Эн» мы видим уникальные приемы языкового комизма, связанные с характером героя-повествователя — человека, выпадающего из общепринятых представлений о норме, странного не только внешностью, но и в своих поступках, логических доводах, реакциях на происходящее, впрочем, мы находим здесь и вполне традиционные приемы — такие, например, как цитирование. Уже название отсылает нас к «Мертвым душам», напоминая о городе, в котором Павел Иванович Чичиков намеревался осуществить свою гениальную аферу. Эта реминисценция усиливается и косвенным цитированием («Я взял книгу и читал, как Чичиков приехал в город Эн» и т. п.). Но в тексте романа обнаруживается и более тесное сближение гоголевской сюжетной матрицы с событиями близкой повествователю действительности.

«*Сморкаясь*, нас обогнала *внушительная* дама в меховом *воротнике* и, поднеся к глазам пенсне, благожелательно взглянула на нас. Ее смуглое лицо было похоже на картинку „Чичиков". В воротах все остановились, чтобы расстегнуть пажи, и *дама-Чичиков* еще раз посмотрела на нас. У нее в ушах висели серьги из коричневого камня с искорками. — Симпатичная, — сказала про нее мама» (курсив мой. — *К. Д. С.*).[11]

С одной стороны, в этом фрагменте ключевым становится заимствованный образ Чичикова, но образ дамы-Чичиков — вариант комической модернизации, при создании которой Добычин использует детали портретной характеристики Чичикова. Впечатление от встречи с героиней снижается типическим жестом, иначе говоря, деталью, уничтожающей любые претензии на светскость со стороны этой особы женского пола — дама расстегнула «пажи». Но в романе Добычина есть и фрагменты, в которых цель комической модернизации совершенно иная. Как было отмечено, одна из центральных идей добычинского повествования связана с мечтой об идеальной дружбе, образцом которой для подростка, не способного оценить гоголевский подтекст, были отношения Чичикова и Манилова. В мечте этой скрыт иронический смысл, неприятие примитивизации сознания, носителем которого являются люди, принимающие без тени сомнения за образец гоголевских персонажей.

Вообще снижающие комические приемы в этом тексте можно считать доминирующими. Причем снижение может казаться логически малооправданным, что особенно очевидно при использовании приема ложного соотнесения, который у Добычина чаще всего возникает в описательных текстовых фрагментах и заключается в несоответствии ожиданий повествователя, зафиксированных в первой фразе, семантике непосредственно следующего за данной фразой контекста. Так, повествователь с внутренним напряжением подходит к иконе Богородицы и видит, что «она была не тощая и черная, а кругленькая, и ее платок красиво раздувался позади нее» (с. 111). Страдалица, перед образом которой молились цари и подвижники, идеал непоколебимой глубокой веры и смирения, в сознании подростка, не твердого ни в вере, ни в знании Писания, вызывает ассоциации с аскетизмом и схимой,

[10] *Бергсон А.* Смех. М., 2000. С. 44.

[11] *Добычин Л.* Полн. собр. соч. и писем. СПб., 1999. С. 111. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

ожидание которых воплощается в эпитетах «тощая и черная». Но реальность предлагает портрет парадоксальный, напоминающий скорее добрую няню или тетушку. На изображении, привлекшем внимание повествователя, Божия Матерь не в короне, а в платке — опять в данном случае снижающая деталь. И платок этот не «ниспадал» с плеч, даже не «прикрывал» лицо или плечи, не «развевался», а странно «раздувался позади» Богородицы. Последний глагол заставляет предполагать, что подростку кажется, будто перед ним копия центрального фрагмента росписи Сикстинской капеллы Рафаэля — изображение Сикстинской мадонны. Но создание великого Рафаэля не порождает в его душе приличествующих случаю высоких чувств.

Или, вспоминая свои московские впечатления, подросток искренне недоумевает в ответ на восхищение Сержа, который восторгался картиной И. В. Репина «Иван Грозный и сын его Иван. 16 ноября 1581 года», выставленной в Третьяковской галерее с 1885 года. Исторический сюжет этой картины не требовал пояснений. Отклонения в ее восприятии до Добычина были либо сугубо профессиональными — медики по цвету и фактуре пролившейся на ковер крови пытались судить о вероятном времени смерти царевича; либо имели под собой психологические основания — известна история о том, как в 1913 году душевнобольной бросился на холст с ножом. Но в «Городе Эн» восприятие великого полотна упрощено до предельно примитивного, исключающего любой намек на весь драматический пафос события: «Я вспомнил картины, которые видел в Москве в галерее, и Сержа, восхищавшегося Иоанном IV, который над трупом убитого сына выкатывает невероятно глаза» (с. 169). Мировоззрение героя демонстрирует единственную возможность интерпретации картины — непосредственную апелляцию к собственному визуальному опыту. Психологическая тонкость произведения Репина добычинскому персонажу не открывается.

Прием ложного соотнесения в «Городе Эн» может выполнять и иную художественную задачу — выявлять распадение в сознании повествователя базовых представлений, ключевых иллюзий, необходимых поведенческих стереотипов. Например, при чтении «евангелия» (в романе дано со строчной буквы) в воображении героя возникает портрет «любимого ученика» с двумя неожиданными деталями: «Я представлял его себе в пальтишке с золотыми пуговицами, посвистывающим и с вербочкой в руке» (с. 122).

Любимый ученик Иисуса — свидетель его земной жизни и деяний, его страданий — в изображении Добычина получил как знак ученичества гимназическую шинель — «пальтишко» с золотыми пуговицами. И это еще не все, поскольку апостол Иоанн легкомысленно «посвистывал» с «вербочкой в руке».

В другом эпизоде сам повествователь демонстрирует непростительное легкомыслие, заставляющее воспринимать как пародийную сцену по его представлению дружеского прощания с уволенной нянькой Цецилией. Из самых добрых побуждений растроганный подросток подносит хлеб-соль при расставании, сам солит «кусок хлеба и протягивает его» женщине. Естественно, «изнаночный» жест вызывает ее раздражение, и «она отталкивает» руку великодушного, как ему самому кажется, дарителя. Прием ложного соотнесения в романе Добычина становится одним из основных текстовых средств столкновения высокого и низкого, что можно назвать классической формой комического, причем это столкновение может касаться самых разных сфер жизни, практически любых ее проявлений.

Так, фельдшер с гордой фамилией шляхтича Пшиборовский, вынужденный по велению отца выполнять самую незначительную работу — чистить инструменты, наделен внешностью Ницше «с волосами дыбом и широкими усами» (с. 114). Другой пример — описание впечатления повествователя от посещения церкви: «Раздался топот, и, крестясь, явились ученицы» (с. 112). Запоздавшие гимназистки пытаются вести себя в храме благообразно, в соответствии с общепринятыми нормами (при входе в храм крестятся). Но глагол «явились» читается сразу в двух

стилевых регистрах. В данном случае предваряющее глагол деепричастие говорит о его высокой семантике, которая вступает в конфликтные отношения со снижающей ситуацию семантикой первого предикативного центра. Также не может вызывать определенно высоких чувств ангел, наклеенный «на обои в столовой» (с. 112, 116), равно как не рассчитана на серьезное отношение оксюморонная рекламная «дама на окне салона для бритья» (с. 113).

Не менее забавно описание первой встречи героя с приятелем, к дружбе с которым он так стремился: «Мы остались вдвоем, похихикали и потом помолчали, послушали колокол» (с. 134). Глагол «похихикать», т. е. «смеяться тихо или исподтишка (обычно со злорадством); подсмеиваться, насмехаться»,[12] в данном случае компрометирующе неуместен. Но если здесь ситуация оправдана по крайней мере смущением подростков, неловкостью их первого знакомства, то далее подобного рода оправдания вряд ли возможны.

Комизм сцен, в которых изображается смерть человека, не может иметь логических объяснений: «В конце лета случилась беда с мадам Штраус. Ей на голову, оборвавшись, упал медный окорок, и она умерла на глазах капельмейстера Шмидта, который стоял с ней у входа в колбасную» (с. 162). «Медный окорок» — фрагмент вывески, причина нелепой смерти женщины с оптимистически звучащей «музыкальной» фамилией — вызывает читательское недоумение: призыв ли это к грустной насмешке над жизненной нелепостью или горькая ирония над бессмысленностью человеческой судьбы, трагически завершившейся в дверях магазина, торгующего колбасными изделиями. Одно бесспорно — отсутствие глубокой симпатии к героям и героиням данных микросюжетов, чего вполне достаточно для возникновения комического эффекта: нелепые, топочущие, хихикающие населяют этот почти бесцветный, жестко ограниченный, грустный и неподвижный мир, не имеющий никакого отношения к идеальному порядку. Имена обитателей этого мира подчеркивают всю их случайность, нелепую «странность» даже по отношению к тому языковому пространству, в котором им пришлось по воле автора выйти из небытия и обозначить свое существование. Большинство из них являются комическими окказионализмами и словосочетаниями, выполняющими характерологическую функцию: издатель газеты «Двина» Бодревич, полицмейстер Ломов, сердечные привязанности повествователя — Софи Самоквасова, Эльза Будрих, Стефания Грикюпель, Луиза Кугенау-Петрошка. Алгоритм построения номинативных единиц в каждом случае основан на столкновении субъективных претензий персонажа и тех объективных характеристик, которые определяют его место в действии романа.

Авторская интенция уточняется и становится еще более очевидной при анализе портретных характеристик персонажей, при создании которых используется целый набор лексико-семантических приемов, от несложной «непоследовательной группировки» деталей и «отрицания утверждения» до более или менее традиционных способов языковой игры. Однажды зимой вездесущий Канатчиков показывает своим знакомцам «молодцеватую щеку и черную бороду» члена Государственной думы. Отбор деталей и презентация первой из них комичны. Комментарий увиденного — острота Канатчикова — придает сцене сатирическое звучание: «Наш, крайний правый, — сказал нам Канатчиков. Мы улыбнулись приятно» (с. 151). «Крайний правый» — то ли обозначение политических предпочтений, то ли словосочетание из лексикона бильярдиста. Инверсия в следующем предложении «мы улыбнулись приятно» — знак того, что ирония услышана, нерешительно, но все-таки принята адресатом.

Как правило, работая над портретом, Добычин представляет читателю определенный набор деталей по принципу перечисления. Принцип этот прост и логиче-

---

[12] Современный толковый словарь русского языка / Автор проекта и гл. ред. С. А. Кузнецов. СПб., 2006. С. 903.

ски ясен даже при отсутствии предсказуемости каждого следующего элемента. Например, в доме подростка однажды появляется одетая в парадное облачение Александра Львовна Лей: «в костюме из саратовской сарпинки, в шляпе „амазонка" и в браслете „цепь" с брелоками» (с. 125). Внезапно, обманывая читательское восприятие, в это описание вводится элемент, не оправданный первичной логической матрицей, через запятую, со строчной буквы: «она дышала шумно».

Комизм портретных характеристик часто усиливается у Добычина гротескными сравнениями. Во время экзаменов в коридоре гимназии появился попечитель учебного округа: «Он был сухопарый и черный, с злодейской бородкой» (с. 168). И далее снимающее, уничтожающее романтический флёр почти саркастическое: «как жулик на обложке одного „Пинкертона", называвшегося „Злой рок шахт Виктория"».

При создании портрета Добычин довольно часто акцентирует внимание на жестикуляции персонажа. Жест у него, вступая в противоречие с речевой характеристикой, помогает выявлять суть происходящего, суть намерений и состояние души. Так, отец Федор, приосанившись, произносит проповедь на тему о скорбях. Но в высокую печаль, которую он пытается продемонстрировать, стоя у аналоя и повествуя о горьком опыте «одного святого», не имевшего скорбей и страстно переживавшего свою богооставленность, поверить трудно, потому что, поднимаясь к аналою, отец Федор деловито, без особого внимания к придвинувшейся публике сначала прокашлялся, а потом прочистил «нос платком» (с. 112). Заканчивается проповедь, все возвращаются к мелким земным заботам. Вместе с другими и отец Федор взобрался на дрожки и преисполненный собственной значительности, почти так же, как чеховский Ионыч, безмолвно «толкнув возницу в спину, укатил» (с. 112).

Не менее определенно иронически снижено изображение католичества. Сцена католических похорон в романе появляется на фоне солнечного провинциального пейзажа, в центре которого — марширующая под величественным предводительством капельмейстера Шмидта рота. Блистательная, блаженная гармония распадается, едва «послышалось пронзительное пение, и показалась» похоронная процессия, впереди которой выступал «надувшийся» ксендз (с. 113).

Очевидны комические искажения в описаниях общеизвестных художественных полотен, преимущественно связанных с религиозным культом. Такого рода описаний в романе Добычина множество. Например, «мы увидели Ирода, перед которым, уперев в бока руки, плясала его толстощекая падчерица. Я подумал, что так, может быть, перед отчимом танцевала когда-то Софи. Голова Иоанна Крестителя лежала на скатерти среди булок и чашек, а тело валялось в углу. Его шея в разрезе была темнокрасная с беленькой точкой в средине. Кровь била дугой» (с. 160).

В классической русской литературе для демонстрации невежества героя традиционно прибегали к искажению общеизвестных поэтических текстов. В романе Добычина ведущим предстает не речевой (слуховой), а визуальный образ, обнажение механизма его конструирования становится важным художественным средством дискредитации героя, обнажающим ущербность его зрения не в буквальном, а в самом широком, отвлеченном смысле. Ведь если аналогия между Софи и «толстощекой падчерицей» царя Ирода еще может найти какое-то психологическое оправдание, то результат вероломства Ирода и Саломеи, получившей блюдо со страшным даром, дан в описании, намеренно сниженном, предельно обытовленном. Многие столетия христиане оберегали сосуд с главой пророка от поругания, с благоговением относились к святыне. Исторически восстановление иконопочитания связывалось с торжеством православной веры. Здесь разрушение традиций очевидно: голова мученика перед пирующими «среди булок и чашек», тело его «валяется». Еще страшнее выглядит «шея в разрезе», как на плакате в мясных рядах.

При попытке общей оценки такого рода литературных столкновений возникает вопрос о сути разноуровневых и разнотипных конфликтов и взаимопереходов высокого и низкого, столкновений, обычно интерпретируемых в поле комического. И тут, как нам представляется, важным является замечание В. Я. Проппа о том, что только при формальном подходе комическое не отделимо от смешного. Такого рода формализм недопустим при интерпретации сюжетообразующих конфликтов в романе Добычина, ситуаций по своей сути вполне комических, но далеко не всегда смешных. Для понимания данного противоречия стоит обратить внимание на отношение Добычина к юмору М. Зощенко. Г. Гор вспоминал: «Добычин, несмотря на свою сдержанную корректность, иногда в разговоре со знакомыми подчеркивал, что он отвергает зощенковский юмор и что этот юмор кажется ему слишком упрощенным, отсюда идет и популярность ставшего слишком быстро знаменитым писателя».[13] В отношении текста самого Добычина трудно сказать, ставит ли автор перед собой задачу рассмешить читателя, поскольку в общей атмосфере романа даже традиционно комические приемы отнюдь не вызывают ожидаемого эффекта.

В восприятии повествователя окружающий мир предстает в алогичной цветовой гамме. Многочисленные в этом романе часто статичные и однообразные провинциальные пейзажи имеют почти тавтологичную доминанту, которая легко выявляется даже при беглом чтении: в дождливую погоду «на вывесках *коричневые* (курсив здесь и далее мой. — *К. Д. С.*) голые индейцы с перьями на голове курили» (с. 111); в солнечный день «*шоколадная* овца, которая стояла на окне у булочника, лоснилась» (с. 113); «река была *коричневая*» (с. 124); «в окна был виден закат, и я думал, что, должно быть, это и есть цвет *наваринского пламени с дымом*» (с. 128); «училище было *коричневое*, и фасад его, разделенный желобками на дольки, напоминал шоколад» (с. 133); «Натали в двух шагах от меня пронеслась с Либерманом. Она была счастлива. Глазки ее — они были *коричневые* — были подняты наискось влево» (с. 165); «По дороге попрыгивали и попивали из луж воробьи. На бульваре вокруг каждого дерева вытаяло и был виден *коричневый* с прошлогодними листьями дерн. Золоченые буквы блестели на вывесках» (с. 167).

По мнению древних, каждый цвет имеет свой смысл,[14] у каждого цвета есть своя область воздействия и свое символическое значение. Современные исследователи пришли к интересным выводам об ассоциативных семах в структуре лексического значения прилагательных, называющих цветовые характеристики, позволяющие художнику передать свое восприятие мира. Доминирующий с разными оттенками в создаваемой картине мира «коричневый», порождающий ощущение равновесия и успокоения, слишком плотен, телесен, тягуч и однообразен, говорит о статичности мировосприятия, ощущений, фиксирующих тяжелое давление уплотненной атмосферы, в которой очертания предметов исчезают, размываются, случайные световые пятна быстро тускнеют. Такое видение мира приоткрывает действительную суть новой только нарождающейся жизни, преодолевшей цивилизационный революционный разлом, но в процессе преодоления понесшей невосполнимую утрату — утрату живого великолепия и неистребимого многоцветия.

Символических деталей, свидетельствующих о такого рода утрате, в романе достаточно. В первую очередь, это унижение музыки, без которой невозможно осуществление гармонии в окружающем пространстве, — унижение «подлым», как

---

[13] *Гор Г. С.* На канале Грибоедова, 9 // Гор Г. Пять углов. Л., 1983. С. 249.

[14] При этом символика цвета отнюдь не произвольна, а имеет определенные психологические основы. Первым, кто серьезно занялся исследованиями физиологического и психологического воздействия цвета на человека был И. Гете, пользовавшийся разными очками, цвет которых зависел от характера создаваемых им произведений (см.: *Любичева Е. В., Ольховик Н. Г.* От текста к смыслу и от смысла к тексту. СПб., 2005. С. 145).

сказал бы М. В. Ломоносов, глаголом «затрезвонили» (с. 114), приземляющим момент рождения музыки, и уничижительным по отношению к пению эпитетом «пронзительное» (с. 113). Только однажды в романе музыка возвращается к повествователю — в душе его «зазвенел колокольчик» (с. 116), когда в первый раз он встретится с Сержем, на спасительную дружбу которого так надеялся.

Этот мир не способен избавить героя от автобиографического ощущения «демонического» одиночества.[15] Сам «Добычин действительно был одинок, действительно был лишним в формировавшемся тоталитарном режиме», — считает В. Бахтин.[16] М. Чуковская свою статью о Добычине назвала «Одиночество», И. Серман — «Лишний». Может быть, поэтому добычинский романный герой настойчиво ищет выхода из этого состояния. Стремление обрести дружбу пронизывает даже уровень подсознания, находя выражение в сентиментально-комичных деталях: «Карамель „Мерси" понравилась нам. На ее бумажках были две руки, которые здоровались» (с. 120).

Картина мира, вправленная для героя в неустранимые границы оконной рамы, лишена даже намека на безграничность, панорамность, на возможную глубину. На плоской поверхности оконного стекла в толпе реальных персонажей оказываются «пряничные женщины» (с. 120), «елочные ватные старушки с клюкой» (с. 123). В этом странном людском скоплении иногда возникают пары, но повествователь из-за прозрачной преграды только наблюдает их диалоги, не имея возможности слышать оживляющие изображения слова: «Александр Львовна Лей жестикулировала и бубнила басом. — Верно, верно, — соглашалась с ней маман и поколыхивала шляпой. Мадмазель Горшкова куталась в боа из перьев, подымала брови и прищуривалась. Ее взгляд остановился на мне, и какое-то соображение мелькнуло на ее лице. Я был обеспокоен» (с. 112). Он живет своей точкой обзора и скрупулезно определяет ее, как, например, в отношении похоронной процессии, которую видит из своего окна не единожды («Мы слушали, стоя у окна» (с. 140), «полюбовались из окон» (с. 156), «В день „божьего тела" мы видели, стоя у окон, „процессию"» (с. 158) и т. п.). Даже отходя от окна, повествователь сохраняет «рамочный» тип восприятия: о войне он судит по «патриотическим открытым письмам», выставленным в окне Л. Кусман, и по вырезкам из «Нового времени» с изображениями броненосцев и крейсеров, наклеенным в «Черновую тетрадь» (с. 137); отношение к религии фиксируется в восприятии живописных изображений христианских сюжетов; нашумевшая тогда жизненная история Льва Толстого также входит в его сознание через две открытки: «...он (господин Сиу. — *К. Д. С.*) пришел и принес две открытки: „Толстой убегает из дома, с котомкой и палкою" и „Толстой прилетает на небо, а Христос обнимает его и целует"» (с. 179). Редукция восприятия достигает кульминации в оценке революционных событий, упоминание о которых на страницах романа ограничивается сакраментальным обывательским: «Простонародье бунтует, — сказали мы. — Мер принимается мало» (с. 142).

А. Н. Толстой считал, что на протяжении всего повествования звучит искупительно «пронзительная нота тоски».[17] Судя по религиозным и историческим сюжетам, которые привлекают внимание скучающего подростка («Изгнание из рая», «Семейство Александра III»), по его интересу к панорамщику Янкелю, к «скрынке» — музыкальному сундучку, хранящему изображение Льва XIII, он ищет выхода из замкнутости собственного существования, но стесняется даже признаться в своей надежде на чудесное избавление от своего одиночества. И после каждой обнадеживающей искусственной картинки в романе появляется описание реальных по-

[15] «Как демон из книги „М. Лермонтов", я был — один» (с. 157), «Мне никто не писал» (с. 181) и т. п.

[16] *Бахтин В. С.* Под игом добрых начальников: Судьба и книги писателя Л. Добычина // Добычин Л. Пол. собр. соч. и писем. С. 7.

[17] *Толстой А. Н.* Указ. соч. С. 22.

хорон: то случайная «процессия» во время радостной прогулки с няней Цецилией, то нечаянная встреча с факельщиками в белых балахонах и с похоронными дрогами после свидания, то отпевание и погребение отца. Постоянно возобновляющийся мотив смерти обретает статус символического, определяющего «профиль добычинской прозы», по Н. Берковскому, — «профиль смерти».[18]

Наличие героя, переживающего конфликт между мертвенно-механической естественной средой и своими устремлениями и собственное одиночество, нейтрализует комические приемы. В его тоске, сомнениях и финальном печальном открытии отразилась постреволюционная реальность и состояние художника, выразившего в неповторимой форме противостояние художественного сознания и официальной эстетики и литературы.

[18] *Берковский Н.* Думать за себя, говорить за всех // Литературный Ленинград. 1936. 27 марта. № 15. С. 2.

# ПЕРЕПИСКА А. В. И М. В. ТУФАНОВЫХ: 1920—1940-е ГОДЫ. ЧАСТЬ 4. ССЫЛКА В ОРЕЛ (АВГУСТ 1934—ИЮЛЬ 1936)

(ВСТУПИТЕЛЬНАЯ СТАТЬЯ, ПОДГОТОВКА ТЕКСТА И КОММЕНТАРИИ © Т. М. ДВИНЯТИНОЙ И © А. В. КРУСАНОВА)

## *Продолжение*[1]

В орловской ссылке Туфанов, главным образом, переводит Шекспира. От оригинального творчества он почти отказался.[2] Жене писал: «У меня такая масса наблюдений и переживаний, что, кажется, сам буду Шекспиром или Достоевским» (письмо от 19 мая 1935 года), однако ни творческих сил, ни реальной возможности быть напечатанным у него не было. Тем временем в Москве начинается подготовка Полного собрания сочинений Шекспира (1937—1949), идет волна переводов: в 1933 году — первое издание перевода М. Л. Лозинского «Трагическая история о Гамлете, принце Датском» (переиздания 1935, 1937 и т. д.), в 1935-м — «Отелло», «Макбет», «Ричард III», «Ромео и Джульетта» в переводе А. Д. Радловой, в 1937 (затем в 1938) — ее же перевод «Гамлет, принц датский». Туфанов был уверен, что превзойдет их: «...пускай попробуют со мной конкурировать!» — восклицает он в пылу работы (письмо от 5 сентября 1934 года). В этом сказывается характерное для Туфанова стремление уловить в литературном процессе наиболее востребованные течения, помноженное на желание социальной реабилитации и представление о своих выдающихся литературных способностях.

Символично, что для первого опыта Туфанов выбрал трагедию «Кориолан», названную по имени древнеримского патриция и военачальника, сначала избранного за свои победы консулом, а потом оклеветанного, изгнанного из Рима и заключившего союз с его противниками. Одержимый местью, прямодушный и гордый, Кориолан во главе вражеского войска пошел походом на Рим, и только мольбы матери, жены и маленького сына остановили его у самых ворот вечного города.

[1] Начало публикации см.: Русская литература. 2009. № 3. С. 148—187; 2009. № 4. С. 122—159; 2010. № 2. С. 206—237.

[2] В первый год орловской ссылки Туфанов еще посылал свои произведения на всесоюзные конкурсы, см. об этом в предыдущей публикации.

После этого героя, как положено в античной трагедии, ждала гибель от рук неприятелей и посмертный триумф на родине. Все эти черты Туфанов провидел в своей собственной биографии, которую он сам мифологизировал и гиперболизировал как в художественном творчестве (присвоив себе после смерти Хлебникова титул «Председателя Земного шара Зауми Велемира II»), так и в бытовом поведении (это поддерживалось и его женой, Марией Валентиновной, см., например, письмо 64). И то и другое питалось мечтой отмстить за убитого большевиками брата и необходимостью самому в течение многих лет носить в обществе «маску», но прежде всего — уверенностью в своем будущем торжестве и признании.[3]

Кроме «Кориолана», Туфанов перевел «Гамлета» и, возможно, «Короля Лира» и «Макбета» (см. его письмо М. Горькому, приложение 1; а также прим. 1 к письму 59). В его архиве эти переводы не сохранились, и мы можем судить о них только по тем фрагментам, которые он приводит в письмах жене. Перевод «Кориолана» был послан Туфановым в Государственное издательство художественной литературы (ГИХЛ) и в издательство «Academia», ответов которых он долго и напряженно ждал.

В 1934 году ГИХЛ был преобразован в Гослитиздат. Издательство «Академия» в 1937 году было слито с Гослитиздатом. Из ГИХЛа перевод «Кориолана» Туфанову вернули. Экземпляр перевода «Кориолана», который был послан Туфановым в «Academia», остался в издательстве. Договор в конце концов был заключен, и Туфанов получил гонорар. «Кориолан», текст которого был переработан издательством вопреки желаниям Туфанова, был издан в шестом томе Полного собрания сочинений Шекспира.[4] В этом томе опубликованы 4 пьесы, в том числе «Трагедия о Кориолане». В трех пьесах переводчики указаны, и только в «Кориолане» стоит: «Перевод под ред. А. А. Смирнова» без указания фамилии переводчика.

Письма Туфанова жене орловского периода сохранились не полностью: в архиве отсутствуют его письма с мая 1935 по август 1936 года. Об этом времени мы можем судить по отголоскам в письмах М. В. Туфановой. Осенью 1935 года она поздравляет мужа с «победой»: вероятно, именно тогда срок его административной ссылки был сокращен,[5] и тогда же наметилось некоторое улучшение в его положении: разрешены выступления, вероятнее всего на фольклорные темы (осенью 1935 года он просит прислать ему старые рукописи по частушкам,[6] которыми заинтересовался еще в начале 1920-х годов, считая их выражением народной «зауми»). По-видимому, это и подтолкнуло Туфанова к дальнейшим занятиям фольклором, которые он продолжил, переехав в августе 1936 года в Новгород.

Итог трем годам, проведенным в Орле, Туфанов подводит в дневниковой записи 15 июля 1936 года, которую мы печатаем в *Приложении 2*. Для всех писем орловской ссылки принята единая нумерация, начатая в предыдущей публикации (там же см. указание на архивные источники).

---

[3] См. об этом: *Крусанов А. В.* А. В. Туфанов: Архангельский период (1918—1919 гг.) // Новое литературное обозрение. 1998. № 2 (30). С. 92—119; Эстетика «становления» А. В. Туфанова: статьи и выступления конца 1910-х — начала 1920-х гг. / Вступ. статья, публ. и комм. Т. М. Двинятиной и А. В. Крусанова // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 2003—2004 годы. СПб., 2007. С. 614—631.

[4] *Шекспир В.* Полн. собр. соч.: В 8 т. / Под общ. ред. А. А. Смирнова. М., 1941. Т. 6.

[5] В письме от 1 марта 1935 года, не вошедшем в настоящую публикацию, Туфанов указывает, что от ссылки «с 18/III останется 1½ года». В действительности 20 августа 1936 года он был уже в Новгороде. См. также прим. 1 к письму 73 и Приложение 2.

[6] Письмо М. В. Туфановой от 10 декабря 1935 года, не вошедшее в настоящую публикацию.

## 34

### А. В. Туфанов — М. В. Туфановой

№ 1 30/VIII ⟨19⟩34 г⟨ода⟩

Дорогая моя Мусинька,

было, конечно, тяжело расставаться нам, но все-таки, думал я, для тебя кончились орловские мытарства последних дней, и с ненавистью к г. Орлу сел в трамвай. Сейчас 4 часа, ты уже к Москве подъезжаешь.[1] ⟨...⟩

Завтра усаживаюсь за Шекспира, за обработку переведенной трагедии.[2]

Интересно, как ты доехала, Мусинька, и попала ли вовремя на службу. Как только получу от тебя извещение об отправке заявления Пешковой, так сразу же и я пошлю.[3]

К Новому году, я думаю, все разрешится, и я буду с тобой в Ленинграде. Жить раздельно, конечно, дело тяжелое, но я надеюсь, что мой Мус, как стоик, проявит непоколебимую твердость духа до недалекого конца. Устроили мы с тобой, Мусинька, праздник в 24 дня, а теперь наступили будни. Но это ничего: я ведь не в лагере, и нас с тобой разделяют только два дня железнодор⟨ожного⟩ пути.

Сейчас сажусь пить вечерний чай.

*31 августа.* Вчера после чая прилег. Проснулся в темноте, разделся и решил спать. Под утро разбудили клопы. Очень много мелких. Я уничтожал их огнем «клепселея».[4]

Вчера пробовал питаться ухой с капустой, но это оказалось слабым, и я приналег на хлеб и сухари за чаем. Сегодня решил сварить пшенную кашу с брюквой, а во вчерашнюю уху прибавлю капусты.

Целую тебя, милая Мусинька. У тебя сейчас подавленное настроение, но унывать не следует. Скоро конец. Любящий тебя твой муж А. Туфанов. ⟨...⟩

[1] 16 сентября 1934 года Туфанов записал в дневнике о приезде жены: «24 дня прожили по-человечески. По всем признакам она идет к истощению. Отдает мне половину больничной зарплаты с надбавками, т. е. 70 р⟨ублей⟩ + посылки. Бремя тяжелое. Прямо мученица!» (ИРЛИ. Ф. 749. Оп. 2. Ед. хр. 17. Л. 50).

[2] «Кориолан». См. вступ. ст. и предыдущую публикацию.

[3] Как следует из письма М. В. Туфановой от 5 сентября 1934 года, очередное заявление Е. П. Пешковой она послала 31 августа из Москвы, на обратном пути из Орла в Ленинград.

[4] Клепселей — лампа, в которой масло притекает в количестве, необходимом для поддержания пламени.

## 35

### А. В. Туфанов — М. В. Туфановой

№ 2 1 сентября 1934

Дорогая моя Мусинька,

⟨...⟩ Вчера после отправки письма тебе заказным пошел по делам. В Педтехникуме английского яз⟨ыка⟩ нет, а по русскому яз⟨ыку⟩ есть уже преподаватель. Затем отправился в ГОРОНО. Зава не было, сказали, что к концу дня придет. ⟨...⟩ Зава пришлось ждать после 4 час⟨ов⟩ (уже разошлась канцелярия). Зав из молодых, весь бритый, фамилия как будто Лихослай. Сурово выслушал и сказал: Оставьте заявление, но безнадежно насчет уроков рус⟨ского⟩ яз⟨ыка⟩, а английского в школах нет. ⟨...⟩

Я очень рад, Мусинька, что ты попала вовремя на службу (завтра жду письма открытого) и опять войдешь в свою колею. Мученичество становится для нас при-

вычным, как говорил Юлиан в IV в. о мучениках тех времен.[1] Совместное же пребывание — кратковременный праздник.

Привет мамаше и твоей маме. Целую тебя, милая Мусинька. Любящий тебя твой муж А. Туфанов. ⟨...⟩

[1] Флавий Клавдий Юлиан (331—363) — римский император, племянник основателя Византийской империи Константина I Великого, за возвращение к язычеству и гонения на христиан прозванный Юлианом Отступником.

## 36

### А. В. Туфанов — М. В. Туфановой

№ 4 5/IX ⟨19⟩34 г⟨ода⟩

Дорогая моя Мусинька,

⟨...⟩ Я уже тебе писал, Мусинька, что с 1 сентября приступил опять к Шекспиру. Из подстрочника сделаю *1-й вариант*. Когда кончу — напишу предложение в Москву в ГИХЛ. Отшлифовка идет хорошо, а дальше пойдет еще быстрее. Завел три тетради для примечаний. Их надо тоже приводить в порядок. Слова, которых нет у Боянуса, нахожу у Александрова в словаре, который ты привезла.[1]

Это будет солидный труд переводной; пускай попробуют со мной конкурировать! Я сейчас тороплюсь, так как при обработке надо иметь английск⟨ий⟩ текст под рукой, а у меня 2/3 не переписаны. Опасаюсь, что библиотека может запросить, или уехать придется.

Меня этот город возмущает тем, что я никакой работы не нашел. ⟨...⟩ Целую тебя, милая Мусинька. Любящий тебя твой муж А. Туфанов. ⟨...⟩

[1] Имеются в виду Англо-русский словарь. Сост. В. К. Мюллер и С. К. Боянус (изд. 1928, 1930 и 1933) и Полный англо-русский словарь, сост. А. Александровым. Ч. 1—2 (СПб., 1878—1879; 3-е изд. — 1899, а также: Берлин, 1924).

## 37

### М. В. Туфанова — А. В. Туфанову

7/IX ⟨19⟩34 г⟨ода⟩

Дорогой Сашенька!

Скучаю неимоверно. И на службе как-то стало тягостно. Все новые лица, переменные, и если бы к смене их были причины уважительные, а то так, без всяких причин, по наговорам завистников. Все невеселые, не балагурят и даже боятся заглянуть к нам в контору не только без дела, а даже и по делу-то. Одним словом, атмосфера «домашняя»,[1] и теперь у меня отдых единственно заключается во сне, т⟨ак⟩ к⟨ак⟩ отдыхать и забыться уж стало негде.

Ты уж, Сашенька, не ищи себе в Орле комнаты, так как у тебя и комната, и хозяйка хорошие, единственно дело в топке, а нынче смотри, какая еще и у нас стоит жаркая погода. В Киеве каштаны сбросили желтые листья, оделись снова зеленью и уже вторично в нынешнем году цветут. Что это значит, спроси у твоей знакомой старушки-комиссионерки, старые люди много знают. О них очень много пишет Максимов «Крылатые слова»,[2] и словам этих людей он придает большое значение, т⟨ак⟩ к⟨ак⟩ они слов на ветер не бросают, высоко ценя их, так как по их понятиям, вовремя сказанное доброе слово придает силы плечам и раны исцеляет и надежду безнадежным подает и цели достигает. А «брань на вороту не виснет

того, кого бранят, а виснет на вороту того, кто бранит». «Кто ругается, под тем и конь спотыкается». ⟨...⟩ Очень интересно в Тобольской губ⟨ернии⟩ в гости приглашают: Всем двором, опричь хором! Хлеба-соли покушать, лебедя порушить, пирогов отведать. Гости собрались с пряниками и со своим рукодельем. У хозяйки уже истопилась печь. Поработали гостьи немного, накрыли стол и все кушанья поставили рядом, что были в печи. Отошла хозяйка от печи, отвесила длинный поклон в пояс, во всю спину, да и спела речисто и звонко с переливами в голосе: «Гостюшки-голубушки! Покидайте-ко прялочки, умывайте-ко рученьки. Не всякого по имени, а всякому челом. Бью хлебом-солью, да третьей любовью». Одним словом, у нас на всякие случаи очень много всяких приветливых, ласковых поговорок и словоохотливые молодые женщины часто бывают и импровизаторами их. ⟨...⟩ Целую. Люб⟨ящая⟩ тебя жена М. Туфанова.

[1] Имеются в виду тяжелые отношения М. В. Туфановой с семьей брата ее мужа Петром Васильевичем Туфановым и его сестрой, Таисией Васильевной Виноградовой.

[2] Максимов Сергей Васильевич (1831—1901) — этнограф, беллетрист, почетный академик Санкт-Петербургской Академии наук. Речь идет о книге: *Максимов С. В.* Крылатые слова. СПб.: Изд. А. С. Суворина, 1890 (2-е изд. — 1899).

## 38

### А. В. Туфанов — М. В. Туфановой

№ 8 13 сент⟨ября⟩ ⟨19⟩34 г⟨ода⟩

Дорогая моя Мусинька,

мои наблюдения над значениями *чисел* (как и Хлебникова)[1] все-таки часто подтверждаются. Число *13* — я замечал — вносит у меня всегда изменения к лучшему. Был я сегодня утром у зав⟨едующего⟩ Агитпропом Партии. Мне в педвузе сказали, что если этот человек скажет, то это будет уже наверняка. Я видел его, и он сказал мне: «Я говорил о Вас в ГОРОНО. С 1 января будет работа в музее краеведения, а может быть и раньше, если средства есть». Предложил от его имени идти к директору музея Покровскому и в ГОРОНО. Музей сегодня закрыт, и я иду завтра. В музее будет нужен научный сотрудник. И дело мне близкое — краеведение (тут и фольклор и пр.) ⟨...⟩

Читаешь ли газету? В № 121 «Лит⟨ературной⟩ газ⟨еты⟩» за 10 сент⟨ября⟩ помещена статья «Крепите оборонную литературу!». Угроза войны становится все реальнее. Открыто ведется подготовка военной интервенции против СССР. Черчилль недавно бросил фразу против «дипломатии услаждающего бальзама». Японцы провоцируют. Германские фашисты готовятся. Молотов ведь говорил на XVII партконференции: «Никто не знает, когда нападут на нас, но мы к нападению должны быть готовы». Горький на первом пленуме Союза ⟨писателей⟩ подчеркнул важность оборонной тематики — воспитывать стихами и прозой борцов за дело коммунизма, стойких защитников.[2]

Где-то мы с тобой будем при наступлении войны?[3]

⟨...⟩ Сейчас зажег «клепселей» и немного займусь еще Шекспиром. Спокойной ночи и целую, милая Мусинька. Любящий тебя твой муж А. Туфанов. ⟨...⟩

[1] В. Хлебников выделял число 13, однако никакого определенного значения ему не приписывал. Подробнее см.: *Россомахин А. А.* О числе «13» у Хлебникова и Маяковского // «Доски Судьбы» Велимира Хлебникова. Текст и контексты. М., 2008. С. 456—468. Наблюдения А. В. Туфанова над значениями чисел носили характер бытового суеверия и не имели никакой связи с попытками В. Хлебникова найти ритмы исторических событий.

[2] Сообщаемые сведения Туфанов почерпнул из названной им статьи. Речь А. М. Горького на первом пленуме Союза писателей опубликована: Литературная газета. 1934. 3 сент. № 118. С. 1.

[3] Статьи о возможном начале войны с Германией и Японией появлялись в печати регулярно. 20 марта 1935 года Туфанов писал жене: «Ленинград на самой границе. И, несомненно, пред войной будет чистка города; всем более или менее сомнительным будет предложено выехать. Если в такой момент я буду жить в Лен⟨инграде⟩, то мы желать будем остаться, так как, кроме пользы, от меня ничего не будет. Но в массовом масштабе и я могу попасть под неприятную линию. Нельзя погружаться в мрачные мысли. И нельзя отмахиваться от них. Надо иметь готовый рефлекс на всякий случай».

## 39

### А. В. Туфанов — М. В. Туфановой

№ 11 19/IX ⟨19⟩34 г⟨ода⟩

Дорогая моя Мусинька,

погода у нас великолепная. Днем в меховой шубейке мне даже было жарко идти. Но уже дело идет к осени: вчера на восходе солнца была изморозь (не та изморось, которая через *с* пишется, от моросить), а настоящая — с морозом легким.

Вечером вчера отправился в библиотеку. ⟨...⟩ У них в 7 ч⟨асов⟩ был назначен доклад делегата на съезд писателей от библиотек. Библиотекарша расхваливала: «очень интересный доклад!». Отчасти меня, как писателя, и самого интересовал доклад; ну, решил и их потешить — остался.

Публики немного было. Женщина — библиотечный работник в докладе поделилась своими общими впечатлениями и излагала доклады Горького,[1] Радека.[2] Специальных ⟨наших⟩ вопросов она конечно не могла коснуться (в дополнение к газ⟨етным⟩ отчетам). ⟨...⟩ Домой шел спокойно. Везде народ; только наша улица казалась вымершей: ни одного человека не попалось. Вспомнил, как мы с тобой три ночи бегали за билетом.

Сидел я в библиотеке, ждал доклада, а потом среди публики на докладе. Было ощущение какого-то спокойствия, редкое за эти три года. Вот бы — думал я — нам с тобой попасть в такую обстановку. Люди беснуются, а книги стоят себе, молчат. И служба спокойная. ⟨...⟩

С Шекспиром работа подвигается. Приятно самому видеть улучшения и растущие и приводимые в порядок примечания. Думаю, через месяц можно будет послать предложение в Москву. Я кончаю II акт; работа идет медленно, потому что первое время я слишком доверял старым переводчикам; иногда не проверял. Ну, зато мой перевод будет лучшим. Приведение в порядок примечаний тоже отнимает немало времени; комментарии перевожу. План у меня задуман большой: 1) будут примечания к тексту; 2) подстрочные примечания, объясняющие слова Юпитер, Юнона, Феб и пр. для современного читателя; 3) анализ формальных моментов (скажу я словами Бухарина)[3] — об английском тексте; 4) примечания к старым переводам. Кроме того, надо приготовить вступительную статью о пьесе, а также о моих методах и приемах перевода.

Для издания трагедии нужны 1-е примечания, а остальные мне нужны для исследовательской работы. ⟨...⟩ Целую тебя, милая Мусинька. Любящий тебя твой муж А. Туфанов. ⟨...⟩

[1] См.: О советской литературе. Доклад А. М. Горького на Первом Всесоюзном съезде советских писателей // Литературная газета. 1934. 20 авг. № 106. С. 2—4; Заключительная речь А. М. Горького // Там же. 1934. 2 сент. № 117. С. 2—3.

[2] См.: Современная мировая литература и задачи пролетарского искусства. Доклад тов. Карла Радека // Литературная газета. 1934. 27 авг. № 112. С. 2—4; Современная мировая литература и задачи пролетарского искусства. Заключительное слово тов. Карла Радека // Там же. 1934. 28 авг. № 113. С. 1—2.

[3] По-видимому, Туфанов намекает на речь Н. И. Бухарина на съезде писателей: Поэзия, поэтика и задачи поэтического творчества в СССР. Доклад тов. Н. И. Бухарина // Литературная газета. 1934. 30 авг. № 115. С. 2—4.

## 40

### А. В. Туфанов — М. В. Туфановой

№ 21 9/X ⟨1934 года⟩. Вечер

Дорогая моя Мусинька,

⟨...⟩ Я тебе писал уже, что писем твоих я не получаю. Последнее твое письмо было от 28 сент⟨ября⟩, а затем талон к посылке от 30⟨-го⟩. Так что ты возьми все мои письма, полученные после 30/IX и ответь на все письма. ⟨...⟩ Во всяком случае *наладить* надо, а то я за себя не ручаюсь при моей борьбе за свои права — начну с жалобы прокурору. ⟨...⟩ И вот неналаженность переписки, раздражение, которое у тебя сейчас наступило — все это наводит на мысль, уж не стараются ли люди довести нас до неврозов, совершая кражи писем?[1]

Затем сообщаю тебе еще одну страницу моих нервных беспокойств в этом проклятом городе. Началась избирательная компания. Хозяйки вносят в списки адм⟨инистративно⟩-высланных. В опубликованной инструкции неясно.[2] А те, кто не имеет права избирательного, а участвует — привлекаются по 91 ст⟨атье⟩ Уг⟨оловного⟩ Код⟨екса⟩.

В свое время мне ГПУ объявило, что я *не лишен*. Как быть? Отказаться — нелепо. Ходил сегодня к юрисконсульту в Горсовет. Он — раздражительный человек. Показал мне даже инструкцию ⟨19⟩30 г. Сказал мне так. Раз нет документов, что вы — адм⟨инистративно⟩-высланный, значит не лишены. И вышло, что я не адм⟨инистративно⟩-высланный. А если лишен — то буду опубликован в списке. Вообще — не разберешь.

Итак, жду известий за *десять* дней. Привет нашим старушкам.[3] Целую, милая Мусинька. Любящий тебя твой муж А. Туфанов. ⟨...⟩

[1] Идея о наличии у себя и своей жены неврозов возникла у Туфанова при чтении газетных публикаций к 85-летию И. П. Павлова: в письме от 29 сентября 1934 года он упоминает о чтении в «Известиях» (1934. 27 сент. № 227) статей на эту тему, имея в виду статьи Н. Подкопаева «Новое в учении И. П. Павлова» и С. Давиденкова «От лаборатории к клинике». 11 октября 1934 года Туфанов писал жене: «У Павлова меня всего больше интересует „физиологическая трактовка неврозов" и механизм образования неврозов. Это очень важно для обобщений о современном человеке».

[2] См.: Инструкция о выборах в советы и на съезды советов РСФСР // Известия. 1934. 5 окт. № 234. С. 1—2; Инструкция о выборах в советы и на съезды советов РСФСР // Орловская правда. 1934. 6 окт. № 232. С. 2—4.

[3] Матери А. В. и М. В. Туфановых (см. прим. 4 к письму 1 пред. публ.).

## 41

### А. В. Туфанов — М. В. Туфановой

№ 25 17/X ⟨19⟩34 г⟨ода⟩

Дорогая моя Мусинька,

только что кончил 2-ую проработку перевода Шекспира, подвел итоги и спешу с тобой поделиться результатами. Всего на эту работу я потратил 115 дней по 14 час⟨ов⟩; если считать рабочий день в 7 час⟨ов⟩, то выходит 230 рабочих дней. Предо мной лежит готовый для переписки и отшлифовки при переписке *перевод*.

К нему сделано: 245 примеч⟨аний⟩ (к тексту) и 23 подстрочных по истории и мифологии. Кроме того имеется по анализу формальных моментов англ⟨ийского⟩ текста 286 примечаний и 206 по методике перевода и для вступительной статьи. Всего 670 примечаний.

Так работать можно только при моих «ограничениях без прикрепления»! Дальше у меня начнется довольно разнообразная и интересная работа над статьей, над получением справок в библиотеке, над дополнительной проверкой некоторых мест. Хорошо бы посмотреть в Тургеневском музее Шекспира в «Библиотеке Тургенева». Вероятно, есть и может быть другое издание. Подумаю о письме в ГИХЛ в Москву.[1] ⟨...⟩

Целую тебя, милая Мусинька. Любящий тебя твой муж А. Туфанов.

[1] 20 октября 1934 года Туфанов сообщил жене, что послал директору ГИХЛ Н. Н. Накорякову письмо «с предложением „Кориолана"» (см. далее прим. 1 к письму 49).

## 42

### А. В. Туфанов — М. В. Туфановой

№ 28 23/X ⟨19⟩34 г⟨ода⟩

Дорогая моя Мусинька,

⟨...⟩ «Слухом земля полнится». Мне кажется твоя зав⟨едующая⟩ канц⟨елярией⟩ знает мою историю и поэтому «усердствует».[1] Но ты держи себя сдержанно и не давай им материала против себя. Меня не столько беспокоят мои «ограничения», сколько тяжесть твоего служебного положения. Поэтому я с нетерпением жду решения; тогда я тебя избавил бы от таких служб, где издеваются головотяпы. ⟨...⟩

Ты пишешь, Мусинька, «где найти выход?». На всякий случай, самый худший, т. е. если у тебя совсем не будет занятий, выход простой и задумываться нечего. В случае крайней нужды, снимай ризу с иконы[2] — вот у нас с тобой в Торгсине крупы и масла нам на троих и хватит до приискания работы. Так что огорчаться не стоит. ⟨...⟩

Очень жаль М. В. Матюшина; ну, он давно болел.[3] А какая разница в похоронах с Собиновым![4]

Я знаю, Мусинька, что ты устала от всех этих «хождений по мукам». Иногда мне кажется, что тут даже не просто «мера социальной защиты» против меня, а простая месть. Поэтому, если откажут и на этот раз, я решил больше не просить (а ты, конечно, можешь). Ведь они могли бы, например, дать минус 2. Тогда бы я уехал, напр⟨имер⟩ в Иваново-Вознесенск, устроился бы хотя бы в типографию; и ⟨мы⟩ начали бы поправлять свои дела.

У меня теперь есть некоторая надежда на перевод. Я тебе уже писал, что послал письмо в ГИХЛ (в Москву). Сейчас тороплюсь — переписываю. ⟨...⟩ А самое главное, Мусинька, никогда не падай духом. Было хуже. А я поставил себе целью — дать тебе отдых от всех «хождений по мукам» и несомненно добьюсь. Привет нашим старушкам. Целую тебя, милая Мусинька. Любящий тебя твой муж А. Туфанов. ⟨...⟩

24/X. 11 1/2 ч⟨асов⟩ утра. Сейчас получил от Винавера[5] письмо, что наше «заявление о пересмотре дела и снятии ограничений переслано в Упр⟨авление⟩ НКВД Л⟨е⟩н⟨ин⟩гр⟨адской⟩ обл⟨асти⟩ на заключение. По получении ответа Вас уведомим».

Ну, вот, Мус мой, опять некоторый просвет. Тут даже о 2 мес⟨яцах⟩ ничего не сказано. Вероятно, послано давно. Письмо Винавера от 19/X. Целую. Муж.

[1] Туфанов только что получил письмо жены от 20 октября, в котором она жаловалась на то, что новая заведующая канцелярией лишила ее части заработка — оклада, получаемого ею за ведение статистики больницы им. Карла Маркса, где М. В. Туфанова работала. Вскоре ситуация исправилась, но и в своем следующем письме, от 30 октября, М. В. Туфанова писала, что оказывается в непростом положении, когда сослуживцы ей «задают вопросы: почему служите и в деньгах нуждаетесь, ужели Ваш муж не зарабатывает, и где он, и кто он? Значит, догадываются. Но я им отвечаю, что все эти вопросы ни к чему, а раз работаю, значит и получать должна за труд».

[2] Торгсину запрещалось принимать церковную утварь (в том числе ризы с икон), которая по закону и так принадлежала государству и подлежала конфискации. Однако на практике это положение нередко нарушалось.

[3] Матюшин Михаил Васильевич (1861—1934) — художник, музыкант, мемуарист. А. В. Туфанов в 1920-е годы активно интересовался работой Матюшина и его теорией «расширенного смотрения».

[4] Собинов Леонид Витальевич (1872—1934) — оперный певец. По поводу смерти и похорон Л. В. Собинова см.: Умер Л. В. Собинов // Известия. 1934. 15 окт. № 242. С. 3; Памяти Л. В. Собинова // Там же. С. 4; Памяти Л. В. Собинова // Там же. 16 окт. № 243. С. 3; Памяти Л. В. Собинова // Там же. 17 окт. № 244. С. 2; Похороны Л. В. Собинова // Там же. 20 окт. № 246. С. 3. Туфанов имеет в виду, что похороны Матюшина были обставлены очень скромно, тогда как для похорон Собинова была организована правительственная комиссия.

[5] Винавер Михаил Львович (1880—1937) — заместитель Е. П. Пешковой в Комитете Помощи политическим ссыльным заключенным.

## 43

### А. В. Туфанов — М. В. Туфановой

№ 43 21/XI ⟨19⟩34 г⟨ода⟩

Дорогая моя Мусинька,

начинаю по порядку. Вчера после почтамта пошел в Управление Ком⟨иссариата⟩ Вн⟨утренних⟩ Дел. Уполномоч⟨енный⟩ еще раз подтвердил, что я имею избир⟨ательные⟩ права и прибавил: «Пускай сделают нам запрос». Я спросил, можно ли на них сослаться в заявлении. В ответ получил, что можно. ⟨...⟩ Вчера вечером написал заявление в Курскую Областную Избират⟨ельную⟩ Комиссию. Прошу отменить постановление.[1]

Вот, Мусинька, хорошо, что я побывал на собрании.[2] Многое стало ясно. Меня в этом деле возмущает безответственность и бесцеремонность этих мещан. Я спрашиваю: откуда вы взяли, что я адм⟨инистративно⟩-высл⟨анный⟩? — А кто же вы? — получаю ответ. Я говорю: у меня в документах этого нет. ⟨...⟩

Мус, у нас с тобой много надежд, и может все круто измениться. Если мой перевод пройдет, я надеюсь получить заказы. Тогда ты будешь независимее себя чувствовать. Я тебе писал, что Каменеву послал 19/XI.[3] ⟨...⟩ 6 декабря денег не посылай. Купи себе чего-нибудь сладкого к дню моего рождения — как будто я тебя угощаю. Тем более к этому дню будет еще присыл. ⟨...⟩ Целую тебя, милая Мусинька. Любящий тебя твой муж А. Туфанов. ⟨...⟩

Сейчас явился сосед с товарищем. Подзакусили и опять пошли. Хозяйка на всю квартиру зевает. Зощенко написал бы целый рассказ — прямо как корова. ⟨...⟩

[1] Имеется в виду постановление о лишении Туфанова избирательного права во время выборов в советы. В письме от 23 ноября 1934 года он подробно описывает свой повторный (см. письмо 40) визит в Горсовет и разговор с председателем орловского избиркома, сказавшего Туфанову, что тот, как административно-высланный, автоматически лишен избирательных прав. Отсутствие этой конкретной формулировки в деле еще некоторое время давало Туфанову надежду на исправление положения, но успеха он не имел: 19 апреля 1935 года ему пришел отказ в его просьбе.

[2] Речь идет о собрании избирателей по месту жительства.

[3] Каменев (Розенфельд) Лев Борисович (1883—1936) в 1933—1934 годах возглавлял издательство «Academia». Речь идет о посылке ему Туфановым перевода шекспировского «Корио-

лана». Второй экземпляр этого же перевода был отослан в ГИХЛ. В письме от 25—26 ноября 1934 года Туфанов сообщал жене: «26/XI. Получил сейчас письмо из ГИХЛа. Секретарь пишет, что перевод получен. Как только будет просмотрен, будет сообщено о результате. Они аккуратны. Обещали через две недели. Но, видимо, не успели, и извещают». Судя по письму Туфанова от 12 января 1935 года, его перевод попал к А. А. Смирнову, редактировавшему собрание сочинений Шекспира и в 1934 году выпустившему книгу «Творчество Шекспира».

## 44

### М. В. Туфанова — А. В. Туфанову

26/XI ⟨19⟩34 г⟨ода⟩

Дорогой, Сашенька!

Я, мама и Пелагея Ивановна[1] поздравляем тебя с днем твоего рождения[2] и желаем тебе всякого благополучия и успеха в делах твоих и освобождения домой скорого. ⟨...⟩

Сегодня М⟨ария⟩ Вик⟨торовна⟩ от Т⟨аисии⟩ Вас⟨ильевны⟩[3] послала тебе деньги на именины вместо посылки, не знаю только, много ли, а посылки, оказывается, никто не посылал. ⟨...⟩

Нет, Сашенька, помещением ты богаче меня. Ты имеешь отдельную комнату, а я этой роскоши лишена, я имею только угол для спанья и даже отдельного стола не имею для написания хотя бы письма тебе, а все нужно выжидать, когда все улягутся спать, только тогда сажусь за письмо, так теперь уж 2 часа ночи, а что-нибудь работать в это время уже невозможно. ⟨...⟩ Будем ждать из ГИХЛа, и из «Academii», и от Пешковой, и из ВЦИКа. Устали уж оба. Пиши, Сашенька. Целую. Люб⟨ящая⟩ тебя жена твоя М. Туфанова.

[1] Мать А. В. Туфанова.
[2] По новому стилю — 2 декабря.
[3] Т. В. Виноградова — сестра А. В. Туфанова; Мария Викторовна — жена его брата Петра.

## 45

### А. В. Туфанов — М. В. Туфановой

№ 48 1 дек⟨абря⟩ ⟨19⟩34 г⟨ода⟩

Дорогая моя Мусинька,

свой день рождения я по привычке отмечаю 2/XII (а не 1/XII, как в присланной тобою копии с метрич⟨еской⟩ выписк⟨и⟩). ⟨...⟩ Сегодня утром получил на квартиру благодарственное письмо от Бригады Отдела Связи за информацию.[1] Сообщают, что, согласно моим указаниям, все меры приняты. Интересно, по одной ли нашей области, или по всем разъезжают Контр⟨олирующие⟩ бригады. Если по всем, тогда почтовые порядки улучшатся. ⟨...⟩

Сегодня читал «Известия» за 29 ноября «Об отмене карточн⟨ой⟩ системы» с 1 января.[2] Объясняется это успехами хлебозаготовок и хлебозакупок. Государство богатеет, и будет развернута широкая сеть торговли. Цены будут выше нормированных, но ниже наших коммерческих. Служащим и рабочим будет повышена соответственно и зарплата. У нас, вероятно, будет цена не выше 1 р⟨убля⟩. ⟨...⟩

«Литер⟨атурную⟩ газету» просматриваю аккуратно; часто пишут о фольклоре;[3] надо будет включиться. Пишут часто о детской литературе;[4] дело развертывается, но никогда не упоминаются имена сказочников из «Ежа» — Хармсе, Введенском (Так! — *Т. Д., А. К.*). При упоминании художников не встречаю имени Мал⟨евича⟩. Нет также имени Введ⟨енского⟩, что он делает? ⟨...⟩[5]

Погода морозная, но мягкая. Соседка топит каждый день. Три года назад в этот вечер мы с Муськой к пиру готовились. Спокойной ночи, целую тебя, милая Мусинька. Любящий тебя твой муж А. Туфанов. ⟨...⟩

[1] 21 ноября 1934 года Туфанов писал жене: «Затем пошел в почтамт. Там висит новый ящик с просьбой от приехавшей из Курска бригады для обследования Орловской конторы связи». Видимо, он воспользовался этим ящиком и послал жалобу на задержки денежных переводов и писем.

[2] Речь идет о публикации: Об отмене карточной системы по хлебу и некоторым другим продуктам // Известия. 1934. 29 нояб. № 278. С. 1; 30 нояб. № 279. С. 1—2.

[3] В 1934 году в «Литературной газете» были помещены следующие материалы о фольклоре: *Лелевич Г.* Из прошлого дагестанской поэзии // Литературная газета. 1934. 12 сент. № 122. С. 2; *Лелевич Г.* Дагестанская фольклорная лирика // Там же. 2 нояб. № 147. С. 2; [*Б. п.*] Новые материалы по фольклору // Там же. 2 нояб. № 147. С. 2; [*Б. п.*] Фольклористическая карта // Там же. 22 нояб. № 156. С. 4.

[4] Детской литературе были посвящены следующие материалы, помещенные в течение 1934 года в «Литературной газете» и «Литературном Ленинграде»: *Барто А.* Детским писателем нужно родиться // Литературная газета. 1934. 5 янв. № 1. С. 3; *Фраерман Р.* Писатели приехали. Большую литературу маленькому читателю // Там же. 8 февр. № 14. С. 3; *Я. Э.* Новое о работе Детгиза // Там же. 16 февр. № 18. С. 4; *Б. М.* Молодые писатели — детской литературе // Там же. 22 февр. № 21. С. 4; *Н. Н.* Детгиз в 1935 году // Там же. 2 апр. № 40. С. 4; *Бегак Б.* Маршак // Там же. 20 апр. № 49. С. 2; *Э-ман Я.* Детский театр — полноценное искусство // Там же. С. 4; *Шер Н.* Агния Барто // Там же. 6 мая. № 56. С. 2; *Лебедев В.* Виталий Бианки // Там же. 10 мая. № 58. С. 2; *Незнамов П.* Портрет писателя (О Леониде Пантелееве) // Там же. 20 июня. № 78. С. 3; *Смирнова В.* Детская литература на Украине // Там же. 3 июля. № 84. С. 2; *Маршак С.* Детская литература // Там же. 17 авг. № 104. С. 3; «Покороче, пояснее, попонятней, посложнее». Содоклад тов. С. Маршака // Там же. 20 авг. № 106. С. 1; *Шварц Е.* Детская литература и драматургия // Там же. 21 авг. № 107. С. 3; *Чачко М.* Язык детской литературы // Там же. 12 сент. № 122. С. 2; *А. Д.* Колхозные ребята ждут своей книжки // Литературный Ленинград. 1934. 3 янв. № 1 (23). С. 4; *Константинов И.* Костер второй // Там же. 16 февр. № 8 (30). С. 3; Срок сдачи рукописей — через месяц // Там же. 21 марта. № 13 (35). С. 3; *Коротков Г.* Невеселый говор мая // Там же. 8 июня. № 26 (48). С. 3; Новые победы детской литературы // Там же. 14 авг. № 40 (62). С. 1; *Шварц Е.* Дети и драматург // Там же. С. 4; О детской литературе. Большая литература для маленьких. Из доклада С. Я. Маршака // Там же. 20 авг. № 41 (63). С. 4; *Чуковский К.* Наше детское дело // Там же. 27 авг. № 43 (65). С. 3; *Олейников Н.* На дошкольную тему // Там же. С. 3.

[5] А. Введенский и Д. Хармс вернулись из курской ссылки в октябре 1932 года.

## 46

### М. В. Туфанова — А. В. Туфанову

4/XII ⟨19⟩34 г⟨ода⟩

Дорогой, Сашенька!

⟨...⟩ вчера я видела сон на Веденьев день вещий, с 3-го на 4-е/XII. Была бы я в Галиче в церкви и перед крестом на панихиде все жгла обломочки лучины вместо свечи. Народу было много, и какая-то девица подошла в первый раз, взяла мою зажженную лучину и положила свежую. Я ее зажгла. Тогда та же девица второй раз подошла и опять взяла мою зажженную лучину и положила свою свежую. В первый раз ее побранила, зачем она взяла с огнем лучину, потому что мне разжигать трудно, и теперь я ей подошла и сказала, зачем она взяла с огнем лучину и отобрала у ней горевшую лучину. Но подхожу к тому кресту, чтобы и в третий раз зажечь лучину, а креста-то уже и нет, а другая девица его у меня и унесла совсем и поставила где-то в другом месте, так я его больше и не видала. Крест это, Сашенька, терпение и труд. Теперь от нас с тобой эта туча лютая похищена, и жизнь нам должна наступить облегченная. ⟨...⟩ Сон в Веденьев день пройти не должен даром, как и в 1931 году, когда я, помнишь, видела муку, а ты надо мной посмеялся, а сам с 10 дек⟨абря⟩ оставил нас.[1] ⟨...⟩

А какие у нас развернулись неожиданные события. Смерть тов. Кирова! Ужасно. Какая причина, выясняют.[2] В числе делегатов к его гробу была направлена 3/XII и я, но не попала. Мы пошли в 12 ч⟨асов⟩ 30 м⟨инут⟩ и все стояли на Шпалерной у дома 25. Мороз был, я пришла в 3 часа в свою контору, чтобы снять для НКВД копию истории болезни, а потом хотела пойти снова, но в 5 час⟨ов⟩ прекратили доступ к его гробу, а я вышла на Литейный в 10 час⟨ов⟩ веч⟨ера⟩, а в 11 час⟨ов⟩ провезли его гроб и прошли колонны провожающих его делегаций от заводов и учрежд⟨ений⟩ г⟨орода⟩ Ленинграда. Молчание и похоронный марш, прожектора. Манифестация кончилась в 12 ч⟨асов⟩ 30 мин⟨ут⟩ ночи, я в 1 час ночи вернулась домой. ⟨...⟩ Любящ⟨ая⟩ тебя жена твоя Мария Туфанова.

[1] 10 декабря 1931 года Туфанов был арестован.

[2] 3 декабря 1934 года Туфанов делился этой новостью с женой: «Сейчас получил „Известия" за 2/XII. Читаю о трагической смерти Кирова. Известия потрясающие». 15 декабря М. В. Туфанова написала мужу: «Теперь НКВД занялись делом Кирова, и нам с тобой ответа трудно ждать».

## 47

### А. В. Туфанов — М. В. Туфановой

№ 2 9/XII ⟨19⟩34 г⟨ода⟩

Дорогая моя Мусинька,

вчера я сделал приписку, что письмо твое от 4/XII получено. Благодарю тебя, а также старушек, за поздравления с именинным днем. Сон ты видела замечательный. В нем много образов, довольно картинный. ⟨...⟩ Хорошо бы получить разрешение на въезд в Ленингр⟨ад⟩ к Новому году. ⟨...⟩

Вчера сходил в баню. Баня в Орле на 100 тыс⟨яч человек⟩ одна, и всегда полна; пришлось сесть там, где сидеть избегают: против двери и окна, а у 1-ой рамы форточка не прикрывается. Дуло от окна. В предбанник вышел — одеваться негде. Пришлось у шкапика на холодном каменном полу стоя одеваться. Это не баня, а черт знает что! Орловцы летом в «речке» моются, а теперь в бане. Пожалуй, больше до весны и не захочешь. Дома в тазу мыться холодно. Даже мои соседи зябнут — здоровые люди.

Сегодня утром ходил на речку. Там прорублена прорубь с квадратный полуметр. Полоскать удобно, но выжать рискнул две штуки под конец, да сразу руки окоченели. Повесил на веревочку и пошел домой, а дома выжал над тазом. Повесил над печкой (а платок носовой в бане вымыл).

Сегодня же покупал хлеб, а в 4 ч⟨аса⟩ ходил в библиотеку книги переменить. Взял «Короля Лира» и «Макбета» Шекспира.[1] Все возобновляю в памяти. Пригодится в дальнейшей работе. ⟨...⟩ Не спеша перевожу IV д⟨ействие⟩ «Гамлета».[2] Для сравнения под рукой переводы Лозинского (новый) и Кронеберга (лучший из старых).[3] И тот и другой требуют поправок.

Вижу я, что посланный мною в М⟨оскву⟩ перевод — вне конкуренции. Интересно, что ответят? ⟨...⟩ Целую тебя, милая Мусинька. Любящий тебя твой муж А. Туфанов. ⟨...⟩

*10 декабря.* Иду в почтамт. Три года назад сегодня вечером мой Мусик поиграл мне на рояли, а я начал стихи Брауна[4] ей читать, а потом покинул Нижегородскую. ⟨...⟩

[1] В следующем письме, от 11 декабря, Туфанов писал: «С большим удовольствием перечитал „Короля Лира" Шекспира — трагедию страдающих. А теперь буду читать „Макбета" — трагедию ужаса». Далее, 25 декабря 1934 года: «Мое воображение концентрирует все по-шек-

спировски. Невропатологи сказали бы, что это навязчивые представления, а на самом деле это просто творческие процессы концентрации возможных бед».

[2] Еще 29 ноября 1934 года Туфанов писал жене: «Взял вчера в руки „Гамлета" и перевел его знаменитый монолог: „Быть или не быть? Вот в чем дело" (или, как переводили до меня: «Быть или не быть? Вот в чем вопрос»)».

[3] Перевод М. Л. Лозинского вышел в 1933 году. Перевод А. И. Кронеберга издавался в 1861, 1902, 1911, 1913, 1914, 1916 и 1918 годах.

[4] Браун Николай Леопольдович (1902—1975) — поэт.

## 48

### М. В. Туфанова — А. В. Туфанову

1/I ⟨19⟩35 год⟨а⟩

Дорогой, Сашенька! С Новым годом!

Желаю тебе миллион исполнений твоих желаний и возвращения скорого восвояси! За твои поздравительные стихи тебе спасибо.[1] ⟨...⟩

Встречали мы втроем Новый год, я и две мамаши. Они у меня выпили по 1 рюмочке, тебя вспоминаючи, а я ходила на кухню гадать под Новый год — жгла на тарелке бумагу. И тебе вышло — кони заложенные в пролетку с откинутым верхом мчатся вскачь с поднятой кверху головой, как конек на крыше дома, очень ясно видно, мне вышла корона, а маме неуклюжий паровик.[2] С⟨естра⟩ уходила к Чарторийск⟨им⟩,[3] а нам оставила угощения для бабушек, некрепкого вина, чаю, булки и масло. Бабушка[4] разогрела щи свиные кислые, каши манной сварили и ели со сливочным маслом, я вчера, кстати, купила его 100 гр⟨амм⟩ за 2 р⟨убля⟩ 90 коп⟨еек⟩, 29 р⟨ублей⟩ кил⟨ограмм⟩ стоит, хорошее. Кстати, забываю все написать: не ходи зимой полоскать белье на реку, этакий мороз, еще свалишься в прорубь, или руки отморозишь, я и то не могла бы, а как-нибудь дома пополощи ⟨...⟩ Целую. Старушки кланяются. Люб⟨ящая⟩ тебя жена Мария Туфанова.

[1] К праздникам и ко дням рождения жены Туфанов обычно посылал поздравления в стихах, некоторые из них сохранились в его архиве.

[2] В следующем письме, от 5 января, М. В. Туфанова повторяла описание своего новогоднего гадания и затем добавляла: «Наш Север тем хорош, что тут народ веками развивался художественно, и все это отражалось на его внешней жизни и переходило из рода в род, и в любой момент там можно уйти вглубь веков, не то, что на юге...»

[3] Неустановленные знакомые Туфановых.

[4] П. И. Туфанова.

## 49

### А. В. Туфанов — М. В. Туфановой

№ 14 2/I ⟨19⟩35 г⟨ода⟩. Вечер

Дорогая моя Мусинька,

вот уже прошло два дня нового года. ⟨...⟩ Помимо перевода «Гамлета», вчера и сегодня занимался еще чтением. Вчера прочитал *«Зимнюю сказку» Шекспира*. Она, как «Буря» и «Двенадцатая ночь», написана была в последний период, когда он, утомленный жизнью, искал успокоения в более светлых и нежных образах. А сегодня прочитал трагедию «Тит Андроник» — трагедию, изображающую чудовищные формы мести. ⟨...⟩ Теперь бы нам с тобой получить ответы от издательств благоприятные — было бы совсем хорошо.[1] ⟨...⟩ Спокойной ночи, Мусинька. Сейчас усаживаюсь еще за перевод «Гамлета». ⟨...⟩

[1] 8 августа 1940 года ГИХЛ дал Туфанову следующую справку: «Справка. Дана сия гр-ну Туфанову А. В. в том, что он в январе 1935 года представил Гослитиздату свой перевод Шекспира „Кориолан"; этот перевод был им представлен и принят к изданию, на что был заключен договор 20 июня 1937 года. Дана для предоставления в Отдел Социального Обеспечения. И. о. директора Ленгослитиздата ⟨П.⟩ Герасимов» (ИРЛИ. Ф. 749. Оп. 2. Ед. хр. 2. Л. 32). См. также вступ. ст. и письмо 77.

## 50

### А. В. Туфанов — М. В. Туфановой

№ 15 4/I ⟨19⟩35 г⟨ода⟩

Дорогая моя Мусинька,

вчера получил посылку, а сегодня деньги от 1/I. ⟨...⟩ Сегодня с утра мороз с ветром. Я оделся потеплее и пошел на почту: опустить письмо с⟨естре⟩, а также — зайти в педвуз (еще вчера было намечено). Теперь каникулы и к началу занятий решил о себе напомнить.

Директор педвуза — партийный, еще молодой и деловой и зовут его Григорием Ивановичем.[1] В общем, он мне повторил то же, что осенью о переводе Литературного отделения в Курск. Я ему сказал, что мне много не надо: ассистентскую работу для небольшого заработка и зачисления в профсоюз. Он обещал переговорить. Работы у них не много; одного, сказал он, пришлось для повышения заработка даже устроить в среднюю школу, так как на веч⟨ерних⟩ курсах у него мало часов.

Но самое интересное следующее. Мне удалось заинтересовать его своей научной работой над Шекспиром. А он — председатель Художественного совета в театре. Он очень живо ухватился за мою тему. Обещал после 15/I доложить, собрать аудиторию из студентов и актеров. Если ему удастся, то для меня это будет победа. Такие, как он, чувствуют себя в силе; страха нет, а потому я думаю, что мне удастся показать себя, и тогда, может быть, будет легче и пробиться к службе. А на Тургеневский музей расчет слабый; директор его, напр⟨имер⟩, боится, когда я вслух свое учреждение называю.[2]

Путинцев[3] устроился в педвузе, и директор предложил мне с ним переговорить насчет «западноевропейской литературы», но я по некотором размышлении попросил директора самому переговорить.

С мая месяца я занимаюсь одним Шекспиром; отстал от их методов. А в газете орловской сегодня напечатана заметка об одном преподавателе, которого обвиняют в троцкистском уклоне при чтении лекций в педвузе по литературе.[4] Так и ловят!

Как видишь, Мусинька, Новый год и мне принес кое-что приятное. Насчет доклада я не сомневаюсь; директор очень заинтересовался. ⟨...⟩ Привет нашим старушкам. Целую и поздравляю, милая Мусинька. Любящий тебя твой муж А. Туфанов. ⟨...⟩

[1] В 1934 году директором ОГПИ был Гавриил Иванович Строчицкий (1892—?), до этого работавший зав. сектором вузов при горкоме ВКП(б) Воронежа (о нем см.: *Жуков П., Диковский А.* Директор пединститута // Орловская правда. 1934. 23 марта. № 69. С. 2—3). Согласно отрывочным сведениям о Г. И. Строчицком, впоследствии он работал нормировщиком Калининской фабрики школьно-канцелярских принадлежностей. Судим в 1938 году по ст. 58 п. 6, 10, 11 УК РСФСР и приговорен к 3 годам исправительно-трудовых лагерей. Вторично арестован 2 февраля 1949 года, обвинялся по ст. 58 п. 6, 10, 11 УК РСФСР. Приговорен Особым совещанием при НКВД СССР 2 апреля 1949 года к высылке на поселение без указания срока (Красноярский край, пос. Ярцево).

[2] В Музей Тургенева, так же как в Музей краеведения, Туфанов неоднократно приходил в надежде получить там работу.

[3] Путинцев Алексей Михайлович (1880—1937) — историк литературы, этнограф, профессор. См. прим. 1 к письму 20 (в предыдущей публ.).

[4] Речь идет о статье, содержавшей, в частности, такие сведения: «Зав. культпропом ГК ВКП(б) тов. Токмаков остановился на разоблаченной практике профессора пединститута Саясова, который проводил во время учебы троцкистскую линию. Он говорил студентам, что развитие общества обуславливается, в первую очередь, географической средой, а затем производственными силами и отношениями людей, политикой и т. д. Эту меньшевистско-плехановскую схему он выдавал за марксистскую теорию. На самом же деле эта схема общественного развития ведет к тому, что крестьянство может восстать против рабочих, как говорили троцкисты и меньшевик Суханов. Этим Саясов забивал головы студентов» (*Гершун Б.* Выше революционную бдительность // Орловская правда. 1935. 3 янв. № 3. С. 3).

## 51

### М. В. Туфанова — А. В. Туфанову

13/I ⟨19⟩35 г⟨ода⟩

Дорогой Сашенька! Со старинным Новым годом!

Встречаем его твоими стихами. Тот Новый год встречали стихами и этот тоже. Только что получила твое письмо ⟨...⟩ Морозы у вас жуткие, у нас тоже доходили до 29, но улицу быстро перейдешь, даже ноги не успеют замерзнуть в низеньких галошах, а в конторе у нас тепло. Вчера у нас были все выходные, и я так нажарила круглую печь, что и завтра топить не будут. Я завтра опять выходная за сегодняшний день.

У нас все новости, вчера начала работать Комиссия по чистке, проверяла все документы и трудовые списки, мужчин спрашивали, давно ли и почему приехали в Ленинград. У меня вчера не было с собой документов и трудовой список еще не был составлен, а поэтому предложили прийти сегодня с документами, потому и выходной день передвинулся на завтра, и тот Новый год гуляла и этот тоже, и тот и другой встречаю со спокойным сердцем и вполне отдыхаю от всех служебных волнений. ⟨...⟩ Все это делается в связи с убийством Кирова. И кому понадобилось это убийство. ⟨...⟩ Документы на проверку я сегодня представила: ⟨1—⟩ свидетельство на звание учительницы Начального Училища, 2 — об окончании курсов по статистике в Москве в Наркомпросе, 3 — об окончании счетоводных курсов в Галиче. Служебные документы: начиная с учительства с 1908 года по 1919 год. Потом инструктором по статистике в заведывающей (Так! — *Т. Д., А. К.*) п/п статистике в Галичском О⟨тделе⟩ Н⟨ародного⟩ О⟨бразования⟩. Тут же просмотрели мое командировочное удостоверение в Москву на курсы и московское об уплате мне командировочных Галичем и Москвой вдвойне и с сохранением учительского жалованья. Тут же у меня с документами сохранилось приглашение меня на открытие Детского городка в б⟨ывшем⟩ женск⟨ом⟩ монастыре в Галиче.[1] Документами комиссия осталась довольна. ⟨...⟩ Люб⟨ящая⟩ тебя жена твоя Мария Туфанова.

[1] Краткие биографические сведения о М. В. Туфановой см. во вступ. заметке к первой части публикации: Русская литература. 2009. № 3. С. 148—149.

## 52

### А. В. Туфанов — М. В. Туфановой

№ 27 28/I ⟨19⟩35 г⟨ода⟩. Вечер

Дорогая моя Мусинька,

⟨...⟩ Дело с переводом, как я тебе писал,[1] обстоит так. В изд⟨ательстве⟩ «Академии» отзыв очень хороший. Другого у них нет. Значит — дело только в том, когда VII том

будут выпускать и когда договор подпишут со мной. А потому рукопись у них. Если б отзыв был неблагоприятный, то они вернули бы. А теперь рукопись несомненно пройдет и нет смысла посылать ее мне, а потом от меня получать обратно.

Интересно, что и в ГИХЛе находится уже в последней стадии (я тебе писал).[2] Тут, между прочим, особенно интересно то, что рукопись только *теперь* поступила к профессору. Значит — прошла предшествующие стадии *благополучно*. И многие сомнения мои разрешились. ⟨...⟩

Сегодня никуда не выходил. Встаю при огне и сразу же после чая усаживаюсь за «Гамлета». Гамлет был любимое детище Шекспира. Переводить его труднее, но я все-таки и без шекспировских словарей продвигаюсь вперед. Думаю как-нибудь выкроить время и по переводам Соколовского,[3] у которого много примечаний, составлять словарь: пословицы, присловья, старинные обороты и пр. Но пока нет времени.

К «Гамлету» у меня уже сделано 160 примечаний. Это у нас с тобой будет ценная рукопись. Будь я в Ленинграде — дело скорее пошло бы. Из 133 страниц перевел 61 страницу.[4] ⟨...⟩

Два дня ем печенку: поджарил и сварил с лапшой (из посылки декабрьской); буду еще питаться и завтра. Купил за 1 р⟨убль⟩ 50 к⟨опеек⟩.[5] Выходит не дороже овощного обеда и сытнее. ⟨...⟩ Целую тебя, милая Мусинька. Любящий тебя твой муж А. Туфанов. ⟨...⟩

[1] 22 января 1935 года М. В. Туфанова писала мужу: «Получила вчера твое письмо с прекрасными отзывами о твоем переводе и спешу тебя поздравить. Очень хорошо, и я очень довольна! Как удачно ты перевел, как раз то, чего у них нет. А рукопись они тебе вернули или она до времени у них осталась?» Письмо Туфанова с отзывами о его переводе не сохранилось.

[2] В письме Туфанова от 26 января 1935 года: «Из ГИХЛа тоже было извещение, и теперь дело на ходу».

[3] См. прим. 1 к письму 30 (в предыдущей публ.). Примечания А. Л. Соколовского к переводу «Гамлета» см. в кн.: Сочинения Вильяма Шекспира в переводе и объяснении А. Л. Соколовского: В 12 т. Изд. 2-е. СПб.: Изд. т-ва А. Ф. Маркс, [1902]. Т. 2. С. 312—329.

[4] Через день, 30 января, Туфанов писал жене: «Работа моя принимает такие колоссальные размеры, что не знаешь, где и время взять. „Короля Лира" надо переписать, чтобы потом где-нибудь в другом городе без работы не сидеть. Жаль, что нигде не купишь Шекспира на англ⟨ийском⟩ языке!»

[5] Время от времени Туфанов покупал печенку и мясо у соседки своей хозяйки, Антонины Михайловны Шубиной, муж которой работал на бойне и, видимо, приворовывал.

## 53

### А. В. Туфанов — М. В. Туфановой

№ 29 1/II ⟨19⟩35 г⟨ода⟩. Вечер

Дорогая моя Мусинька,

твое последнее письмо (заказное) было от 22—25, я получил его 27/I. За это время я написал тебе о получении ответа из ГИХЛа, что рукопись передана профессору-специалисту[1] на последний просмотр.

Таким образом, сама работа — перевод Шекспира и, видимо, благоприятные результаты — нас с тобой должны радовать. Теперь я вижу, что «Гамлет» у меня выйдет еще лучше, но при моих методах работа требует большого времени.[2] Ты как-то правильно сказала, что при службе это было бы весьма затруднительно. В отзыве упомянуто о *точности* перевода. А ведь это, ты понимаешь, требует проверки каждого словосочетания, а потом *художественной* передачи. Могу тебя порадовать, что у меня и черновиков прозой не бывает, прямо по проработке стихами записываю.

Но наши просветы пока только этим и ограничиваются. Ответов на наши заявления нет. ⟨...⟩ Любящий тебя твой муж А. Туфанов. ⟨...⟩

[1] Очевидно, речь идет о Сергее Сергеевиче Динамове (1901—1939). О нем см.: Литературная энциклопедия. М., 1930. Т. 3. Стлб. 310. 12 февраля 1935 года в «Известиях» была опубликована его статья «„Король Лир" Шекспира в Государственном Еврейском театре» (Туфанов упоминает о ней в письме от 15 февраля 1935).

[2] Свой метод Туфанов описал так: «...долго взвешиваешь, роешься в словарях, а потом уже стихами записываю, почти в окончательной художественной форме» (письмо от 30 января 1934).

## 54

### М. В. Туфанова — А. В. Туфанову

4/II ⟨19⟩35 год⟨а⟩

Дорогой, Сашенька!

⟨...⟩ В субботу была Люб⟨овь⟩ Гр⟨игорьевна⟩[1] и передала ⟨100?⟩ ⟨рублей⟩ бабушке, сегодня их послали. Ты покупай пшеничную булку, она мне нравится, нам теперь уже белая булка редко попадается, для нас теперь все много сдорожало. Поневоле привыкнешь, делать нечего. ⟨...⟩

Привет тебе, Сашенька, ⟨передает⟩ Борис Хрисанф⟨ович⟩ Новицкий.[2] Живет он все там же. Без меня приходила женщина, которая его снабжает посылками и была у него в прошлом году 2 месяца, он просил ее разыскать тебя и просит тебя написать ему. Адрес его: Ст. Потьма Московско-Казанской жел⟨езной⟩ дор⟨оги⟩, Управление, 7 отделение, ему. У него, милый мой, несчастие. Он там живет 4-й год и ему осталось 9 месяцев. За это время у него умерли отец, мать, брат и жена, один, как перст, остался, всех потерял. ⟨...⟩ Люб⟨ящая⟩ тебя жена твоя Мария Туфанова.

[1] Маккавеева Любовь Григорьевна (1866—?) — мать И. Ф. Маккавеева (см. о нем в прим. 3 к письму 6 в предыдущей публ.), переехала в Петроград из Орла в 1923 году, пенсионерка.

[2] Новицкий Борис Хрисанфович (1881—1942?) — знакомый Туфанова по лагерю, юрисконсульт. Впоследствии проживал в Самарской обл., пос. Костяки. Повторно арестован. Обвинялся по статье 58—10 ч. 2 УК РСФСР. Приговорен Куйбышевским облсудом 25 ноября 1942 года к 10 годам с конфискацией имущества.

## 55

### А. В. Туфанов — М. В. Туфановой

№ 32 7/II ⟨19⟩35 г⟨ода⟩. Вечер

Дорогая моя Мусинька,

⟨...⟩ На имя Пешковой нового заявления о снятии ограничений ни в коем случае подавать *не следует*. Конечно, надо дождаться ответа.[1] ⟨...⟩

Перехожу теперь к Борису Хрисанфовичу. Ты меня прямо ошеломила этим известием. Это тяжело, что он один как перст остался, как ты пишешь. Умерли родители; все равно неизбежно они должны были раньше его умереть; ведь не до 200 же лет они будут жить, тем более отцу его было больше 80 лет. Тут, Мусинька, другая трагедия, достойная пера Шекспира. Он, как и все мы, жил от письма до письма. Знаки из другого мира, а сам во тьме безнадежной. И вот наступает момент, когда не только письма, но и самого человека нет. Для него это было страшным потрясением. Лежа на нарах, привык он перечитывать письма. Какая-то нелепая жестокость судьбы! Лежачего бьет, который и так обижен.

Я написал ему теплое дружеское письмо и опущу его завтра вместе с твоим. У него «зачет», освободится раньше меня, если никакого ответа нам не последует. ⟨...⟩

Спокойной ночи! Целую тебя, милая Мусинька. Любящий тебя твой муж А. Туфанов. ⟨...⟩

[1] По-видимому, Туфанов ждал ответа из Управления НКВД Ленинградской области (см. письмо 42).

## 56

### М. В. Туфанова — А. В. Туфанову

9/II ⟨19⟩35 год⟨а⟩

Дорогой, Сашенька!

Вчера получила твое письмо ⟨...⟩. Чистка у нас пока дала такие результаты, что у одной служащей-украинки отцом крестным оказался Врангель[1] и ей пришлось уволиться. Ей поставили на вид, что она до 1931 года нигде не служила, а жила при родителях, а ей 40 лет, кто же, спрашивают, были ее родители. А ее сестра служила медиц⟨инской⟩ сестрой 25 лет, а в этой больнице 15 лет, но она 1½ мес⟨яца⟩ была больна и ее тоже уволили, хотя по больничному листу ей заплатили также за все время. ⟨...⟩ Один из врачей у нас оказался сын ген⟨ерал-⟩майора, как это пройдет для него, неизвестно. Вообще, чистка у нас идет основательная.[2]⟨...⟩

Пешковой пошли просьбу об отпуске тебя в Ленинград в семью на 2 недели на отдых.[3] Комната твоя стоит пустая всем на удивление. ⟨...⟩ Люб⟨ящая⟩ тебя жена твоя Мария Туфанова.

[1] Врангель Петр Николаевич (1878—1928) — генерал-лейтенант, в 1920 году стал преемником А. И. Деникина на посту главнокомандующего Русской армией.

[2] См. также в письме М. В. Туфановой от 16 февраля 1935 года: «У нас, Сашенька, чистка идет основательная, выспрашивают, кто отец, мать, где, братья, сестры и кто они, и мужья, жены».

[3] К ответному письму от 11 февраля Туфанов приложил копию посланного им тогда же заявления в НКВД предоставить ему «право въезда в Ленинград, на свою родину, для свидания с матерью и женой на две недели». В самом письме позволил себе надежду: «Думаю, что в первых числах апреля получу разрешение. Достану билеты в б⟨ывший⟩ Мариинский театр, а дома на тальянке поиграю и твою игру на рояли послушаю. Побеседую со всеми, посмотрю город и опять в мещанский дворик скроюсь». В кругу этих мыслей, через день, 13 февраля, Туфанов писал жене: «Сегодня ясная лунная ночь. Выходил во двор. Так светло, что я счел нужным взглянуть на луну. Вспомнил стихи Фета „Забудь меня, безумец исступленный..."». В марте 1935 года, когда ответа на запрос так и не было, Туфанов писал жене о своей заболевшей матери: «Возраст у нее патриарший. Ей, как матери, не видавшей меня с ⟨19⟩31 года, конечно, в последние годы ее жизни хотелось бы меня увидеть. Когда меня превращают в мученика — я привык. Но тебя и мать мучить я не мирюсь и не приемлю. Вы не виноваты. Поездку надо осуществить» (письмо от 27 марта 1935).

## 57

### А. В. Туфанов — М. В. Туфановой

№ 42 26/II ⟨19⟩35 г⟨ода⟩

Дорогая моя Мусинька, ⟨...⟩

Ты называешь меня в письме «счастливым человеком» в смысле свободного времени и интересной работы.[1] Смазывая сапоги, я вспомнил эти слова и подумал, что ты «счастливейший человек» в смысле культурной обстановки, напр⟨имер⟩ света. Оказывается мой свет — только для занятий Шекспиром (подобно древним летописцам), а по комнате ничего не видно, если встать с места; смазал сапоги, стал на газету в угол раскладывать, одну бутылку опрокинул. На будущий год

надо электрич⟨еский⟩ свет добывать. ⟨...⟩ Целую тебя, милая Мусинька. Любящий тебя твой муж А. Туфанов. ⟨...⟩

[1] В письме от 22 февраля 1935 года М. В. Туфанова описывала мужу нравы окружающих ее на службе медицинских работников: «За развитием своим не следят, кроме медицины, ничего не читают, даже врачи, я уверена, что никакой больше литературы не видят. Ну, ходят в театр и кинематограф. А по большей части они все время заняты и свободного времени не имеют для художеств⟨енного⟩ отдыха. Ты же счастливейший человек в этом отношении, но для тебя другие неудобства — это провинция».

## 58

### М. В. Туфанова — А. В. Туфанову

16/III ⟨19⟩35 г⟨ода⟩

Дорогой, Сашенька!

⟨...⟩ Эти дни дали так много впечатлений, что я сегодня ни работать, ни обедать не могла. Прежде всего, купи себе про запас чаю хоть полфунта, а то здесь очень трудно стало доставать.[1] Мама стара, и ходит, и говорит, и делает много пустого и лишнего, что меня тормозит даже работать, и этого старые люди не понимают, что больше всего меня раздражает и ставит в тупик. Ведь у нас и нет других средств к жизни и нужно бы охранять мое спокойствие и поддерживать мою энергию, так нет ведь, только взойду, и начинаются истории. Настолько они обе стары и настолько бестолковы, ну совсем в детей превратились, что своим хныканьем да ворчливостью ненужной гонят вон из дому. Сегодня в 7 ч⟨асов⟩ 30 м⟨инут⟩ пришла домой усталая, голодная, пришлось так и уйти не пообедавши, а ведь я целый день с сухой булкой и кипятком, и только один ты все время мне пишешь, чтоб я подкрепилась маслом, а дома обо мне никто и не подумает, а мама скажет, ну не обедает и слава богу, значит, сыта, а я из-за ее ворчливости не могу есть.

На службе у нас большие перемены. Нашу зав⟨едующую⟩ канц⟨елярией⟩ сняли с работы за, как выразилась комиссия по чистке, развал работы. Но с ее поступлением к нам эта комиссия начала свою работу и прекрасно знает, что она в таком разваленном виде приняла дела от той хулиганки.[2] Но беда в том, что она не составила акта передачи и приема дел, а теперь ей же и пришлось быть в ответе, во всем ее и обвинили. Райздрав предложил ее снять и дать другого работника, который неделю принимал дела и с 17/III работает самостоятельно. ⟨...⟩

Сейчас начался «отлив» из Ленинграда, на вокзалах стон стоит, билетов нет и не продаются. Не дай бог сейчас попасть сюда, ни за какие деньги не достанешь билета, так что как удастся мне с отпуском нынче, не знаю. ⟨...⟩ Отлив — результат чистки. Во всех городах будет большой наплыв народу, а о выезде твоем из Орла пока и думать забудь, и менять город не время. Что нужно будет, печку или еще что, купишь.[3]

Срочно выезжает в Оренбург с женой один наш служащий пенсионер 65 лет, прежний, как оказалось, полковник. Мебель взять не может, ⟨она⟩ остается в той же квартире, в три дня не продашь, а денег на билет нет, двоим 170 руб⟨лей⟩ до Оренбурга. ⟨...⟩

Сейчас 10 час⟨ов вечера⟩, я очень устала, пишу письмо на почте. Сейчас опущу в ящик и иду домой. Думала, что завтра выходная, да некому замещать меня, пока работает комиссия по чистке. Старушки кланяются. Целую. Пиши, Сашенька. Люб⟨ящая⟩ тебя жена твоя Мария Туфанова.

[1] Еще в феврале М. В. Туфанова несколько раз писала мужу о дефиците чая в Ленинграде.
[2] Так М. В. Туфанова называла свою предыдущую начальницу.

[3] В следующем письме, от 18 марта 1935 года, М. В. Туфанова продолжала: «Время у нас здесь тревожное. Никаких заявлений никуда о себе подавать не следует, напоминать нигде не надо. Отлив сильный начался. Дороги жел⟨езные⟩ переполнены, билетов никуда не получить». 22 марта Туфанов отвечал: «Просмотрел сейчас „Известия" за 20/III. Читал заметку о высылаемых князьях, баронах, полковниках, жандармах и пр., подсчитал — более тысячи человек, а с семьями наберется несколько тысяч. Ну, этот „отлив" населения ненадолго, их ведь держать на вокзалах не будут. ⟨...⟩ Ну, а я не барон и не поп. ⟨...⟩ Нечего сейчас с меня взять: по 14 часов (без выходных дней) „Гамлета" для них перевожу. Совсем чист и бодр, как бог олимпийский». Туфанов ссылается на заметку «В народном комиссариате внутренних дел» (Известия. 1935. 20 марта. № 68. С. 2), ее же 23 марта ему пересказывала жена: «В газете писали, что в Ленинграде оказалось еще 50 графов, 40 князей, 150 министров, 500 крупных торгов⟨цев⟩ и, кроме этого, много разных царских приспешников, жандармов, полицейских и пр⟨очей⟩ челяди, от которой немедленно нужно Ленинград очистить и которые немедленно должны выехать из Ленинграда к месту нового назначения своего беспрекословно. Ими-то и заполнены вокзалы и железные дороги в наст⟨оящее⟩ время».

## 59

### А. В. Туфанов — М. В. Туфановой

№ 1 17/III ⟨19⟩35 г⟨ода⟩. Вечер

Дорогая моя Мусинька,

сегодня утром в 8 час⟨ов⟩ кончил перевод «Гамлета». Исписал 3 красных блокнота с двух сторон (336 стр⟨аниц⟩) и на отдельных листках еще 432 примечания к тексту. Это очень длинная трагедия у Шекспира; у меня вышло больше 3000 стихов и около 1500 прозы, не считая наименований в тексте и ремарок. Но при заключении договора считается все, и я думаю, выйдет не меньше 7 печ⟨атных⟩ листов. Переводил с 1 декабря, т. е. затрачено 106 дней по 14 часов. Теперь буду приводить в порядок, а потом переписывать. Начну параллельно переписывать англ⟨ийский⟩ текст «Макбета» (самая короткая трагедия у Шекспира), на случай если я не буду жить в Орле. Теперь у нас с тобой есть фонд. ⟨...⟩ Кроме «Макбета», надо перевести «Короля Лира». Тогда у нас будут 4 очень ценных труда.[1]

Затем у меня выработалась своя методика. Не дурно было бы сводку сделать и подготовить исследовательскую работу по двум трагедиям. Сегодня успел кое-что сделать еще по анализу англ⟨ийского⟩ текста «Гамлета». ⟨...⟩

Сегодня Герасимы-грачевники;[2] обыкновенно, всегда грачи прилетали, а в этот год, как я писал тебе, прилетели раньше. По ночам заморозки. Но днем солнце греет, снег тает, бегут ручьи. По улицам много воды, нет настоящего стока, последним снегом канавы завалило. ⟨...⟩

Повезет нам с тобой, Мус, и мы будем с деньгами. Во всяком случае «Гамлета» я мог бы попытаться и в театры предложить,[3] или оставить для ⟨19⟩36 года, если у ГИХЛа есть готовый.

Привет нашим старушкам. Скоро увидимся. Целую тебя, милая Мусинька. Любящий тебя твой муж А. Туфанов.

*18 марта.* Сегодня ничего не получил. Погода солнечная. Бегут ручьи. А у меня под окном лед. Целую. Муж.[4]

[1] Возможно, «Макбета» Туфанов переводил весной 1936 года. Ср. в письме М. В. Туфановой от 31 марта 1936 года о ежегодной перепроверке больничного архива: «Вот и сижу на службе по 14 час⟨ов⟩, как ты за Макбетом, и дышу архивной пылью. Ухожу в 8 час⟨ов⟩ утра, а прихожу в 11 ч⟨асов⟩ веч⟨ера⟩».

[2] День Герасима-грачевника 17 марта, по церковному календарю — день памяти преподобного Герасима из Ликии и преподобного Герасима — первого вологодского чудотворца.

[3] На эту мысль Туфанова натолкнуло чтение статьи К. Тверского, которого он «когда-то знал» (письмо от 11 марта 1935), «Накануне премьеры в Большом драматическом. „Ричард III"» в присланной ему женой «Вечерней Красной газете» (1935. 25 февр. № 48. С. 2).

[4] Туфановы во многом рассчитывали свою жизнь по народным приметам и природным явлениям. В тот же день М. В. Туфанова писала мужу: «В воздухе весна, грачи уж прилетели, очень много воды на улице». Когда Туфанов увидит в магазине репродукцию картины Саврасова «Грачи прилетели», он тут же купит и пошлет ее жене в Ленинград (письмо от 18 апреля 1935).

## 60

### А. В. Туфанов — М. В. Туфановой

№ 11 5/IV ⟨19⟩35 г⟨ода⟩

Дорогая моя Мусинька,

⟨...⟩ Сегодня, после почтамта, зашел в педвуз; сначала в библиотеку, где взял «Короля Лира» в переводе Дружинина.[1] А Соколовского пока нет на месте. *Англ⟨ийского⟩* текста Шекспира в библ⟨иотеке⟩ совсем нет. Так что в Центр⟨альной⟩ библ⟨иотеке⟩ 4 книжки — это единственные в Орле. Случай тут помог мне кое-что узнать. Оказывается, директор откровенно сказал кое-где: «*он высланный, и я боюсь принять*».

Из библиотеки зашел в канцелярию, Директора не было. У делопроизводителя я взял свое «curriculum vitae», а заявление оставил; на нем резолюция: «*за неимением вакантных мест отказать*». ⟨...⟩

А теперь подумай, Мусинька, какое огромное значение для меня приобретает отзыв из «Академии». Доказательство, что я *работаю* для московских издательств. А так как труд ненормированный и индивидуальный, то я могу указывать, что 2 трагедии — это 1½—2 года работы. ⟨...⟩

*6 апреля.* ⟨...⟩ Сейчас кончил IV акт «Гамлета». Примечаний к четырем уже 417. Остался еще V акт с примечаниями. Если пройдут все примечания, то за одни примечания будет денег уйма.

Из педвузовской библиотеки мне попалось старое издание «Короля Лира» в переводе Дружинина (имя которого упоминается в отзыве о моем переводе). Он человек был образованный, приятно читать его «Вступление» в 40 страниц (не считая вырванных). Интересно, я в первый раз встречаю на *переводах* посвящение.[2]

Подумай, Мусинька, не поставить ли и мне на *первом* переводе посвящение тебе? Я хотел бы, но в первый раз вижу. Дружинин написал «перевод посвящается...». Конечно, «Гамлет» для посвящения тебе больше подходит, но насчет «Гамлета» ничего не известно. А относительно первого перевода у меня все-таки есть уверенность, что в этом году напечатают.

Согласия твоего спрашиваю потому, что посвящение всегда согласуется с содержанием (в данном случае не моим, а шекспировским). В случае если мы с тобой решим, тогда при заключении договора и при корректуре внесу «посвящение».

Между прочим, Дружинин «Короля Лира» переводил год. Я сделаю после «Гамлета» в 4 месяца.

Очень приятно читать все эти старые предисловия. Насколько были люди культурные! Многое у него и устарело, например пишет: «В ту минуту, когда старец-король падает без дыхания на труп обожаемой своей Корделии (дочери), всякий человек, способный слушаться голоса поэтической мудрости, преисполняется возвышенным пониманием святости человеческого страдания, законности самых тяжких житейских испытаний».

Насчет «святости» я с ним не согласен, но все его вступление написано вот таким языком при большом знании шекспировской литературы. ⟨...⟩ Целую тебя, милая Мусинька. Любящий тебя твой муж А. Туфанов. ⟨...⟩

[1] Речь идет о первом издании «Короля Лира» в переводе А. Дружинина: *Шекспир В.* Король Лир. Трагедия в пяти действиях / Пер. А. Дружинина. СПб., 1857.

[2] Посвящение («Посвящается доброму другу и товарищу В. П. Боткину») стоит только на первом издании «Короля Лира» в переводе А. Дружинина (СПб., 1857). В последующих изданиях этого перевода посвящение отсутствует.

## 61

### А. В. Туфанов — М. В. Туфановой

№ 13 9/IV ⟨19⟩35 г⟨ода⟩

Дорогая моя Мусинька,

⟨...⟩ Сегодня у меня такое совпадение: и деньги получил[1] и «Гамлета» к вечеру кончил. Таким образом, над «Гамлетом» я работал 124 дня. Рукопись у меня вышла 226 страниц и примечаний 72 стр⟨аницы⟩; к 1-й трагедии было 279 примечаний, к этой 500.

По приблизительному подсчету в рукописи перевода 5½ л⟨истов⟩ и в примечаниях 1½ листа (по 40 тыс⟨яч⟩ знаков). Всего около 7 печ⟨атных⟩ листов. А если по строкам считать, то стихов 3515, прозы 1285 и примечаний 1111.

Это вот тебе статистика. Хотелось бы на всякий случай 2-й экземпляр приготовить. В таком виде можно было бы в случае заказа и отправлять. Буду по мере добывания материала совершенствовать.

Думаю написать статью с анализом текста, о 1-й трагедии есть, соединю в одну. А потом перейду к «Королю Лиру». Надо бы иметь под рукой перевод Дружинина (для соревнования, — он целый год переводил).

Буду теперь из Москвы ждать.

Посмотрел я сегодня учебник по арифметике у младшего сынка хозяйки. Мы с Зачиняевым[2] издавали лучше в смысле методики. Надо бы мне раздобыть из своих архивов работы по арифметике (книжка) и методе обучения грамоте. Приспособить и попробовать в педагогический журнал в Москву. В переводе я имел успех. И в учебниках не отстал бы. ⟨...⟩

*10 апреля. Вечер.* Сегодня из дома пошел в 3 ч⟨аса⟩, зашел в почтамт, а потом в библиотеку. При ней есть читальня, в которой можно сесть и на месте журналы, новые книги читать, а также все то, что на дом не выдается. Посмотрел издание «Гамлета» под ред⟨акцией⟩ Венгерова (шикарное издание Брокгауза-Ефрона)[3] и «Гамлета» в переводе Полевого (издание Суворина)[4] с дополнениями из друг⟨их⟩ переводчиков. Убедился, что мой перевод не хуже. Но что для меня важно — в этих двух изданиях хорошие *статьи*. Придется походить в библиотеку для заметок. В числе добавлений есть отрывки из перевода К. Р.[5] К. Р. — это писатель, который никогда полной фамилией не подписывался. Ему было нельзя: дядя б⟨ывшего⟩ царя — Констант⟨ин⟩ Конст⟨антинович⟩ Романов. Самый перевод его уже мне не нужен, но из статей я узнал, что он написал *два тома* примечаний к «Гамлету». Вот что значит досуга много было. В Орле таких книг не достать. А мне были бы они полезны. ⟨...⟩

Орел у нас поочищается, моют, метут; хозяин сегодня двор песочком посыпал. ⟨...⟩ Я все-таки не теряю надежды побывать у вас и отдохнуть у тебя. ⟨...⟩ Целую тебя, милая Мусинька. Любящий тебя твой муж А. Туфанов. ⟨...⟩

[1] Туфанов получил денежный перевод на 100 рублей.

[2] См. прим. 3 к письму 20 (в предыдущей публ.).

[3] Речь идет об издании: *Шекспир В.* Полн. собр. соч.: [В 5 т.]. СПб., 1902—1904.

[4] Речь идет о книге: *Шекспир В.* Гамлет, принц датский. Трагедия в 5-ти д. / Пер. с англ. Н. А. Полевого; с доп. и вариантами по переводам Вронченко, Кронеберга, Кетчера и др. и характеристиками Гамлета и др. лиц трагедии — Гете, Шлегеля, Эльце и др. СПб.: А. С. Суворин. В период с 1886 по 1910 год вышло 8 изданий этой книги. Далее речь идет о первом ее издании.

[5] В переводе К. Р. (псевдоним великого князя Константина Константиновича Романова, поэта, переводчика и драматурга, 1858—1915) «Трагедия о Гамлете, принце датском» выходила в 1899, 1901, 1910, 1923, 1928, 1929 и 1930 годах.

## 62

### А. В. Туфанов — М. В. Туфановой

№ 20 24/IV ⟨19⟩35 г⟨ода⟩

Дорогая моя Мусинька,

поздравляю тебя и твою маму с предстоящими праздниками, желаю тебе провести их с надеждами на близкое наше свидание и полное мое освобождение, а также и отдохнуть тебе от работы 1 и 2 мая. ⟨...⟩

Так называемое «неорганизованное» население у нас больше как будто к Пасхе готовится,[1] чем к 1 мая. Да и не только оно. У хозяйки моей глаз зоркий; усмотрела она через дорогу в доме напротив зазеленевший овес на блюде. Еще Гоголь в былые времена смеялся над провинциальным мещанством, которое любит в замочную скважину подглядывать и стены приподнимать, чтобы увидеть, что у соседей делается. Ну, вот хозяйка мне сегодня и говорит, когда я пришел утром за кипятком: «Вон видите — и коммунисты напротив овес сеют и яйца красят».

Оказывается, в этих городах такой обычай: вырастить овес на тарелке, смешав его с землей, а потом на блюдо в зелени крашеные яйца в Пасху положить.

Но идет подготовка и к 1 мая. По всему городу древонасаждением занимаются. Пред каждым домом должно быть посажено по 3 куста (сажают больше всего ракиту).

С утра позанимался, устал и прилег уснуть. Разбудил меня голос соседки. Снял крючок. Вошел от горсовета представитель благоустройства города и санитарии. Спросил, кто комнату убирает. Я попробовал смягчить положение, сказал, что хозяйка старается (ее не было дома). «Ну, не совсем старается», — ответил он мне.

Все-таки хорошо, что хозяев подтягивают. Но тут следует отметить интересный штрих провинц⟨иальной⟩ жизни. Не думай, что «санитар» этим кончит. Довольно миролюбиво на прощание заметил: вы, вероятно, ад⟨министративно⟩-в⟨ысланный⟩? — Да, нет, — отвечаю я, — на учете не состою, живу по своим документам и могу завтра покинуть ваш город. Я без прикрепления. — А на вопрос перед этим о занятиях сказал, что перевожу Шекспира для московских издательств.

Оказывается, что же? Шубина ему рапортовала, что двое адм⟨инистративно⟩-в⟨ысланных⟩ (включила и Ник⟨олая⟩ Ив⟨ановича⟩[2]). Таким образом, он ушел в недоумении.[3] ⟨...⟩ Целую тебя, милая Мусинька, и поздравляю. Любящий тебя твой муж А. Туфанов. ⟨...⟩

[1] В 1935 году Пасха приходилась на 28 апреля.

[2] Сосед Туфанова, с которым он поддерживал дружеские отношения.

[3] Иными словами, и для официальных властей, и в обывательском сознании тот факт, что Туфанов был сослан «без прикрепления», не имел того значения, которое он стремился ему придать: в существовавшей системе он являлся административно-ссыльным с ограничением в правах.

## 63

### А. В. Туфанов — М. В. Туфановой

№ 26 5/V ⟨19⟩35 г⟨ода⟩

Дорогая моя Мусинька,

⟨...⟩ с Шекспиром у нас дело развертывается. Получил сегодня № 20 «Литер⟨атурного⟩ Ленинграда» за 1 мая. В этом номере напечатана заметка о подготовке «Шекспировской конференции».[1] Ее организует Наркомпрос. Поступают уже из-за границы запросы. Будет вестись большая подготовительная работа к этому культурному празднику. Высказано пожелание завершить конференцию созданием Шекспировского общества.

Надо, Мусинька, мне продвигаться. В переводе Шекспира я себя чувствую сейчас ударником-отличником. Слабость А. Радловой и Лозинского в том, что они не поэты, и ямб у них хромает (хотя их и расхваливают). Думаю попробовать — послать небольшую заметку в «Литер⟨атурный⟩ Ленинград». «Надо такими заметками себя продвигать», — сказал мне проф⟨ессор⟩ Пут⟨инцев⟩. Но вопрос в том, напечатают ли в Ленинграде с моей фамилией.

В погоде у нас наступил перелом. Сегодня был теплый день. Изредка очень высоко плыли кучевые облака, белые. Очереди хлебные прекратились. ⟨...⟩ С утра перевожу «Короля Лира». В заметке для газеты думаю поднять вопрос о конкурсе пяти переводных пьес: «Гамлет», «Король Лир», «Макбет», «Кориолан» и «Буря». Недурно было бы, если бы моя идея прошла. ⟨...⟩ Целую тебя, милая Мусинька. Любящий тебя твой муж А. Туфанов.

[1] Имеется в виду заметка: *Э. Ф.* Шекспировская конференция // Литературный Ленинград. 1935. 1 мая. № 20. С. 4. Шекспировская конференция состоялась в Москве в конце ноября 1935 года. См. заметки о ней: Шекспировская конференция // Правда. 1935. 22 нояб. № 321. С. 4; Шекспировская конференция // Там же. 29 нояб. № 328. С. 6. В них, в частности, отразилась прозвучавшая на конференции мысль: «Старые переводы не только извращали Шекспира текстологически, но делались ремесленно и притом языком, не доступным современному читателю и зрителю».

## 64

### М. В. Туфанова — А. В. Туфанову

⟨начало мая 1935 года⟩[1]

Дорогой Сашенька, здравствуй!

Письма твои получила. Какие нам с тобой счетоводные курсы, будет того, хоть я на них тратила время и навек дала себе слово никогда не быть счетоводом, так мне на курсах оно надоело. В статистике это совсем другое счетоводство, а не иссушающее и не изнуряющее ум, как в бухгалтерии, невольно приходится жалеть обыкновенных людей, которые всю жизнь посвятили счетоводству и ничего более важного не признают, да и не желают признавать, сухие, черствые, мрачные, нервные. По-моему, все они душевнобольные, хотя и зарабатывают большие деньги, но нам с тобой покой и здоровье дороже, наша жизнь не впереди, а позади, а поэтому нужно дорожить золотым временем для творчества и воплощения идей. И еще вот почему нужно дорожить золотым временем, что для творчества и целой жизни мало, а тут 16 месяцев,[2] и если их занять курсами, а потом и службой, то эти 16 месяцев придется, как ты говаривал, совсем вычеркнуть из жизни, между прочим как за это время ты можешь много двинуться вперед. Пока на службе я, ты отдыхай, как сам ты говорил мне раньше. Придет пора — на службе будешь ты, я от-

дохну тогда. И снова лаврами увенчан будешь, как было это и не так давно. Ведь помнишь ты, как лавры собирали с тобою вместе мы. Все это для тебя готовилось. Но вместе с лаврами и терн мы привезли с собой из Сочи, уложив бережно в корзине все, и вместе с ним магнолии любимые твои и араукарию. Все цело это, кроме лавров — они исчезли, но на время. Теперь, чтоб вечно зеленели лавры над твоим челом, куплю лавровый куст тебе я в Ботаническом саду живой, и буду за ним ухаживать, а терн уж надоел, довольно, уничтожить надо, пора, устали оба мы, пройдя такой тернистый путь, он труден всем, а для художника-поэта особенно. Хотя тернистый путь ведет к известности на многие века и к славе еще при жизни.

У меня зарядки хватит на твои 16 месяцев. Пользуйся пока свободным временем, при службе его не будет, мне некогда прочесть даже газеты, так перегружена всегда. На демонстрацию пошла, не утерпела, идти было хорошо, дорога гладкая, шли по Б⟨ольшой⟩ Дворянской,[3] на Кронверкский, и мимо Дома народного[4] через Биржевой мост, а по Николаевскому[5] бегом на площадь Зимнего Дворца. На крыше штаба опущенные знамена в ряд, а вечером нам из окна проходной были видны ракеты — букеты падающих разноцветных звезд. Но с площади домой с демонстрации едва-едва я доплелась домой, и воробьиным шагом. Мне было снова интересно посмотреть на все, хотя я и была еще слаба тогда, но день был яркий, и с утра холодный, потом стало теплей, но молодежь должна была одеться в майки с утра. ⟨...⟩ Люб⟨ящая⟩ тебя жена Мария Т⟨уфанова⟩.

[1] Датируется по содержанию. Отметка Туфанова о получении: «13/V».

[2] 16 месяцев оставалось до окончания административной ссылки Туфанова. См. далее прим. 1 к письму 73.

[3] Большая Дворянская ул. — ныне ул. Куйбышева.

[4] Народные дома — культурно-просветительные учреждения клубного типа создавались в Петербурге начиная с 1880-х годов. Народный дом имп. Николая II в Александровском парке был открыт в 1899 году в бывшем павильоне Нижегородской художественно-промышленной выставки. Сгорел в 1932 году, на его месте построено здание Театра им. Ленинского комсомола.

[5] Николаевский мост (1855—1918), ранее — Благовещенский (1850—1855), впоследствии (1918—2007) мост Лейтенанта Шмидта, с 15 августа 2007 года — Благовещенский мост.

## 65

### А. В. Туфанов — М. В. Туфановой

№ 30 13 мая 1935 г⟨ода⟩

Дорогая моя Мусинька,

⟨...⟩ с оригинальными произведениями ничего не вышло (даже рукописей не возвратили), значит, *пока* нельзя. Я уступил: принялся переводить Шекспира. Получил блестящий отзыв. В дальнейшем (и на будущий год) Шекспир пойдет (даже на колхозной сцене). Здесь у нас с тобой много надежд на 1935 год с первым переводом. А второй перевод («Гамлет») я сделал еще лучше. Но у них, может быть, есть на ⟨19⟩35 год уже готовый перевод «Гамлета»? Я написал директору.[1]

Мало того, я написал в «Литер⟨атурный⟩ Ленинград» заметку, в которой вношу предложение об объявлении *конкурса* на «Гамлета» и др. Интересно, напечатают ли?

Теперь дальше, Мусинька. В «Известиях» за 11 мая я читал об *учебниках*.[2] Надо быть шахматным игроком.[3] На всякий случай еще сделать неполную *уступку*. На 1935 г⟨од⟩ уже поздно, но, наряду с переводами, за *зиму* надо к ⟨19⟩36 году мне подготовить *два учебника*: букварь и по математике для нач⟨альной⟩ школы. Обе мои работы пользовались успехом. В ту и другую мне только внести изменения о тракторах, комбайнах, и дело можно будет двинуть.

Но для этого мне нужны мои старые материалы: 1) Обучение грамоте по методу непоср⟨едственного⟩ чтения (отчет по докладу Зачиняева, отпечатанный в виде страничек 8);[4] *затем* была рукопись стр⟨аниц⟩ 30 об этом же;[5] 2) по математике моя книжка в серой обложке.[6]

Если этого нет, то дело поправимое. В шкапу стоят четыре томика в переплетах «Обновление школы» (здесь много моих статей).[7] Береги, Мус. ⟨...⟩ Об обучении грамоте в виде статьи можно даже двинуть в научный педагогический журнал. Так мне и в педвузе педагоги советовали. Поищи сначала эту рукопись, хотя бы черновик.

Не позабудь Шульговского[8] послать. Хочу тебе «Венок сонетов» написать, у Шульговского есть *форма*. Я ее, может быть, улучшу, но под рукой эту форму иметь надо.

«Короля Лира» перевожу не торопясь, так как все равно пока «Гамлета» не устрою, посылать его не придется. Переписываю для тебя 3-й акт «Гамлета». Останутся только 1 и 2-й непереписанными. ⟨...⟩

А все-таки, Мус мой, как подумаешь — из 60 осталось только 16 месяцев! Время идет и вопросы разрешает лучше заявлений на имя Екатерины Павловны.

Как-то живет И⟨ван⟩ Ф⟨едорович⟩?![9] Привет нашим старушкам и всем нашим. Целую тебя, милая Мусинька. Любящий тебя твой муж А. Туфанов. ⟨...⟩

[1] 29 апреля 1935 года Туфанов послал письмо директору ГИХЛ Н. Н. Накорякову «с предложением „Гамлета"» (письмо от 29 апреля 1935). См. также в письме от 26 апреля: «Опускаю сейчас письмо в изд⟨ательст⟩во „Академию". Надо порасшевелить».

[2] Речь идет о заметке: *Юнг М.* Новые учебники // Известия. 1935. 11 мая. № 110. С. 3.

[3] Туфанов часто сравнивал свои отношения с властями с шахматной игрой. В данном случае он проводит аналогию между шахматными комбинациями, в которых жертва той или иной фигурой может приводить к позиционному преимуществу и конечному выигрышу, и собственной тактикой при публикации своих произведений.

[4] Имеется в виду брошюра: *Туфанов А. В.* Отчет о лекциях А. И. Зачиняева в Москве и Петербурге. Калуга, 1912.

[5] Видимо, речь идет о рукописи статьи: *Т-в* [*Туфанов А. В.*]. Обучение грамоте по методу непосредственного чтения // Обновление школы. 1912. Кн. 14. С. 45—66.

[6] Речь идет о книге: *Туфанов А. В.* Практическое руководство к лабораторным занятиям в первый год обучения детей арифметике и геометрии. СПб.; Варшава, 1914.

[7] В 1911—1914 годах Туфанов был секретарем журнала «Обновление школы»; в 1914—1915 годах — ответственным редактором этого журнала. Список опубликованных им в журнале статей см.: Эстетика «становления» А. В. Туфанова: статьи и выступления конца 1910-х—начала 1920-х гг. / Вступ. статья, публ. и комм. Т. М. Двинятиной и А. В. Крусанова // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 2003—2004 годы СПб., 2007. С. 636.

[8] Шульговский Николай Николаевич (1880—1934?) — поэт, стиховед. Закончил Петербургский университет, параллельно занимаясь в Кружке философии права профессора Л. И. Петражицкого. С 1912 по 1917 год выпустил несколько поэтических сборников, позднее писал пьесы для детей, которые ставились в петроградских театрах в 1920-е годы. А. В. Туфанов имеет в виду одну из следующих книг Шульговского: «Теория и практика поэтического творчества» (СПб., 1914); «Занимательное стихосложение» (Л., 1926); «Прикладное стихосложение» (Л., 1929).

[9] В письме 25 апреля 1935 года М. В. Туфанова сообщала о смерти Татьяны (1932—1935) — дочери И. Ф. Маккавеева и Е. И. Маккавеевой-Калачевой («умерла девочка в больнице, у ней оказался нарыв на позвоночнике в шейной области»). Эта новость Туфанова «ошеломила»; в своих письмах он постоянно передавал приветы И. Ф. Маккавееву, его матери Любови Григорьевне и жене Елизавете Ивановне. См. также стихотворение «Дорогому Ивану Федоровичу ⟨Маккавееву⟩. Послание актростих», вложенное в письмо Туфанова жене 23 февраля 1935 года (ИРЛИ. Ф. 749. Оп. 1. Ед. хр. 27).

## 66

### М. В. Туфанова — А. В. Туфанову

Дорогой, Сашенька!

⟨...⟩ совершилось великое печальное событие. Оно так неожиданно и поразит тебя. Скончался наш великий, неоцененный в жизни и неповторимый художник Казимир Северинович Малевич! Родился он в 1878 году, ему 58 лет. 2 месяца болел каким-то раком. А я никогда газет почти что не читаю, а тут взяла газету «Красную» и сразу бросился в глаза столбец, где было извещение о его смерти.[1] Меня так поразило это, что я отложила газету для дома, чтобы прочитать потом об этом как следует. И в тот же вечер после обеда в 10 час⟨ов⟩ вечера 17/V поехала искать Союз Художников, ул. Герцена, дом 11/6. ⟨...⟩ Там сказали, что он еще дома. Мы пошли на квартиру Малевича.[2] Пришли к дверям, я жду, еще там кто-то идет по лестнице, подходят и гово⟨рят:⟩ не заперто, входите. Там встретила прислуга нас. Тот полон зал, где мы с тобою были и пили чай. Посреди зала стоит «супрематистский гроб»,[3] поверить трудно, в нем лежит Малевич, кругом цветы и ленты и его портрет, около гроба сидит едва жива старушка-мать, уж очень старая, седая, сидит и плачет. А жены[4] не видно, она в кабинете его, с ней дурно. Без слез не могу писать. На стенах кругом развешаны его картины. Там были все художники и между прочим Дан⟨иил⟩ [Хармс],[5] стоял немного впереди меня. Я думала, что ошибаюсь, но когда я подошла ко гробу, около него лежал листок бумаги со стихотворением [Хармса] «На смерть Малевича».[6] Прочитала, он пишет так же, как и раньше писал. Весь вечер лилися звуки музыки — рояль,[7] и была гражданская панихида.

Малевич лежит худой и бледный, с длинной черной бородой и в длинной белой подпоясанной рубашке русской до колена, и в черных, из плотного и толстого сатина брюках. Гроб не покрыт ничем. По обе стороны у гроба, должно быть по польскому обычаю, стоят тарелки, полные цветочных головок. Продолжение пошлю в след⟨ующем⟩ письме. ⟨...⟩

[*Приписки на полях*:] Слез не могу унять, как вспомню про смерть Малевича. Пальто все сняли, и я тоже. Домой вернулась в 1 часу, ночь светлая. ⟨...⟩ 20/V ⟨19⟩35.

Продолжаю, Сашенька, тебе письмо, приготовленное вчера для отправки, решила лучше послать заказным, чем посылать два письма, вдруг бы ты сначала получил конец событий, а потом начало, а заказным получишь все сразу. ⟨...⟩ Гражданская панихида вечером 17/V состояла из музыки — рояль (при мне речей не было). Представить себе не могу без слез искусства, положенного в супрематический гроб, ужасная тяжелая картина, а с этим соединяется еще печаль о том, что ты друзей своих уж больше не увидишь. Потом все разошлись после панихиды. А 18/V объявили гражданскую панихиду в 5 час⟨ов⟩ веч⟨ера⟩, а я прямо со службы поехала в 4 ч⟨аса⟩ 45 мин⟨ут⟩ на 23 № до ул. Герцена, пришла уж в Дом Художника, его туда уже перенесли из дома с цветами и картинами, с портретом и венками, и гроб его стоял поперек комнаты так, чтобы лицо его было всем видно, я видела его хорошо. Вхожу туда, сначала раздеваюсь, как все (днем было очень жарко, было много солнца, а утро было пасмурно, и я одела галоши и драп⟨овое⟩ пальто), и слышу снова, как и вчера у него дома, музыку, потом узнала я, играл симфонию новую какой-то ленинградский композитор.[8] Кончилась музыка, и говорили речи,[9] поляк один, ему ровесник, говорил о «русский искусства», и смерти и самоотверженной подвижнической жизни великого художника-супрематиста Malevitha, что им много сделано для искусства, что художники его должны изучать, что сделан им тот шаг, без которого не двинуться вперед искусству. Потом говорил Исаков[10] художник и еще двое. Из присутствующих на переднем плане был Дан⟨иил⟩ [Хармс], он же, главным образом, принимал участие в похоронах. По окончании

панихиды сняли Malevitha в кругу картин своих, цветов и публики,[11] потом [Хармс] и др⟨угие⟩ художники заколотили в гроб и вынесли с венками и цветами супрематиста на своих плечах, поставили на автомобиль, украшенный красным кумачом, и с духовым оркестром в сопровождении почитателей его процессия двинулась по Невскому к Московскому вокзалу, а т⟨ак⟩ к⟨ак⟩ день был выходной, то публика гуляющая стояла шпалерами на тротуарах и многие смотрели в окна. К вокзалу подошли к 8 часам и задними дворами проехали к вагону товарному, стоящему в тупике. В вагоне приготовлен был тесовый ящик, украшенный елками, туда поставили супрематический гроб с останками великого супрематист⟨а⟩, безвременно погибшего. Я все старалась не упустить момента, но внимание мое отвлек автомобиль, на котором его везли, он все передвигался к вагону так, чтобы удобнее ему подъехать для того, чтобы с него передавать венки, а когда я вспомнила об этом моменте, то все уж сделали и стали ящик тесовый заколачивать опять художники же сами. Подъехал поезд, прицепил вагон и повез его еще по перрону. Один из распорядителей просил не расходиться всех провожающих, нас всех должны вместе пропустить на перрон. Все побежали на I-ю платформу почему-то, а видно надпись № 21 на Москву идет в 22 ч⟨аса⟩ 00 ⟨минут⟩, все видели ту надпись на платформе № 5, а пробежали мимо, как угорелые. Пришли туда, всех пропустили, потом опять обратно на 5-ю, там обещали пропустить тогда, как пройдет публика, а то сомнут нас всех. Но поезд подали, а вагон Малевича был последним, нам и не надо было двигаться вперед, и мать его, жена и дочки две, одну с тобой мы видели, и делегаты из Союза поехали в Москву в вагоне пассажирском последний раз с Малевичем, и чтоб ему уже больше не вернуться домой обратно. А 19-го его предали кремации[12] и превратили в прах и в дым, замуровали в урну. Теперь уж нет его, не страшен никому. Но до вокзала [Хармс] не провожал и на вокзале его не было. Посадили жену, детей и мать в вагон после прощальной речи Малевичу, и делегаты сели, и ровно в 10 час⟨ов⟩ вечера траурный поезд с черным квадратом в рамке на вагоне его двинулся. Я проводила поезд, как всегда, пока он совсем из виду скрылся. Прощай, Малевич! Он начал теперь жизнь новую. Сашенька, все тебе подробно я описала. 12 ч⟨асов⟩ ночи. 22/V. Пиши. Целую. Люб⟨ящая⟩ тебя жена Мария Туфанова.

[1] Извещение о смерти К. С. Малевича было опубликовано: Красная газета. 1935. 17 мая. № 112. С. 4.

[2] К. С. Малевич проживал по адресу ул. Союза Связи (ныне Почтамтская ул.), д. 2, кв. 5.

[3] «Супрематический» гроб был сделан по эскизу Н. М. Суетина (Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика. М., 2004. Т. II. С. 88—89, 303).

[4] Малевич (урожд. Манченко) Наталья Андреевна (1900—1990) — третья жена К. С. Малевича.

[5] Здесь и далее фамилия «Хармс» зачеркнута М. В. Туфановой.

[6] Стихотворение было прочитано Хармсом перед гробом Малевича. Оригинал хранится в Фонде Харджиева-Чаги (Амстердам). Факсимильно воспроизведено в изданиях: *Malevich* / Ed. Troels Andersen. Catalogue raisonne of the Berlin exhibition 1927, including the collection in the Stedelijk Museum Amsterdam. Amsterdam, 1970. P. 16; *Малевич Казимир.* Поэзия / Сост., публ., вступ. статья, подг. текста, комм. и прим. А. С. Шатских. М., 2000. С. 143. Текст и комментарии к стихотворению см. также: *Хармс Д.* Дней катыбр / Сост., предисл. и примеч. М. Мейлаха; Подг. текста М. Мейлаха и В. Эрля. М.; Кайенна, 1999. С. 566; *Малевич Казимир.* Поэзия. М., 2000. С. 142, 171—172; Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика. Т. II. С. 364.

[7] Согласно воспоминаниям И. В. Клюна, на гражданской панихиде в квартире художника 17 мая 1935 года выступали Д. Хармс, секретарь ЛОСХа художник Е. Е. Эней и И. В. Клюн, «затем явившиеся музыканты сыграли на рояле некую музыкальную вещь, которую я до сих пор забыть не могу и никогда не забуду. Это был чудесный концерт, сыгранный в четыре руки. Торжественная величественная мелодия звучала все время спокойно; тоскливые, плаксивые моменты отсутствовали, но иногда только слышались звуки глубокой и какой-то возвышенной печали, — это не были звуки слезливой тоски, которые лейтмотивом звучат во всех похоронных маршах, — нет, эта печаль примиряла со смертью, она как-то смутно давала понять, что со

смертью еще не все кончено для человека, она ставила и жизнь, и смерть на одну высоту; жизнь людей, остающихся жить, перед лицом смерти казалась благом и становилась возвышенней, мелкие заботы, житейская суета потеряли всякую цену. ⟨...⟩ Концерт длился более часа, но если б он длился и два, никто бы этого не заметил, — все стояли и слушали как зачарованные. Я слушал очень внимательно. Я не справлялся, чье это произведение и кто играл: в тот момент это для меня было неважно, — важнее было выдержать стиль похорон. Говорили, что молодой ленинградский композитор играл вещь собственного сочинения, а мне эта музыка напоминала однажды слышанную мной симфонию „Колокол" Рахманинова, потому что в ней также местами звучал колокольный звон. Позднее я узнал фамилию исполнителя, — это был молодой композитор Тимофеев» (*Клюн И. В.* Мой путь в искусстве. М., 1999. С. 158). См. также: Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика. Т. II. С. 91. Тимофеев Николай Андреевич (1906—1978) — композитор, выпускник ленинградской консерватории (1931).

[8] Это свидетельство ставит под сомнение содержащееся в мемуарах И. В. Клюна утверждение, согласно которому на гражданской панихиде 18 мая «был струнный оркестр, который все время играл похоронные марши» (*Клюн И. В.* Указ. соч. С. 159).

[9] По воспоминаниям И. В. Клюна, на гражданской панихиде 18 мая первым говорил художник Е. Е. Эней (Там же).

[10] Исаков Сергей Константинович (1875—1953) — критик, историк искусства, музейный деятель.

[11] Фотографии, связанные с гражданской панихидой и похоронной процессией, опубликованы в издании: *Shadowa L. A.* Suche und Experiment. Russische und sowjetische Kunst 1910 bis 1930. Dresden, 1978.

[12] Кремация проходила в крематории Донского монастыря.

## 67

### А. В. Туфанов — М. В. Туфановой

№ 35 23/V ⟨19⟩35 г⟨ода⟩

Дорогая моя Мусинька,

получил сегодня твое письмо от 20 мая и начну ответ строками успокоения. Мал⟨евич⟩ как крупный художник на память, насколько мне известно, картин никому не рисовал. Помню, когда я был у него в последний раз, он рисовал портрет матери ей на память. Но у нас с тобой есть, пожалуй, ценнее картины: его книга на нем⟨ецком⟩ яз⟨ыке⟩ (он был ведь теоретик, как я) и *автограф* на книге.[1] Разыщи ее и припрячь, как ценность.

С большим наслаждением, милый Мус, читал твое письмо,[2] верное лучшим семейным традициям у поэтов и художников. Ты, конечно, тысячу раз права в своих суждениях о том, на что я должен тратить «золотое время». Я смотрю на канцелярскую работу и на корректуру как на временную; могу сказать себе в оправдание. Но позволь мне сделать оптимистическую поправку насчет нашей жизни. Не «позади», Мус мой, а впереди наша жизнь. Фет ⟨в⟩ 75 л⟨ет⟩ за час до смерти писал. Малевич, вероятно, за час до смерти рисовал. Шекспир свои гениальные произведения (гамлетовского периода) создал в последние годы своей жизни. Многие из известных писателей Европы в первый раз печататься стали к 50 годам. Так что ты написала письмо бодрое, а я вношу поправки бодрые. Большое спасибо тебе за поэтические строки о лаврах и цветах и араукарий, а идея твоя купить лавровый куст в Ботаническом мне очень понравилась. Как только осуществишь — напиши мне. Я думаю, что он выживет у тебя в комнате до моего приезда.

Все твои рассуждения, Мусинька, о том, что у тебя хватит зарядки на 16 мес⟨яцев⟩, что я должен вести начатое дело перевода Шекспира и пр. — все это вносит успокоение и «заряжает». Но согласись с тем, что иногда я не могу выдержать создавшегося положения и говорю сам себе: не приемлю этого «лишения» права на труд и на заработок в стране, где нет безработных; как сильный человек я не могу примириться, что ты изнемогаешь от работы.

Ну, а в общем, теперь уже недолго. Да и перевод мой, по-видимому, будет принят. Я тебе писал о письме из «Академии».[3] В том же письме послал стихи на смерть Мал⟨евича⟩.[4]

Описанием вечера 13/V ты ввела меня в свой круг, как будто с тобой вместе там были. ⟨...⟩ Целую тебя, милая Мусинька. Любящий тебя твой муж А. Туфанов. ⟨...⟩

[1] Имеется в виду книга К. С. Малевича «Мир как беспредметность» (*Malewitsch K.* Die gegenstandlose Welt. Bauchausbucher no 11. Munich, 1927), которую Малевич подарил Туфанову. В архиве А. В. Туфанова (ИРЛИ. Ф. 749) эта книга отсутствует.

[2] См. письмо 64.

[3] Видимо, ответ на его письмо в «Academia» от 26 апреля 1935 года (см. прим. 1 к письму 65).

[4] Речь идет о стихотворении А. В. Туфанова «На смерть художника Малевича» (20 мая 1935 // ИРЛИ. Ф. 749. Оп. 1. Ед. хр. 26):

И жил он в долине лазурной,
Встречая час золотой;
Века измеряя (до урны!)
При солнце цвел красотой.

На радуги мир разлагая,
Хотел бесполезным быть;
И, формой отцветшей играя,
Он ей говорил: не быть.

И даже с фарфора без цели
Весь мир у него играл;
По кругу при влажной метели
Он в радуге образ искал.

О, милые чайки залива!
Вот жизни растаял дым,
Поете причет над ивой,
Над пеплом, чтоб стал голубым;

Чтоб криком своим журавлиным
Природа звала к звездам
Мечту об отлете — клином
Скитаться в пространствах всегда.

## 68

### А. В. Туфанов — М. В. Туфановой

№ 36 25/V ⟨19⟩35 г⟨ода⟩

Дорогая моя Мусинька,

получил сегодня от тебя письмо заказное от 22/V. Сегодня я и английским переводом не занимался под впечатлением твоего письма. Ты так все картинно изобразила; что как будто и я с тобой был на проводах Малевича. Я все думал, что приеду к Вам на побывку, и его навещу, и я вполне понимаю твою печаль за меня: это оставался единственный человек, близкий мне в области искусства. А молодежь — уже иной культуры.

Ты, конечно, поняла, почему Д⟨аниил Хармс⟩ не был на вокзале.[1]

В книге Малевича есть снимки с его картин. И на ней автограф. Сохранилась ли она?[2]

Эти дни в памяти проплывают его беседы со мной. Помнишь, я говорил тебе его слова, произнесенные с польским акцентом: «начать новую жизнь»? В конце стихотворения я коснулся его неосуществленной мечты. В первой части отразил три признака красоты по Канту (как жаль, что в свое время я не купил Канта книгу «Критика способности суждения»!).

Неужели в печати больше ничего не было, кроме того, что я получил от тебя?! К художникам относятся снисходительнее, а к поэту и писателю было бы еще более суровое отношение. Не забывай, что писатель теперь объявлен «инженером человеческих душ» (Сталин). И, напр⟨имер⟩, Х⟨армса⟩ и т. п. «инженерить», пожалуй, долго не допустят. Мои заметки о переводах Ш⟨експира⟩ в «Литер⟨атурном⟩ Лен⟨ингра́де⟩» и в «Известиях» что-то не появляются.[3]

Малевич за эти годы, несомненно, переживал глубокую трагедию одиночества; вероятно, только в семье и имел поддержку. Сидел, вероятно, в своем кресле и мечтал, как в 1930—31 г⟨одах⟩, изредка совершая прогулку до пр⟨оспекта⟩ 25 Октября.[4]

Проводы были обставлены культурно. «Супрематический гроб» — лучше и придумать было нельзя по отношению к его телесной оболочке. А само искусство не похоронить и не сжечь ни в каком гробу.

Все мы живем и всегда отгоняем от себя мысли об утратах. А лучше было бы «на всякий случай» быть Кассандрой в предвидении одного плохого и, подобно Д⟨аниилу⟩ И⟨вановичу Хармсу⟩, выполнять желания. Помню, как-то Малевич душу отводил в беседе со мной и закончил: вот так и отметьте... Как будто предчувствовал, что умрет раньше. Кремацию, вероятно, он сам завещал. Тоже признак подавленности и безнадежности. Лучше было бы в духе пантеизма Тютчева слиться со всей природой на Волковом кладбище.[5] ⟨...⟩ Целую тебя, милая Мусинька. Любящий тебя твой муж А. Туфанов. ⟨...⟩

[1] В аналогичной ситуации во время похорон поэта и прозаика Ю. Д. Владимирова (1909—1931), умершего от туберкулеза, Хармс не пришел на панихиду. По воспоминаниям А. И. Пантелеева, спросившего Хармса, почему того не было на панихиде, Хармс ответил: «Я никогда никого не провожаю» (Дневниковые записи Даниила Хармса / Публ. А. Устинова и А. Кобринского // Минувшее: Исторический альманах. М.; СПб., 1992. Вып. 11. С. 546).

[2] См. прим. 1 к письму 67.

[3] В архиве А. В. Туфанова сохранились статьи, связанные с его работой над переводом драм Шекспира: «Как переводить Шекспира?» (1934), «О переводах Шекспира перед конференцией» (15 мая 1935), «Чему надо учиться у Шекспира и как переводить его на союзные языки?» (29 июня 1935), а также статья «„Swan of Avon" в русском переводе» (28 февраля 1934) про Шекспира как «„Эйванского лебедя" Елисаветинской эпохи в Англии» (см.: ИРЛИ. Ф. 749. Оп. 1. Ед. хр. 148—151). См. о них в его письме от 15 мая 1935 года: «Как голубей из Ноева ковчега выпускаю, чтобы узнать, существует ли запрет». Попытка опубликовать их в центральных газетах окончилась неудачей.

[4] В те годы «Проспект 25 Октября» было официальным названием Невского проспекта.

[5] Волковские кладбища — старейшие в Санкт-Петербурге действующие кладбища. Расположены в северо-западной части Фрунзенского района. На Литераторских мостках православного Волковского кладбища традиционно хоронят деятелей искусств.

## 69

### А. В. Туфанов — М. В. Туфановой

№ 37 27 мая 1935 г⟨ода⟩

Дорогая моя Мусинька,

⟨...⟩ В «Известиях» за 24 мая читал статью проф⟨ессора⟩ Френкеля «Революция в музыкальной технике» об изобретении вариофона (графическая музыка).[1] До сих пор музыкальная техника могла только *воспроизводить*, имея в основе виртуозных

исполнителей. По мысли изобретателя Шолпо[2] не надо будет и озвучивать, а просто переложить, зарисовать, а потом уже передать на вариофоне. Прочти. В этом же номере читал о новом способе стирки белья, основанном на правильном регулировании температуры воды.[3] Подумаю о применении вариофона к беспредметности. А новый способ стирки испробую.

Шел сегодня из почтамта и вспомнил, что Малевич как-то просил меня научить его «на тальянке» играть. Не осуществил его желания! (Да он и главного своего не осуществил.)[4]

Привет нашим старушкам и всем нашим. Целую тебя, милая Мусинька. Любящий тебя твой муж А. Туфанов. ⟨...⟩

[1] Речь идет о статье: *Френкель Я.* Революция в музыкальной технике // Известия. 1935. 24 мая. № 121. С. 4.

[2] Шолпо Евгений Александрович (1891—1951) — инженер-изобретатель, доктор искусствоведческих наук. С 1930 года работал на Ленинградской кинофабрике Совкино. Вариофон, изобретенный им в 1933 году, представлял собой электронный синтезатор звука, изготавливающий оптические фонограммы. С 1946 года — директор Ленинградской научно-исследовательской лаборатории графического звука, которая в 1948 году влилась в НИИ звукозаписи. О нем см.: Энциклопедия отечественной мультипликации. М., 2006.

[3] См.: Новый способ стирки белья // Известия. 1935. 24 мая. № 121. С. 4.

[4] 27 мая 1935 года Туфанов записал в своем дневнике: «Чем талантливее поэт и художник, тем меньше ⟨седины?⟩ будет в лагере и ссылке. Целые дни живу в видениях картин иной жизни, беседую, а на внешний мир остается мало, как будто его не существует. Выбило из колеи известие о смерти Малевича. Бывают друзья с братскими чувствами и друзья по духу во вселенной. Малевич был 2-й категории; больше никого из таких друзей в Ленингр⟨аде⟩ не осталось. А Дан⟨иил⟩ Х⟨армс⟩, Бахт⟨ерев⟩ — это молодежь. С Малевичем мы шли долго из старого Петербурга к беспредметности, один в другом ощущали Петербург. Жена печалится за меня, что его больше не встречу. Проводила его на вокзал и постояла на перроне, пока поезд совсем не скрылся. Со словами: „Прощай, Малевич!" вышла из вокзала. Жаль Казимира Севериновича. 4 года после меня просидел в кресле и не осуществил заветного желания» (ИРЛИ. Ф. 749. Оп. 2. Ед. хр. 17. Л. 60 об.—61).

## 70

### А. В. Туфанов — М. В. Туфановой

№ 38 29/V ⟨19⟩35

Дорогая моя Мусинька,

сегодня получил «Литер⟨атурный⟩ Лен⟨инград⟩» за 26 мая (№ 24); о Малевиче в нем ни звука. Моей заметки о переводах — тоже нет. В «Известиях» о Малевиче, кроме извещения, ничего не было. Значит, имя Мал⟨евича⟩ для них тоже одиозное.

По-видимому, существует негласный запрет на мои оригинальные строки. И мне можно только выступать с переводами. Жалею, что послал свои соображения о новой методике перевода: используют, а не напечатают.

Больше посылать ничего не буду. Буду переводить «Короля Лира» и «Макбета». Затем в самых изящных классических формах буду писать стихи для тебя. Только надо иметь Шульговского. Нельзя написать кое-как и сказать, что это «сонет». Сущность сонета неприкосновенна, только можно *немного* усовершенствовать, как Бальмонт (в сонетах). Есть там у Шульговского формы «месостиха» (тоже очень интересные). Шульговский однажды писал мне в письме, что почти я один в «Эоловой Арфе»[1] и имею месостихи, и просил разрешения использовать их, как образцы (письмо его должно быть *там*).

На обратном пути из почтамта хотел купить булочку за 35 к⟨опеек⟩, но вместо нее купил букет сирени за 15 и ландышей — за 15 к⟨опеек⟩. Теперь у меня на столике стоят черемуха, сирень и ландыши. Больше сирени и черемухи покупать не

буду; обычай свой весенний выполнил. Мне только один раз надо иметь ощущение сирени и черемухи в комнате весной. ⟨...⟩

Поэтов и писателей, по-моему, сейчас нет; все они превратились в литераторов, а литератор должен быть инженером человеческих душ. Меня, вероятно, не скоро примут в этот Союз писателей. В секцию переводчиков попасть могу, но это сделаю, когда напечатают 1-ую трагедию переводную; тогда я добавлю немного из рукописей и пошлю в секцию. А сейчас в секцию посылать рукописи надо воздержаться. ⟨...⟩

Целую тебя, милая Мусинька. Любящий тебя твой муж А. Туфанов.

*Вечер.* После заката солнца пошел за хлебом, но его не оказалось. Куплю завтра утром. ⟨...⟩ Посылаю тебе мою последнюю редакцию перевода знаменитого 4-го монолога из «Гамлета». Познакомь наших с образцами моих переводов.

Из этого монолога ты увидишь, что я все больше и больше убеждаюсь, что в Гамлете не только нарушение равновесия между миром реальным и воображаемым, как толковали немцы-романтики (Шлегель и Тик), а разрушение связи между двумя «сигнальными системами», т. е. он психастеник. Вот почему в переводе у меня слова «сопротивляясь» и пр. Мой перевод будет отличаться от всех. ⟨...⟩

*4-й монолог Гамлета*

Не быть иль быть? Вот в этом все и дело.
Что благородней для души? Терпеть
Судьбы жестокой стрелы из пращи,
Иль против моря всех невзгод восстать
И положить конец, сопротивляясь?
И умереть... не больше как уснуть...
И этим сном кручину всю убить
И тысячи от мира потрясений,
Доставшихся в наследство нашей плоти, —
Так завершить желанно для души. —
Почить... уснуть... Заснуть! И может быть
Мечтать... Да в этом все и затрудненье,
Какие грезы в смертном сне слетят,
Когда мы сбросим ужас суеты:
Вот очевидно в этом остановка.
Вот почему несчастья долговечны.
Кто снес бы плети и глумленье века,
Обидчиков неправду, спесь бесчестных,
Терзанья при любви неразделенной,
И волокиту у судей неправых,
Заносчивость властей, пинки от подлых,
Чинимые заслуге терпеливой, —
Когда кинжалом обнаженным сам
Он мог бы пропуск к смерти подтвердить?
И кто нести хотел бы на себе
Докучной жизни бремя и ворчать,
Когда б в смущенье воли не вводил
Ему присущий страх его загробный
Перед страной неведомой, откуда
Не переходит путник чрез границу? —
И мы скорей снесем свои терзанья,
Чем поспешим к другим, нам неизвестным.
Так совесть усмиряет боязливых,
А смелости врожденная окраска
Хиреет в тусклых переливах дум.
И замыслы великого значенья
С самим значеньем в сторону отходят,
В своем теченье славу потеряв. —

Но тише! Вот прекрасная Офилья...
О, нимфа, прегрешенья все мои
Не позабудь в своих моленьях.

*Офилья*

Принц,
Как провели вы эти дни? Здоровы ль?[2]

[1] «Эолова арфа» — название первой книги стихов А. В. Туфанова (вышла в конце 1916 года).
[2] Это последнее сохранившееся письмо Туфанова жене из Орла.

## 71

### М. В. Туфанова — А. В. Туфанову

18/VII ⟨19⟩35

Дорогой, Сашенька!

⟨...⟩ О другом городе ты имеешь неправдоподобные представления.[1] У меня сейчас, напр⟨имер⟩, к машинистке приехала сестра из Курска, так она рассказывает, что в уездном городке Обаяни, где она учительствует 17 лет, нет совершенно в продаже вольной хлеба, а только что сумеешь купить муки на рынке, так цены неимоверные, да еще его нужно дома испечь. Прочие продукты, масло, яйца, молоко очень дешевы, напр⟨имер⟩, она привезла топленого масла четвертную бутыль за 5 руб⟨лей⟩ купила все, и очень свежее масло на заказ ей принесли на рынок. А когда она проездом гостила в Москве, то ее очень удивляло, что так, как вздумают, так и идут за свежим хлебом в магазин, а уж старого не хотят, а мы, говорит она, все бы сухие корочки подобрали. ⟨...⟩

В Орле, как ни плохо, но у тебя есть отдельная комната, а в Галиче у тебя этого не будет, если и найдешь, то только угол за 40 руб⟨лей⟩, да еще и готовить тебе не будут. Теперь по разным сторонам из Л⟨енингра⟩да уехало очень много людей, и отовсюду есть вести, что комнат нет, нужно прожить сколько⟨-то⟩ времени в гостинице, но там 10 р⟨ублей⟩ в сутки, а в Орел ведь уж обратно не поедешь, а на работу рассчитывать и где-нибудь нельзя, штат не увеличивается, а скорее сокращается. Как-нибудь, а этот год уж нужно пережить в Орле. Моему карману это легче, а на езду нужно иметь свободные деньги. Если я не могу чинить обувь и покупать себе масла, то как же ⟨мы⟩ можем метаться из стороны в сторону, цены на все сумасшедшие по сравнению с 1931 годом. В то время нам ничего не стоили хлеб, мясо, масло и керосин, а ты получал столько же, сколько я теперь.

Сравни цены:

| | 1931 г⟨од⟩ | 1935 г⟨од⟩ | |
|---|---|---|---|
| мясо кг | 45 к⟨опеек⟩ | 12 руб⟨лей⟩ | не приходится покупать по дороговизне |
| масло рус⟨ское⟩ | 2 р⟨убля⟩ 50 к⟨опеек⟩ | 30 руб⟨лей⟩ | |
| подсол⟨нечное⟩ | 40 к⟨опеек⟩ | 20 руб⟨лей⟩ | |
| хлеб | 12 к⟨опеек⟩ | 1 руб⟨ль⟩ 10 к⟨опеек⟩ | необходимые продукты в магазинах не всегда есть |
| керосин | 10 к⟨опеек⟩ | 48 к⟨опеек⟩ | |
| картоф⟨ель⟩ | 18 к⟨опеек⟩ | 36 к⟨опеек⟩ | |
| булка — полубелая | 18 к⟨опеек⟩ | 2 р⟨убля⟩ 20 к⟨опеек⟩ — 1 р⟨убль⟩ 20 к⟨опеек⟩ — | иногда покупаем невкусная из паровых печей |

И за одну квартиру у нас ведь нынче выходит с тобой 60 руб⟨лей⟩, а в 1931 г⟨оду⟩ много если 15 р⟨ублей⟩. Я маму в Л⟨енингра⟩д перевезла для облегче-

ния,[2] чтобы мне не содержать ее на коммерческие цены, а теперь вышло так, что мы все живем на коммерческие цены. Когда она приехала ко мне, то она не могла есть черного хлеба, тебе нужны были тоже булки, и я в то время ела только черный хлеб, булок не могли покупать, но в то время они были дешевле. Теперь я тоже снова села на черный хлеб или же полусырые полубелые булки, а белая булка только изредка и как просфорка на десерт. С этим же я и день работаю, так у меня уже желудок начинает протестовать. Сослуживцы стараются дознаваться, почему я так экономлю, некоторые из них догадываются и из сочувствия мне молчат.

Так вот, Сашенька, из этих соображений мы можем нынче ограничиться Орлом. ⟨...⟩ С⟨естра⟩ все-таки сочувствует, пишет П⟨етру⟩ В⟨асильевичу⟩, чтобы тебе дослал еще 50 р⟨ублей⟩ и мне выдал на дорогу 50 р⟨ублей⟩ из ее зарплаты.[3] Пиши, Сашенька. Целую. Люб⟨ящая⟩ тебя жена твоя Мария Туфанова.

[1] Отчаявшись найти работу в Орле, Туфанов хотел переехать в какой-нибудь другой город, чаще всего думая при этом о Галиче.

[2] Мать М. В. Туфановой Екатерина Ивановна Фадеева (1864—1942) переехала в Ленинград из Галича в феврале 1932 года.

[3] В июле—августе 1935 года Т. В. и М. П. Виноградовы работали в оленеводческом совхозе «Понойский» (Мурманская обл.).

## 72

### М. В. Туфанова — А. В. Туфанову

2/VIII ⟨19⟩35

Дорогой, Сашенька!

Спешу поздравить тебя с нашим днем 5/VIII и к этому дню я тебе купила подарок. Попробуй угадать, какой. Полное собрание сочинений *Шекспира* на английском языке. 37 разделов и столько же иллюстраций. Тут есть и Король Лир. Макбет. Ричард II. Ромео и Джульетта. Гамлет. Антоний и Клеопатра. Генрих IV (в 3-х частях), V, VI (в 3-х частях) и VII. Виндзорские проказницы. Два веронца Cimbaline и, по-моему, Буря (Wuinterher tell)[1] и др. Memuares с портретом Шекспира. Так что, если бы эти рассказы продавались по отдельности, по 1 рублю за каждый, то они стоили бы 37 руб⟨лей⟩, а в полном собрании обошлись, конечно, дешевле. Угадай, сколько я заплатила. Я очень довольна, что нашла тебе эту ценную вещь, теперь ты можешь быть совершенно спокоен и больше на английском языке ничего не переписывать. ⟨...⟩

Шекспира я нашла совершенно случайно. 29/VII со службы в 2 часа поехала на Петроградскую сторону специально по этому делу, т. е. искать по книжным магазинам Tomas'a Herdi,[2] и ничего не нашла. Пошла садиться на трамвай, увидела инвалидную булочную, а я к тому же захотела есть, зашла купить булочку, но увидела пшеничные булки по 1 р⟨ублю⟩ 10 к⟨опеек⟩, а у них они вкуснее, чем в нэповских булочных, и взяла целых 2 килогр⟨амма⟩. А пошла дальше, рядом с булочной оказался новый книжный магазин. Продавец, довольно солидный букинист, он знает, что у него есть, сразу же мне предложил Шекспира, а Herdi нет. Шекспира ведь я ищу уже вот 2 года и только нынче случайно нашелся, да и тут я не знала этого магазина, а ехала в другой, который почему-то закрыт, а я зашла в булочную и истратила 2 р⟨убля⟩ 40 к⟨опееек⟩ и как раз этих денег у меня не хватает. Очень было бы обидно уйти домой, но я вычистила весь кошелек, и тогда у меня хватило. ⟨...⟩ Люб⟨ящая⟩ тебя жена твоя Мария Туфанова.

[1] Вставка: нет, это не Буря, а Зимние сказки, а Бури нет.

[2] По-видимому, речь идет об английском писателе Томасе Харди (Hardy, 1840—1928), чью книгу «Aro river» М. В. Туфанова искала по просьбе мужа у букинистов. О нем см.: История английской литературы. М., 1958. Т. 3; *Урнов М. В.* Томас Гарди. Очерк творчества. М., 1969; *Парчевская Б. М.* Томас Харди: Биобиблиографический указатель. М., 1982; Hardy F. E. The life of Thomas Hardy. New York; London, 1962; *Purdy R. L.* Thomas Hardy. A bibliographical study. London, 1954; *Brown D.* Thomas Hardy. London, 1961; *Carpenter R.* Thomas Hardy. New York, 1964; *Hawkins D.* Hardy: novelist and poet. New York, 1976, и др.

## 73

### М. В. Туфанова — А. В. Туфанову

19/X ⟨19⟩35 г⟨ода⟩[1]

Дорогой, Сашенька!

Твое письмо получила сегодня. Очень рада, что ты получил ответ от профессора.[2] Книг⟨и⟩ я искала уже на Невском, но там нет. А Смирнов[3] тоже профессор шекспиролог, он читает лекции о Шекспире, и Радлов С⟨ергей⟩[4] тоже. Радуюсь, что вернулся в твое соседство Ник⟨олай⟩ Ив⟨анович⟩.[5] Позови его чай пить, скипяти на примусе и попьете с яблоками. Вам вместе веселей. ⟨...⟩ Он тебе порасскажет о Москве много интересного. ⟨...⟩

21/X. Сегодня выходной день. Именины у бабушки. ⟨...⟩ Сейчас я довольна очень курсами по статистике,[5] главное тем, что с отрывом от производства, и в эти дни я отдыхаю на курсах. Санит⟨арная⟩ гигиена много сообщает нового о планах социальн⟨ого⟩ строительства. Напр⟨имер⟩, то, что по плану Выб⟨оргская⟩ сторона должна быть вся снесена и во всем городе те дома, где есть дворы-колодцы, так что наш двор так и так непригоден из-за этого, дом, где бы он ни был, должен быть снесен. Выб⟨оргская⟩ ст⟨орона⟩ близко к границе, и тут жителей должно быть не более 35 тыс⟨яч⟩ челов⟨ек⟩. ⟨...⟩

Угости Ник⟨олая⟩ Ив⟨ановича⟩ иногда чайком. Ему привет. Сосед тебе хороший. Целую. Люб⟨ящая⟩ тебя жена твоя Мария Туф⟨анова⟩. ⟨...⟩

[1] Из писем М. В. Туфановой лета 1935 года, не вошедших в настоящую публикацию, следует, что в конце августа Туфанов собирался подавать заявление наркому просвещения А. С. Бубнову. Его жена была против: «Обивать пороги в Москве могут люди или свободные или обеспеченные, а я ни то, ни другое. И есть ли от этого польза? И нужно ли это? Для чего подавать Бубнову? Он пошлет в Сибирь, а разве тебе она нужна?» (письмо М. В. Туфановой от 21 августа 1935). Через месяц, в связи ли со своим заявлением или нет, Туфанов получил скидку срока — М. В. Туфанова коротко поздравляет его с этим 28 сентября, а 3 октября, вероятно о том же, пишет: «Поздравляю тебя с успехами и с победой». Осенью положение Туфанова в Орле, видимо, несколько улучшилось. Он просил жену выслать ему френч (или какой-нибудь иной подходящий костюм) для выступлений. Возможно, выступления Туфанова были связаны с его прошлыми исследованиями по фольклору: спустя некоторое время М. В. Туфанова, очевидно по просьбе мужа, искала дома его прежние рукописи по частушкам (ее письмо от 10 декабря 1935).

[2] Т. е. С. С. Динамова (см. прим. 1 к письму 62).

[3] Смирнов Александр Александрович (1883—1962) — литературовед, критик и переводчик, театровед (в том числе шекспировед), филолог-романист (историк французской и испанской литератур), основоположник советской и российской кельтологии, шахматист и шахматный литератор.

[4] Радлов Сергей Эрнестович (1892—1958) — режиссер, педагог, заслуженный деятель искусств РСФСР (1940). О нем см. например: *Золотницкий Д. И.* Сергей Радлов: Режиссура судьбы. СПб., 1999.

[5] См. прим. 2 к письму 62.

[6] Осенью 1935 года М. В. Туфанова посещала трехмесячные курсы по статистике при Горздраве.

## 74

### М. В. Туфанова — А. В. Туфанову

22/XI ⟨19⟩35 г⟨ода⟩

Дорогой, Сашенька! Здравствуй!

Получила твои письма. Прежде всего я и мама поздравляем тебя с наступающим днем твоего рождения и желаем провести его во всяком благополучии и радости и добром здоровье. Прежде всего, чтобы было у тебя тепло и светло в комнате, так как это у вас важное и трудно достигаемое благо, говорю у вас, потому что здесь у нас много и тепла и света, так и поделился бы с вами.

Вчера я читала 24-х-летнюю газету «Биржевые ведомости» от 2/II-1911 г⟨ода⟩, мне она показалась интересной, тем более что газет в то время ⟨я⟩ совсем не читала, потому что ничему написанному в них я не верила, все считала вымыслом. Там писали о студенческих забастовках в Воен⟨но-⟩ Мед⟨ицинской⟩ Акад⟨емии⟩, на Высших Женск⟨их⟩ курсах и в др. На последней странице разные объявления, напр⟨имер⟩ юбка шерст⟨яная⟩ суконная, отделан⟨ная⟩ шелковой тесьмой 2 р⟨убля⟩ 75 к⟨опеек⟩ стоит готовая, или мужск⟨ой⟩ костюм: пиджак, брюки и жилет за 4 руб⟨ля⟩ 50 к⟨опеек⟩. Смешно как теперь все это, если сравнивать с орловскими дровами. Когда все это кончится?

Вчера я отдыхала и нигде не была, утром прежде всего выспалась, в 11 часов встала, со вчерашнего дня у Виногр⟨адо⟩вых новая девица с Пушкинских Гор, так мама теперь меня не будит своим вставаньем ранним,[1] и я первый раз со дня их приезда как следует выспалась. Девица неиспорченная, ходит тихохонько, на пальчиках, и я не слышу даже, как ее барыня[2] уезжает. Однако и для первого дня ее барыня отругала, и девица уже от нее поплакала и говорила маме, что жить не будет. ⟨...⟩ Теперь она отдала свой паспорт в прописку, но все-таки боится, что ее барыня очень орет. Я уж ходила уговаривать девицу, чтобы не пугалась и не уходила, а мама тоже просила ее пожить, чтобы нам хоть отдохнуть дала немножко, хорошая девица попалась. Нужда ведь из деревни гонит их. А наша барыня, как рассказывают, также и на службе орет, и слуги от нее везде плачут. ⟨...⟩

Вчера я воспользовалась днем и поиграла целых 3 часа, и сегодня пришла со службы и тоже воспользовалась отсутствием всех соседей и поиграла 1½ часа, разыгрывала «Ехали ребята из Новогорода».[3] Будем иметь в виду телефон, но я плохо говорю издалека, меня не слышно будет. Напиши свой адрес правильно: ул. Красина, д. 88. Юлюгина. Не знаю, правильно ли. ⟨...⟩ Целую, Сашенька. Пиши. Люб⟨ящая⟩ тебя жена твоя Мария Туфанова. ⟨...⟩

[1] Домработница Степанова Прасковья Степановна (1907—?) — прописалась в квартире с 24 ноября 1935 года, приехала из деревни Жабкино Новоржевского района. Числилась научным сотрудником Хозяйственного института. Выбыла 27 февраля 1936 года. Т. В. и М. П. Виноградовы содержали прислугу, но временами, когда ее не было, им помогала по хозяйству мать М. В. Туфановой Екатерина Ивановна. 24 марта 1936 года М. В. Туфанова написала мужу: «Мама опять нанялась к с⟨естре⟩, которая продолжает относиться свысока и не разговаривает со мною...». Затем, в апреле 1936 года у Виноградовых недолгое время прислуживала «тверская» девица, прожила неделю и ее не прописали, потому что она «единоличница» (письмо М. В. Туфановой от 17 апреля 1936).

[2] Т. В. Виноградова, отличавшаяся, судя по письмам М. В. Туфановой, резким и грубым характером.

[3] Бывая дома одна (не считая «старушек»), М. В. Туфанова любила играть на рояле, главным образом народные песни или отрывки из опер (например, песню княжича из оперы Н. А. Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии») и даже хотела пройти курс фортепьяно в музыкальной школе на ул. Михайлова (письмо от 28 октября 1935). «Ехали ребята из Новгорода» — романс (слова народные, аранжировка композитора А. И. Дюбина).

## 75

### М. В. Туфанова — А. В. Туфанову

4/I ⟨19⟩36 г⟨ода⟩

Здравствуй, дорогой Сашенька!

⟨...⟩ Первым долгом сегодня встали, оделись и без чаю пошли на пункт за паспортами. Он помещается в самом глухом конце двора, где жил д⟨окто⟩р Телегин,[1] это против Боткинской ул⟨ицы⟩, железные ворота у остановки трамв⟨ая⟩ № 6. Двор идет далеко вглубь, там целая улица с деревянными двухэтажными дачными домиками в два порядка, около каждого домика садик, идут два из каменных плит тротуара. Из ворот эта провинциальная улочка поворачивает влево, параллельно Нижегородской и идет далеко вглубь. Пункт находится в конце улички, в углу, это бывшая прачешная (Так! — *Т. Д., А. К.*), каменная, по-видимому. Нас приглашали к 12 час⟨ам⟩, бабушке М⟨ихаил⟩ П⟨етрович⟩[2] велел самой идти, а то не выдадут, но мы с ней уговорились, что сначала пойдем мы с мамой и я попробую получить и на нее, а если не выдадут, тогда она сама сходит. Но сложного нынче ничего не было, хоть и пугали сложностями. ⟨...⟩ Без всяких нынче сложностей мы с мамой и себе и бабушке паспорта получили, потом она пошла готовить чай, а я пошла на почту послать тебе письмо и в начале второго часа были дома. Бабушка угостила нас настоящим чаем, она была очень рада, что не надо идти ⟨...⟩ Сегодня дома никого не было, и я играла 3 часа ⟨...⟩ весь вечер читала «Литер⟨атурный⟩ Ленинград», тут много интересного. Статьи Динамова[3] и Литовского,[4] восхваляющих переводы А. Радловой,[5] стихотворные переводы и статья Ив. Розанова.[6] Потом пишут об открытии в Москве Института мировой литературы им. Горького, куда будут собраны все книги и рукописи народов всего мира.[7] К составлению библиотеки они приступили 6 месяцев назад и уже собрали 40 тысяч томов и 25 тысяч листов иллюстраций. Совершенно исключительное место в этом институте займет кабинет им. Горького. Мариэтта Шагинян пишет о значении самодеятельности искусства.[8] И идет подготовка к 100-летию со дня смерти Пушкина.[9]

И день завершаю твоим письмом. Кланяются тебе мамаши. Целую, Сашенька. Пиши. Люб⟨ящая⟩ тебя жена Мария Туфанова. ⟨...⟩

[1] Речь идет о враче Петре Николаевиче Телегине, проживавшем до 1931 года по адресу: Нижегородская ул., д. 23-а.

[2] М. П. Виноградов — муж сестры А. В. Туфанова Т. В. Виноградовой.

[3] См. прим. 1 к письму 53.

[4] Литовский Осаф Семенович (1892—1971) — литературный критик.

[5] Указанные М. В. Туфановой статьи напечатаны не в «Литературном Ленинграде», а в «Литературной газете»: *Динамов С.* Цветы и стебли // Литературная газета. 1935. 20 дек. № 70. С. 5; *Литовский О.* После спектакля в Малом театре // Там же. С. 4.

[6] Речь идет о статье: *Розанов И.* Стихотворные переводы // Там же. С. 4.

[7] См. заметку: Институт мировой литературы им. Горького. Беседа с т. Лупполом // Там же. С. 6.

[8] См. публикацию: Грядущая встреча. Из речи Мариэтты Шагинян // Там же. С. 1.

[9] Имеется в виду заметка: Об учреждении Всесоюзного пушкинского комитета в связи со столетием со дня смерти А. С. Пушкина // Там же. С. 1.

## 76

### М. В. Туфанова — А. В. Туфанову

24/I ⟨19⟩36 г⟨ода⟩

Дорогой, Сашенька!

Получила от тебя письмо 22/I, где ты писал, что деньги получил, теперь жду письма, в котором ты напишешь о получении посылки. Там я послала 3 шт⟨уки⟩ мандаринов и положила их так, теперь боюсь, чтоб их там не размяли, испортят все, и кекс, и штрицель, и одежду. Тогда я не подумала об этом, а только вспомнила вчера.

Куда же девала «Academia» твою рукопись, тогда ведь ты их запрашивал о ней. Ужели потеряла? Тогда придется им послать другую, если не ответят, так как это будет значить, что не нашли и побоялись написать тебе об этом, или же скажут — нет.[1] ⟨...⟩ Во время отдыха наслаждаюсь ⟨книгой⟩ «Север в ист⟨ории⟩ искусств».[2] Очень ценная книга и как жаль, что ни ты, ни я ее мы раньше не прочитали, а то бы съездили на отпуск увидеть некоторые места, хоть просто прокатиться и по пути увидеть всю эту прелесть деревянного зодчества. А теперь уж будет и дорого и недоступно. Разве получишь за переводы, тогда мы сможем увидеть хоть часть. ⟨...⟩

2 ч⟨аса⟩ ночи. Сегодня получила твое письмо о том, что ты получил повестку и посылку. Весь вечер сегодня учила дома брошюрку ПВО.[3] Может быть, 26/I будет экзамен, экзаменатор будет из райвоенкомата. ⟨...⟩ Спокойной ночи, Сашенька. Ложусь спать. Любящая тебя жена твоя Мария Туфанова. Целую.

[1] См. также в письме от 29 января 1936 года: «Тебе, Сашенька, придется, наверное, переписать „Кориолана" и для ГИХЛа, напиши, если бумаги у тебя мало».

[2] Речь идет о книге: *Евдокимов И. В.* Север в истории русского искусства. Вологда, 1921.

[3] Курсы ПВО расположились в здании больницы им. Карла Маркса, где работала М. В. Туфанова, с декабря 1935 года посещение их стало строго обязательным: «Кто их не будет посещать, тот будет уволен со службы, не имеем права уклоняться. Это военный приказ» (ее письмо от 10 декабря 1935).

## 77

### М. В. Туфанова — А. В. Туфанову

2/II ⟨19⟩36 г⟨ода⟩

Дорогой, Сашенька!

Письма твои получаю аккуратно. Вчера тоже получила письмо, в котором пишешь об окончании переписки рукописи для проф⟨ессора⟩ Динамова. Очень хорошо. Но раз ты не согласен с напечатанием твоей первой рукописи перевода «Кориолана»,[1] так ты пошли эту переписанную проф⟨ессору⟩ Динамову, а ту затребуй обратно и больше ничего. А то ты думаешь, что они будут искать, да пока ее найдут, пройдет год, а тем временем кто-нибудь другой может ему подсунуть другой перевод, который и напечатают. Нужно пользоваться случаем и немедленно им выслать. Куй железо, пока горячо! ⟨...⟩ Пиши, Сашенька. Целую. Любящ⟨ая⟩ тебя жена твоя Мария Туфанова.

[1] Речь идет о рукописи перевода «Кориолана», посланной А. В. Туфановым в издательство «Academia». Несмотря на благоприятный отзыв, полученный Туфановым из этого издательства, редакторы, по-видимому, потребовали сделать язык перевода более современным. Как следует из переписки с женой, Туфанов отказался выполнить их требование, после чего получил известие, что его рукопись в издательстве потеряна (см. письмо 76). Можно предположить, однако, что издательство рукопись не потеряло, а отдало на отзыв специалистам. Затем перевод Туфанова был возвращен в издательство и передан А. А. Смирнову (см. также Приложения 1 и 2).

## 78

### М. В. Туфанова — А. В. Туфанову

27/II ⟨19⟩36 г⟨ода⟩

Дорогой Сашенька!

⟨...⟩ Экзамен по ПВО был 25/II, домой пришла около 11 часов веч⟨ера⟩. ⟨...⟩ Всего экзаменующихся было 26 человек. Комиссия состояла из 5 чел⟨овек⟩: лектор, пом⟨ощник⟩ главврача, он же начальник 12-го участка ПВО и 3 военных человека: начальник районного штаба ПВО и его помощник и еще начальник. ⟨...⟩ Спросили меня: «Что такое потолок авиационный? Отв⟨ет:⟩ Высота полета. Вопрос: Как нападают днем? Ответ: Группой, сразу отравляют большие пространства с целью разрушения. Как нападают ночью? Ответ: Поодиночке, через 5 или 10 мин⟨ут⟩ друг за другом. Вопрос: Для чего? Ответ: Чтобы не давать отдыха населению с целью изматывать их силы. Вопрос: Какова высоты полета отправителя? Отв⟨ет:⟩ 2500 метр⟨ов⟩ и ниже. Это мои ответы. А сестер спрашивали еще о помощи пострадавшим, чего мы не можем знать, нас с этим не знакомили, нам это не нужно. Теперь мы все сдали экзамен и получили удостоверения. Есть у сестер две отличницы по ПВО — их направят учиться дальше на инструкторские курсы, им и нравится, а нас уж больше лет 5 не побеспокоят, хотя все время велят совершенствоваться, а не оставаться спокойными, изредка будут наезжать из штаба и задавать вопросы. Но мы с Ольгой Ив⟨ановной⟩[1] довольны своими аттестатами и больше совершенствоваться в этом деле не думаем. ⟨...⟩

У нас страшная эпидемия гриппа, амбулатория полна народу, каждый день по 1000 человек в очереди, врачи все мобилизованы, мы также все больны, но пока еще на ногах, боюсь, чтобы не свалиться ⟨...⟩ от гриппа сегодня ночью умер, как думаешь ты, кто? Академик Павлов.[2] ⟨...⟩

Целую, Сашенька. Люб⟨ящая⟩ тебя жена твоя Мария Туфанова.

[1] Сослуживица М. В. Туфановой, машинистка.

[2] Последние слова подчеркнуты карандашом, вероятно Туфановым, и сверху надписана дата: «27/II-⟨19⟩36 г⟨ода⟩». Осенью 1935 года М. В. Туфанова по просьбе мужа дважды писала ему адрес И. П. Павлова (письма от 8 и 12 октября 1935). См. также прим. 1 к письму 40.

## 79

### М. В. Туфанова — А. В. Туфанову

3/III ⟨19⟩36 г⟨ода⟩

Дорогой Сашенька!

⟨...⟩ О Павлове ты, конечно, читал в «Известиях», там печаталось о нем много.[1] Замечательный был человек, и хоть он жил 87 лет, а был полон энергии до последнего вздоха, и хоть жил он достаточно много, а жаль, что даже такие, как он, гении должны умереть, я не могла читать о нем без слез. И 29/II в 7 час⟨ов⟩ вечера я отправилась во дворец Урицкого,[2] чтобы в первый и последний раз увидеть этого великого человека хоть мертвым. ⟨...⟩ Во Дворце, вверху, над главным вестибюлем укреплен большой портрет Павлова, кругом которого спускаются широкие красные шелковые с черным шелковым крепом по краям с самого верха и до низу полотнища, и все это освещается прожектором, в лучах которого играют снежинки и виднеются у решетки высокие ели, опушенные снегом. Очень трогательная и красивая картина.

Ко мне присоединяются два мальчугана лет 11—12. Один из них идет и рассказывает, что он был там, видел почетный караул, состоявший из ученых и воен-

ных, которые из себя представляют застывшие статуи, и что гроб утопает в белых цветах и венках, и что родные плачут около гроба и портрет его украшен знаменами. ⟨...⟩ Входим! Стоит почетный караул из военных, такие же красные сверху донизу полотнища с черными каймами, такие же флаги украшают стены и знамена у его портрета. Горят 2 люстры. Гроб поставлен на высоком постаменте, утопает в горе белых траурных цветов — лилий, сирени и хризантем и венков. Павлов лежит худой, бледный, как воск. Вот все, что осталось от Гения! Незабвенны слова акафиста Скорбящей Богоматери: «Слава не стоит, богатство мимо течет, лепота и здравие увядают, друзи и искрении смертью отъемлются!»[3] Играет траурный марш.[4]

Печально устроен свет, что все-таки и Гении умирают. А жаль, что Павлова при жизни я не слыхала. На съезд физиологов пускали по билетам, и некоторые были, даже наши сиделки, им доктора свои билеты уступили, а мне билета никто не предложил, я и не попала. Целую, Сашенька. Старушки шлют привет. Пиши. Не студись. Грипп свирепствует у нас. Люб⟨ящая⟩ тебя жена Мария Туфанова.

[1] Памяти И. П. Павлова в «Известиях» были опубликованы следующие статьи и материалы: Академик И. П. Павлов (27 февр. № 49); *Бухарин Н.* Памяти великого ученого (28 февр. № 50); *Карпинский А.* Огромная утрата (Там же); Жизнь и труды (Там же); *Орбели Л.* Стиль Павлова (Там же); *Радек К.* Над могилой академика Павлова (Там же); *Изгоев Н.* У гроба (29 февр. № 51); *Андронов И.* Последние беседы (Там же); *Орбели Л.* Условные рефлексы (Там же); *Деборин А.* И. П. Павлов и материализм (1 марта. № 52); *Изгоев Н.* Наследники (Там же); Похороны академика И. П. Павлова (3 марта. № 53); Речь тов. Каминского (Там же); *Горький М.* Из воспоминаний об И. П. Павлове (Там же).

[2] Дворец Урицкого (Шпалерная ул., 47) — Таврический дворец, переименованный во Дворец Урицкого в 1918 году. В 1930-е годы там помещался Всесоюзный сельскохозяйственный коммунистический университет.

[3] Точная цитата из акафиста Прессвятой Богородице перед иконами «Взыскание погибших» и «Всех скорбящих Радость».

[4] В письме от 8 марта М. В. Туфанова продолжала: «У Павлова в квартире на Вас⟨ильевском⟩ Остр⟨ове⟩ всю ночь 27/II были церковные панихиды, и 28/II его вынесли в Знаменскую церковь — его приход, он тут крестился и венчался, и отпевали его до 2-х часов в присутствии всего ленингр⟨адского⟩ духовенства, а в 3 ч⟨аса⟩ дня 28/II он был из церкви перенесен во Дворец Урицкого. На Волковом кладбище, говорят, ограда была вся обтянута красным шелком с черными каймами, и такой же ковер был постлан от самых ворот и до его могилы. Читала я в газетах и надгробную речь Каминского, комис⟨ара⟩ здравоохранения. Похороны были 1/III». Знаменская церковь находилась на углу Невского пр. и Лиговского пр. (закрыта в 1938, в марте 1941 взорвана; в 1955 на ее месте построена станция метро «Площадь Восстания»). Речь наркома здравоохранения РСФСР (1934—1937) и СССР (1936—1937) Г. Н. Каминского (1895—1938) опубликована: Известия. 1936. 3 марта. № 53. С. 2.

## 80

### М. В. Туфанова — А. В. Туфанову

6/V ⟨19⟩36 г⟨ода⟩

Здравствуй, дорогой Сашенька!

⟨...⟩ У нас дни тоже стоят хорошие. На демонстрацию пошла в 10 час⟨ов⟩, пришла я, все были в сборе, вышли мы на Сахарный пер⟨еулок⟩, постояли мин⟨ут⟩ 15, и нас поворотили обратно мимо больницы к Сампсониевскому мосту, побежали, а мы с Ольгой Ив⟨ановной⟩ отстали, пошли по Сампс⟨ониевскому⟩ просп⟨екту⟩ по напр⟨авлению⟩ к Гренадерскому мосту, часть демонстрации шла там. Увидели мы маскарадные костюмы из «Бориса Годунова», «Хованщины», чувашские, мордовские, киргизские, немецкие и народов Кавказа. Посмотрели и дальше не пошли. Домой вернулась я во втором часу. ⟨...⟩ Целую, Сашенька, пиши. Жена твоя люб⟨ящая⟩ тебя Мария Туфанова.

*ПРИЛОЖЕНИЕ 1*

**А. В. Туфанов. Письмо М. Горькому.**[1]

4/VI⟨19⟩36 г⟨ода⟩

Многоуважаемый Алексей Максимович,

Я знаю, что Вам очень близки вопросы организации переводческого мастерства и творчества, поэтому решил обратить Ваше внимание на довольно странное (мог бы сказать и покрепче) отношение к труду переводчиков в Москве.

В течение трех лет в Орле (и из Орла) я сделал 200 попыток устроиться на работу по разным своим квалификациям, но ничего из этого не вышло.

А потому, чтобы быть общественно полезным, я занялся переводами Шекспира с английского яз⟨ыка⟩, причем для перевода выбрал серию с картинами помешательства — «Гамлет», «Макбет», «Король Лир», а из последних шекспировских произведений взял то, что было в библиотеке на англ⟨ийском⟩ яз⟨ыке⟩ — «Кориолана».

Так как трактовкой Шекспира должны заниматься марксисты-литературоведы и шекспирологи, а не переводчики, то я, чтобы дать Шекспира в том виде, каков он есть, вооружился новейшими теоретическими установками по переводу (из «Литер⟨атурной⟩ Энц⟨иклопедии⟩», т. VIII) и, работая в течение 23 месяцев по 14 час⟨ов⟩ в сутки, перевел 4 трагедии, написал в дополнение к «Литер⟨атурной⟩ Энц⟨иклопедии⟩» «Исследование стихотв⟨орного⟩ англ⟨ийского⟩ текста Ш⟨експира⟩ и 5-тистопного ямба Пушкина» и подготовил материалы по Шекспировскому словарю для будущих читателей Шекспира в подлиннике.

Новейшие переводы Ш⟨експира⟩ меня не удовлетворили, а также, конечно, и старые. Я произвел большую работу, напр⟨имер⟩, к «Гамлету» сделал около 600 примечаний и познакомился с 11 переводами «Гамлета», в том числе и Лозинского.

На «Гамлета», «Макбета» и «Короля Лира» нет спроса. От меня затребовали «Кориолана», а «Кориолан» помог мне определить отношение издателя к литературному труду.

Из «ГИХЛа» я получил ответ через 15 месяцев — без отзыва. Что же касается изд⟨ательст⟩ва «Academia», то здесь произошло нечто, пока неуловимое из Орла для анализа. Сначала издательство определило мою работу «талантливой и серьезной». Потом наступил период каких-то экспертиз. А 2 июня ⟨1936 года⟩ я получил письмо, что мой «язык несколько отстал» от достижений Лозинского, Радловой и Кузмина и что мне следует работать в этом «направлении».[2]

При такой канонизации, где же мне в «стахановский год» выступать с новыми предложениями и с новыми достижениями в области языка? Почему в целях методических для шекспирологов нет параллельных изданий главнейших произведений Шекспира? Почему нашего гениального в свое время Пушкина некоторые канонизированные переводчики называют «недосягаемым идеалом» в языке, когда для большевика нет недосягаемого, а идеал должен быть не позади, а впереди?

[1] ИРЛИ. Ф. 749. Оп. 3. Ед. хр. 4. 5 июня 1936 года Туфанов записал в дневнике: «Ясно, что Лозинский и Радлова канонизированы. ⟨...⟩ Пишу сегодня письмо М. Горькому» (ИРЛИ. Ф. 749. Оп. 2. Ед. хр. 17. Л. 65).

[2] Позднее, 22 октября 1936 года, Туфанов в письме жене указал иную дату посылки письма Горькому: 19 июня. Горький умер накануне — 18 июня 1936 года.

*ПРИЛОЖЕНИЕ 2*

**А. В. Туфанов. Запись в дневнике, 15 июля 1936 года.**[1]

Осталось еще 2 недели до конца срока. Кое-какие вещи отправил почтой. Дневник писал редко. Есть письма. А затем — не было времени. Работал по 14 ча-с⟨ов⟩ в сутки над Шекспиром и в течение 23 месяцев. Шекспир спас от многого. Сейчас подвожу итоги. Прежде всего, несомненно, что люди Орла обрекли, было, меня на голодную смерть, но не удалось. Сделал 200 попыток быть общественно-полезным и заработать на кусок хлеба, но везде получал отказы.

В домиках по 3 окна с фасада живут мещане-стяжатели с кулацкой психологией: обмануть, украсть, сосводничать, донести, распечатать письмо, с ⟨шантажной?⟩ целью — вот облик мещанина. ⟨...⟩

С административно высланными не знакомился. Присматривался к ним, но лики у них искажены. Не выдержали истязания ⟨тормозного?⟩ процесса. Ищут утешения в картинах более бедственного положения другого. Радости других их нервируют. А есть и пьяницы, берущие от матери с детьми последние 3 р⟨убля⟩.

За 3 года было 4 случая, когда ко мне проявили желание оказать маленькую услугу на улице: три молод⟨ые⟩ девушки и один молодой человек (студент). Да еще в почтамте и библиотеке оказывали внимание.

Мой сосед (62 г⟨ода⟩) через дом, конечно, не в счет.[2] Он сам пережил много и жил моими интересами, а я его интересами. При таких условиях — я, сосед мой, несомненно, уже вышли из нормы здоровья.

Анализируешь каждое свое душевное движение. У меня, несомненно, «фобия глубины», как в лаборатории у проф. Петровой,[3] а либо и мания преследования. Жена моя, несомненно, тоже отошла от нормы, но не замечает, а потому не борется за здоровье.

В силу «фальшивой самостраховки» переводы не удалось устроить. Из «Academia» получил отзыв, что работа моя «талантливая и серьезна». Но договора не заключают и рукописей не возвращают.

А в ГИХЛе и в Детгизе отношения еще хуже. Из ГИХЛа послали через 15 мес⟨яцев⟩ рукопись обратно *без отзыва*.

Но я все время *защищаюсь*, травли и мести наконец не выдержал. Сначала написал Сольцу,[4] затем в мае Сталину, письмо из трех частей: сонет, терцины и проза. В конце мая появилось постановление Ком⟨итета⟩ Сов⟨етского⟩ Контроля,[5] а затем проект Конституции. В настроении у меня произошел перелом. Я написал сонетный венок Сталину.[6]

Но провинциальный «калибан»[7] не дремлет. Зашел в Горсовет к Севастьянову. Севастьянов не мирится с моими надеждами: «Что Вы еще получите по Конституции в ноябре».

Горсовет в ⟨19⟩34 г⟨оду⟩ «разъяснил» постановление ВЦИКа и вынес резолюцию, что *как адм⟨инистративно⟩ высл⟨анный⟩* лишаюсь избир⟨ательного⟩ права.

Но я просил Ц⟨ентральную⟩ изб⟨ирательную⟩ ком⟨иссию⟩ сделать мне исключение, вернуть из Л⟨енинграда?⟩ права, так как я без прикрепления, не зарегистрирован и живу по паспорту. ВЦИК *отклонил*.

Севастьянов решил использовать *отклонение* и вместо того, чтобы ⟨по 142 статье?⟩ меня механически вычеркнуть из списков лишенных, решил рассматривать в особой комиссии. Конечно, всему бывает предел. Я им трудсписка предъявлять не буду, а просто извещу, что кончил. Мне их решения не надо, если они решили еще поиздеваться.

Я написал Сталину, что мне навязывают марку нелояльности.

В лагере — подлинные инженеры человеческих душ, в провинции — «калибаны» (из шекспировской «Бури»).

[1] ИРЛИ. Ф. 749. Оп. 2. Ед. хр. 17. Л. 66—70.

[2] См. письма 62 и 73.

[3] Петрова Мария Капитоновна (1874—1948) — советский физиолог, заслуженный деятель науки РСФСР (1945). Ученица и сотрудница И. П. Павлова. В 1935—1944 годах — профессор, зав. кафедрой физиологии и патофизиологии высшей нервной деятельности Ленинградского института усовершенствования врачей.

[4] Сольц Арон Александрович (1872—1945) — советский партийный деятель. С 1921 года член Верховного суда РСФСР, с 1923 года — член Верховного суда СССР, с 1935 года — заместитель верховного прокурора, затем председатель юридической коллегии Верховного суда. В октябре 1937 года выступил на конференции свердловского партактива с требованием создать специальную комиссию для расследования деятельности А. Я. Вышинского, после чего был отправлен на принудительное лечение в психиатрической клинике (1938—1945).

[5] Постановление Комиссии Советского Контроля предусматривало «прекратить увольнения и отказ в приеме на работу ⟨...⟩ по таким мотивам, как социальное происхождение, судимость в прошлом, осуждение родителей или родственников» (Правда. 1936. № 147. 30 мая). Проект Конституции СССР опубл.: Правда. 1936. № 160. 12 июня.

[6] ИРЛИ. Ф. 749. Оп. 2. Ед. хр. 28.

[7] В письмах жене Туфанов несколько раз повторял мысль про «сходство у нынешних мещан с шекспировским Калибаном (прочти «Бурю»): тут все есть от черта, даже сводничество» (письмо от 31 марта 1935). «В „Буре", наряду с Просперо, Мирандой и Ариэлем интересен созданный им тип Калибана — отвратительное, злое, коварное и грубое существо, наводящее на многие размышления» (письмо от 29 марта 1935).

*(Продолжение следует)*

© *Н. И. Крайнева*, © *О. Д. Филатова*

# ПЕРВОЕ «ЛИРИЧЕСКОЕ ОТСТУПЛЕНИЕ» В «ПОЭМЕ БЕЗ ГЕРОЯ» АННЫ АХМАТОВОЙ: ГЕРОЙ И ПРОТОТИПЫ

Героя первого «Лирического отступления» в «Поэме без Героя»[1] — Гостя из будущего — комментаторы соотносят, как правило, с Исайей Берлином, с которым Анна Ахматова познакомилась в ноябре 1945 года, когда он был сотрудником британского посольства в Москве. Основания для этого есть: во-первых, вторая строфа «Лирического отступления» («Он не лучше других и не хуже...») достаточно точно датируется весной 1946 года, т. е. была создана Ахматовой вскоре после знакомства с Берлином и сюжетно действительно отражает этот автобиографический момент; во-вторых, в черновом тексте «Вариант „Вместо предисловия" *(к* [*п*][2] *Поэме без Героя)*» Гость из будущего говорит слова прощания «не по-русски»;[3] наконец,

[1] В результате проведенных нами исследований по истории создания, истории текста и определению критического текста «Поэмы» установлено, что Ахматова писала в названии поэмы слово «Герой» с прописной буквы. В статье употребляется также сокращенное название произведения — «Поэма», нередко использовавшееся Ахматовой в записях. Аналогично названию поэмы, мы предлагаем авторское название частей и глав, которое было выработано Ахматовой к последним редакциям поэмы и которого она в дальнейшем строго придерживалась: «Часть первая», «Часть вторая», «Часть третья» и «Глава Первая», «Глава Вторая», «Глава Третья» и «Глава Четвертая и последняя» (при ином порядке слов используются строчные буквы: первая глава). См. подробно: «Я не такой тебя когда-то знала...»: Анна Ахматова. Поэма без Героя. Проза о Поэме. Наброски балетного либретто: Материалы к творческой истории / Изд. подг. Н. И. Крайнева; Под ред. Н. И. Крайневой и О. Д. Филатовой. СПб., 2009. С. 804—805. Уточним, что Часть первая в период, о котором идет речь в данной статье, состояла еще из трех глав.

[2] В квадратных скобках даются зачеркнутые Ахматовой фрагменты, в угловых — конъектуры авторов статьи. Курсивом передается вписанный текст.

[3] РНБ. Ф. 1073. Ед. хр. 207. Л. 2.

в черновых записях Ахматовой одна и та же фраза в разных вариациях («сказав нечто, что нельзя не забыть, [и] не вспомнить»;[4] «сказал мне ⟨...⟩ нечто такое, что я не могу „ни вспомнить, ни забыть"»)[5] соотнесена в одном случае с «гостем из будущего», в другом — с «первым иностранцем», увидевшим в Фонтанном Доме в ноябре 1945 года портрет Ахматовой работы Модильяни.

Иностранцев, кроме Берлина, в ноябре 1945 года Ахматова не принимала, и, казалось бы, указание на него как на прототип очевидно, тем не менее это можно утверждать безоговорочно только по отношению ко второй строфе (кстати, герой и назван как Гость из будущего именно во второй строфе). Дело в том, что две строфы первого «Лирического отступления» были созданы в разное время и первоначально не составляли единства.

Строфа «Звук шагов тех, которых нету... — И войти бы сюда не мог» (именно с такой пунктуацией и последней строкой) была вписана карандашом в рукопись с редакцией «Поэмы» 1944 года[6] не позднее ноября 1945 года, как минимум за несколько месяцев до создания второй строфы. Ее тема — призрачное присутствие «человека, что не появился» — явно противоречит не только реальному «появлению» Берлина в Фонтанном Доме, но и теме чудесной встречи («встречи нашей чудо») в стихах Ахматовой, обращенных к нему.

В. М. Жирмунский, не называя Берлина (скорее всего, из цензурных соображений), поясняет, что «*Гость из будущего* обозначает героя из другого, более позднего временного плана, чем остальные гости святочного маскарада, происходящего в 1913 г.; он, как и сама поэтесса, единственный „живой" среди призраков».[7] Это было бы вполне удовлетворительным объяснением того, почему Гость из будущего не мог «появиться» на балу мертвецов (и сегодня «Поэма без Героя» прочитывается именно так), если бы не сведения о том, что строфа «Звук шагов...»[8] первоначально не входила в сцену ночного маскарада и вообще в Часть первую «1913 год».[9] Как установлено по рукописи с редакцией «Поэмы» 1944 года, она была вписана в «Решку», т. е. в «автобиографическую» часть «Поэмы». Шла она под номером VIIa после строф, криптограмматически указывающих на фигуры из окружения Ахматовой десятых годов — А. Лурье (строфа IV: «А во сне все казалось, что это / Я пишу для кого-то либретто...»), М. Кузмина (строфа VI: «Не отбиться от рухляди пестрой, — / Это старый чудит Калиостро...»), Н. Гумилева, процитированного в той же строфе VI и даже прямо названного в подстрочном примечании к ней: «См. „У цыган" Н. Гумилева». Напротив строки «Это старый чудит Калиостро» карандашом, очень похожим на тот, которым была вписана строфа «Звук шагов...», поставлены инициалы «М. К.» (Михаил Кузмин). В середине 1956 — начале 1957 года в «Решке» (в рукописи с редакцией 1956 года) с номером VIIIa (затем исправлено на IXa) была записана строфа «А за тонкой стенкой, откуда...», относящаяся к Н. Пунину. Много позднее, предположительно в ноябре 1960 года, именно в эту часть «Решки» (с вариантами номеров Va или VIa) Ахматова попыталась ввести еще одну аналогичную строфу, где имелся в виду Борис Анреп: «[И] *Там* я рада или не рада, / Что иду с тобой с „Маскарада"...», а 24 августа 1961 года с пометой «(Решка) VIIa» на отдельном листе были записаны еще две «автобиографические» строфы: «В черноватом Париж тумане...» и «Но он мне —

---

[4] Записные книжки Анны Ахматовой (1958—1966). М.; Torino, 1996. С. 269.

[5] *Ахматова А.* Победа над Судьбой: В 2-х т. / Сост., подг. текста, предисл. и прим. Н. И. Крайневой. М., 2005. Т. 1. С. 83.

[6] РГАЛИ. Ф. 13. Оп. 1. Ед. хр. 72. Л. 22.

[7] *Ахматова А.* Стихотворения и поэмы / Сост., подг. текста и прим. В. М. Жирмунского. Л., 1976. (Библиотека поэта. Большая сер.). С. 514.

[8] Как правило, имея в виду строфу в целом, мы обозначаем ее первой строкой с многоточием в конце, но поскольку данная строфа имеет разночтения в редакциях «Поэмы без Героя», мы в дальнейшем будем обозначать ее лишь началом первой строки.

[9] Название дается по рукописи с редакцией 1944 года.

своей египтянке...» о Модильяни[10] (вписано и в рукопись с редакцией 1956 года с номерами VIIa и VIIb). Логично предположить, что и в строфе «Звук шагов...» подразумевался кто-то из «десятых годов», из прежней жизни автора.

Вопрос о точном времени создания строфы «Звук шагов...» мог бы прояснить текстологический анализ, но идентифицировать карандашные записи всегда очень сложно, и текстология данной рукописи окончательных ответов все-таки не дает. Основной текст рукописи записан фиолетовыми чернилами (тонкая линия). Исправления в рукопись с редакцией 1944 года вносились двумя карандашами, синими чернилами и темно-фиолетовыми чернилами.[11] При этом не исключено, что синими чернилами правка выполнялась неоднократно. Итак, синими чернилами, которые в ряде фрагментов идут поверх простого карандаша (очень похожего на тот, которым вписан «Звук шагов...»), сделаны исправления во «Вместо предисловия», дописан фрагмент «P. S. До меня... — писах» с датой «1944. Ноябрь. Ленинград» (здесь уже не по карандашу, т. е., вероятно, раньше, именно в ноябре 1944). Из поправок и вставок карандашом некоторые (во «Вместо предисловия») были обведены, другие («Первое окончание поэмы» и «Звук шагов...») — нет. Синими чернилами записано также «Второе посвящение» с датой «5 мая 1945», а на последнем листе сделана запись: «Исправлено и дополнено в октябре 1945». Позже карандашом (тонким, отличающимся от средства записи строфы «Звук шагов...») в эту дату вписано «и ноябре». Таким образом, возможны две серии вставок двумя разными карандашами (толстая и тонкая линии) — до октября (т. е. до октябрьской правки синими чернилами) и в ноябре. (Не исключено, хотя и маловероятно, что приписка «и ноябре» сделана еще одним карандашом, отличным от этих двух.) Еще через какое-то время слова «и ноябре» были обведены темно-фиолетовыми чернилами, как и некоторые другие карандашные вставки. Этими же чернилами заново переписаны отдельные листы рукописи, включающие в итоге ряд новых строф, отсутствующих в предыдущей редакции 1943 года, в том числе и перенесенную из «Решки» в Часть первую строфу «Звук шагов тех, которых нету...» (пунктуация в первой строке не изменилась).

Как уже отмечалось, карандаш первоначальной записи строфы «Звук шагов...» очень похож на тот, которым вписано «Первое окончание поэмы», а данная вставка условно датируется периодом с 30—31 декабря (дата записи редакции 1944 года на обороте титульного листа) до 11 августа 1945 года (дата дарственной надписи В. Ф. Румянцевой на списке «Поэмы», где этот фрагмент входил уже в основной текст). Если средства записи действительно совпадают, то Исайя Берлин как прототип героя сразу исключается. Однако даже при сомнении, которое нельзя исключить без специального анализа, есть и другие аргументы в пользу того, что строфа предполагала иного «адресата».

Стоит обратить внимание на порядок строф в «Решке» (после записи, но до переноса в Часть первую строфы «Звук шагов...») и логику их внутренней связи. Строфа IV: «Я пишу для кого-то либретто...» — память об А. Лурье и А. Блоке (либретто, как известно, Ахматова писала для Лурье по «Снежной маске» Блока); строфа V: тема «адской арлекинады» из тринадцатого года; строфа VI: «Это старый чудит Калиостро *(М. К.)*» и цитата из Н. Гумилева; строфа VII: тема новогоднего гадания и отсутствия «жданного» гостя — «В дверь мою никто не стучится / Только зеркало зеркалу снится»; строфа VIIa: «Звук шагов тех, которых нету...» (отсутствие запятой после слова «шагов», возможно, и ошибка, но утверждать однозначно нельзя). Далее следует VIII строфа: «Но была для меня та тема, / Как раздавленная хризантема / На полу, когда гроб несут». Композиция строф однозначно

[10] См. публикацию данного фрагмента в кн.: Об Анне Ахматовой: Стихи. Эссе. Воспоминания. Письма / Сост. М. М. Кралин. Л., 1990. С. 389.

[11] Были еще одни синие чернила с толстой линией, но они не имеют касательства к истории возникновения первого «Лирического отступления».

указывает на то, что в первоначальном контексте герой строфы «Звук шагов...» — часть темы мучительной памяти о прошлом, о «дорогих мертвецах» (выражение Бодлера).[12] И в первую очередь в связи с этой темой возникают, конечно, имена Блока и Гумилева, для чего есть как текстовые, так и исторические и биографические основания.

Сам образный ряд строфы — шаги, «которых нету», и зеркальное отражение того (тех), кого нет, — явно перекликается с блоковскими строками «Несуществующих шагов / Тревожный шорох на дороге» («Ужасен холод вечеров...») и «Шагами Командора»: «Тихими, тяжелыми шагами / В дом вступает Командор», «Чьи черты жестокие застыли, / В зеркалах отражены». Связь с последним источником не вызывает сомнений, поскольку именно тогда (после 11 августа 1945 года) в поэме появилась строфа «Крик петуший нам только снится. / Ночь бездонна и длится, длится / Петербургская чертовня...», также отсылающая, особенно в данном варианте, к строкам «Шагов командора»: «Из страны блаженной, незнакомой, дальней / Слышно пенье петуха ⟨...⟩ Жизнь пуста, безумна и бездонна» (текст датируется на основании того, что в списке В. Ф. Румянцевой, подаренном ей Ахматовой 11 августа, строфы еще не было). Тему Командора разрабатывали многие исследователи «Поэмы без Героя», но в основном при трактовке образа Железной Маски. Так, авторы работы «Ахматова и Кузмин» усмотрели наличие параллелей между «поступью Железной Маски» из «Поэмы без Героя» и «шагами статуи Командора» из пушкинского «Каменного гостя», а также статьей Ахматовой об этой драме.[13] В. В. Мусатов, развивая наблюдение авторов данной работы, отметил, что «поступь Железной Маски» связана также с блоковскими строками о «тяжелых шагах» Командора, мотивировав ахматовскую замену каменной статуи на Железную Маску так: в стихотворении Ахматовой «Если в небе луна не бродит...» мертвый муж приходит к неверной жене в образе рыцаря («Стучат по паркету грубо / Шаги закованных ног») — отсюда и *Железная* Маска.[14] Мотивировка представляется убедительной, особенно если вспомнить гумилевское «Я конкистадор в панцире железном»; кроме того, возможно, конкретно-предметной деталью, от которой часто при создании образа отталкивалась Ахматова, были шпоры. Однако никто из исследователей не применял «командорский код» к строфе «Звук шагов...», хотя очевидно, что детали из стихотворения «Если в небе луна не бродит...» (записано в 50-е годы с датировкой «10-е годы» )[15] повторяются в строфе, о которой идет речь в данной статье: «Звук шагов ⟨...⟩ по сияющему паркету». Впервые мысль о том, что здесь следует видеть отсылку к памяти Блока и Гумилева была сформулирована и обоснована в 2003 году в кандидатской диссертации Н. И. Крайневой «К творческой истории „Поэмы без Героя"». Позже эту идею развил Р. Д. Тименчик, отметив в небольшом комментарии роль таинственного «гостя из будущего» как «заместителя, дублера, посланца ушедших теней» (использовав в качестве аргумента неточно процитированные Н. Гумилевым строки Альфреда де Виньи, взятые эпиграфом в сборнике «Жемчуга»).[16]

О блоковском подтексте можно говорить не только на основании скрытых (а в позднейших редакциях и явных) цитат из «Шагов Командора». Во-первых, в ахматовских текстах (разного характера) блоковские и гумилевские мотивы и образы очень часто накладываются друг на друга: это сложная тема, требующая отдельной

---

[12] О перекличке ахматовской темы памяти как «вместилища мертвого прошлого» и стихотворения Ш. Бодлера «Сплин» см.: *Мусатов В. В.* «В то время я гостила на земле...»: Лирика Анны Ахматовой. М., 2007. С. 324—325.

[13] *Тименчик Р. Д., Топоров В. Н., Цивьян Т. В.* Ахматова и Кузмин // Russian Literature. 1978. Vol. VI—3. С. 254.

[14] *Мусатов В. В.* Указ. соч. С. 338—339.

[15] Записные книжки Анны Ахматовой. С. 9.

[16] *Тименчик Р. Д.* Анна Ахматова в 1960-е годы. М., Торонто, 2005. С. 414—415.

разработки, и мы в этой статье коснемся лишь некоторых моментов. Во-вторых, и в данном случае это главное, конец 1944 и 1945 год наверняка прошли для Ахматовой под знаком Блока: напомним, что в сентябре 1944 года прах А. А. Блока был перенесен со Смоленского кладбища на Литераторские мостки Волковского кладбища («Волково Поле»), а через год — в ноябре 1945 — отмечалась 65-летняя годовщина со дня рождения поэта. Кроме того, Ленинград готовился отметить 25-летие со дня смерти поэта в августе 1946 года, Ахматова входила в государственную комиссию по проведению торжеств. Таким образом, «блоковский» год, перезахоронение останков — это напоминание о дорогих могилах, в том числе и «забытых», и неразысканных. Здесь особо надо выделить Вс. Князева и Н. Гумилева, с чьими именами в памяти Ахматовой волею обстоятельств были связаны похороны Блока: именно там и тогда Ахматова узнала об аресте Гумилева, который вскоре после этого был расстрелян (П. Лукницкому она говорила об ужасе, испытанном ею, когда почти одновременно погибли «самые близкие ей духовно, самые дорогие» люди — Блок и Гумилев).[17] После похорон Александра Блока Анна Ахматова и Ольга Глебова-Судейкина искали на кладбище могилу Всеволода Князева и не нашли, этот эпизод Ахматова назвала позже одним из первых «ростков» «Поэмы без Героя».[18] Это та ситуация, в которой присутствие «теней прошлого» и чувство вины перед ними становились все более ощутимыми.

В строфе «Решки» «Но была для меня та тема...», перед которой первоначально был вписан фрагмент «Звук шагов...», мысль Ахматовой о глубоком различии понятий «помнить» и «вспомнить» опирается, как нам кажется, на фразу из статьи Н. О. Лернера о Пушкине и декабристах (1931), где речь идет о поиске могил погибших друзей: «...эти щепочки ⟨с места казни или захоронения декабристов. — *Н. К., О. Ф.*⟩ служили вещественным напоминанием о событиях и людях, которых и без того они, впрочем, не могли бы забыть».[19] Мы не знаем, когда Ахматова прочла статью Н. О. Лернера, но она была с ним знакома, в 1930-е годы тесно общалась с пушкинистами, будучи членом Пушкинской Комиссии, так что можно предположить, что именно в этот период. Отсылки к статье и ее точные выходные данные Ахматова указала позже в «Записных книжках».[20] Прослеживаемые нами взаимосвязи косвенно подтверждаются фрагментом собственной незавершенной статьи Ахматовой о Пушкине и декабристах: «Пушкину не надо было их вспоминать: он просто их не забывал, ни живых, ни мертвых. Я не допускаю мысли, чтоб место их погребения было для него безразлично».[21]

Можно представить, как в связи с перезахоронением, блоковскими датами 1945—1946 годов и событиями ее жизни (см. далее) вспоминала Ахматова строки «Забудешь ты мою могилу, имя... / И вдруг — очнешься: пусто; нет огня; / И в этот час ⟨...⟩ / Припомнишь ты и призовешь — меня! ⟨...⟩ / Ты проклянешь, в мученьях невозможных, / Всю жизнь за то, что некого любить!» из стихотворения «О, нет! не расколдуешь сердца ты...». Стихотворение написано в день визита Ахматовой к Блоку, 15 декабря 1913 года, и Ахматова наверняка считала его обращенным к себе: «Я буду для тебя чужим и новым, / Все призрак, все мертвец, в лучах мечты» (нет сомнения, что стихи Блока, написанные в эти дни, Ахматова читала очень внимательно и хорошо помнила). «Он прав...» — так начала она стихотворение памяти Александра Блока (7 июня 1946), имея в виду безнадежную повторяемость душевных и житейских катастроф («исхода нет» — ср.: «И все как

---

[17] *Лукницкий П. Н.* Acumiana. Встречи с Анной Ахматовой. 1924—1925. Париж, 1991. Т. I. С. 53.

[18] ОР РНБ. Ф. 1073. Ед. хр. 210. Л. 1.

[19] *Лернер. Н. О.* Таинственные щепочки (Из истории отношения Пушкина к декабристам) // Каторга и ссылка. 1931. Кн. 6. С. 181.

[20] Записные книжки Анны Ахматовой. С. 303.

[21] *Ахматова А.* О Пушкине: Статьи и заметки. М., 1989. С. 158.

тогда, и все как тогда» в стихотворении «Опять подошли „незабвенные даты"...», датированном «Лето 1944. Фонтанный Дом»).[22] Так, в 1961 году она записала о «Решке»: «Там никто ко мне не приходит, даже призраки ⟨...⟩ Там я такая, какой была после „Реквиема" и четырнадцати лет жизни под запретом («My future is my past»), на пороге старости ⟨...⟩».[23] Это сказано о ситуации января 1941, но могло быть повторено и о лете — осени 1944 года, когда Ахматова пережила крушение надежд на простое человеческое счастье и была вынуждена вернуться в Фонтанный Дом, фактически в семью Н. Н. Пунина, чего в тот момент вряд ли хотела (разошлись они уже в 1936 году, в 1938 начались отношения с В. Г. Гаршиным). Ахматову этот порочный круг, который описала ее жизнь, не радовал: «⟨...⟩ и то и се / Как будто бы происходило / Обыкновенно — но чрез все / Уж одиночество сквозило» («Последнее возвращение» с датой «Лето 1944. Ленинград. Фонтанный Дом»).[24] Все происходящее должно было ей казаться возвратом к прошлому и возвратом прошлого. Особенно интересен в контексте нашей темы образ прошлого в варианте того же стихотворения «Опять подошли „незабвенные даты"...»: «Как тихий, но явственный стук из подполья, / И сердце на стук отзывается болью».[25] От этих строк совсем недалеко (и по времени создания — «1945. 16 июня»,[26] и по семантике образа) до очередного появления в Фонтанном Доме мертвеца из «подполья», из «подвала памяти» — т. е. до строфы «Звук шагов тех, которых нету...». (В «Последнем возвращении» одиночество «Припахивало ⟨...⟩ сундуком открытым / И обступало ядовитым / Туманцем», это конкретная зримая деталь, вполне бытовая, однако она напоминает ту «укладку», с которой началась «Поэма без Героя».)

И вновь следует обратить внимание на то, как часто блоковский «след» пересекается в этой сюжетной линии с гумилевским. Во-первых, о Гумилеве в долгий период его «жениховства» Ахматова в своих стихах, по ее собственному признанию, писала «как об уже неживом» («с Н.С. у меня так всегда»).[27] Возможно, тогда это было связано с его попытками самоубийства, что в контексте сюжета «Тринадцатого года» тоже немаловажно. Во-вторых, обратим внимание на скрытые цитаты, развивающие в дальнейшем (в 1950-е годы) тему «Шагов Командора». Основу формулы, характеризующей в «Поэме» Дон Жуана-Демона «С мертвым сердцем и с мертвым взором» (строфа создана 13 декабря 1959, т. е. почти накануне годовщины визита Ахматовой к Блоку), можно увидеть в блоковском «Все свершилось по писаньям...» (30 декабря 1913): «Сердце — крашеный мертвец» — и в ахматовском «госте» из стихотворения «Гость» (написано в ночь на первое января 1914 года), у которого «тусклый» взгляд и нет земных желаний. Но формула «С мертвым сердцем и с мертвым взором» — это и вариация первой строки стихотворения Гумилева «Жизнь» (1911): «С тусклым взором, с мертвым сердцем в море броситься со скалы...» (отмечено в работе «Ахматова и Кузмин»).[28]

Таким образом, герой строфы «Звук шагов...» через блоковскую цитату опознается как Командор — погибший муж, или, менее категорично, тень из прошлого, явившаяся если не для «священной мести», то для того, чтобы напомнить о себе. Тот же смысл, на наш взгляд, сохраняется и после перемещения строфы из «Решки» в Главу Первую Части первой, что подтверждается порядком следования строф и внутренним делением главы. В последней правке редакции 1944 года с помощью знаков разделения текста оказались композиционно объединены три следующие строфы: «Звук шагов...», «И мне страшно: войду сама я, / Шаль турецкую

[22] *Ахматова А.* Победа над Судьбой. Т. 1. С. 218.
[23] РНБ. Ф. 1073. Ед. хр. 210. Л. 6.
[24] *Ахматова А.* Победа над Судьбой. Т. 1. С. 185.
[25] *Ахматова А.* Соч.: В 2-х т. / Сост., подг. текста и комм. В. А. Черных; Вступ. статья М. А. Дудина. М., 1987. Т. 1. Стихотворения и поэмы. С. 435.
[26] Там же.
[27] *Лукницкий П. Н.* Указ. соч. С. 8.
[28] *Тименчик Р. Д., Топоров В. Н., Цивьян Т. В.* Указ. соч. С. 300—301.

не снимая...» и «Я забыла ваши уроки, / Краснобаи и лжепророки...». «Турецкая» шаль — одна из «гумилевских» деталей (о ней Ахматова вспоминала в автобиографических заметках — см.: «Гум⟨илев⟩ ⟨...⟩ привез всем подарки ⟨...⟩ мне — желтую восточную шаль. У меня каждый день был озноб (t.b.c.), и я была рада шали. Это ее Блок обозвал испанской, Альтман на портрете сделал легкой шелковой, а женская молодежь „тогдашних дней" сочла для себя обязательной модой. Подробно изображена эта шаль на плохом портрете Ольги Людвиговны Кард⟨овской⟩. См. также Малышкин: „Севастополь" стр. ⟨192⟩ „Ахм⟨атова⟩ в персидской шали до пят". А еще статуэтка Данько (20-ые годы)»),[29] однако известно, что шаль — и атрибут восприятия Ахматовой Блоком, что не раз упоминается в ее воспоминаниях (см., например, выше). Как «гумилевскую» деталь можно воспринимать, судя по его фотографиям, и сигару. Курил и Блок, хотя, конечно, «сигара» более подходит иностранцу, англичанину, и сигары у Берлина при визите его к Ахматовой были.[30] Однако, по нашим наблюдениям, для поэтического словоупотребления Ахматовой не характерно слово «сигарета», и «сигара» вполне могла быть его заменой. Кроме того, из дневниковых записей Э. Г. Герштейн видно, что эта деталь все-таки воспринималась Ахматовой как атрибут Н. Гумилева: «Она была потрясена, когда я показала ей акварельный портрет Левы 1952 года, сделанный в лагере (Лева прислал его мне в 1955 г.). И хотя цветом и чертами лица он там не похож, но поза, приподнятое левое плечо, фигура и правая рука с папиросой, — „это вылитый Коля! Это Колин жест!"».[31]

Три вышеназванные строфы, будучи неким микроциклом внутри главы, должны были быть не только структурным, но и содержательным единством. В двух из них присутствует мотив страха: «И мне страшно», «Страшный праздник мертвой листвы». В третьей строфе говорится о том, что героиню-Автора «не забыли» тени из ее прошлого. Очевидно, что объединяющей стала тема мучительных воспоминаний, «тлением» своим, т. е. горькой памятью о прошлом, отравляющих настоящее и грядущее: «...Так в грядущем прошлое тлеет...».

Столь прочная и тягостная связь с прошлым (что отчасти даже противоречит тому значению, которое Ахматова придавала памяти), возможно, объясняется мотивом брака с мертвецом и/или мотивом мертвого жениха. Об этом применительно к творчеству Ахматовой написано немало, отметим лишь, во-первых, что логика подобных «взаимоотношений» задана, в частности, в стихотворении Н. Гумилева «Поединок», где в поединке равных победу одерживает женщина, обретая тем самым особую судьбу: «За то, что я тебя убила, / Твоей я стану навсегда» («Жемчуга» в редакции 1918 года). Во-вторых, немаловажно, что тема «мертвого жениха» обозначена в одном из писем А. Блока к Ахматовой. Приход мертвецов, как неоднократно отмечено исследователями «Поэмы без Героя», связан (наряду с другими мотивами) с чувством неискупленной вины. Знаком прощения для героини-Автора становится существование «друга» (в анализируемой редакции в «Эпилоге» было посвящение «Городу и другу»): «Ты мой грозный и мой последний ⟨...⟩ Упованье, прощенье, честь». Однако после разрыва с В. Г. Гаршиным и возвращения в Фонтанный Дом строфа претерпела значительные изменения: мотив прощения уходит, а мотив мести, напротив, расширяется: «Мне какую готовишь месть» (конец ноября — декабрь 1944); посвящение «другу» в «Эпилоге» зачеркнуто в октябре 1945 года. При такой трактовке сюжета становится еще более вероятной первоначальная адресация строфы «Звук шагов...» к кому-то из «мертвецов».

Среди важных дополнений в тексте редакции 1944 года надо назвать прозаические ремарки; в контексте нашей темы особенно значима ремарка к Главе Первой.

[29] *Ахматова А.* Победа над Судьбой. Т. 1. С. 61.

[30] *Копылов Л., Позднякова Т., Попова Н.* «И это было так...». Анна Ахматова и Исайя Берлин. СПб., 2009. С. 70.

[31] РНБ. Ф. 1359. Оп. 1. Ед. хр. 3. Л. 14.

Они были вписаны карандашом и созданы, по всей видимости, в ноябре уже после первой серии правки карандашом, об этом говорят исправления на листе 10: более ранние карандашные вставки обведены синими чернилами, а карандашная запись ремарки к третьей главе — темно-фиолетовыми. Видимо, именно в этот период последней правки, также в ноябре, строфа «Звук шагов...» в «Решке» была стерта и перенесена в текст Главы Первой Части первой. Напомним: тогда еще не существовало строфы «Он не лучше других и не хуже...», и на этом этапе строки о «тех, которых нету» прочитывались в контексте темы, четко обозначенной в ремарке к главе — «К автору, вместо того, кого ждали⟨,⟩ приходят тени прошлого ⟨...⟩».

Вопрос о логике «переадресовки» строфы и создания «Лирического отступления» о Госте из будущего очень сложен, и мы лишь кратко наметим основные моменты. В Исайе Берлине Ахматова увидела человека духовно столь близкого, «равного», что он неизбежно вставал в один ряд с теми, с кем она вела постоянный диалог, не прекращающийся и после их смерти. Кроме того, первая беседа с Берлином проходила в ночь с 15 на 16 ноября),[32] 16-м ноября датирована дарственная надпись Ахматовой на книге ее стихов «Избранное»,[33] но ведь по старому стилю это день рождения А. Блока (конечно, в XX веке дата была совсем другой, но Ахматова всегда играла с датами и придавала огромное значение совпадениям). Наконец, если принять выводы некоторых исследователей о том, что в «Поэме без Героя» именно «брак с мертвецом делает невозможным счастье с живым»,[34] то справедливо и обратное: появление чудесного Гостя из будущего тоже не могло восприниматься вне связи с «дорогими мертвецами».

[32] *Копылов Л., Позднякова Т., Попова Н.* Указ. соч. С. 43.

[33] *Черных В. А.* Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой. 1889—1966. М., 2008. С. 397.

[34] *Мусатов В. В.* Указ. соч. С. 362.

© *Н. В. Ковтун*

# ТРАНСФОРМАЦИЯ УТОПИИ В МАЛОЙ ПРОЗЕ РУБЕЖА XX—XXI ВЕКОВ

## (НА МАТЕРИАЛЕ ПОВЕСТИ В. МАКАНИНА «ЛАЗ»)*

XX век назван современными исследователями веком апокалипсических предчувствий и пророчеств: «После Аушвица, Хиросимы, Гулага ничто не может совершаться по-старому. Эти катастрофы ставят под сомнение каждый шаг нашей современности. Они опрокидывают небо на землю, выводя ад из преисподней. Они превращают жизнь в апокалипсис».[1] Возможно ли в период распада всех прежних ценностей и идеалов создание новых проектов перестройки наличной действительности, рождение в литературе героя, способного указать путь к иному, обновленному, бытию?

Анализ современной литературы через призму утопии представляется достаточно перспективным. Утопия как инструмент его одновременно оценочна (с точки зрения жанрового канона) и беспристрастна (в отношении к исполнительской версии). В русской литературе утопии авангардистов предваряют глобальную коммунистическую утопию, оформившуюся в художественном творчестве через теорию

* Исследование выполнено в рамках интеграционного проекта СО РАН «Сюжетно-мотивные комплексы русской литературы в системе контекстуальных и интертекстуальных связей».

[1] *Горичева Т.* Православие и постмодернизм. Л., 1991. С. 21.

социалистического реализма (соцреализма), на смену которой в 1960-е годы придет ретроспективная утопия «деревенщиков» в разнообразии авторских вариантов и технократические утопии «молодежной прозы». В данной парадигме место постмодернизма как совокупности практик противостояния утопическим интенциям определено ролью антиутопии. Для современных неореалистов, к числу которых можно отнести и В. Маканина, ситуация краха утопических проектов не воспринимается как игровая; трагедия маленького человека, раздавленного обстоятельствами хаоса, ищущего опоры в стремительно ускользающей реальности, — важнейшая тема этой прозы.

Литература 1980—1990-х годов, маркированная антиутопическими интенциями: «Покушение на миражи» В. Тендрякова (1982), «Невозвращенец» А. Кабакова (1987), «Записки экстремиста» В. Курчаткина (1990), «Новые Робинзоны. Хроника конца XX века» Л. Петрушевской (1991), «День бульдозериста» В. Пелевина (1993), «Кысь» Т. Толстой (2000), «Лаз», «Однодневная война» В. Маканина (2001), поздние романы В. Сорокина — вносит немного нового в утопический дискурс. На первый план все названные авторы выдвигают художественные аспекты творчества, отрицая собственную принадлежность к антиутопической линии в ее традиционном (идейном) понимании. «Теперь социальная идея остается за кадром, обнаруживая себя лишь изредка и в крайне опосредованном виде».[2] Отсутствие четких представлений об идеологическом противнике, веры в трансцендентный идеал и желания его отстаивать («нетерпения сердца», по Г. Померанцу) придает текстам эклектичный, игровой характер, что плохо соотносится с метажанровыми критериями утопии, представленными в сочинениях классиков. Интерес к прошлому или будущему вытеснен пристальным вниманием к реальности, которая выглядит настолько фантасмагорической, что легко затмевает самые невероятные прожекты в сочинениях родоначальников метажанра.

Разочарование в прежних мифологемах (национальных, социальных, политических) не исключает, однако, стремлений к подлинному. И в этом современные неореалисты близки классической традиции, в том числе утопической. Национальная утопия оставалась чуждой экзотике европейской «Нигдейи», рассказывающей о необычайной, сконструированной художником в соответствии с собственным кредо стране. В отечественной традиции «с вымышленной страной мы встречаемся весьма редко, чаще всего это все же Россия, но изменившаяся, похорошевшая, избавившаяся от тех недостатков, которые видит в ней автор».[3] Пишущий одержим вопросом о причине несчастий, сопровождающих исторический путь Святой Руси, он стремится увязать «концы» и «начала» истории, постичь ее сокровенный смысл. Не случайно главный вопрос национальной утопии — «Что делать?» или просто — «Куды итить?» (для народных утопий).

Сохраняя наиболее привлекательные черты своей фантазии, писатели переделывают жизнь у себя дома, выдвигая все новые проекты обретения Руси как Третьего Рима. Идти оказывается некуда: с Запада на Русь пришел сатана, а на Востоке — басурмане... Идти остается внутрь, вглубь, в погоне за удалившейся страной, в подводные чудесные просторы Светлояра, в лежащее за последним пределом Беловодье, проникать тоннелями, «лазами», кладбищенскими тропами, как в поздней прозе В. Маканина, В. Распутина, Л. Петрушевской.

Т. Толстая в ретроантиутопии «Кысь» развенчивает «русский миф», но на уровне фабулы выстраивается новый, в свете которого все несчастия русского человека отсчитываются от Взрыва, надежда обретается в прошлом, а настоящее суть трагическая ошибка. Историческое время и время подлинное, связанное с миром

---

[2] *Канчуков Е.* Постижение метода, или Опыт новой антиутопии // Согласие. 1990. № 1. С. 213—221.

[3] *Чернышева Т.* Русская утопия // Сибирь. 1990. № 6. С. 122.

Пушкина, Гоголя, в творческом сознании автора несовместны. Однако, оторвавшись от смысла, разрушив веру в национальные обереги — мифы, мастер передает неповторимое звучание «голосов» ушедших поэтов, что и становится опознавательной приметой бытия. Зарождение новых «смыслов» связывается тогда с самим процессом рассказывания, ритмом, по В. Набокову; бытийному хаосу противостоит эстетическая завершенность художественного произведения. Мелодия русской поэзии, которую пытается передать Толстая, и осознается компонентом смысла.

В рассказах А. Битова («Человек в пейзаже») из темноты, одиночества, с «мусорной кучи» прежней культуры раздаются вопрошающие голоса; одинокие кликания, «тяжелый крик», мольбы заполняют тексты В. Маканина;[4] замирают с воздетыми к небу руками герои Л. Петрушевской. В поисках исчезающего бытия современная неореалистическая проза обращается к текстам самой культуры, но не ради игры (постмодернисты) или сотворения новой утопии (модернисты, соцреалисты), а как протест против всевластия энтропии, отчаяния, одиночества. Пространство культуры сохраняет образы утраченного, знаки прежней веры, лишенные абсолютности, ценные как чей-то опыт, как надежда, пусть призрачная. К этой стратегии приблизился в «Пастухе и пастушке» В. Астафьев (1967—1989) и не принял для себя.[5]

Авторы не уповают на всевластие культуры, ибо законы природы, страсти неумолимы, но и жажду отзвука на собственное бытие (пусть не осознанную) у человека не отнять. Эффект соучастия в человеческой судьбе не связывается с Богом, но с волей творящего текст, как отклик художника на призыв читателя подтвердить ненапрасность существования. Вне традиционного сакрального контекста общение писателя с миром лишено учительского пафоса, нетерпения в отстаивании идеи. В интервью немецкому журналу Л. Петрушевская соотнесет собственную миссию с миссией проповедника: «Возможно, мои рассказы — это попытка быть проповедником. Но голос проповеди в них совершенно скрыт, поскольку, мне кажется, в искусстве проповедь не может присутствовать явно. Читатель должен сам услышать голос. Я не бросаю читателя на произвол судьбы. Я передаю его его же собственной доброте. Может быть, это как на проповеди. Проповедь не должна хорошо заканчиваться, не правда ли?»[6] Сближение «текст-проповедь» ощутимо на уровне идеологии («окончательно уйти в постмодернизм Петрушевской мешает, как ни странно, духовное строительство, от которого абсолютно свободен постмодернизм»[7]), но с точки зрения поэтики значительно влияние на художественный мир писательницы жанров сказки, античной трагедии, идиллии, которые скрещиваются в свете традиции мениппеи.[8]

Характерным примером произошедших изменений можно считать рассказ «Новые Робинзоны. Хроника конца XX века». Сюжет строится на обломках нескольких утопий: от построений Руссо с его проповедью спасения природой до проектов «деревенщиков». Новая «робинзонада» парадоксально сочетает в себе черты эсхатологии и утопии-«сада». Мотив паломничества к избранной, свободной и праведной земле, характерный для метажанра утопии, связывается с переселением городского семейства в деревню (утопия «бегства»). Путешествие продиктовано не нравственным поиском, чудесным случаем или знамением, но социальной катастрофой, как и в произведениях В. Маканина, Т. Толстой, В. Сорокина. Герои

---

[4] О мотиве «зова» в творчестве В. Маканина см.: *Маркова Т. Н.* Современная проза: конструкция и смысл. М., 2003. С. 40—52.

[5] См.: *Ковтун Н. В.* Нравственные максимы в повести В. П. Астафьева «Пастух и пастушка» // IV Астафьевские чтения в Красноярске: Национальное и региональное в русском языке и литературе. Красноярск, 2007. С. 81—104.

[6] Sinn und Form: Beitrage zur Literatur (Berlin). 1990. May—June. Vol. 42 (3). S. 535.

[7] *Васильева М.* Так сложилось // Дружба народов. 1998. № 4. С. 214.

[8] *Липовецкий М. Н.* Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики. Екатеринбург, 1997. С. 295.

Л. Петрушевской вынужденно испытывают возможные способы преодоления гибельного настоящего, предложенные утопистами (от паломничества к «чистым землям» до уединения в пещере), и ни один из них не оказывается действенным. Приговор автора бескомпромиссен и строг: нельзя быть «Робинзоном», в мире не существует утопических островов. Реальность, олицетворенная роковой силой, рано или поздно, но настигнет.

Текст Петрушевской ревизионирует перспективу пастушьей идиллии в мире после будущего. В данной проекции, когда настоящее сводит счеты с утопиями прошлого, открываются трагические последствия социальных экспериментов. Человек, став жертвой идеи, превращается в мертвеца, мумию, только в этом качестве, по мнению писательницы, он и пригоден для «светлого будущего» или «крестьянского рая» прошлого — абстрактный человек (не-человек) возвращается придуманному пространству текста. Жестокий, безумный мир истории, открывшийся за границами утопий, представлен в рассказе общей судьбой человечества. Боль, ужас, страх, разочарования, как и надежда, признаются Петрушевской неизменными константами человеческого бытия, и в этом писательница продолжает идеи Ф. Достоевского, А. Платонова, В. Шукшина.

Героиня рассказа «Еврейка Верочка» — «чудесная» мастерица, «новый Робинзон», пытающаяся укрыться от «безумного» мира (судьбы) на «благоустроенном острове», в «дивной» комнате «молодой художницы», где «много книг, зеркал, портьер, все темное и сверкающее, ковры и подушки».[9] Подобно персонажам традиционной литературы, героиня противопоставляет безобразию, уродству окружающего красоту и гармонию собственного искусства, мастерство. Верочка шьет «роскошные» вещи, которые для автора-повествователя олицетворяют «светлую мечту»: надел их — «и человек, надел — и не стыдно», можно не прятаться по углам, чувствовать себя легко и свободно. Но и эту женщину-«Робинзона», что, по собственному признанию рассказчицы, жила «честно и блестяще», настигает рок — страшная болезнь и смерть. Миру Верочки, миру полноты и достоинства, нет места в пространстве хаоса, душа ее «неизвестно в каком раю». Однако сама инвариантность ситуации (образ «неизвестного рая») оставляет ощущение открытости, неоднозначности происходящего, смысл которого не может быть расшифрован окончательно: после смерти Верочки остается ее ребенок; древнейший архетип Матери и Дитя дан через восприятие рассказчицы, что делает повествователя центром художественного мира.

Соблазн «женственностью», «красотой», «слабостью» (в том смысле, который им придают Ж. Бодрийяр и Ж. Деррида) вплоть до обреченности (женщины-«Робинзоны») исподволь разрушает логоцентризм мужественности, открывает дар со-участия — основу жизни (циклы рассказов «По дороге бога Эроса», «Бессмертная любовь»). В свете христианского мифа образ Верочки соотнесен с образом Богородицы: говорящее имя, национальность, «личико как светлое яичко». Дитя, оставленное миру, — жертва, принесенная в надежде на пробуждение жалости и сострадания, единственной опоры в абсурдном бытии. Реальность неизменна, тяжела, ее невозможно преобразить (рок), но в ней можно преобразиться, открыв живительный источник в обретенном или придуманном чувстве.

Повесть В. Маканина «Лаз» начинается там, где кончается рассказ Петрушевской:[10] цивилизованный странник Ключарев открывает мистический лаз как убежище, как путь из пространства ужаса, мрака, всевластия толпы (коллективного тела) к миру красоты, искусства, «сфере Духа». Мотив путешествия — «бегства» вглубь, к средоточию Земли в поисках избранного места — ведущий в отечествен-

[9] *Петрушевская Л.* По дороге бога Эроса: Повести, рассказы. М., 1993. С. 112.

[10] См.: *Ковтун Н. В.* Человек под руинами Утопий (К проблеме героя в повести В. Маканина «Лаз») // Современность в зеркале рефлексии: язык — культура — образование. Междунар. научная конф. Материалы. Иркутск, 2009. С. 360—372.

ной утопической традиции: от града Китежа до интеллектуальных проектов В. Одоевского, Ф. Булгарина, В. Брюсова, но сейчас он получает иное толкование. Лаз не гарантирует откровения истины, он — символ погружения героя в бездны собственного бессознательного, прапамяти, откуда можно укрепить дух «квантом старой энергии». Не случайно процесс путешествия под землю (саморождающую стихию) сравнивается с плаванием, преодолением то ли Леты, то ли Стикса: Ключарев напоминал «и тут пловца, плывущего на боку, плывущего в земле».[11] Такой же подкоп под воды реки времени делают слепцы, Пекалов («Утрата») в попытке доискаться смысла собственного бытия, не найти ответ на «вечные вопросы», а разрешить дилемму между конечностью жизни отдельного человека и бесконечной пестротой мироздания. Преодоление прохода-лабиринта и есть тогда схватка с собственной смертью. Герой «Лаза» сокрушается: «И как всегда, когда пора уходить, человеку кажется, что разговор достиг наконец своего белого пика...» (с. 319).

Путь Ключарева прерывен, полон тупиков, ловушек (склады, темные вагоны) — это извилистый путь человеческой мысли, движение которой и пытается запечатлеть автор. Он не толкует чужие мысли, но едва успевает за снами и фантазиями «чудаковатого» героя. В тексте разграничены индивидуальная поэтическая утопия персонажа (его надежда на слово — не слово-дело, а сам процесс витийствования) и скептико-ироническая позиция нарратора, уже познавшего бессилие самых пылких речей. Роман Маканина «Андеграунд, или Герой нашего времени» (1998), обращенный к проблеме бытия человека, отвернувшегося от слов, погруженного в стихию жесткой материальности, выглядит своеобразным продолжением повести начала 1990-х. В подобной стилистике выстроены поздние тексты В. Сорокина: герои автора существуют за пределами культуры, которой противостоят первобытные, неуправляемые страсти и инстинкты. Отсюда же культ уродства, безобразия, зла, проступающих сквозь флер привычных норм.

Ключарев — единственный в произведении, кому открыт мистический путь к тайне, но тайна лишена сакрального ореола. Жажда высокого, Слова («...онемевший Ключарев слышит присутствие Слова. Как рыба, попавшая в воду, он оживает: за этим он и спускался» — с. 305) совмещается в сознании персонажа с пониманием неизбывной греховности человеческой природы, разрушительной силы инстинкта. Он представляет себя червем («...так движется червь, так движутся и люди, если они не притворяются» — с. 267), путь которого правит «земляное сознание», «колея веков», но личность определяет долг памяти и нравственное чувство — чувство ответственности за жизнь другого: ребенка, друга, беззащитного животного. В «перевернутом» мире, где абсолют утрачен, милосердие одного по отношению к другому, проявляющееся буднично, и есть опора существования.

К доброте в повести взывают все: врач просит пациента: «скажите доброе слово» медсестре; преуспевающий продавец беспокоится о родных: «Скажите им: привет от Валентина Андреевича. Валентин Андреевич — это я. Да, только привет. Я больше ничего не прошу» (с. 308); без сострадания невозможна жизнь (судьба юродивого сына героя Дениски) и даже прощание с нею (похороны Павлова). Само путешествие странника осуществляется благодаря «добрым людям», указывающим направление. Однако порой, чтобы выжить, осилить постоянно сжимающееся отверстие лаза, необходимо прислушаться к инстинкту тела, повторяя извивы, движения самой земли («червь»). Онтология лишена знания этики, человек, по В. Маканину, не может преодолеть силу стихии и не должен к этому стремиться («...нас сотрясают процессы природы, которых мы не понимаем» — с. 267), возвращение к природе равно возвращению к первоначалу (земле), откуда начинается путь, но само осознание власти «колеи» обязывает к трезвости и мужеству, своеоб-

[11] *Маканин В. С.* Линия судьбы и линия жизни: Романы. М., 2001. С. 224 (далее цит. по этому изданию).

разному рыцарству. Тень древнего копьеносца подсвечивает образы Ключарева: «воин с двумя пиками»; пылкого оратора из «нижнего» мира: «...из кафе выскакивает бородач, нагоняет и — посреди шумной улицы — передает Ключареву забытые им рулоны. „Бежал за вами по улице, как стражник с пикой!" — смеется он» (с. 317). Ирония, пронизывающая сцену, авторский знак условности происходящего, игры в сражение при очевидной предопределенности финала.

Противостояние миров в повести лишено абсолютности: верхний, умирающий мир — последний виток цивилизационного развития; нижний — начальная его ступень, которая совпадает с последней, что создает ощущение замкнутости, обреченности бытия, его внеиерархаичности, тупиковости. Разрушенная «старая церквуха», «осквернённая остаточным мусором», с вороной, покачивающейся «на высоком штыре, что вместо креста» (с. 300) — в верхнем мире — ассоциируется с горой из возвращенных билетов тех, кто повторил жест Ивана Карамазова, отказался от будущего — в нижнем. И никакого трагизма выбора, в жизни ничего и нет, кроме слезинок детей. Оппозиция миров имеет в тексте множество смыслов: Россия — Запад (эмиграция), природное — социальное, инстинкт — разум, народ (почва) — интеллигенция, но ни один из них не доминирует. Ситуации, образы того и другого пространства накладываются друг на друга (эффект «совпадения пространств»), бликуют, создавая ощущение исчезающего бытия.

Ключарев же — странник, «бегун», пытающийся сохранить прошлые смыслы, но не ради внутреннего удовлетворения, а чтобы закрепиться на какой-то точке и устоять среди обваливающегося мира, разнузданных страстей, животной жестокости. Зов о помощи, на который спешит герой, — зов культуры и памяти, еще не окончательно утраченные. Путь Ключарева — единственное, что связывает частицы расползающегося мироздания, но связывает лишь на миг, ибо в осколочном пространстве «вместе — опаснее», «у распылившихся, у ставших как пылинки, более шансов выжить и уцелеть» (с. 301) — в этом и заключается трагический абсурд существования, когда беспочвенность гарантирует устойчивость. Человек, спасающийся в пространстве иллюзии, культуры, слова, не может быть избавлен и от причастности к низкому, страшному, он способен превозмочь законы плоти (аскеза), но не способен забыть зло в себе («червь»). Автор и передает единство противоположностей: духовный путь личности, осознавшей свой смертный удел.

Ритуальное путешествие скитальца проецируется в тексте на крестный путь (аналогия с рыбой — эмблемой жизни, обреченной на искупительную жертву), оно мучительно, сопряжено с риском, болью: Ключарев постоянно ходит с незаживающими ранами под одеждой, напоминающими стигматы. Стигматы не были целью святых, но сама их вера, скорбь за несовершенство мира получали подобное материальное воплощение. Проникая в глубины времени, прошлое, мысль героя нанизывает целые культурные пласты, Ключарев предстает в чудаковатых образах калики перехожего, Дон-Кихота, интеллигента в ритуальной шапочке с помпоном, но ни один из них не кажется исчерпывающим, адекватным. Идеалы высокой культуры, примериваемые настоящим, не приходятся впору, остраняются, что и рождает эффект иронии. Лишенный покровительства высоких слов, абсолютов (религиозных, культурных), «голый человек» вынужден доверять собственному витальному чувству, открывать забытый след смысла заново. Код христианства — только одна из проекций поиска, дань культурной традиции (не вере), сохранившей опыт восхождения человека от первородности к высокой духовности.

Фамилия Ключарев соотносится с символикой ключа и фалла: преодолевая отверстие лаза, он ввинчивается, вонзается в тело земли-Матери: «...земля как женщина, а он как мужчина, совершающий свое вечное мужское дело» (с. 320). Ключ — знак высшей власти, связанный в христианстве с процессом вознесения души на небо. Святой Петр держит ключи от рая. Ключ — символ проникновения в тайну, загадку, эмблема инициации и посох. В повести Маканина сакральная па-

радигма переосмыслена. «Апостолом Петром у врат рая» названа случайная возлюбленная Ключарева — кладовщица, хранящая инструмент, без которого пещеры не открыть, не постичь первородного смысла. Ее двойник в «верхнем» мире — сторож морга Семеныч, «невысокий мужичонка в ватнике, с огромными ржавыми ключами на стальном кольце» (с. 299). Сам герой — живая «затычка» меж миром духа и царством «низа» (морг), его восхождения и спуски — напоминание об утраченной вертикали, кресте. Проворачиваясь в отверстии лаза, Ключарев хотел бы распахнуть пространство, но «не может расширить лопатой дыру лаза: тут предел...» (с. 318). Предел возможностей личности вообще — не Бога, когда приближение к тому или другому полюсу равно опасно: кровохарканье — у жителей сверкающего города и вечный страх быть раздавленными толпой — у обитателей темных улиц. Попытки преодоления собственного удела свидетельствуют, по В. Маканину, не силу, но инфантильность, утрату лица, страх.

Ключарев спускается вниз не за вещами — в надежде услышать слово, политические дебаты или стихи. Он не ищет в текстах смысла, но дорожит самой пылкостью речи, «голосами», порывом души: «Высокие их слова неточны и звучат не убеждая, но с надеждой, что даже приблизительность искренних слов раскроет душу (лаз в нашей душе), и исторгнутая оттуда боль скажет слова новизны. Слова не выкрикнутся, просто назовутся сами собой, и люди, быть может, притихнут от догадки: вот оно!..» (с. 319). Слова волнуют, «дают высокий настрой духа», «укол высоких слов напоминает, что он и она (и ты с ними) не просто ползущие или вползающие существа» (с. 289), но хранители духа, что уравновешивает абсурд мироздания.

У каждого героя повести свой вариант пещеры, отдельный поиск опоры существования, самоидентификации. Для семьи друга Ключарева Чурсина «обретенным раем» становится цистерна, бункер, оставшийся в наследство от времен «развитого социализма». Это абсолютно замкнутое пространство, символ самоценности частной жизни, довольства малым. Бункер — церковь наоборот (под землей), красавица дочь Чурсина сравнивается в тексте с Богородицей: «...стоит поодаль, все так же со свечой в руках — как мадонна» (с. 280). Продолжает данную парадигму образ больного сына Ключарева, забота о котором объединяет семью, не дает отчаяться. «Насмешливый» Павлов выбирает убежищем городскую квартиру, за дверью которой воображаемая рентгеновская пушка, напоминающая «гиперболоид инженера Гарина» из одноименного романа А. Толстого. Бытие человека отграничено от внешнего пространства (хаоса) и не претендует на универсальные смыслы.

Прямо обратная позиция, когда вопросы частной жизни решаются в глобальном масштабе, предельно формализуется. Жители подземного города (по-масонски возделанные из протоматерии люди: писатели, художники, поэты) обсуждают известные утопические модели преображения мира: от «русской крестьянской общины» до «разумного Государства» с философом на троне или харизматическим вождем-тираном. Рационализированные проекты «осчастливливания граждан», как и мифы о частном убежище, представляются равно исчерпанными даже их протагонистам: буднично умирают во время интеллектуальных дискуссий ревнители «всеобщего счастья», иронизируют над собственными «пещерами» Чурсин и «насмешливый» Павлов.

Исконная для русской культуры надежда на воскресение народа-богоносца оспаривается явлением «крепкого, хладнокровного типа мужичка. Он в новеньком ватнике, в коротких сапогах (так и думается, что за сапогом у него нож)», «сходит в полутьму, как к себе домой. Его время» (с. 293). Подобранный, ко всему готовый, без надежд и иллюзий «человек в ватнике» — излюбленный авторский типаж, пришедший на смену духоборам «деревенщиков» и насмешливым интеллектуалам «молодежной прозы». Такой научается жить без опоры, ориентироваться по ситуации, не высовываться, не искать обетованных земель, но всегда чувство-

вать выгодный момент в настоящем. Писатель сдержан в описании характера, «момент истины» в судьбе каждого персонажа есть момент преодоления власти колеи, привычки, пусть на мгновение, «гуманное место», по определению И. Роднянской,[12] «укол боли», безошибочно указывающий — перед нами человек, считает Л. Аннинский.[13]

Тот, кто потерял надежду на спасительность дома, культуры и веры, начинает двигаться навстречу другому столь же одинокому человеку, ощупью пробираясь на «зов». Возможность диалога относится к числу узловых параметров личности, ее глубинной индивидуальности: «я существую не потому, что мыслю, сознаю, а потому, что отвечаю на обращенный ко мне призыв другого человека» (теория М. Бахтина). Встреча героев В. Маканина отнюдь не гарантирует облегчения, голос, призыв одной души к другой, может быть не распознан («Один и одна»), чужд или недостаточно силы для ответного порыва. Способные откликнуться объединены в повести символикой искупительной жертвы: похороны Павлова, собравшие друзей, напоминают снятие с креста, тело заворачивают «в одну из простыней» — плащаницу, оставляют в пещере рядом с разрушенной церковью, надежда на продолжение, необоримость жизни запечатлена и в образе младенца — нерожденного сына умершего. Христос, Богородица — символы Духа, к которым всякий раз прорывается мысль героя со дна прапамяти. Эти борения (их знаки — стигматы) и передает автор, лишенный утопических упований на преображение исконных законов бытия, но не снимающий с человека ответственности за происходящее с ним.

Путь Ключарева не рассматривается в категориях победы-поражения, он дискретен, в каждой точке разлетающегося на осколки мироздания герой должен все начинать с начала, доказывая равность собственной судьбе. «Задача моего героя, — признается В. Маканин, — прожить свою жизнь с сознанием того, что она неповторима. Самоценность жизни и есть самоценность. Она не зависит от общества — от любого общества».[14] Рамочная композиция повести — реализация этой же идеи: действие начинает и завершает картина «распятия» (порог квартиры — лаз — крест). Ключарев боится застрять между мирами, заблудиться в перекрестках памяти, навсегда остаться на кресте. И знание бессильно, и нет слова, облеченного сакральной силой, нет уверенности, что сила такая на благо. Ответ разума заблудшему, как клюка слепцу: «когда наступит полная тьма, идти и идти, обстукивая палкой тротуары. Весь ответ» (с. 323). Приговор, оскорбивший героя: «Ужасный сон. И несправедливый, с точки зрения Ключарева, в своем недоверии к разуму» (там же), — автор принимает. В этом кажущемся смирении художника критика увидит отказ от классических установок, игру «на понижение в оценке человека, его сил и возможностей»,[15] что представляется спорным. В сумерках уснувшего (остановившегося) героя будит «добрый человек» «с мягкой улыбкой» и побуждает идти. Своеобразный гуманизм В. Маканина в том, чтобы, признав абсурд бытия и малость человека, сохранить веру в возможность духовного порыва личности, освобождающего из плена одиночества, страха хоть на миг.

Разрушение глобальных утопий прошлого (прогрессистских, патриархальных) обернулось для человека утратой однозначной системы ценностей, необходимостью самостоятельного выбора в каждой жизненной ситуации. Мир, ранее четко делимый на «свой» и «чужой», стал разным, пестрым, иным. «Точкой отсчета» в антиутопиях[16] конца века явлена не катастрофа, но будущее как таковое. Общество по-

[12] *Роднянская И.* Незнакомые знакомцы // Новый мир. 1986. № 8.

[13] *Аннинский Л.* Структура лабиринта. В. Маканин и литература «серединного» человека // Аннинский Л. Локти и крылья: Литература 80-х: надежды, реальность, парадоксы. М., 1989. С. 257.

[14] Цит. по: *Генис А. А.* Иван Петрович умер: Статьи и расследования. М., 1999. С. 47.

[15] *Роднянская И.* Указ. соч. С. 231.

[16] В применении к художественной прозе 1980—1990-х годов определения утопия/антиутопия условны, имеется в виду «как бы утопия/антиутопия».

сле будущего демонстрирует парадокс эволюции, фиаско прогресса, когда ускоренное движение вперед оборачивается в итоге провалом в доисторическое, архаику, «бессознательное» (роман «Кысь» Т. Толстой). Утопия соцреализма доказала, что, нивелируя личность, снимая верхний культурный слой, мы оказываемся не в фаланстере — в пещере, которую и маскируем под Город Солнца. Патриархальная утопия «деревенщиков» сакрализовала архаику, вместо Города Солнца идеалом явлены Китеж и Беловодье, в спасительной власти которых усомнились уже Ф. Абрамов, В. Астафьев, В. Шукшин. «Сорокалетние» восьмидесятых (Р. Киреев, В. Крупин, А. Ким, В. Личутин) заглянули под обломки утопических декораций, живописали человека на распутье как на кресте, выпавшего из Утопии на перекресток. Постмодернисты возвели эту ситуацию в Абсолют, культивируя представление о множественном, деидеологизированном характере истины, лишающем смысла, ценности и само это понятие.

И прогрессисты и традиционалисты стремились найти причину, указать на единственную ошибку, препятствующую откровению «Руси обетованной»; современные неореалисты признали власть истории, увидели в современном расколотом мире черты извечной трагедии бытия. Хаос не возводится в норму, но внутри «безумного мира» стремятся открыть принципы его внутренней саморегуляции. Мерой бытия становится «маленький», беззащитный герой: скиталец, калика и шут одновременно, отваживающийся на поиск стершихся следов смысла. Обретенная таким образом истина — обязательно частная, связанная с личным прозрением героя, волей автора, но указывающая на архетипичные ситуации и образы.

В мире, оставленном Богом, человек может надеяться только на другого человека, главными ценностями жизни становятся со-участие и со-страдание одной души к другой. Показательно, что выход России из Утопии Вик. Ерофеев сопоставляет с выходом всех русских до последнего человека из народа, означающим, по мнению писателя, исход. Утопия в этом контексте становится формой национальной идентичности («деревенщики» продолжают традицию органической русской философии, означенной творчеством славянофилов, Вл. Соловьева и его последователей), преодоление которой равнозначно обретению нового лица.

Показав опасность и одновременно заразительность «побега» в Утопию, авторы конца двадцатого столетия остранили, травестировали известные мотивы, темы, образы, вольно или невольно освободив пространство под здание новой мечты. Чем очевиднее в современной прозе мотивы конца, страха исчезновения мира, тем динамичнее сюжетное действие, активнее персонажи (лихорадочная работа робинзонов по обустройству собственного убежища в рассказе Л. Петрушевской, погоня героя за прежними книгами в романе Т. Толстой, вечный поиск и бой во имя «ледяного» совершенства в «Голубом сале» В. Сорокина). Воссозданный таким образом «веселый апокалипсис» обрастает разнообразными утонченными метафорами, аллюзиями на произведения классиков, что усиливает ощущение неизбывного абсурда национального бытия, неистребимости веры человека в «нарисованный рай» и одновременно свидетельствует о преемственности на уровне текстов культуры.

© *В. Б. Колосова*

# НА ГРАНИЦЕ ФОЛЬКЛОРА И КНИЖНОСТИ: РУКОПИСНАЯ ВЕРСИЯ НАРОДНОЙ БОТАНИКИ*

«Народные» травники — малоизученный жанр русской естественнонаучной книжности. Достаточно сказать, что за все время их изучения было опубликовано всего восемь полных датированных списков, причем с разрывом в без малого полтораста лет. Скромные размеры этого корпуса текстов позволяют привести его здесь целиком:

1) Книга, глаголемая травник [Публикация В. В. Губерти] // Архив исторических и практических сведений, относящихся до России. Кн. 1. СПб., 1859. С. 76—83 (4-я пагин.). [«Народный» травник XVIII в.]

2) Травник // Флоринский В. М. Русские простонародные травники и лечебники. Собрание медицинских рукописей XVI и XVII столетия. Казань, 1879. [С. 3—15: «Народный» травник первой пол. XVIII в.]

3) *Новомбергский Н. Я.* Слово и Дело Государевы (Материалы). Томск, 1909. Т. 2. С. 75—77. [С публикацией «народного» травника из следственного дела 1703 г. РГАДА. Ф. 371. Оп. 287. Вяз. 4. Д. 85.]

4) *Виноградов Н.* Заговоры, обереги, спасительные молитвы и проч. СПб., 1909. Вып. 2. [С. 28—41: «Народный» травник сер. XVIII в.]

5) Действующий травник из Южной Сибири / Подг. текста, предисл., словник В. А. Липинской, Г. А. Леонтьевой // Традиционный опыт природопользования в России / Отв. ред. Л. В. Данилова, А. К. Соколов. М., 1998. С. 414—479. [«Народный» травник конца XVIII в. АККМ. № ОФ 14159/173.]

6) Тексты травников, извлеченные из дел // Михайлова Т. В. Колдовские процессы в России: официальная идеология и практики народной религиозности (1740—1801 гг.). Дис. ... канд. ист. наук. СПб., 2003. Приложение 6. С. 273—285. [Травник Петра Васильева: «Народный» травник из следственного дела 1749 г. (РГИА. Ф.796. Оп. 30. Д. 18. Л. 331—338 об.)]

7) Травник начала XVIII в. [Публикация А. Б. Ипполитовой] // Отреченное чтение в России XVII—XVIII веков / Отв. ред. А. Л. Топорков, А. А. Турилов. М., 2002. С. 420—440.

8) Лицевой травник конца XVIII в. [Публикация А. Б. Ипполитовой] // Отреченное чтение в России XVII—XVIII веков / Отв. ред. А. Л. Топорков, А. А. Турилов. М., 2002. С. 441—464.

Естественно, далеко не все публикации были осуществлены на уровне современных научных требований и с необходимыми комментариями. Тем ценнее монография А. Б. Ипполитовой, вышедшая в серии «Традиционная духовная культура славян». Книга является логичным продолжением работы автора над диссертацией и серией статей; А. Ипполитова также сама публиковала тексты травников (№ 7 и 8 в вышеприведенном списке).[1]

Выбор периода — XVII—XVIII век — автор аргументирует тем, что до XVI века в славянской книжности не было отдельных сочинений на эту тему, а естественнонаучные сведения включались в различные произведения описательного и толковательного характера. Первые тексты такого рода были переводными (с немецкого, польского, латыни). В XVII веке появились в небольшом количестве первые образцы низовой рукописной традиции: сборники непостоянного состава, где отдельные статьи описывали растения и их свойства, на XVIII же век пришелся расцвет традиции. Тем не менее в сравнительных целях автором привлекались тексты XIX и начала XX века, хотя этот период характеризуется контаминированием отдельных статей и искажением фитонимов. В целом исследовательницей проработан внушительный список из 71 травника и лечебника, изучены тексты заговоров и следственные дела, в которых фигурировали какие-либо рукописные тетради и записки.

В первой части — «Изучение „народных" травников: историография, источники, методы» — после необходимого обзора работ по публикации и изучению травников А. Ип-

---

* *Ипполитова А. Б.* Русские рукописные травники XVII—XVIII веков: Исследование фольклора и этноботаники. М.: «Индрик», 2008. 512 с.; илл.

[1] С библиографией А. Б. Ипполитовой можно ознакомиться на интернет-страничке: http://ethnobotanics.pochta.ru/bibliograph-ippolitova.htm

политова четко изложила свою методику изучения материала. Отметим, что автором сделан первый шаг к решению непростой задачи — созданию типологии народных травников, которая осложняется дробной структурой текстов. Достижение этой цели диктовало ряд методологических решений. Во-первых, слабая зависимость между заголовками и содержанием отдельных статей заставляет при идентификации статей ориентироваться не на фитонимы, а на содержание статьи. Во-вторых, необходимость различать «совокупность текстов одной статьи», «текст статьи в конкретном списке» и «устойчивые разновидности одной статьи» (с. 51) заставила автора разработать оригинальный принцип номинации статей с целью избежать путаницы, которая могла бы возникнуть вследствие использования одного фитонима для разных растений/статей. Такой подход позволил прослеживать эволюцию отдельных статей, а следовательно — предпринять (впервые в истории изучения травников) попытку выявления генетического родства разных списков и контаминированные тексты статей.

На основе таких критериев, как 1) общий набор статей, 2) их последовательность и 3) текстологическая близость, автор вводит понятие «тип травника» и выделяет 11 таких типов для XVII—XVIII веков, один тип травника XIX века и 23 отдельных списка, не подпадающих под какой-либо определенный тип. Дробный характер материала осложняется еще и неоднородностью происхождения текстов, которые складывались из записей местного происхождения, переводов отдельных статей, сведений из устной традиции; в них описаны как реально существующие, так и вымышленные растения.

Изучение археографических особенностей травников привело автора к выводу об их широком распространении на значительной территории. Однако, не ограничиваясь изучением собственно текстов травников, автор ставит их бытование в широкий историко-культурный контекст. Например, травники представлены в следственных делах о колдовстве, отражающих отношение к рукописному тексту в раннее новое время.

Касаясь принципов описания растений в травниках, автор не просто изучает структуру их статей, но и касается важных вопросов вариативности фитонимов, их омонимии и полисемии, мотивации фитонимов и, наконец, такого крайне малоизученного и интересного явления, как народная этимология.

Вторая часть книги — «Представления о растениях» — открывается описанием и анализом «инструкций» относительно сбора растений. Этот материал последовательно продолжает тему гетерогенности происхождения русских травников, отразившуюся в отдельных мотивах ритуалов сбора, восходящих к разным истокам. После этой «практической» части автор переходит к трем крупным блокам поверий о растениях. В качестве объектов для такого «портретирования» были выбраны 1) «царские», «материнские» и «святые» растения; 2) «разрыв-трава»; 3) антропоморфные растения. Для первого блока автор отмечает архаичность явления «царской» номинации растений, восходящего к XVII веку, а также его распространенность, при сравнительной редкости величания растений «матерями» и «святыми». Во втором блоке материал о разрыв-траве, интересный сам по себе, подан на широком фоне аналогичных поверий, распространенных в европейской традиции. Автором представлена внушительная подборка текстов, свидетельствующих о перспективности компаративных исследований этой темы. Интересно и решение применить методику изучения, разработанную для изучения мифологических персонажей: «изучение „пучка" функций, выявление локальных образов разрыв-травы, их „ядерных" и „периферийных" черт» (с. 258—259). В результате автор делает вывод о гетерогенности этого растительного образа в русских травниках и лечебниках, хотя и не берется определить происхождение каждого текста в отдельности. Поверья о разрыв-траве не были оторваны от реальности: как свидетельствуют материалы следственных дел, сведения из травников нередко пытались применить на практике. В третьем блоке, посвященном антропоморфным растениям, также отмечается отсутствие единства происхождения текстов и возможность их возведения к западной или русской традиции, однако здесь автор делает интересный вывод о связи именно этой группы поверий с «символикой человеческого тела (любовная магия, регуляция деторождения, бесплодие, лечение), а также с использованием растений и их корней в качестве амулетов (универсальная функция, социальная магия, апотропей)» (с. 282).

Наиболее увлекательной представляется третья часть книги — «Функции растений в травниках». Эта часть позволяет получить представление об интересах людей, которые переписывали травники и пользовались ими, каких целей старались достичь с помощью растений, максимально приблизиться к пониманию внутреннего мира исполнителей магических действий, посмотрев на него изнутри традиции. Автор выделяет семь групп функций: медицина; хозяйственные проблемы; взаимоотношения с нечистой силой; социальная магия; семейно-брачные отношения; магия «профессионалов»; обретение сверхъестественных и бытовых способностей (с. 285), отмечая значительный перевес первой группы функций. Разумеется, функции растений, охватывая практически все сферы деятельности человека, не могут быть строго отграничены друг от друга, отражая тесное переплетение сторон человеческой жизни.

Несмотря на общность причин возникновения и системы функций корпуса магических знаний в разных этнических традициях,

анализ материала позволяет выявить и специфику русской магической традиции: их конкретность, тесную связь с повседневностью, направленность на домашнее хозяйство или ремесло. Рассмотрение функций травников также приводит автора к выводу о травниках как преимущественно «мужских» текстах.

Уже отмеченная эрудиция А. Ипполитовой позволила ей не только умело пользоваться компаративным методом, но и поставить объект своего исследования в широкий исторический контекст. Отмечая совпадение времени появления русских травников с периодом секуляризации культуры, их происхождение из разных источников (античность, западноевропейская традиция, русский фольклор), автор предполагает особую популярность книжных мотивов «тогда, когда имелись близкие мотивы в устной традиции», относя к таким мотивам поверья о разрыв-траве, ритуалы окружения и выкупа при сборе растений, поверья об антропоморфных растениях (с. 395—396). Таким образом, обе крайние точки зрения на происхождение русских травников (либо «наследие русской старины», либо запись устных поверий) представляются одинаково ошибочными.

Первичность прагматического отношения к миру растений отразилась в их классификации, неизбежно отличающейся от научной, зато сближающейся с фольклорной классификацией растений (а также и животных), где ведущую роль играет признак объекта, влияющий на его номинацию и наделение различными функциями. Общность же функции, в свою очередь, позволяет объединять растения в группы со схожей символической нагрузкой. Прагматичное отношение к растениям не препятствует их эстетической значимости, а также их одушевлению, приписыванию им человеческих свойств.

Помимо тщательного анализа материала, отметим, что значительная часть собранных автором архивных материалов впервые вводится в научный оборот, причем с рукописными источниками исследовательница работала в библиотеках и архивах Москвы, Санкт-Петербурга, Петрозаводска и Праги. Впечатляет и список литературы, проработанной ею. Он показывает, что учтена не только опубликованная литература по травникам, но и по устному фольклору, причем как русской, так и инославянских, а также других европейских традиций. Отметим, что устная традиция изучена А. Ипполитовой так же тщательно, как и письменная, и ряд материалов, привлекаемых для анализа, собран ею лично в фольклорно-этнографических экспедициях. К отдельным достоинствам книги следует отнести использование количественных методов, столь редкое в гуманитарном знании. Четыре указателя (использованных текстов о растениях; фитонимов травников и лечебников; диалектных и иноязычных фитонимов; научных и литературных фитонимов) позволяют легко ориентироваться в тексте книги и быстро находить нужную информацию. Наконец, ряд иллюстраций, которыми снабжен текст, позволяет составить собственное представление о малоизвестной традиции изображения растений в травниках.

Как всякий серьезный исследователь, А. Ипполитова не только решает поставленные задачи, но и намечает дальнейшие перспективы в своей сфере гуманитарного знания. Так, автором поставлена проблема соотношения описания растений в устной традиции, в травниках и памятниках «ученой» традиции. Дальнейшие планы автора включают издание археографического описания и текстов основных типов травников. Также предполагается создать словарь терминологии и символики русских травников. Такая масштабная цель потребует решения следующих задач: «выявление новых списков и типов XVII—XX вв., их атрибуция; текстологический анализ статей и списков, уточнение типологии списков, выявление неизвестных ранее типовых текстов; лингвистический анализ фитонимов; ботаническая идентификация тех растений, которые возможно определить; составление перечня фольклорных мотивов и функций растений» (с. 397—398). Ее достижение позволит выйти на следующий уровень исследований: сравнить русские травники с инославянскими и другими традициями как в рукописном, так и в устном изводе.

© *А. Ю. Веселова*

## Н. А. ЛЬВОВ: ГЕНИЙ ВКУСА И МЕСТА*

В последние два десятилетия в отечественной гуманитарной науке наблюдается некоторый сдвиг в сторону изучения деятелей культуры так называемого второго ряда. Причин тому несколько. Это и открывшиеся новые возможности в связи с введением в научный оборот ранее недоступных материалов, и бóльшая, по сравнению с предшествующим

* *Милюгина Е. Г., Строганов М. В.* Гений вкуса: Н. А. Львов. Итоги и проблемы изучения. Тверь, 2008.

периодом, свобода в выборе предмета исследования, и популярность антропологических и микроисторических методов во всех гуманитарных направлениях. Особенно выражена эта тенденция в провинции,[1] где постепенно происходит смена культурных героев: деятели революционного движения и т. д. уступают место писателям, которых ранее принято было считать второстепенными, находящимися в тени своих современников, а также краеведам, историкам местного значения и т. д. Последовательное и всеобъемлющее изучение творчества Николая Александровича Львова в Тверском государственном университете несомненно находится в русле этой тенденции. За последние почти десять лет Львов окончательно занял позицию гения места Тверской области, потеснив в этом отношении и М. Е. Салтыкова-Щедрина, и А. С. Пушкина. Однако, несмотря на то что Львов принадлежит не только тверскому краю, успехи научных сил в Твери при культурной и финансовой поддержке местной администрации[2] оказались очень заметными. С 2001 года в Твери и Торжке проводились международные научно-практические конференции, посвященные Львову, по итогам которых вышли четыре сборника под общим заглавием «Гений вкуса».[3] Таким образом, в результате консолидации усилий специалистов в разных областях науки и культуры многогранная личность Львова, проявившего себя сразу в нескольких сферах своей кипучей деятельности, была очерчена достаточно ярко. Рецензируемое издание — монография, вышедшая под тем же названием «Гений вкуса» с подзаголовком «Итоги и проблемы изучения», действительно подводит промежуточный итог почти десятилетней работы большого научного коллектива. Эта монография написана двумя авторами, сотрудниками кафедры истории русской литературы Тверского университета, доцентом Е. Г. Милюгиной[4] и профессором М. В. Строгановым. Она представляет собой аннотированный свод произведений Львова в разных отраслях знания, а также обширный библиографический обзор научных исследований его творчества, выявляющий основные тенденции таких исследований и намечающий направления и перспективы дальнейшего развития «львоведения».

Вместе с тем монография «Гений вкуса» заявлена как проект планируемого полного издания произведений Львова, к которому будут привлечены специалисты из многих областей науки и техники.[5] Львов проявил себя в архитектуре, садово-парковом искусстве, живописи, литературе, разработке полезных ископаемых и их переработке, технике строительства (землебитное строение и пиростатика) и некоторых других разделах знания. Для авторов книги очевидно, что полноценное изучение деятельности Львова возможно только при комплексном подходе, а исследование одного из видов приложения его творческих сил невозможно без осмысления остальных. Поэтому насущной и первостепенной задачей является последовательное введение в научный оборот всего имеющегося, но часто малодоступного для исследователей материала, связанного с Львовым. Состав книги, т. е. ее главы, обусловлен этим обстоятельством: выделены «пространственные» (архитектура и строительная техника, садово-парковое искусство, графика) и «мусические» (литература, история, музыка) искусства, кроме того, в специальный раздел вынесены биографические материалы.[6] Полезность и даже необходимость

---

[1] Одна из ее составляющих — активное развитие краеведения и появление такой дисциплины, как литературное краеведение. См., например: *Строганов М. В.* Литературное краеведение. Учебное пособие для студентов филологических факультетов университетов. Тверь, 2009.

[2] В 2004 году в Торжке был открыт памятник Львову; хотя медленно и непоследовательно, но все же ведутся работы по консервации архитектурных творений Львова и т. д.

[3] Первая и вторая международные научно-практические конференции проходили в Твери и Торжке 16—19 июня 2001 года и 5—8 мая 2003 года. Сборники «Гений вкуса: Н. А. Львов. Материалы и исследования. Вып. 1—4» выходили в 2001—2005 годах.

[4] Е. Г. Милюгиной недавно выпущена также книга «Обгоняющий время: Николай Александрович Львов — поэт, архитектор, искусствовед, историк Москвы» (М., 2009).

[5] Сейчас наследие Львова (если не считать отдельных публикаций) представлено единственным изданием, и оно включает в себя только избранные литературные произведения. См.: *Львов Н. А.* Избранные сочинения / Предисл. Д. С. Лихачева; Вступ. статья, подг. текста и комм. К. Ю. Лаппо-Данилевского. Перечень архитектурных работ Львова подготовлен А. В. Татариновым. Кельн; Веймар; Вена; СПб., 1994.

[6] Разделы «Теория архитектуры», «Графика», «Эстетические взгляды» (в главе 1-й «Пространственные искусства»), «Хозяйственная и служебная деятельность» (в главе 3-й «Служебные документы. Биографические материалы») написаны Е. Г. Милюгиной, Предисловие, разделы «Архитектурные работы», «Садово-парковое искусство» (в главе 1-й), глава 2-я «Мусические искусства» и разделы «Биография», «Переписка», «Образ Львова в поэзии и живописи современников», «Воспоминания современников» (в главе 3-й) написаны М. В. Строгановым. Заключение и раздел «Переводы» (в главе 2-й) написаны авторами совместно. В целом деление на главы последовательно и логично, вопрос вызывает только размещение раздела «Биография» после раздела «Хозяйственная и служебная деятельность». Разве последняя не является составной частью первой?

такого рода издания, ставящего перед собой задачу систематизации всех сведений о творчестве и личности самого Львова и библиографии о нем, как и потребность в полном собрании сочинений, несомненна. Дополнительную ценность книге придает тот факт, что Милюгина и Строганов внесли много и серьезных, и мелких уточнений по самым разным вопросам, исправили ряд ошибок, как чужих, так и своих, по возможности устранили или хотя бы отметили противоречия в трактовках, атрибуциях, оценках и т. д.

Одна из первых задач, которую ставили перед собой авторы монографии, — это адекватная оценка заслуг Львова и его вклада в ту или иную сферу. Разносторонние интересы Львова привели к многочисленным перекосам в характеристике его творчества, обусловленным как естественной профессиональной узостью взглядов специалистов,[7] так и панегирическими отзывами современников Львова, признанных авторитетов, таких как поэт Г. Р. Державин или художник Д. Г. Левицкий.[8] Кроме того, Милюгина и Строганов на ряде примеров показывают, что Львов был склонен к «автомифологизации» и «артистическому переживанию хозяйственной деятельности» (с. 210—211), что нужно учитывать при изучении его творчества. Говоря о необходимости «научной критики» (с. 7) львовского наследия, авторы книги пытаются понять тип личности Львова, оперируя уже ранее данными ему определениями: «гений», «профессионал» и «дилетант». Проанализировав все перечисленные номинации, Милюгина и Строганов приходят к выводу, что наиболее точно соответствующим индивидуальности и творчеству Львова является определение, данное ему Ф. П. Львовым и еще в 2001 году выбранное в качестве названия конференции, — «гений вкуса». Авторы подчеркивают, что это означает не «гений» вообще, а именно «гений вкуса» — не «исполнения» или «обработки», т. е. скорее теоретик, чем практик (и этим вызваны восторженные отзывы современников, чаще всего обращавшихся к Львову за советом или очередной инвенцией), несмотря на то что сами по себе занятия Львова по преимуществу носили практический характер. Рассматривая применительно к Львову понятия дилетантизма и профессионализма в понимании XVIII столетия, авторы монографии признают Львова дилетантом в каждой конкретной сфере[9] (справедливо полагая при этом, что «репрезентация дилетантского творчества» (с. 274) есть достойная научная задача), но, обращая внимание на социальный и материальный статус Львова, характеризуют его как «профессионального помещика» (с. 272), создавшего «эталонную усадьбу» (с. 270), максимально раскрыв ее возможности. Именно этот вид деятельности Львова Милюгина и Строганов ставят во главу угла и рассматривают как доминирующий и определяющий все остальные в его жизни.

Стремясь не просто продемонстрировать увлечения Львова, но и обнаружить в них общие тенденции, авторы книги проницательно отмечают одну особенность личности и творчества Львова: активно учась и постоянно что-то заимствуя (и не стесняясь признаваться в этом), Львов обладал способностью к органичному переносу чужих форм на русскую почву. Ярчайший пример такого рода «склонения на русские нравы» — львовское палладианство в архитектуре, отразившееся не только в самом строительстве, но даже в отмеченных в монографии эдиционных принципах, примененных Львовым при издании «Четырех книг Палладиевой архитектуры», — точность перевода в них соседствует с обширными примечаниями, в которых даются руководства именно для русских архитекторов. Такое творческое отношение к источнику в сочетании с уважением к нему, с точки зрения Милюгиной и Строганова, очень характерно для Львова. Тверским исследователям эта черта не без оснований кажется свойственной русской культуре в целом, что позволяет без всяких оговорок признать Львова достойным и типичным ее представителем.

Все главы книги построены по единой схеме: описание современного состояния изучения вопроса, рассуждения по этому поводу автора главы, постановка проблем и задач дальнейшего исследования и издания. К сожалению, несмотря на то что книга — проект будущей обобщающей работы и исследователи по возможности стремились делать обоснованные выводы по отдельным аспектам творчества Львова, это оказалось выполнимым не всегда, а лишь в тех случаях, когда они рассматривают проблематику, близкую им самим как филологам или наиболее разработанную в научной литературе. С другой стороны, в «своих» областях авторы иногда уходят в интересующие их детали, поэтому заключения, следующие из той или иной главы, могут не совсем соответствовать первона-

[7] Причем перекосы возможны как в одну (завышенная оценка), так и в другую (недооценка) сторону. Так, кто-то из историков архитектуры может утверждать, что вклад Львова в архитектуру незначителен, зато он был хорошим поэтом, а кто-то считать Львова ведущим архитектором своего времени.

[8] Не случайно образу Львова в воспоминаниях современников, а также в поэзии и живописи посвящены отдельные главы книги.

[9] Здесь, впрочем, аргументация не всегда представляется убедительной: что может быть во все времена бóльшим признанием профессионализма в архитектуре, чем получение государственных заказов на строительство, которых у Львова было несколько?

чальному более широкому замыслу. Это, например, относится к главе «Мусические искусства», проблематика которой в итоге сводится к частному (хотя и без сомнения важному) вопросу о национальном своеобразии произведений Львова.

В некоторых случаях нельзя не отметить досадные упущения — в разделе «Садово-парковое искусство» совсем не упомянут приписываемый Львову проект Александровой дачи в Царском Селе, созданной по мотивам «Сказки о царевиче Хлоре» Екатерины II, хотя этому проекту даже была посвящена отдельная статья в одном из сборников «Гений вкуса».[10] Авторство Львова в данном случае достоверно не установлено, но авторы книги на ее страницах не раз повторяют, что дубиальные произведения также должны обязательно приниматься во внимание, рассматриваться и включаться в планируемое издание.

В целом раздел о садово-парковых работах Львова (и отчасти раздел, посвященный архитектуре) отличается неоправданным уклоном в сторону усадьбоведения.[11] Настаивая на изучении именно усадебного комплекса, в котором наиболее полно реализовался «тип профессионального помещика» Львова, авторы иногда игнорируют тот факт, что усадебный парк, и тем более усадебный дом, — это не только часть усадьбы, но и самостоятельная эстетическая единица, что как раз для Львова было очевидно — об этом можно судить по его проекту парка для князя А. А. Безбородко в Москве.[12] В итоге собственно теоретическим работам по садово-парковому искусству в одноименном разделе посвящены только последние две страницы из десяти, остальные же заняты перечислением усадеб, к созданию которых имел или мог иметь отношение Львов; здесь же констатируется тот факт, что его участие в планировке парка в этих усадьбах в большинстве случаев еще более сомнительно.

Впрочем, подобных недостатков трудно было избежать, учитывая масштабность задачи, которую поставили перед собой авторы. В то же время такая ее постановка вполне оправданна. В ситуации нынешней раздробленности научных сил деятельность кафедры истории русской литературы Тверского университета по изучению творчества Львова, объединяющая специалистов из разных регионов и научных областей, очень полезна и результативна. Остается только пожалеть о малом тираже (100 экземпляров), которым вышел итоговый «Гений вкуса», и пожелать инициаторам проекта издания полного собрания сочинений Львова Е. Г. Милюгиной и М. В. Строганову успехов в формировании коллектива исследователей и скорейшего осуществления их замысла.

[10] См.: *Ананьева А. В.* «Услада мысли и зренья»: Поэтическое описание Александровой дачи в контексте дискуссии о рациональном и сенсуальном восприятии пейзажного парка // Гений вкуса: Н. А. Львов. Материалы и исследования. Сб. 3. Тверь, 2003. С. 299—319.

[11] Причем это направление исследований авторы монографии считают недостаточно и односторонне развитым, что не совсем справедливо, так как мало какая область гуманитарной науки в России в последнее время развивается столь бурно и во всех направлениях, как усадьбоведение.

[12] Разбору этого проекта в значительной степени посвящена не учтенная в книге статья: *Соколов Б. М.* Английская теория пейзажного парка в XVIII столетии и ее русская интерпретация // Искусствознание. 2004. № 1. С. 173—190.

© *Е. А. Тахо-Годи*

# ДОСТОЙНАЯ ДАНЬ ПАМЯТИ ПОЭТА*

Для ценителей творчества Вяч. Иванова минувший год ознаменовался не только памятной датой — 60-летием со дня кончины замечательного поэта-символиста, но и выходом в свет двух весьма важных научных изданий: книги одного из крупнейших современных специалистов по истории литературы начала XX века проф. Н. А. Богомолова «Вяч. Иванов в 1903—1907 годах: Документальные хроники», воссоздающей основные вехи восхождения поэта на символистский Олимп,[1] и выпуска журнала «Символ», специально посвященного наследию Вяч. Иванова: «Вячеслав Иванов: несобранное и неизданное». Хотя этот увесистый том датирован 2008 годом, но de facto он вышел в свет в на-

* Вячеслав Иванов. Несобранное и неизданное / Сост. и ред. Н. Мусхелишвили, А. Шишкин, А. Юдин. Париж; М., 2008. 831 с. (Символ: Журнал христианской культуры. № 53—54).

[1] *Богомолов Н. А.* Вяч. Иванов в 1903—1907 годах: Документальные хроники. М., 2009.

чале 2009 года. Сдвоенный номер подготовлен редакцией журнала в сотрудничестве с Исследовательским центром Вяч. Иванова в Риме и Институтом русской литературы (Пушкинский Дом) РАН. Составителям номера Н. Л. Мусхелишвили, А. Б. Шишкину, А. В. Юдину удалось объединить для осуществления проекта обширный авторский коллектив ученых из различных стран — России, Италии, Франции, Швейцарии, Израиля, США, Нидерландов. Как известно, «Символ» был основан в 1979 году, более тридцати лет назад, при Славянской библиотеке в Париже, которая в свою очередь возникла на базе личной библиотеки князя Ивана Гагарина (ныне хранится в Лионе), вступившего в 1842 году в Орден иезуитов. Журнал изначально ставил своей целью публикацию неизвестных архивных материалов по истории русской духовной культуры. Эта традиция с честью продолжается по сей день.

То, что именно в католическом журнале «Символ» чествуют Вяч. Иванова, неудивительно, ибо поэт в 1926 году присоединился к римско-католической церкви, а позднее преподавал в Папской коллегии «Руссикум» и Папском Восточном институте. Заслуживает удивления, а также и уважения, скорее, тот факт, что несмотря на обилие иванововедческих публикаций последнего времени участникам предприятия удалось найти новый ракурс зрения на Вяч. Иванова, а также ввести в научный оборот множество материалов, неизвестных или прежде недоступных российским исследователям.

Том состоит из четырех крупных разделов. Два последних — это исследования о Вяч. Иванове и католическом мире и интерпретации ивановского наследия. Так, заключительный раздел «Вячеслав Иванов в современной мысли» объединил четыре статьи — Сергея Аверинцева «Вяч. Иванов как истолкователь Евангелия», Александра Доброхотова «Тема бытийного дара в мелопее В. И. Иванова „Человек"», Джорджо Пазини «Духовно-антропологическое измерение в творчестве Вяч. Иванова» и Виктора Троицкого «Об одной модели времени у Вяч. Иванова». В раздел под общим заглавием «Вячеслав Иванов в Риме» вошли две работы Алексея Юдина: в первой из них заострено внимание на уникальности процедуры «перехода» Вяч. Иванова в католичество, во второй дана история отношений к поэту священника Филиппа Де Режиса, «православного католика», как определяет его автор, что, в свою очередь, помогает уточнить ивановские воззрения на специфику православно-католических взаимосвязей. Отношения Вяч. Иванова к Обществу Иисуса освещается в статье Андрея Коваля, а также во включенном в раздел переводе статьи Винченцо Поджи «Иванов в Риме (1934—1949)», впервые опубликованной в 2002 году в «Europa Orientalis» (Vol. XXI.1), где приводится обширный фактический материал, в том числе и о проделанной Вяч. Ивановым работе для образованной Пием XI восточной ветви иезуитского ордена. Мариано Хосе Седано Сьерра предложил работу, начатую еще в 2000 годы совместно с Всеволодом Багно, — об интересе Вяч. Иванова к святому Хуану Де Ла Крусу.

Но, конечно, особого внимания заслуживают первые два раздела тома — «Вячеслав Иванов. Публикации и комментарии», «Вячеслав Иванов. Избранная переписка», позволяющие почитателям поэта непосредственно углубиться в мир ивановской мысли, стать незримыми участниками его живого диалога с современниками: философами Мартином Бубером (предисловие и комментарии — Майкла Вахтеля; перевод немецкоязычной публикации, вышедшей в 1995 году, — Марии Каменкович), Федором Степуном (публикация Кристиана Хуфена, автора монографического исследования о Ф. А. Степуне, и Андрея Шишкина), Семеном Франком (текст первой публикации переписки, подготовленной сыном философа Виктором Семеновичем Франком (1909—1973), был заново выверен и откомментирован сыном поэта Димитрием Ивановым (1912—2003) при участии А. Шишкина), Львом Шестовым (публикация подготовлена швейцарской исследовательницей Женевьевой Пиррон при участии А. Шишкина), с переводчиком Евсеем Шором (материал подготовлен Димитрием Сегалом и Ниной Сегал (Рудник)), с Алексеем Годяевым (публикация А. Шишкина), с детьми — Димитрием и Лидией (предисловие профессора Лионского университета Франсуазы Лесур, подготовка текста Анны Кондюриной и Ольги Фетисенко, комментарии Светланы Кульюс и А. Шишкина). В научный оборот вводятся следующие ивановские тексты: ранняя поэма «Ars Mystica» (предисловие, комментарии Светланы Титаренко, подготовка текста совместно с Еленой Глуховой), ряд прежде публиковавшихся, но теперь заново выверенных и откомментированных О. Фетисенко текстов — «Евангельский смысл слова „Земля"» (впервые опубликован Г. В. Обатниным в 1991 году), «Послание Иоанна Пресвитера» (предисловие Михаила Громова), цикл «Из последних стихотворений», включающий четыре текста — «Утренние чары», «Гармония сфер», «Перевод с латинского», «Лепечет жизнь, как живая волна...», а также ивановские «Мысли о поэзии», заново подготовленные и откомментированные с учетом черновых редакций С. Титаренко. В этот же раздел входит целый ряд переводов немецкоязычных статей Вяч. Иванова — «Русская идея» (перевод Марины Кореневой, предисловие и комментарии Роберта Бёрда), «Историософия Вергилия» (предисловие Филиппа Вестбрёка, перевод и комментарии Генриха Киршбаума и М. Каменкович), «Гуманизм и религия. О религиозно-историческом наследии Виламовица» (предисловие, комментарии и перевод Константина Лаппо-Данилевского), «Эхо» (этот

текст, переведенный для брюссельского собрания сочинений Вяч. Иванова многолетней спутницей поэта Ольгой Шор, заново откомментирован К. Лаппо-Данилевским и С. Титаренко).

Остается пожалеть, что издание не снабжено именным указателем. Конечно, памятуя, что том является выпуском журнала, это пожелание может восприниматься как необязательное. Тем не менее, такой указатель не только помог бы ориентироваться в огромном материале, но и позволил бы избежать чисто редакционных несообразностей: исчезновение имен ряда участников из раздела «Коротко об авторах» (стоит пожалеть об отсутствии в нем кратких биографических справок об А. Доброхотове, К. Хуфене, А. Кондюриной, Г. Киршбауме, М. Кореневой, О. Шор) или, что гораздо принципиальнее, появление имени одного и того же автора в различных транскрипциях. Так, например, немец Theodor Haecker фигурирует в статье Ф. Вестбрёка как «антифашист и католик, яркий критический эссеист» Теодор Геккер (с. 141), а в предисловии и комментариях к «Эху» — как «философ и публицист» Теодор Хеккер (с. 220), что может породить у не слишком внимательного читателя ложное представление о существовании двух совершенно разных фигур. Конечно, можно сожалеть и о том, что публикация письма Федора Степуна к Вяч. Иванову не снабжена хотя бы кратким предисловием, освещающим историю их взаимоотношений, в то время как подобного типа вводные статьи предваряют другие публикации писем в томе. Можно посетовать и на то, что, подготовив к печати переводы достаточно объемных немецкоязычных ивановских текстов, редакция не решилась дать новый перевод совсем крошечного, двухстраничного ивановского «Эха», хотя авторы предисловия к этому тексту прямо говорят о необходимости осуществления такового из-за неточностей, допущенных О. Шор. Можно выразить и некоторое недоумение, почему, вписывая ивановские тексты об историософии Вергилия и о религиозно-историческом наследии выдающегося немецкого филолога-классика Ульриха фон Виламовица-Мёленндорфа в контекст европейской науки, комментаторы проигнорировали имя ивановского друга, выдающегося антиковеда Фаддея Зелинского, который в те же годы, будучи профессором Варшавского университета, обращался к той же проблематике — писал и выступал о Вергилии в связи с 2000-летним юбилеем римского поэта, критиковал печатно Виламовица, чем вызвал недовольство своих немецких коллег, работал над многотомным трудом о религии античного мира — и делился своими размышлениями с Вяч. Ивановым как в личных беседах, так и в письмах, которые мне пришлось готовить к публикации для второго выпуска «Archivio Italo-Russo / Collana di Europa Orientalis» (Salerno, 2002).

Однако все эти и другие подобные замечания могут выглядеть, да и выглядят, наверное, при сопоставлении с огромным трудом, затраченным составителями и авторами этого замечательного тома, не более как «филологическое занудство», «филологическое брюзжание». Как очевидно даже из простого перечня публикуемых материалов, подготовленный журналом «Символ» спецвыпуск, посвященный Вяч. Иванову, — чрезвычайно насыщенное и весьма ценное, с филологической точки зрения, издание. При этом проделанная работа заслуживает высокой оценки и похвал еще и потому, что напечатанные и откомментированные в томе тексты и переписка Вяч. Иванова — уже практически готовый материал для давно ожидаемого российским филологическим сообществом собрания сочинений поэта-символиста, работа над которым начата в Институте русской литературы (Пушкинский Дом) РАН осенью 2008 года.[2] Академическое собрание сочинений Вяч. Иванова стало бы не только достойным памятником поэту, но и замечательной вехой в истории изучения русской литературы и культуры начала XX столетия.

---

[2] См. подробнее об этом: *Лаппо-Данилевский К. Ю., Монахова Г. Р.* Группа по изданию сочинений Вячеслава Иванова: первые шаги // Новое литературное обозрение. 2009. № 98. С. 436—443.

# ХРОНИКА

## МЕЖДУНАРОДНАЯ НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ «И. С. ТУРГЕНЕВ: ВЧЕРА, СЕГОДНЯ, ЗАВТРА. КЛАССИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ В ИЗМЕНЯЮЩЕЙСЯ РОССИИ»

Международная научная конференция «И. С. Тургенев: вчера, сегодня, завтра. Классическое наследие в изменяющейся России», приуроченная к 190-летию со дня рождения и 125-летию со дня кончины Ивана Сергеевича Тургенева (1818—1883), прошла в три этапа: 1-й этап — «Тургенев и мировая литература» — состоялся 17—19 сентября 2008 года в Пушкинском Доме; 2-й — «Тургеневский текст русской культуры» — прошел 20—23 сентября 2008 года в Орле и 3-й этап, под названием «Неизвестный Тургенев», завершил Тургеневские дни 24—26 сентября в Москве. Организаторами конференции выступили Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, Орловский государственный университет, Орловский объединенный государственный литературный музей И. С. Тургенева, Библиотека-читальня им. И. С. Тургенева (Москва) при участии Государственного литературного музея (Москва), а также Государственного музея А. С. Пушкина (Москва) и Государственного мемориального и природного музея-заповедника И. С. Тургенева «Спасское-Лутовиново».

Впервые задуманная в таком широком формате, юбилейная Тургеневская конференция изначально мыслилась ее организаторами как значительный культурный проект, призванный собрать не только научные силы, но и быть интересной для широкого круга почитателей таланта великого писателя. Поэтому ее программа включила в себя ряд масштабных культурных мероприятий. Столь же насыщенными оказались и другие этапы этого научно-культурного проекта. На конференции было заслушано 143 доклада и сообщения, с которыми выступили участники из 24 регионов России и 10 стран Ближнего и Дальнего Зарубежья (Белоруссии, Болгарии, Германии, Испании, Канады, Литвы, Польши, США, Франции, Украины). К конференции были приурочены четыре выставки, посвященные жизни и творчеству И. С. Тургенева; осуществлены издательские проекты, в том числе изданы сборники тезисов, программы, книги, тургеневские календари; организована обширная культурная программа; в мероприятиях конференции в трех городах России приняло участие около полутора тысяч человек.

Так, в первый же день научного форума в Петербурге состоялось посещение могилы писателя на Волковом кладбище, где прошла панихида в его память (свящ. Геннадий Беловолов). Затем В. А. Лукина провела автобусную экскурсию «Тургеневский Петербург». В программу конференции была включена презентация посвященного юбилею писателя документального фильма «Призраки Тургеневского Петербурга» (авторы — Е. Ильин и А. Глебов), который вызвал живой интерес участников конференции.

К началу конференции было приурочено открытие большой выставки «И. С. Тургенев и мировая культура (Из коллекций Библиотеки, Литературного музея и Рукописного отдела ИРЛИ)», подготовленной сотрудниками Пушкинского Дома П. В. Бекединым, Л. В. Герашко, В. А. Лукиной, Е. Н. Монаховой и др. Здесь по большей части впервые были выставлены не только портреты, рукописи и личные вещи Тургенева, но и неизвестные иллюстрации к его произведениям. Несколько витрин представляли русские связи П. Виардо (письма, программы концертов, портреты).

Одним из запоминающихся событий стал концерт «Романсы Полины Виардо на стихи русских поэтов», прошедший в Большом конференц-зале Пушкинского Дома 18 сентября (организатор Л. В. Герашко, консультант Н. Г. Жекулин). В нем приняли участие солистка Мариинского театра, народная артистка России Ольга Кондина, а также студенты вокального факультета Петербургской консерватории, дипломанты и лауреаты международного конкурса Е. Витис, А. Виноградова-Заболотская, К. Гига, И. Новоселов, Г. Шкарупа. Многие из романсов были впервые исполнены в России, где имя П. Виардо стало популярно не только как выдающейся певицы, но и как талантливого композитора и ценителя русской поэзии.

Завершился вечер 18 сентября просмотром спектакля «Фауст. Часть I» в Александринском театре (в постановке берлинского Deutsches Theater; реж. М. Тальхаймер).

Открывая конференцию 17 сентября 2008 года в Институте русской литературы РАН, зав. Группой по изданию сочинений

Тургенева в Пушкинском Доме доктор филол. наук Н. П. Генералова подчеркнула, что имя великого русского писателя прочно связано с Петербургом и с Пушкинским Домом. Именно здесь, по инициативе академика М. П. Алексеева, было предпринято первое академическое издание сочинений Тургенева, над которым трудилось не одно поколение пушкинодомцев. Труды академика М. П. Алексеева, Н. В. Измайлова, чл.-корр. Н. К. Пиксанова, Л. Н. Назаровой, А. И. Батюто и многих других ученых не потеряли своей научной ценности до настоящего времени.

Со вступительным словом к участникам конференции обратился Ученый секретарь Пушкинского Дома канд. филол. наук А. А. Костин, пожелавший собравшимся из разных стран исследователям творчества Тургенева плодотворной работы. Заседание научной сессии открыл доклад Н. П. Генераловой «Тургеневский Петербург: перекресток судьбы», посвященный пребыванию писателя в Петербурге, где он учился, служил, стал литератором; здесь судьба свела его с А. С. Пушкиным, Н. В. Гоголем, М. Ю. Лермонтовым, В. Г. Белинским, Ф. М. Достоевским, здесь он в конце жизни услышал дорогие для него слова представителей молодого поколения, призывающего писателя вернуться на Родину и объединить вокруг себя всех, и отцов, и детей. Образ Петербурга присутствует и в творчестве писателя. Здесь на Литераторских мостках он нашел свой вечный покой — Петербург исполнил последнюю волю Тургенева быть похороненным рядом с его другом Белинским.

С докладом «Духовные и интеллектуальные взаимоотношения Тургенева и Полины Виардо» выступил профессор Н. Г. Жекулин (Калгари, Канада), внимание которого было сосредоточено не только на роли Полины Виардо в творческой биографии писателя, но шире — на изучении той интеллектуальной обстановки, которую создали вокруг себя Тургенев и семья Виардо, с Полиной в ее центре, их духовной дружбы, интеллектуальных взаимосвязей и творческого сотрудничества.

Теме «Тургенев и Луи Виардо» посвятил свой доклад директор Музея Тургенева в Буживале профессор А. Я. Звигильский (Париж, Франция). Исследователь познакомил собравшихся с результатами подготовки к печати неопубликованных писем Л. Виардо (74 письма) к Тургеневу, которые ему удалось разыскать в Парижской национальной библиотеке и в частных архивах. Подлинная дружба и творческие отношения связывали этих двух замечательных людей, несмотря на значительную разницу в возрасте, и Л. Виардо сделал очень много для того, чтобы Тургенев «пустил корни» во французской культуре и стал членом семьи Виардо, своеобразного духовного центра, к которому стремились многие известные писатели, художники, музыканты, переводчики. Письма Л. Виардо дают представление о высоком нравственном облике этого человека — историка, переводчика, критика, искусствоведа — и содержат множество фактов, уточняющих отдельные эпизоды творческой биографии Тургенева.

Доктор филол. наук Г. М. Ребель (Пермь) в своем докладе «Гений меры» высказала мысль, что определение Д. С. Мережковского, взятое ею в качестве заглавия, отражает все стороны личности и творчества Тургенева. «Мерность» писателя проявилась в срединности его положения в русской и европейской культуре, если под срединностью понимать централизующую, уравновешивающую, связующую роль, целенаправленные и эффективные усилия по объединению в целостное культурное пространство даже далеко отстоящих друг от друга разнородных явлений. Художественную стратегию Тургенева можно метафорически определить как наведение мостов — установление глубинных сущностных связей между разнородными и даже антагонистическими явлениями и смыслами, воссозданными писателем, начиная с «Записок охотника», в едином неразрывном сплаве.

В докладе доктора филол. наук Р. Ю. Данилевского (С.-Петербург) «Тургенев и немецкая эстетическая мысль (Парадокс времени в искусстве)» были проанализированы особенности восприятия писателем эстетических идей Г. Э. Лессинга, И. Г. Гердера, И. В. Гете, Ф. Шиллера и др. Эти идеи соединились у Тургенева с его личными представлениями об искусстве и со взглядами русской критики, в первую очередь В. Г. Белинского. Особенности подхода Тургенева к проблеме времени в искусстве были рассмотрены докладчиком на примере стихотворения в прозе «Стой!», в котором он предположил скрытую полемику с известным предсмертным монологом Фауста из второй части одноименной трагедии Гете, когда тот просит прекрасное мгновение остановиться. Застывшее мгновение, по Тургеневу, в отличие от Гете, но в соответствии со взглядами Лессинга, означает не конец творчества, а его обращенность к вечности.

Доклад доктора филол. наук Н. В. Володиной (Череповец) «„Русский европеец" в прозе Тургенева» был посвящен анализу различия таких личностных характеристик писателя, как западничество и европеизм. Понятием «русский европеец» Тургенев пользуется наряду с понятием «западник». Его главным героям, как правило, в той или иной мере свойствен европеизм. Опыт приобщения героев Тургенева к ценностям западной культуры приобретается ими и в России, и в результате непосредственного знакомства с Европой: ее искусством и наукой (Рудин, Берсенев, Шубин), экономикой (Литвинов) и производством (Соломин); наконец, достижениями гуманистической идеологии Запада.

Тему «Тургенев и Шарль Нодье» проанализировала в своем докладе канд. филол.

наук Л. А. Балыкова (Орел), впервые вводя в круг «тургеневских персоналий» имя французского романтика Ш. Нодье, весьма почитавшегося в семье Тургеневых. Сопоставляя шедевр писателя «Первая любовь» и одноименную повесть Нодье, Л. А. Балыкова проследила в своем докладе многообразные связи, соединяющие эти два произведения.

Доктор филол. наук Н. Ф. Буданова (С.-Петербург) выступила с докладом «Поэтика фантастического: Пушкин и Тургенев», основное внимание в котором было уделено сопоставительному анализу поэтики фантастического в повестях «Пиковая дама» и «Клара Милич (После смерти)». Приведенные докладчицей примеры из повести Тургенева (в частности, двойной мотивировки событий) свидетельствуют, что в освоении поэтики фантастического, как и во многом другом, писатель учился у своего великого предшественника Пушкина.

С сообщением «„В творениях своих он для отечества бессмертен...": „Слово о Тургеневе" митр. Серафима (Чичагова)» выступила сотрудник Орловского государственного литературного музея Тургенева Г. Н. Павлова, которая ознакомила слушателей с малоизвестным «Словом пред панихидою по И. С. Тургеневу», произнесенным 3 сентября 1908 года на родине писателя в Орле преосвященным Серафимом, епископом Орловским и Севским, перед прихожанами центрального городского собора. Изданное в 1914 году, «Слово», по мнению докладчицы, представляет сегодня несомненный интерес для исследователей жизни и творчества Тургенева, поскольку позволяет взглянуть на творчество писателя глазами духовного лица.

Теме «Античные источники любовной магии как сюжетообразующего мотива в „таинственных" повестях Тургенева» был посвящен доклад профессоров Н. Н. Арсентьевой и Х. Л. Кальво-Мартинеса (Гранада, Испания), в котором была предпринята попытка раскрыть в свете проблематики творчества писателя причины обращения Тургенева к теме магии как одной из областей иррационального, а также прояснить генезис образа «таинственного человека» и описанных им сверхъестественных магических явлений.

В сообщении сотрудника Государственного литературного музея Е. М. Варенцовой (Москва) «Письма М. Дювернуа-Виардо к Е. И. Апрелевой-Бларамберг и „инцидент", с ними связанный» впервые в научный оборот были введены неизвестные ранее сведения о Тургеневе, содержащиеся в письмах дочери Полины Виардо к ее русской корреспондентке и относящиеся к последним дням его жизни, а также раскрыты неприятные последствия обнародования этих сведений Е. И. Апрелевой.

Переводам произведений Тургенева был посвящен доклад профессора Т. А. Милютиной (Ополе, Польша) «К проблеме воссоздания образа праведницы в переводном произведении (Лукерья «Живые мощи» — Анна «Последний срок» В. Распутина по-польски и по-чешски)». Докладчица остановилась на одной из примет литературного процесса 60—70-х годов XX века — «тяге к духовным ответам на социальные вопросы» (И. Золотусский), в частности к теме праведничества (Ф. Абрамов, В. Астафьев, В. Распутин и др.). Образ Лукерьи стал прецедентным в русском культурном пространстве (например, Матрена у А. Солженицына).

Интерпретации одного из самых загадочных произведений писателя посвятила свое выступление «Стилистика „итальянского пастиччио" в повести Тургенева „Песнь торжествующей любви"» канд. филол. наук Н. А. Ермакова (Новосибирск), которая пришла к выводу, что в повествовательной ткани этого произведения парадоксально пересекаются несколько стилевых ракурсов: стиль итальянских хроник (в духе хроник Стендаля), сурово аскетичный стиль поздних легенд Флобера, переводившихся Тургеневым на русский язык почти одновременно с работой над «Песнью...» (посвящение повести Флоберу не случайно), и романтический пафос, заданный эпиграфом из «Теклы» Ф. Шиллера и высвечивающий иррационально-фантастическую подоплеку сюжета.

С докладом «Аспекты космологизации личности в поэтической системе Тургенева («Ася», «Дворянское гнездо», «Призраки»)» выступил профессор В. А. Смирнов (Иваново), который отметил, что мифопоэтика Тургенева лишь в последнее время стала привлекать внимание исследователей. Благодаря работам В. М. Марковича, Ю. И. Юдина, В. Н. Топорова расхожие штампы о «ясности», «безоблачности» писательского видения мира разрушаются; в поэтической системе писателя обнаруживаются экзистенциальность, «пограничность» ситуаций и т. д.

Профессор А. В. Успенская (С.-Петербург) выступила с докладом «Тургенев и античность», в котором отметила, что, несмотря на возросший интерес исследователей к изучению тургеневских античных рецепций, пока нет их целостной картины и даже отмеченные исследователями факты нуждаются в дополнительной интерпретации. Среди малоизученных аспектов темы были выделены: вопрос об оценке уровня знаний Тургенева в области древних языков и античной литературы; позиция писателя в споре о значении классических языков в школьном образовании; вопрос об элементах античной трагедии, присутствующих в романах Тургенева, где обозначен переход от положительного героя-деятеля к «герою» в античном, трагическом смысле: от драматического конфликта личности и окружающей среды писатель приходит к универсализации проблематики, приводя в столкновение мир и человеческое «я».

В докладе Н. П. Сивохиной (Москва) и канд. философских наук О. А. Макаровой

(С.-Петербург) «Диалог Тургенева и Фета: Проблема „лирического хозяйства"» утверждалось, что, несмотря на первоначальный скепсис Тургенева по отношению к решению Фета заняться сельским хозяйством, он одним из первых признал его успехи на этом поприще.

Заседание 18 сентября открылось докладом канд. филол. наук Л. И. Черемисиновой (Саратов) «Кто познакомил Тютчева и Фета?», в котором был дан ответ на вопрос, давно интересовавший литературоведов. Как убедительно показала на основе архивных материалов докладчица, автора статьи «О стихотворениях Ф. Тютчева» и поэта, к которому Фет относился с благоговением, в начале 1859 года познакомил Тургенев.

Доклад профессора Т. Л. Селитриной (Уфа) назывался «Нравственный идеал героев Тургенева и Генри Джеймса». У Тургенева, полагает докладчица, существует признание ценности «общего блага», органическая связь с общественным движением в стране. Джеймс не ставил перед собой подобных целей, тем не менее он, как и Тургенев, абсолютизировал значение нравственного начала в историческом развитии человечества, рассматривая нравственность как наивысшую форму человечности. Его положительный герой, как и герои Тургенева, обнаруживают в себе то общечеловеческое содержание, в котором проявлялись самоочевидная духовность личности, ее гуманизм, милосердие, великодушие и благородство.

Тема «Тургенев и Г. Джеймс» была удачно продолжена в докладе Е. В. Гулевич (Гродно, Беларусь) «Тургенев в восприятии Генри Джеймса», где подробно рассматривались проблемы рецепции Тургенева Генри Джеймсом.

С докладом «Предэкзистенциалистские мотивы в творчестве Тургенева» выступила канд. филол. наук Е. Г. Петраш (Москва), обнаружившая истоки многих установок французских экзистенциалистов в творчестве русского писателя.

Доклад сотрудника Орловского государственного музея Тургенева Е. В. Проца (Орел) «Тургенев и актеры театров Парижских бульваров» был посвящен теме приобщения писателя к театральной практике французских театров Жимназ, Варьете, Амбигю-Комик, Порт Сен-Мартен и др. в 1847—1848 годах, а также постижению Тургеневым искусства блистательных актеров: Ш. Верне, Л. Б. Фервиля, Ю. Д. М. Буффе, Ж. Ш. Одри, Ф. Леметра и др. Основанное на изучении писем Тургенева к П. Виардо, которые нередко представляют собою блистательные рецензии на современные театральные новинки, сообщение Е. В. Проца впервые обобщило эту часть эпистолярного наследия писателя, ранее не привлекавшую внимание исследователей.

Теме «Влияние Гарнетов на восприятие произведений Тургенева Дж. Конрадом» посвятила свое выступление профессор Б. Г. Пуделко (Ополе, Польша). Несмотря на то что Дж. Конрад признавался в незнании русской литературы, его письма свидетельствуют об обратном. Это произошло благодаря дружбе писателя с Э. Гарнетом и его женой Констанс, известной переводчицей, в том числе и произведений Тургенева, почитателем которого был Конрад. В докладе были рассмотрены сложные взаимосвязи Конрада с другими английскими писателями в свете оказанного на него влияния творчества Тургенева.

Доктор филол. наук Н. В. Пращерук (Екатеринбург) в своем докладе «„Преодолевший миф": Рудин и Агасфер» попыталась доказать, что первый роман Тургенева «Рудин» и в глубинной своей тенденции и эксплицитно сориентирован на легендарный средневековый сюжет о Вечном страннике Агасфере. Такая авторская установка выявляется на поверхности текста — прямыми отсылками к архетипу и оценками главного героя, а также передается сквозным символическим сюжетом, связанным с мотивами гнезда и смерти. Связь с легендарным сюжетом о Вечном страннике выводит тургеневский роман не только в мифологический и христианский, но и в широкий историко-литературный контекст. Это произведения И. В. Гете, П. Б. Шелли, В. А. Жуковского, Э. Сю и др.

Коренным сдвигам в тургеневской романной поэтике второй половины 1860-х годов посвятила свое выступление «Бинарность картины мира в романе Тургенева „Дым"» канд. филол. наук И. А. Семухина (Екатеринбург). Кризисный характер эпохи в «Дыме» (1867) обусловил высокую событийную концентрацию в небольшом отрезке времени, создающую атмосферу катастрофичности. Система романных мотивов становится выражением противоречивой сути бытия. Эта атмосфера поддерживается топосом Бадена, «под маской» которого скрывается образ Петербурга. Семантика Петербурга неизбежно порождает диалогичность романного хронотопа, основанного на универсальности бинарных аксиологических оппозиций, усложнивших представление писателя о «судьбе» человека и истории России, идущих к возрождению через «хаос».

Доклад И. Л. Карантеевой (Кострома) «Язык и национальный характер в контексте европеизма Тургенева» был посвящен теме диалога культур и национальной идентификации в творчестве Тургенева, который смог наиболее полно прийти к осознанию «своего» лишь в постижении «чужого».

В докладе А. А. Малышева и Е. А. Щегловой (С.-Петербург) «Функциональные типы персонажей как выражение структуры первых трех романов Тургенева» были рассмотрены типы персонажей романов «Рудин», «Дворянское гнездо», «Накануне» и установлено наличие стандартного набора функций для каждого типа, при этом некото-

рые персонажи могут выполнять несколько функций при сохранении устойчивости системы.

С. П. Минина (Пятигорск) выступила с докладом «Роман Тургенева „Отцы и дети" в рецепции и литературно-критической интерпретации Людвига Пича», в котором проанализировала статью Пича о романе «Отцы и дети». От внимания немецкого критика не ускользнуло, что трагизм социального и политического столкновения рассматривался Тургеневым с философских позиций, в плане осмысления «вечных» вопросов бытия, смены поколений и преемственности культурных и эстетических ценностей. Пич не нашел в романе антагонистического противопоставления «отцов» и «детей», увидев в Базарове человека, тоскующего по идеалу. Тургенев был согласен с основными положениями статьи, считая ее адекватной авторскому замыслу.

Доктор М. Николова (София, Болгария) выступила с сообщением «Тургенев и болгарский читатель (1878—1912)». За упомянутый период в Болгарии были изданы 515 переводов произведений русских писателей. Произведения Тургенева до начала XX века занимали среди них одно из первых мест. Интерес к творчеству писателя среди болгарских читателей был постоянен, особое значение для становления национального самосознания болгар имел роман «Накануне».

В докладе канд. филол. наук Т. М. Кривиной (Орел) «Спор о Тургеневе в английской литературной среде начала XX века» были рассмотрены интересные вопросы, связанные с обсуждением творчества Тургенева М. Берингом, открывшим полемику статьей «Тургенев и Достоевский» (1910), где приоритет отдавался наследию Достоевского. Позиции Беринга противостояли Э. Гарнет, В. Вулф, Беннет, Дж. Мур, Голсуорси. Многие из них отмечали, что Тургенева на Западе не понимали по той причине, что он был слишком тонким художником, сдержанным, неспособным «насиловать душу». Взгляд на Тургенева «со стороны», по мнению докладчицы, помогает нам в очередной раз понять, сколь велик и многогранен талант Тургенева.

С докладом «Поэтика „остановленного мгновения" в „Гаспаре из тьмы" А. Бертрана и в „Стихотворениях в прозе" Тургенева» выступила М. С. Рыбина (Уфа). Лирическая сверхконцентрация на одном мгновении (эффект «остановившегося времени») типологически находит выражение в парафразах картин «малых голландцев» А. Бертрана и живописно-скульптурных образах Тургенева. «Фаустианская» ситуация реализуется в «Стихотворениях в прозе» в нарративе воспоминания.

«Болгарской» теме в творчестве писателя посвятила свое выступление «„Призраки" Тургенева и „Барьер" П. Вежинова» канд. филол. наук К. В. Лазарева (Ульяновск). Отметив присутствие в произведениях Тургенева болгарской темы, докладчица сосредоточилась на влиянии, которое оказало творчество русского писателя на болгарских писателей, в частности Павла Вежинова. В его повести «Барьер» можно обнаружить влияние не только Л. Н. Толстого и Ф. М. Достоевского, что отмечалось литературными критиками, но и найти определенные параллели с тургеневскими «Призраками».

Е. В. Лебедева (Москва) обратилась в своем докладе «Речевое действие „шутка" в произведениях Тургенева» к анализу лингвистического аспекта в повестях «Рудин» и «Дворянское гнездо», рассматривая их с точки зрения теории речевых актов.

Канд. филол. наук М. П. Лепехин (С.-Петербург) представил доклад «Тургенев и П. П. Викторов: К истории взаимоотношений», в котором были приведены неизвестные факты биографии одного из знакомых Тургенева, студента, произнесшего речь от имени молодежи, с благодарностью воспринятую писателем. Дальнейшая судьба студента оказалась полна неожиданных поворотов и событий.

В сообщении В. В. Темякова (Москва) «К истории тургеневской библиографической картотеки Виктора Стражева» были представлены биографические сведения библиографа В. И. Стражева, выявленные докладчиком в московских архивах.

Заседание завершилось сообщением «Биологический феномен Тургенева» врача, доктора мед. наук Н. Н. Богданова (Москва), давно пытающегося медицински обосновать причины феномена тургеневского мозга, самого тяжелого из всех известных. Этот феномен трактуется как проявление адаптивных биологических механизмов, призванных не допустить развития эпилепсии, имевшейся в роду Тургенева, так же как и в роду Достоевского.

19 сентября состоялось научное заседание, посвященное памяти академика М. П. Алексеева (XIII Алексеевские чтения). В начале заседания Н. П. Генералова огласила текст неопубликованного письма М. П. Алексеева, написанного ученым в 1942 году из Саратова, где он находился в эвакуации, к его аспирантке Б. И. Шкловской и переданного организаторам конференции дочерью адресатки. Письмо было передано в Рукописный отдел Пушкинского Дома в фонд М. П. Алексеева.

Доклад доктора филол. наук П. Р. Заборова (С.-Петербург) «М. П. Алексеев и французские тургеневеды» основывался на архивных материалах. В Рукописном отделе Пушкинского Дома, в личном фонде академика М. П. Алексеева, среди огромного количества эпистолярных текстов хранится подборка писем к нему французских славистов (А. Мазон, А. Гранжар, А. Звигильский и др.), которая позволяет более полно представить их

роль в подготовке первого академического Полного собрания сочинений и писем писателя (1960—1968).

В докладе профессора О. Б. Кафановой (Томск) «Тургенев и Флобер: Творческие дискурсы» рассматривались различные дискурсы межкультурного диалога двух писателей. Особый акцент в докладе был сделан на критическом и эстетическом дискурсах, изучение которых может быть плодотворно для уточнения поэтики и мироконцепции обоих участников диалога.

С докладом «О первом переводе статьи „Гамлет и Дон Кихот" на испанский язык» выступил канд. филол. наук К. С. Корконосенко (С.-Петербург). Анонимный перевод (1879), к которому обратился докладчик, оказался намного более точным и стилистически выдержанным, чем последующие испанские версии. «Посредником» оказался французский перевод 1879 года, выполненный известным славистом Луи Леже, опубликованный в «Bibliothèque Universelle, Revue Suisse» и подготовленный при участии самого Тургенева.

Теме «Тургенев и английский роман о „дворянских гнездах" (к постановке проблемы)» посвятила свое выступление А. Ю. Саркисова (Томск), внимание которой привлекло творчество Тургенева как вершина русской «усадебной» прозы. Ориентация писателя на общеевропейскую культуру неминуемо вела его к достижениям английской усадебной культуры, отраженной в романах Е. Инчбальд, М. Эджворт, Дж. Остин.

Профессор В. А. Доманский (Томск) в докладе «Тургенев — издатель „немецкого альбома" Полины Виардо» обратил внимание на то, что альбом (1871), в который вошли стихотворные переводы Тургенева из Р. Поля, Э. Мёрике, Г. Гейне, образует единый цикл. Ритм, такт и развитие музыкальной темы определяются стихом, так называемым вокальным переводом, мастером которого был Тургенев.

С. А. Ипатова (С.-Петербург) в докладе «Тургенев и Томас Де Квинси» выявила, что писатель был знаком с самым знаменитым произведением Де Квинси — повестью «Confessions of an English Opium-Eater...» (1821; отд. изд. 1822). Английское издание 1856 года «*два раза сряду*» читал Тургенев и рекомендовал Герцену. Знакомство с «Исповедью англичанина» оставило заметный след в таких произведениях Тургенева, как «Призраки», «История лейтенанта Ергунова», «Песнь торжествующей любви», где опиум становится средством актуализации подсознательного.

В докладе М. Я. Сарриной (С.-Петербург) «К вопросу о восприятии Гоголя в России и Франции (Тургенев — Мериме — Ап. Григорьев)» были подняты вопросы рецепции прозы Гоголя, неоднозначно воспринятой не только за границей, но и в России. Проанализировав отзывы на статью Мериме о Гоголе Ап. Григорьева и Тургенева, докладчица пришла к выводу, что, несмотря на разницу в оценке гоголевского смеха Тургеневым и Григорьевым, в основных позициях их точки зрения были гораздо ближе друг к другу, чем Тургенева и Мериме, существенно разошедшихся в понимании исторической и художественной ценности прозы Гоголя.

Заключительным докладом петербургской части конференции стал доклад канд. филол. наук В. А. Лукиной (С.-Петербург) «Тургенев — редактор переводов Фета из Даумера», посвященный выявлению редакторских приемов Тургенева. Выводы докладчицы существенно дополняют комментарий к первому и второму изданию Полного собрания сочинений и писем Тургенева.

После дискуссии по заслушанным докладам Н. П. Генералова подвела итоги петербургского этапа Тургеневской конференции, отметив, что все доклады прошли на высоком научном уровне и вызвали закономерный интерес у ее участников.[1]

Вечером 19 сентября участники выехали в Орел, где прошел 2-й этап конференции «Тургеневский текст русской культуры» (20—23 сентября).

20 сентября на открытии торжественного заседания конференции, проходившего в стенах Орловского государственного университета, выступили: заместитель главы администрации Орла В. В. Поляков, ректор университета профессор Ф. С. Авдеев, директор Орловского объединенного государственного литературного музея Тургенева В. В. Сафронова, отметившая, что первая конференция, посвященная Тургеневу, прошла в Орле еще в 1952 году (юбилей «Записок охотника»); директор Библиотеки-читальни им. И. С. Тургенева в Москве Т. Е. Коробкина; директор Музея Тургенева в Буживале профессор А. Я. Звигильский.

Пленарное заседание открылось докладом старейшего тургеневеда профессора Г. Б. Курляндской (Орел) «Тургенев и христианство», в котором исследовательница подвела итог своим многолетним разысканиям и высказала ряд положений, уже озвученных ею в последние годы. В частности, Г. Б. Курляндская считает, что Тургенев, как и Достоевский, и Л. Толстой, развивал в своем творчестве христианские мотивы, вписывающие его в контекст единой национальной идеи.

В русле идей Г. Б. Курляндской прозвучал и доклад доктора филол. наук Е. М. Конышева (Орел) «Роман „Дворянское гнездо" в аспекте философско-религиозных исканий Достоевского». Автор усмотрел в романе поиски Тургеневым примирения между запад-

[1] По материалам конференции были выпущены в свет тезисы докладов «И. С. Тургенев и мировая литература» (Орел, 2008. Вып. 2. 84 с.).

никами и славянофилами, атеистами и верующими. Правда, Е. М. Конышев не случайно отметил, что образ Лаврецкого как-то странно двоится в изображении Тургенева, тем не менее он счел возможным трактовать отзыв о Лаврецком Достоевского как об «истинно православном человеке».

Частично примкнул к этому направлению исследований и доклад Л. Н. Сарбаш (Орел) «Религиозно-христианские аспекты в романе И. С. Тургенева „Отцы и дети"». Не случайно именно по вопросу о религиозных аспектах мировоззрения Тургенева возникла на Орловской конференции жаркая дискуссия. Так, А. Я. Звигильский оспорил точку зрения Г. Б. Курляндской, обратив внимание на то, что Тургенев был прежде всего европейцем и гуманистом, а потому упорное приписывание ему православных тенденций не вполне корректно. На следующий день Г. Б. Курляндская специально приехала из Спасского-Лутовинова (где одновременно с Орловской проходила своя Тургеневская конференция), чтобы возразить французскому исследователю и попытаться убедить его в том, что для всех русских писателей православие было естественной почвой, на которой они выросли, и никто из них не порывал с верой отцов. В этом смысле следовало, с точки зрения Курляндской, конкретизировать понятие «гуманизм» как философское движение, противостоявшее религиозному мировоззрению.

Очередным поводом для дискуссии было заявление доктора филол. наук И. А. Беляевой (Москва) в докладе, посвященном концепту «лишнего человека» в контексте русской литературы, о том, что, «как известно, Тургенев не обладал цельным мировоззрением». Дав обобщенную интерпретацию слов В. Зеньковского, докладчица вновь вынесла проблему религиозного миросозерцания (или отсутствия такового у Тургенева) на первый план, заслонив тем самым более общую проблему своеобразия собственно тургеневского взгляда на мир.

Интересные наблюдения содержались в докладе П. Н. Долженкова (Москва) «Отражения творчества Тургенева в „Вишневом саде" Чехова». Автор доклада сумел, кажется, убедить слушателей в том, что, изображая увядание дворянской культуры, Чехов главным представителем этой культуры в пьесе сделал... Тургенева. День продажи вишневого сада на аукционе (22 августа) совпадает с днем смерти Тургенева. В пьесе очевидно наличие отсылок к творчеству писателя, реминисценций из его произведений.

Вообще и в Орле, и в Москве прозвучало немало докладов, в которых рассматривались тургеневские традиции в литературе конца XIX—начала XX века: в творчестве Н. С. Лескова (И. Н. Михеева), И. А. Бунина (Н. В. Пращерук, Е. А. Михеичева), И. Шмелева (Я. О. Дзыга), А. П. Чехова (Е. В. Тюхова), Л. Андреева (Е. С. Панкова), Гайто Газданова (С. А. Кибальник) и других. К сожалению, ограничения в объеме не позволяют в полной мере отразить содержание интересных докладов, поражавших подчас свежими наблюдениями и неожиданными находками.[2]

Среди докладов, посвященных «стихотворениям в прозе», отметим сообщение Ю. Б. Орлицкого (Москва), попытавшегося рассмотреть ряд стихотворений поэтов 1880—1890-х годов (С. Андреевский, А. Марков, К. Оленин и др.) как «переводы» тургеневских шедевров.

Довольно большое число докладов (особенно это касалось молодых тургеневедов) было посвящено поэтике «таинственного» у Тургенева — снов, фантастических явлений (И. Б. Ничипоров, О. Б. Улыбина, И. Н. Михеева, Е. В. Скуднякова и др.), символике дома, сада у Тургенева (доклады О. Б. Кафановой, В. А. Доманского, О. В. Дедюхина).

Интересными наблюдениями над тургеневским очерком «Поездка в Альбано и Фраскати (Воспоминания об А. А. Иванове)» поделилась сотрудница Государственной Третьяковской галереи В. И. Чайковская, с точки зрения которой суждения Тургенева о современной живописи, и в частности о творчестве А. Иванова, оказываются очень созвучны современным исследованиям.

Профессор В. М. Головко (Ставрополь) в докладе «Тургенев — Л. А. Полонский — Я. В. Абрамов: концепция эволюционного развития общества как феномен интеллектуальной истории» идентифицировал течение демократического просветительства в истории общественной мысли России 1870—1880-х годов, представленное именами Тургенева, известных публицистов и прозаиков Л. А. Полонского, Я. В. Абрамова и др. Прогностика «мирных сторонников прогресса и свободы» рассмотрена как нереализованная в исторической практике концепция эволюционного развития общества, актуализирующаяся в условиях современных исканий путей инновационного развития страны.

Живой интерес вызвал в Орле доклад А. Я. Звигильского «Тургенев и Марко Вовчок». Оригинальный взгляд на уже опубликованные письма Тургенева к украинской писательнице позволил докладчику воссоздать почти романную структуру, связав личные отношения Тургенева и Марко Вовчок с творческой историей романа «Накануне».

Т. И. Печерская (Новосибирск) выступила с докладом «Диалог Тургенева и Достоевского на территории Хармса: (к проблеме «резонантного пространства» русской лите-

[2] Некоторые из них были опубликованы в сборниках: И. С. Тургенев: Вчера, сегодня, завтра. Классическое наследие в изменяющейся России. Материалы Международной научной конференции, посв. 190-летию со дня рождения и 125-летию со дня смерти писателя. Орел, 2008. Вып. 1. 184 с.; Вып. 3. 244 с.

ратуры)», в котором рассмотрела тему смерти и бессмертия в повести Хармса «Старуха» в аспекте «резонантного пространства» (В. Н. Топоров). Мистическая Старуха представлена как персонажный центр повести, аккумулирующий «признаки» литературных старух Пушкина, Достоевского, Гоголя, Тургенева. Проблема экзистенциальной пустоты позволяет, с парадоксальной точки зрения докладчицы, говорить о близости подпольного сознания героев Достоевского и героя «Стихотворений в прозе» как alter ego Тургенева.

Вечернее заседание открылось в Орловском объединенном государственном литературном музее И. С. Тургенева в знаменитом теперь на весь мир особняке Галахова (ул. Тургенева, 11), где ныне расположен центральный музей всего удивительного музейного комплекса Орла. Здесь проходят ежегодные Тургеневские чтения, действует самая, пожалуй, обширная экспозиция, посвященная жизни и творчеству писателя, постоянно создаются выставки, ставятся спектакли, собирается Тургеневское общество, ведется интенсивная научная работа. Удивительно творческая атмосфера, созданная сотрудниками музея, способствует тому, что все, кто посещает этот тургеневский уголок России, становятся как бы членами единого Тургеневского сообщества, готового к сотрудничеству и открытой дискуссии.

Заседание открылось докладом В. В. Высоцкой (Москва) «„Лишний человек" как явление русской литературной и общественной жизни».

С докладом «Тема странствий в творчестве Тургенева» выступила профессор И. В. Карташова (Тверь). Мотив странствий, пронизывающий все творчество Тургенева, представлен в широком спектре своих значений, восходящих как к религиозным представлениям, так и к литературным традициям (особенно романтической). Для тургеневских героев характерно «внутреннее» странствие, путешествие в свое прошлое, в глубины собственного духа. Чаще всего оно приводит к горестным философско-нравственным итогам. Однако в «Вешних водах» путешествие в прошлое оказывается новым обретением себя, нравственным восхождением и почти радостным освобождением от эгоистических желаний молодости.

Г. М. Ребель в докладе «Социальное, религиозное и экзистенциальное в рассказе Тургенева „Живые мощи"» представила широкий интерпретационный диапазон знаменитого произведения, однако ее точка зрения заметно отличалась от привычной трактовки образа Лукерьи в духе православной святости. Социальная ослабленность рассказа создает ситуацию, в которой барин и крестьянка, столкнувшись лицом к лицу во тьме сарайчика, оказываются едины — во человечестве и в национальном пространстве: Лукерья формулирует зерно будущей философии экзистенциализма и почти дословно повторяет «Silentium» Тютчева.

«Опытом сравнительно-типологического анализа» назвала свой доклад «„Стихотворения в прозе" И. С. Тургенева и „Крохотки" А. И. Солженицына» доктор филол. наук Н. А. Куделько (Орел). Изучению жанра «Стихотворений в прозе» как текстовой стратегии посвятила свое сообщение Д. Д. Кузнецова (Самара).

Одновременно с вечерним заседанием в Орловском государственном университете, всегда гостеприимно распахивающем двери для участников конференций, прошел круглый стол «Тургенев в современной школе», в котором приняли участия как молодые, так и известные в Орле педагоги: Е. А. Замуруева, А. И. Павлова, А. А. Павлов, Т. В. Мишина, С. В. Королева и др.

Утреннее заседание 21 сентября в Музее Тургенева (ведущая И. А. Беляева) открыла московская исследовательница Р. Н. Клейменова, которая в своем докладе обратилась к теме «Тургенев и Общество любителей российской словесности», почетным членом которого состоял писатель. Факты, собранные докладчицей, довольно полно представили эту сторону деятельности Тургенева.

Н. П. Генералова в своем сообщении «Тургенев — читатель „Дневника писателя" Достоевского» обратила внимание на то, что диалог Тургенева и Достоевского обычно рассматривают с точки зрения Достоевского, в творчестве которого действительно обнаруживается немало полемического по отношению к своему оппоненту. Между тем и у Тургенева заметны следы «присутствия» слова Достоевского, например в «Стихотворениях в прозе».

Доклад Е. В. Тюховой (Орел) был посвящен сопоставительному анализу двух драматических сцен Тургенева и Чехова, имеющих одно название: «Разговор на большой дороге». Опровергая ставшее расхожим мнение о пародировании Чеховым тургеневского текста, докладчица убедительно доказала сознательную ориентацию Чехова на тургеневское изображение человека и действительности, основанное на глубинной генетической связи и усвоении традиции.

Сообщение В. А. Лукиной было посвящено одному из последних поступлений в Тургеневский фонд Рукописного отдела Пушкинского Дома — письму И. С. Тургенева к неизвестной адресатке, которое позволило уточнить отдельные вопросы, связанные с пребыванием писателя летом 1875 года в Карлсбаде и его участием в благотворительном литературно-музыкальном вечере в пользу моршанских погорельцев.

В докладе И. И. Чайковской (Бостон, США) «Иван Тургенев и Авдотья Панаева. К постановке вопроса» были проанализированы известные «Воспоминания» А. Я. Панаевой. Автор доклада делает вывод, что Панаева написала «роман о Тургеневе», где вели-

кий писатель выступает в роли «антигероя». «Роман о Тургеневе» имеет развитие, кульминацию (уход из «Современника»), свою героиню, а вернее «антигероиню» — Полину Виардо. Докладчица предприняла попытку показать карикатурность и памфлетность изображенных сцен и снять с писателя предъявляемые Панаевой обвинения.

Традиционной теме «лишнего человека», однако взятой в контексте русской литературы, был посвящен доклад И. А. Беляевой (Москва).

Доклад Н. А. Ермаковой (Новосибирск) назывался «Ландшафт смерти в поздних произведениях Тургенева». Конкретные наблюдения над пейзажем у позднего Тургенева привели исследовательницу к выводу о случаях особого типа пейзажа как отражения «метафизической тоски» с характерным для писателя чувством «проседания бытия» (М. Хайдеггер), что подтверждает философскую насыщенность поздних тургеневских текстов.

Продолжая ряд исследований о пушкинских традициях в творчестве Тургенева, А. А. Бельская (Орел) сосредоточила внимание на наличии «пушкинского контекста» в романе «Отцы и дети». Сообщение О. В. Тимашовой (Саратов) называлось «Некоторые дополнения к комментарию романа Тургенева „Отцы и дети"». Любопытные наблюдения Тимашовой, как и доклад Бельской, лишь подтверждают принципиальную неисчерпаемость тургеневских текстов, насыщенных явными и скрытыми отсылками к многообразным реалиям времени.

Оригинальный доклад В. А. Макешиной (Орел) «Флористические образы и символы в произведениях И. С. Тургенева» основывался не только на ряде тонких наблюдений над флористической тематикой в произведениях Тургенева, но и на знании многочисленных изданий, сохранившихся в Мемориальной библиотеке Тургенева в Орле, а также на практической попытке воссоздания цветочной части сада В. П. Тургеневой во дворе музея. Доклад сопровождался демонстрацией некоторых растений, которые удалось вырастить автору.

Доклад Д. М. Климовой (С.-Петербург) был посвящен одной загадочной записи в «Мемориале» Тургенева «Карпова или Карпова?». Докладчица обратила внимание присутствующих на то, что далеко не все записи этого конспективного дневника писателя поддаются расшифровке и будущим исследователям предстоит еще много открытий.

Сообщение «Музыкальное начало, живописные образы и образы ароматов в повести Тургенева „Ася"» Т. В. Ивановой (Петрозаводск) напомнило слушателям о глубоком созвучии тургеневского дискурса с другими видами искусств.

Несколько докладов было посвящено теме детства в творчестве Тургенева, в том числе доклад Т. В. Ковалевой (Орел) «Концепция детства И. С. Тургенева» и Л. А. Балыковой «Тургенев и Рабле: путешествие за живой водой (к истории создания сказок Тургенева)». Эта тема давно и успешно разрабатывается в Орле, причем, как это свойственно именно орловцам, берется она как в теоретическом, так и в практическом аспектах. Изучение и описание мемориальной библиотеки Тургенева (на этой основе был сделан доклад С. Л. Жидковой), с одной стороны, проведение выставок (например, «Произведения Тургенева глазами детей») и экскурсий — с другой, наконец, обширная издательская деятельность делают основное направление исследований музейных сотрудников не только практически значимым, но и научно обоснованным. Именно поэтому родной город писателя стал подлинным центром современного тургеневедения, причем центром не формальным, как это могло бы быть при наличии такого числа музеев других писателей, а живым, связующим центром для тургеневедов всех стран.

Насыщенным интересными докладами, выставками, круглыми столами стало пребывание участников конференции в Москве с 24 по 26 сентября. Хорошо организованная сотрудниками Государственного музея А. С. Пушкина и Библиотеки-читальни им. И. С. Тургенева заключительная часть конференции не только подвела итог научному форуму, но и наметила дальнейшие перспективы развития тургеневедения. Особенно важно, что в эти планы включен целый ряд издательских проектов, часть которых уже реализована. Так, на одном из заседаний в Библиотеке-читальне состоялась презентация только что вышедшей в свет книги А. Звигильского «Тургенев и Франция», куда были включены переводы наиболее значимых статей ученого, опубликованных во Франции. Символично, что в реализации этого проекта приняли участие не только москвичи, но и петербуржцы, а также орловцы. Настоящим подарком всем участникам конференции стало сообщение Н. И. Михайловой о готовящемся открытии первого в столице музея И. С. Тургенева на Остоженке. К настоящему времени этот проект уже реализован.

© *С. А. Ипатова*

## ЧТЕНИЯ ПАМЯТИ Ф. Я. ПРИЙМЫ (К 100-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ)

9 февраля 2009 года в Пушкинском Доме состоялись Научные чтения, посвященные памяти одного из старейших сотрудников Института, заслуженного деятеля науки РСФСР, лауреата Ленинской премии, доктора филологических наук Федора Яковлевича Приймы (1909—1993).

Открывая заседание, доктор филологических наук Н. П. Генералова напомнила основные вехи творческой биографии ученого, счастливо сочетавшего интенсивные научные разыскания и напряженную административную работу в Институте русской литературы, сначала на посту заместителя директора (1965—1974), затем и. о. директора (1975—1977). С 1977 по 1987 год Ф. Я. Прийма возглавлял Отдел новой русской литературы. Более 30 лет он был бессменным членом редколлегии журнала «Русская литература», отдавая редакторской работе много сил и энергии. Ученый поистине энциклопедических знаний, Ф. Я. Прийма свободно ориентировался практически во всех областях филологической науки: фольклористике, древнерусской литературе, литературе XVIII века и, разумеется, века XIX. Владея многими языками, он прекрасно знал славянские и западноевропейские литературы и особенно интересовался взаимосвязями их с русской литературой.

Первой филологической любовью Ф. Я. Приймы был Лев Толстой. Перед самой войной он защитил кандидатскую диссертацию на тему «Лев Толстой во французской литературе XIX века» (его научным руководителем был известный ученый Б. Г. Реизов). Теме взаимосвязей русской и западноевропейских литератур Федор Яковлевич оставался верен многие годы, часть его трудов, посвященных этой проблематике, вошла в сборник «Русская литература на Западе» (Л., 1970).

После войны, на которую он записался добровольцем уже в июне 1941 года и которую прошел до конца, отвоевав командиром артиллерийской разведки на Ленинградском фронте и закончив свой боевой путь в Восточной Пруссии, Ф. Я. Прийма стал сотрудником Отдела рукописей Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина (ныне РНБ), а с 1951 года поступил на службу в Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН.

Ф. Я. Прийма активно включился в подготовку Полного собрания сочинений и писем В. Г. Белинского, одновременно продолжая заниматься творчеством А. Д. Кантемира, А. Н. Радищева, М. В. Ломоносова, А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя, И. С. Тургенева, Н. А. Добролюбова, Т. Г. Шевченко. Немало сохраняющих и по сей день значение научных открытий было сделано им в области изучения «Слова о полку Игореве». В 1960-е годы он начал подготовку Полного собрания сочинений и писем Н. А. Некрасова, фактически возглавив издание и Некрасовскую группу. Значительная часть исследований Ф. Я. Приймы объединена в сборниках «Некрасов и русская литература» (1987), «„Слово о полку Игореве" и русская литература первой трети XIX в.» (1981), монографии «Шевченко и русская литература XIX века» (1961), которая была защищена им в качестве докторской диссертации, а в 1964 году удостоена Ленинской премии.

Огромный вклад Ф. Я. Приймы в развитие русской филологической науки трудно переоценить: помимо многочисленных публикаций, статей, комментариев, ученый организовывал конференции, готовил научную смену, редактировал тома сочинений классиков и специальные сборники. Он был поистине подвижником и для всех, кто знал его, остается примером самоотверженного служения отечественной науке.

В докладе доктора филол. наук В. А. Мыслякова «Слово и личность Писемского глазами С. А. Венгерова: Об одном литературном конфликте» были освещены причины и обстоятельства острого спора, возникшего в литературно-журнальной среде после публикации критико-библиографического очерка С. А. Венгерова об А. Ф. Писемском в 1-м томе Полного (посмертного) собрания сочинений писателя (СПб.; М., 1883—1886).

Обобщая известные и привлекая малоизученные материалы, докладчик рассмотрел ряд характерных моментов столкновения Венгерова и А. С. Суворина, установил других — прямых и косвенных — участников конфликта, определив «партийные» истоки как венгеровских полемических заострений в оценке Писемского, так и избыточный негативизм в ответных выступлениях оппонентов критика.

Сообщение сотрудницы Рукописного отдела ИРЛИ Л. В. Герашко «Из истории отношений И. С. Тургенева и К. Ю. Давыдова (Неизвестная телеграмма Тургенева в архиве Консерватории)» было посвящено истории знакомства и дальнейших отношений писателя с выдающимся виолончелистом К. Ю. Давыдовым, ранее не становившихся предметом исследования. В сообщении был озвучен найденный докладчицей текст телеграммы Тургенева к Давыдову 1875 года, до последнего времени считавшейся неизвестной. Докладчица также привела убедительные аргументы в пользу атрибуции Тургеневу небольшой заметки о Давыдове как начинающем музыканте, блестяще зарекомендовавшем себя в концертных залах Германии. Из писем Давыдова к жене А. А. Горожанской,

хранящихся в архиве Санкт-Петербургской консерватории, стало известно о существовании еще одного письма Тургенева к музыканту, в котором он высоко оценивал его творчество. Таким образом, обращение к личности Давыдова позволило пополнить не только корпус писем, но и корпус сочинений писателя.

Указанные находки, несомненно, найдут отражение в выходящем ныне втором Полном собрании сочинений и писем И. С. Тургенева, а также дополнят Летописи жизни и творчества как И. С. Тургенева, так и К. Ю. Давыдова.

В докладе канд. филол. наук П. В. Бекедина «Стихотворения В. М. Гаршина в свете некрасовской традиции» было убедительно доказано мощное влияние некрасовской музы на поэтическое творчество Гаршина, сказавшееся как в выборе тем, так и в поэтике.

По мнению С. А. Ипатовой, выступившей с докладом «К вопросу о литературных источниках „Сказки о царевиче Хлоре" Екатерины II», одним из ближайших литературных источников «Сказки» стала знаменитая пуританская аллегория «Путь пилигрима» (1678) английского религиозного писателя Джона Беньяна (1628—1688). С рождением внуков — великого князя Александра Павловича (1777), в отношении которого у Екатерины II были династические планы, и великого князя Константина (1779) — императрица принимает активное участие в их воспитании как будущих государственных мужей. Для этой цели она пишет многочисленные наставления, учебные пособия и нравоучительные истории, особое место среди которых занимают нравственно-аллегорическая «Сказка о царевиче Хлоре» (1781) и написанная двумя годами позже «Сказка о царевиче Февее», обе предназначенные для назидательного чтения внукам. В собственной педагогической программе и воспитательной системе императрица стремилась воплотить просветительские идеи и, прежде всего, руссоистский идеал «естественного человека». Свою задачу Екатерина II видела в формировании у великих князей возвышенной души и вместе с тем здравомыслия и разумного поведения, самостоятельного, твердого характера, просвещенности, основанной на обширном кругозоре, уважения к достоинству каждого человека, трудолюбия и навыков владения ремеслами. Сказка о царевиче Хлоре, в которой императрица вывела саму себя под именем сопутствующей царевичу в его нелегком пути ханской дочери Фелицы — олицетворении ценности простого счастья, в полной мере отвечала этим задачам. В конце XVIII века повесть Беньяна привлекла особое внимание русских масонских мистиков. Для императрицы популярность «Пути пилигрима» в масонской среде не могла пройти незамеченной. Сказка перехватывала инициативу учительства у масонов, направляя символику не в мистическую, а в практическую сферу. В духе просветительства Екатерина II выхолащивает религиозное содержание этого излюбленного масонами сочинения и заполняет канву своей сказки другим содержанием, соответствующим идеям французских рационалистов. Конечная цель — обретенная Царевичем добродетель — в этой системе координат заменила религиозное духовное восхождение своего источника; вместо беньяновского Евангелиста, указующего, какой выбрать путь, появляется юноша Рассудок, сопутствующий Царевичу Хлору с тем чтобы не только направлять его, но и, подобно беньяновскому Истолкователю, объяснять ему возникающие перипетии, удерживать от пагубных шагов. Духовное томление — исходный импульс пути Христианина — заменено внешним, искусственным действием, похищением героя в духе русских сказок. Череда аллегорических персонажей, представленная в сказке о Хлоре, сопутствует скорее вельможе екатерининской эпохи, нежели некоему человеку, чей духовный кризис никак не связан с его социальной принадлежностью.

Доклад канд. филол. наук В. А. Лукиной «Визит И. С. Тургенева к Иоахиму Лелевелю» был посвящен малоизученной странице биографии писателя — истории его отношений со знаменитым польским историком, политическим деятелем и участником Польского восстания 1830—1831 годов Иоахимом Лелевелем, с которым писатель был не только знаком, но и, по всей видимости, мог поддерживать довольно тесные отношения. Так, основываясь на опубликованных недавно воспоминаниях С. Н. Эверлинга, докладчица высказала предположение о возможной встрече Тургенева и Лелевеля, которая состоялась в марте 1857 года в Дижоне, куда Тургенев отправился вместе с Л. Н. Толстым. Встрече с Лелевелем в Дижоне предшествовало, очевидно, гораздо более давнее знакомство Тургенева с польским революционером, состоявшееся, возможно, через М. А. Бакунина или Луи Виардо. Выясняется также, что писатель, вообще сочувствовавший освободительным движениям в разных странах мира, в польском вопросе занимал неоднозначную позицию.

С точки зрения Н. П. Генераловой, выступившей с докладом «Белинский сегодня», имя великого критика вспоминают в последние десятилетия незаслуженно редко. Не менее редко вспоминают сегодня имена и других так называемых революционных демократов — А. И. Герцена, Н. А. Добролюбова, Д. И. Писарева, Н. Г. Чернышевского. Возведенные в свое время почти в ранг классиков марксизма, названные критики поневоле превратились в своего рода цензоров русской литературы: без ссылок на их авторитет не могла быть допущена к печати практически ни одна статья, посвященная русской литературе. Теперь с этой плеядой некогда очень известных критиков происходит примерно то

же, что несколько десятков лет назад происходило с другим рядом имен — братьями И. С. и К. С. Аксаковыми, Н. Н. Страховым, О. И. Сенковским, А. В. Дружининым и многими другими. Их следовало упоминать с непременным эпитетом «реакционный» или, по крайней мере «либеральный», что означало в период вульгарного социологизма едва ли не то же самое. По мнению докладчицы, давно назрела необходимость в научно подготовленных собраниях сочинений ведущих критиков эпохи — Ап. Григорьева, А. В. Дружинина, В. П. Боткина, П. В. Анненкова, Н. Н. Страхова, Ивана и Константина Аксаковых. Столь же насущной является необходимость в более свободной от идеологических схем, более объективной оценке литературно-критического наследия В. Г. Белинского.

Так, ни один из исследователей, пытающихся определить истоки литературно-эстетических взглядов И. С. Тургенева, не мог и не сможет обойти тему «Тургенев и Белинский», открыто заявленную самим писателем в «Литературных и житейских воспоминаниях». Однако в самом ли деле Тургенев находился под несомненным влиянием Белинского и даже был его верным учеником и соратником, как это утверждает большинство исследователей? Или, как осторожно говорит Л. Н. Назарова: «...следует не забывать и обратный процесс. Европейски образованный, талантливый молодой писатель несомненно в свою очередь влиял на Белинского». И здесь следует признать, что серьезных попыток специально исследовать вопрос о влиянии Тургенева на Белинского так и не было сделано, и литературно-эстетические взгляды писателя в целом остаются «в тени» великого критика.

Говоря о дружбе Тургенева и Белинского, нельзя забывать, что к 1843 году, когда они сошлись в Петербурге, оба успели пройти достаточно сложный путь философских и литературно-эстетических исканий. Представлять себе Тургенева неофитом в сравнении с Белинским на период их личного знакомства нет никаких оснований. Очевидно, молодой Тургенев, только что вернувшийся из Германии и блиставший феноменальными познаниями в области философии и европейских литератур, представлял для Белинского, тяжело переживавшего отрыв от московских кружков, благодатную почву для оттачивания своих новых убеждений. По уровню знаний, по философской подготовке и, наконец, по способности воспроизводить действительность в образах Тургенев стоял неизмеримо выше своего друга и хорошо осознавал это. Недаром, отмечая, что «сведения Белинского были не обширны», что «он знал мало», что даже по-французски он «читал с великим трудом» и не был знаком «ни с одним из иностранных языков», что он «постоянно и всюду ратовал за просвещение» потому, что испытал на деле «горечь невежества», что ирония его была «неповоротлива», что «исторические сведения Белинского были слишком слабы», что он вообще не имел «никакого „творческого таланта"» (примеры можно продолжить), Тургенев прибегает к парадоксальному сравнению познаний Белинского с ученостью Сенковского, причем в пользу последнего.

В то же время Тургенев называл критика «одним из первых людей своего времени», «центральной натурой», чувствовавшей «русскую суть, как никто». И в этом не было ничего парадоксального. Главной заслугой Белинского, сыгравшего решающую роль в борьбе с «ложновеличавой школой», было, по мнению Тургенева, обозначение магистрального направления русской литературы. Тургенев смотрел на Белинского как на фигуру историческую, неотъемлемую от русской литературы и критики. Именно такой подход должен быть определяющим и в наше время.

В заключительной части Чтений с воспоминаниями о Ф. Я. Прийме выступили доктор филол. наук А. А. Горелов, доктор филол. наук В. Е. Ветловская, П. В. Бекедин, Н. П. Генералова и др. Воссоздавая образ выдающегося ученого, выступавшие отметили такие черты личности ушедшего исследователя, как отзывчивость и готовность помочь начинающим литературоведам, феноменальное трудолюбие и неиссякаемый энтузиазм, смелость в постановке сложнейших вопросов, полемический дар, наконец, личное обаяние. В процессе дискуссии было высказано единодушное мнение о необходимости публикации материалов Чтений в специальном сборнике, посвященном памяти ученого, а также собирания и обнародования документов, связанных с его жизнью и деятельностью, неотделимых от истории Института русской литературы и отечественной филологии в целом.[1]

*© Н. П. Генералова*

[1] К настоящему времени вышел в свет сб.: Ф. Я. Прийма и вопросы филологии XX века. Исследования. Воспоминания. Материалы / Под общ. ред. В. Е. Ветловской и Н. Н. Шумских. СПб., 2009. 492 с.

# КОНФЕРЕНЦИЯ ПО ОККАЗИОНАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XVIII ВЕКА

С 21 по 23 сентября 2009 года на факультете филологии и искусств СПбГУ проходила Международная филологическая конференция «Окказиональная литература в контексте праздничной культуры России XVIII века». Ее организаторами выступили Университет Э. М. Арндта (Грейфсвальд, ФРГ), Санкт-Петербургский государственный университет и Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН. В рамках конференции состоялось пять заседаний.

Открывая первое заседание, профессор СПбГУ П. Е. Бухаркин сказал, что предстоящая конференция — итог двухлетней работы по изучению панегирической культуры XVIII века, работы, ведущейся совместными усилиями русских и зарубежных славистов и направляемой исследовательским семинаром «Русский XVIII век», созданным на факультете филологии и искусств СПбГУ в 2007 году. Приветственную речь произнес Генеральный консул ФРГ в Санкт-Петербурге П. Шаллер, подчеркнувший значимость научных выводов конференции для современности в свете немецко-русского культурного обмена, который находится в области исследований. Директор Института лингвистических исследований РАН, академик Н. Н. Казанский, говоря о задачах конференции, отметил, что изучение второстепенных жанров, к которым относятся окказиональные тексты, — передовой участок литературоведения. Профессор Университета Э. М. Арндта У. Екуч выделила основные направления работы. В центре большинства исследований, по ее словам, стоял вопрос определения, кто и для кого писал панегирики в России XVIII века (провинции, институции, социальные слои). Со вступительным словом выступил также доктор Г. Лембке, председатель фонда «The Ad Infinitum Foundation», финансировавшего этот научный проект. Он поздравил присутствовавших с началом заседаний, пожелал им успешного сотрудничества и выразил надежду, что результаты конференции станут стимулом к его продолжению.

Доклады первого дня заседаний объединял предмет рассмотрения: панегирики разных типов, начиная с проповедей первой половины XVIII века.

В докладе П. Е. Бухаркина «Церковный панегирик: между империей и церковью» было показано, как в церковных панегириках петровского времени, несмотря на секуляризацию, отмечавшую эту эпоху, на первый план выходят характерные для церковной литературы семантические стратегии, что проявляется даже в произведениях, особенно тесно связанных с преобразовательской деятельностью Петра. В «Слове в неделю осьмунадесять, сказанном... во время присутствия его царского величества по долгом странствии возвратившегося...» (1717) Феофана Прокоповича и в «Слове в день годищнаго поминовения... Петра Великаго» (1726) Гавриила Бужинского — панегириках Петру I, посвященных, казалось бы, его служению государству, доминируют элементы, которые соответствуют религиозным представлениям. Так, проповедники стремятся показать, что Петр велик и бессмертен исключительно постольку, поскольку его деятельность обусловлена евангельскими заповедями. Но этот критерий оценки в принципе применим не только к нему, но вообще к любому христианину. Поэтому сомнение вызывает тезис о формирующейся в начале XVIII века сакрализации монарха. Корректнее было бы говорить о традиционном в православии обожении — благодати совершенства, обусловленной приобщением к Богу. Подобная трансформация исходного смысла панегириков, его перенаправленность от государственного к Божественному связаны с «памятью» жанра церковной проповеди.

В докладе Р. Николози (Университет Констанца) «Петербургский панегирик XVIII века и его античные корни» «петербургский текст» начала XVIII века, иногда представлявшийся не более чем материалом для литературы XIX—XX веков, рассматривался в контексте риторической культуры. Докладчик проследил, как уходящая корнями в античность система риторических топосов определяла рациональное прославление новой столицы. В проповедях Стефана Яворского, панегирике Гавриила Бужинского «В похвалу Санкт-Петербурга и его основателя, государя императора Петра Великого» (1717) восхваление города ориентировано на разработанную еще в античности схему, благодаря чему Петербург удается поместить в один ряд с другими великими столицами. Значение этого опыта для будущего «петербургского текста» трудно переоценить. Так, именно здесь впервые на петербургском материале применяется снимавшее процессуальность противопоставление «ныне/достойное — прежде/порицаемое», ставшее неотъемлемой частью набора «петербургских» мотивов.

Е. М. Матвеев (ИЛИ РАН) в докладе «К истории русской светской ораторской прозы XVIII века: панегирик М. В. Ломоносова и панегирик А. П. Сумарокова», сравнивая произведения Ломоносова и Сумарокова, продемонстрировал, как в творчестве последнего редуцируется панегирическое начало. Ломоносов, написавший в 1749—1764 годах восемь ораторских произведений, традиционно считается создателем светской ораторской прозы (хотя еще до Ломоносова светские панегирики сочинял В. К. Тредиаковский). Несмотря на подчеркнутый отказ от риторизма, аналитическое отношение к природе восторга и другие отличия прозаическо-

го панегирика от оды, в его «Слове похвальном... императрице Елизавете Петровне» (1742) наблюдается синтез установок оды и риторической прозы. У Сумарокова же в «Слове... Екатерине Алексеевне» (1768) заданный Ломоносовым канон деформируется за счет изменения модальности высказывания. Вместо похвалы наличествует обличение, актуализируется апелляция к истине, восхваление направлено не на реально существующее, а на желаемое. В результате «я» сумароковского панегирика приобретает специфические для его автора черты сына отечества.

У. Екуч в докладе «Немецкий панегирик в Российской империи» на материале панегириков, написанных балтийскими немцами в первой трети XVIII века, исследовала вопрос об отношении региональной культуры к центральной. Обычные черты культуры меньшинства (оригинальность и этноцентричность), по словам докладчицы, не подходят для описания интересующей ее культурной ситуации. Были рассмотрены стихотворения «по обязанности» от города Риги, явившиеся откликом на общерусские события; при всей обыденности стихов на случай, такие тексты были там довольно редки. Если сначала ощущается неуверенность в будущем, зависимость от российской власти, то в последующих текстах отражается стабилизация, сбывшиеся надежды, рождается чувство обособленности. При ряде специфических изменений в поэтике рижских панегириков общая метафорика и топика сохраняются на протяжении всего столетия. Доклад, исследовавший ближайший контекст русской литературы XVIII века, не привлекавшийся ранее материал, получил высокую оценку со стороны участников конференции.

На вечернем заседании первого дня были прочитаны три доклада, рассматривавшие панегирики русским императорам, написанные во второй половине XVIII—начале XIX века.

В докладе «Представление царицы Екатерины в польской просветительской лирике» К. Гарстка (Университет Гейдельберга) указал на то, что панегирики Станиславу-Августу для их авторов были и панегириками Екатерине II. Но, несмотря на ориентацию в связи с этим на русскую панегирическую культуру, в этих текстах король представал как друг, государь и гражданин, что было выражено ярче, чем по отношению к Екатерине в России. Одним из авторов, наиболее последовательно превозносивших Екатерину, был С. Трембецкий, которого впоследствии за это называли национальным позором Польши. В то же время противники России из партии патриотов развивали старую польскую традицию. Сложилась необычная ситуация, когда официальное и неофициальное течения поменялись местами (реформаторы вокруг короля против консервативной оппозиции). Это противостояние, интересное и для истории польско-русских культурных взаимосвязей, определяло в чем-то своеобразие польской культуры того времени.

Н. А. Гуськов (СПбГУ) в докладе «„Ода на победы Государя Императора Петра Великого" и проблема формирования торжественных од А. П. Сумарокова» попытался на примере конкретного текста выявить специфическую сумароковскую логику, которой подчиняется строение его оды. Докладчик отметил, что поэт обращается к формулам, использованным Н. Буало, проанализировал другие источники торжественной оды Сумарокова. Кадетский панегирик предлагал смирение, Ломоносов — восторг. В «Оде на победы государя Петра Великого» (1743—1744) найдена сумароковская точка сближения восторженных чувств и естественности благодаря использованию принципов «салонного» красноречия, противостоявшего «ученому». Кроме того, важным представляется то, что данная ода не окказиональная: она посвящена не современным событиям, а великому деятелю прошлого, следовательно, по мысли докладчика, является мнением частного человека, а не подданного.

Завершил первый день конференции доклад Б. Хольц (Грейфсвальдский университет) «Панегирики Александру Первому у Буниной, Урусовой и Волковой». Исследовательница проанализировала написанные поэтессами оды на восшествие на престол Александра I, а также стихотворения периода патриотического подъема 1812—1814 годов. В этих произведениях, описывающих важные политические события, выражается уверенность в том, что известные свойства императора (кротость, сострадательность, человеколюбие) распространятся на его правление. Монарх в панегириках поэтесс изображен «владеющим сердцами» подданных, которые стремятся излить ему свою любовь и признательность. Этот же комплекс мотивов определяет и военные успехи россиян, для которых Александр является нравственным примером. Поэтессы, несмотря на характерные для женщин нежность и чувствительность, утверждают и свою готовность поддержать русских воинов. В целом акцентируется статус Александра I как царя сердец, избранного Богом, но в то же время и первого гражданина своей страны.

Второй день конференции, посвященный в основном отражению праздничной культуры в окказиональных текстах, открылся докладом Н. Ю. Алексеевой (ИРЛИ РАН) на тему «Дрезденские и петербургские фейерверки 1730-х годов». Фейерверк не только важнейший род государственного панегирика, но и синтетическое искусство: он вобрал в себя искусства изобразительное, театральное, музыкальное и словесное. При Петре I развитие артиллерии и организация праздничного фейерверка шли параллельно и активно. Но от Петровской эпохи не сохранилось описаний. Первое описание появилось в

аннинское время, когда ряд петровских институтов учреждали заново. Теперь вместо инженеров фейерверки готовили инвенторы и архитекторы, приписанные к Академии, а не ко двору, что вело благодаря относительной независимости академической культуры к слиянию словесного изображения фейерверков с государственными панегириками, а не с прославлениями царствующей особы. Сравнение саксонских и русских фейерверков важно для изучения поэзии, так как в описаниях заключен ряд одических топосов, извлекая которые можно найти новые нюансы их смысла. Несмотря на то что русские инвенторы приехали из Саксонии, в петербургских поэтических картинах имеется ряд отличий: больше текста, причем параллельно даны тексты на разных языках. Также уже в Петербурге вступительное стихотворение заменили одой, ставшей затем в описании обязательной. В целом петербургские образцы оказываются оригинальными.

В центре внимания М. Феррацци (Падуанский университет), выступившей с докладом «Театральные торжества по случаю коронации Елизаветы Петровны: пролог „Россия по печали паки обрадованная" и опера-сериа „Милосердие Титово"», оказалось сложное соотношение конкретного политического повода для постановки и места ее в культурной панораме эпохи. Оба аспекта оказались удачно представленными. С одной стороны, докладчица показала, как Я. Штелин, автор пролога на итальянском языке, справился с задачей написать текст, подводящий зрителей к проведению параллели между героем следующей за прологом оперы — римским императором Титом, наделенным Метастазио, автором либретто, блистательными добродетелями — и императрицей Елизаветой Петровной. С другой стороны, было продемонстрировано, как постановке спектакля сопутствовал ряд новшеств русской театральной жизни. Во вновь построенном Ф.-Б. Растрелли здании Московского оперного театра были возведены особые декорации; подлинная партитура И. А. Хассе была подвергнута существенным изменениям; впервые в подобного рода постановку был включен хор; музыкальное исполнение было украшено пышной хореографией, за которую отвечал Ж.-Б. Ланде, основатель первой балетной школы в России. Итак, опера-панегирик дала импульс к развитию ряда искусств (архитектура, сценография, музыка, хоровое пение, хореография). Особое внимание было уделено роли в постановке оперы разных придворных артистов — почти все они были итальянцами. Приведенный в докладе отрывок из письма И. Д. Шумахера к Штелину позволил высказать убедительное предположение об атрибуции русского перевода пролога М. В. Ломоносову.

В докладе Р. М. Лазарчук (Череповецкий государственный университет) «Государственный праздник в российской провинции последней трети XVIII века (идеология, эстетика, структура)» исследуется феномен празднования Кючук-Кайнарджийского мира между Россией и Турцией. Докладчица отметила объективные трудности, возникшие в ходе работы: описания праздника, напечатанные в «Прибавлениях» к «Московским» и «Санктпетербургским ведомостям» (1775—1776), лаконичны, а позднейшие публикации в провинциальных изданиях, губернских или епархиальных ведомостях XIX—начала XX веков в частности, не систематизированы. Сопоставление различных вариантов этого типа официального торжества в центре (Москва) и на периферии (Вологда, Тобольск, Оренбург и другие города) позволило докладчице установить общность их структуры (трехчастность композиции как способ организации праздничного текста, культурное (архитектурное) пространство как естественная декорация к разыгрывающемуся действу) и выявить принципиальное различие литературной составляющей праздника (светское слово в столице и кант и речь в провинции). По масштабам празднования (в один день, 10 июля 1775 года, по всей Российской империи) торжества по случаю Кючук-Кайнарджийского мира, возможно, были в XVIII веке единственным прецедентом. Доклад стал одним из вызвавших наибольший интерес у участников конференции.

В этой же части заседаний был представлен доклад по лингвистической проблематике: «Церковная проповедь в истории русского языка» Е. И. Кисловой (МГУ). Рассматривая церковную проповедь XVIII века с точки зрения языка, исследовательница обозначила модель перехода от бытовавшего в прошлом соотношения русского и церковнославянского языков к новому. Были рассмотрены глагольные формы в 25 проповедях 17 авторов. На основании их употребления докладчица выявила в проповедях три стилистических типа: славянизированный, русифицированный, экспериментальный. Последний тип неоднороден, но количество славянских и русских форм в текстах этого типа примерно равно. Хотя в нем можно проследить постепенное стилистическое разграничение: русизмы маркируют сниженную речь, церковнославянизмы — высокую, он, по сути, демонстрирует единство двух языков в одном тексте. Было высказано предположение, что проповеди — популярное чтение, поступавшее в провинцию не только в печатном, но и в рукописном виде, — формировали традицию и в какой-то мере могли стать материалом для лингвистических учений о единстве церковнославянского и русского языков.

Вечернее заседание второго дня работы конференции прошло под знаком внимания уже не к отдельным текстам, освещавшим события государственного или общественного значения, а к группам произведений, толчком к созданию которых стали события, бо-

лее или менее входящие в личную сферу жизни их создателей.

Е. В. Душечкина (СПбГУ) в докладе «Антропоморфизация и персонификация времен года в окказиональной поэзии XVIII века» выяснила, как вырабатывались устойчивые стереотипы в изображении разных сезонов. В первую очередь ее интересовал колорит зимы как времени года, соответствующего русскому национальному характеру. Источником антропоморфизации времен года в русской поэзии были, по словам исследовательницы, постоянно проникавшие благодаря европейским влияниям античные антропоморфные образы природных стихий. Рассматривая произведения М. В. Ломоносова, М. Н. Муравьева, Н. А. Львова, Г. Р. Державина (в том числе посвященные традиционным зимним праздникам), докладчица показала, как происходил переход к образам времени года от образов стихий, и определила, каковы особенности использования этих образов в русской поэзии XVIII века. Количество персонифицированных зим значительно превышало число персонификаций всех остальных сезонов, однако общее устойчивое представление о русской зиме выработалось не сразу. Типичный поначалу образ сурового старика лишь постепенно был вытеснен женским образом — обаятельным и теплым.

Н. Д. Кочеткова (ИРЛИ РАН) в докладе «События частной жизни в литературных текстах XVIII века» обратилась к окказиональным произведениям (стихи, прозаические этюды, книжные посвящения), связанным преимущественно с семейной жизнью. Тематически эти тексты соотносятся с откликами на официальные «случаи»: награждение чином или орденом, день рождения, именины, обручение, бракосочетание и т. п. Но адресатами произведений и посвящений становятся уже не государи или полководцы, а люди частные, друзья или родные автора. В этих текстах, нередко сохранявших и традиционные формулы, особенно заметно проявлялась индивидуальность крупнейших русских авторов XVIII века, таких как Г. Р. Державин, И. И. Дмитриев, Н. М. Карамзин, И. М. Долгоруков. Сочинения малоизвестных стихотворцев не менее любопытны конкретными деталями домашней жизни людей XVIII столетия. Многие поздравительные стихи становились элементом праздничного действа. Тексты такого рода стали появляться в печати, что говорит об интересе к частной жизни, с одной стороны, самих авторов, с другой стороны, читателей. Расширялись возможности событийной темы, жанровые и стилистические границы.

Программу второго дня конференции заключал доклад А. Ю. Веселовой (ИРЛИ РАН) «Садово-парковое искусство в праздничной культуре». Докладчица изучала другой вариант того же перехода от общего к частному, личному: в текстах, посвященных садовым праздникам. Традиционные элементы официального праздника виктории, тезоименитства и др. переходят в домашние праздники; их новым, специфическим элементом становится «угощение усадьбой»: прогулка, показ достопримечательностей, затей. Предметом рассмотрения в докладе стали несколько типов текстов: сценарии садовых праздников, «тексты-участники» (стихи, прологи, пьесы и т. д.), а также стихотворные описания праздников в саду. При анализе последних было обращено внимание на то, как постепенно на протяжении XVIII века одическая традиция в описании сада уступает место жанру дружеского послания, причем эта смена жанров находится в прямой зависимости от эволюции садового стиля, т. е. смены регулярного сада пейзажным.

В третий день работы конференции исследователи сосредоточились на зафиксированной в документах специфике праздничной и панегирической культуры внутри различных корпораций, два выступления из четырех были посвящены поэтическому «цеху». А. А. Костин (ИРЛИ РАН) в докладе «Торжественные акты российских ученых собраний XVIII века» определил такие торжества как важный инструмент функционирования корпорации. Изначально публичные ученые собрания должны были приурочиваться к императорским торжественным дням, тем самым прославляя императора. В Академии они происходили нерегулярно и неструктурированно, а в Московском университете образовалась традиция, связанная со структурой торжества, предложенной К. Г. Разумовским. Торжественные речи студентов, привлеченные исследователем к рассмотрению, демонстрировали разное отношение к торжествам: для кого-то карьера уже была определена и не зависела от успеха публичного выступления, но для многих это было хорошей возможностью показать себя. Благодаря серьезному отношению студентов к традиции она жила. Самым интересным, по мнению докладчика, является то, как учебный характер Московского университета позволил сохранить традицию этих актов.

В докладе Д. В. Руднева (СПбГУ) «Панегирик в военных корпусах второй половины XVIII века» речь шла о празднично-ритуальном компоненте в воспитании и в учебной литературе кадетских корпусов, в первую очередь Сухопутного шляхетского кадетского корпуса, где празднично-театральный элемент был представлен сильнее, чем в других. Причиной этому были стоявшие перед корпусом задачи воспитания и обучения праздничной стороне жизни, важной для придворной культуры. Своей первоначальной учебной функции театр кадетского корпуса не потерял даже в период основания русского театра. В дальнейшем изменился характер обучения, заведение оказалось более специализированным, праздничная культура в целом сформировалась — и театральная жизнь в

корпусе сошла на нет. Другой важный предмет изучения докладчиком — учебники с посвящениями различным персонам, от императрицы до кадетов, причем, кому бы они ни были адресованы, обращения к учащемуся юношеству, иногда завуалированные, содержатся везде. Исследователь также обратил внимание на пока не оцененную по достоинству роль учебных пособий в формировании русского языка.

В докладе Е. Д. Кукушкиной (ИРЛИ РАН) «Панегирики поэтам» говорилось об изменениях, которые претерпел этот жанр в России с 1780-х годов, когда в российском обществе стало формироваться представление о литературном труде как общественном служении особого рода. Авторы большинства подобных посланий, поэты-дилетанты, обращались к жанру оды, дискредитируя его неумелым использованием штампов. В тех случаях, когда автора панегирика и его адресата связывали общие интересы или личные отношения, хвалебное стихотворение приобретало характер дружеского послания. Этот жанр, завоевывая себе место в литературе, затронул панегирическое стихотворство, которое постепенно утрачивало изначальный высокий статус. Панегирики поэтам в форме стихотворной похвалы формулировали представление о поэтическом творчестве вообще, свидетельствовали о возрастающей роли литературы в разных социальных слоях. По мнению докладчицы, образ поэта-правдолюбца, впервые возникший в русской культуре по отношению к Г. Р. Державину, определил особое место поэтов в общественном сознании России.

С. И. Николаев (ИРЛИ РАН) посвятил свой доклад «Смерть поэта в эпитафии XVIII века» жанру, который не относится к праздничной культуре, однако имеет, как и все фунеральные жанры, самое прямое отношение к окказиональной литературе и панегирической культуре. Докладчик остановился на отражении в эпитафии темы творчества вообще и поэтического творчества в частности, т. е. речь шла о социальном измерении жанра. Престиж эпитафии как формы признания заслуг был настолько высок, что с кончиной таких поэтов, как М. В. Ломоносов, А. П. Сумароков, М. М. Херасков, И. Ф. Богданович, появлялся целый ряд эпитафий, которые печатались в журналах или даже вышли отдельными изданиями. Примечательно, что в автоэпитафиях, появившихся не ранее 1780-х годов, поэты обычно не упоминали о своих литературных занятиях. Эпитафия как жанр относится к эпиграмматической поэзии, она вполне вписывается в жанры окказиональной литературы и выполняет практические функции на надгробии. Вместе с тем история эпитафий русским поэтам XVIII века позволяет увидеть становление авторского самосознания и общественного признания, закрепленного как на бумаге, так и в камне.

Заключала последний день конференции презентация результатов проекта «Поэзия Троицкой Лаврской семинарии (1744—1806)», осуществляемого магистранткой СПбГУ А. В. Хребто. В его рамках был проведен предварительный обзор источников, исследовано 25 сборников, составлена база данных, позволяющая получить общее представление об ученической поэзии семинарии. Результаты труда начинающего ученого были положительно отмечены всеми присутствовавшими.

Закрывая работу конференции, У. Екуч сообщила о продолжающейся в рамках русско-немецкого семинара работе по составлению библиографической базы данных панегириков: на текущий момент обработано около 1600 текстов 120 русских и немецких авторов. Н. Д. Кочеткова отметила, что большим достоинством конференции был высокий уровень научной дискуссии, сопровождавшей каждое выступление и помогавшей участникам не только находить интересные точки соприкосновения между отдельными докладами, но и выстраивать общую парадигму. Подводя итоги, П. Е. Бухаркин в заключение напомнил, что состоявшаяся конференция была завершением не всего проекта, а только его важного этапа. В дальнейшем предполагается продолжение совместной деятельности в намеченных направлениях и, главное, издание коллективной монографии на основе прозвучавших на конференции докладов.

В целом конференция «Окказиональная литература в контексте праздничной культуры России XVIII века» представила обширную панораму текстов и явлений, вписывающихся в рамки ее темы. Материал, привлекаемый исследователями, не охватывает все возникающие проблемы, но благодаря удачной структуре конференции, разделенной на несколько тематических блоков, выделен ряд перспективных областей для дальнейшего изучения. Прошедшую конференцию можно назвать заметным событием в области изучения русского XVIII века и русско-европейских культурных связей. Она заняла достойное место в ряду других международных проектов по изучению истории русской литературы и культуры.

© *А. Ю. Юрьев*

# МЕЖДУНАРОДНАЯ НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ «„ОБЛОМОВ": SINE IRA...»

Международная научная конференция «„Обломов": sine ira...» прошла в Пушкинском Доме 12—14 октября 2009 года при финансовой поддержке Российского государственного научного фонда (грант 09-04-14111). Конференция была посвящена 150-летию выхода в свет великого романа И. А. Гончарова.

Название конференции было выбрано не случайно: известный латинский девиз «Sine ira et studio» («Без гнева и пристрастия») — творческое кредо Гончарова. Вместе с тем «Sine ira...» — не только закон объективного творчества, но и правило любого научного исследования.

Уже полтора века роман «Обломов» находится в центре внимания критиков и исследователей и остается предметом полемики, начало которой было положено статьями Н. А. Добролюбова и А. В. Дружинина. Полемика в дальнейшем значительно расширилась, захватила в свое смысловое поле огромное количество общих и частных проблем романа: его текстологии, поэтики, рецепции. В случае с «Обломовым» время не столько отвечает на вопросы, сколько ставит все новые и новые. С одной стороны, это означает, что роман по-прежнему актуален, с другой — что читателям, критикам и исследователям «Обломова» еще предстоит множество открытий.

Ограничение тематики конференции рамками одного произведения вызвано не только юбилейным поводом: во-первых, «Обломову» принадлежит центральное место в творчестве Гончарова, во-вторых, и сам писатель, и исследователи неоднократно высказывали мысль о единстве творчества Гончарова, а значит, говоря об «Обломове», невозможно так или иначе не сказать и о других произведениях писателя. Сформулировав название конференции таким образом, оргкомитет старался избежать как проблемной узости, так и свойственной многим научным мероприятиям такого рода тематической эклектики. Цель всякой конференции — научная результативность, и эта цель весьма трудно достижима, когда доклады не соотносятся друг с другом.

Повод для конференции (великий русский роман «Обломов», 150 лет выхода в свет) и проведение ее в стенах Пушкинского Дома уже предполагали высокий научный уровень и участие исследователей из разных стран. В процессе проведения конференции еще раз подтвердилось, что интерес к роману «Обломов» и к созданному автором «вечному типу» во всем мире только усиливается.

В первый день работы конференции, 12 октября, во время сбора и регистрации участников, в Большом зале звучали музыкальные произведения, воссоздающие атмосферу эпохи создания романа, в исполнении Александра Калинина, студента Музыкального колледжа им. М. П. Мусоргского (фортепьяно), — «Долина Обермана», «Утешение», «На Валленштадтском озере», «Сонет Петрарки 104», «Забытый вальс» Ф. Листа, соната № 10 Л. Бетховена, поэма ор. 32, № 1 А. Скрябина.

Утреннее заседание началось со вступительного слова председателя оргкомитета, заместителя директора ИРЛИ РАН С. Н. Гуськова, который выразил сожаление, что конференция, посвященная исключительно творчеству И. А. Гончарова, проводится в Пушкинском Доме впервые, в отличие от родины писателя — Ульяновска, где такие научные форумы периодически организуются сотрудниками Историко-литературного музея И. А. Гончарова. Между тем изучение творчества Гончарова в Пушкинском Доме имеет прочную традицию. Выступающий напомнил о тех сотрудниках Пушкинского дома, которые явились авторами крупных работ о Гончарове (Н. К. Пиксанов, А. Д. Алексеев, В. А. Туниманов и др.), затем остановился на современном состоянии трудов, посвященных Гончарову, — подготовке ПССиП и «Обломовской энциклопедии», создании электронного ресурса Группы — сайта www.goncharov.spb.ru, размещении гончаровских материалов на портале Фундаментальной электронной библиотеки www.feb-web.ru, — и выразил надежду на то, что гончаровские конференции в ИРЛИ станут регулярными. С приветственным словом к участникам конференции обратился директор Института, член-корр. РАН В. Е. Багно, который отметил, что, хотя время вечных художественных типов, казалось бы, закончилось в XVII веке, Гончарову удалось создать Обломова, который не уступает им — Прометею, Агасферу, Гамлету, Дон Жуану, Дон Кихоту. Несмотря на то что в русской литературе XIX века много немеркнущих образов, вечный тип в ней только один — Обломов. Он вдохновил писателей XX века во всем мире. В заключение В. Е. Багно поинтересовался, почему заседания не проходят на обломовском диване (как изначально предполагалось организаторами конференции), на что С. Н. Гуськов ответил, что диван, к сожалению, находится на реставрации.

Первым прозвучал доклад М. В. Строганова (Тверской гос. ун-т) «„Обломов" как энциклопедия народной традиционной культуры», где исследователь поставил вопрос о степени объективности подачи фольклорных текстов в романе. Гончаров называет две причины мифологических представлений: изоляционизм, отъединенность обломовцев от остального мира, и слабость человека перед стихийными силами природы. Отголоски этих переживаний сохранились в приметах.

То же наблюдается и в отношении сказок. Сказка «По щучьему велению» распространена у разных народов, и Гончаров не прав, утверждая, что изображенная в ней склонность к пользованию даровыми благами является русской национальной привычкой. Неточно указание Гончарова на щуку как «добрую волшебницу», так как современная наука относит сказку не к группе «Чудесный помощник», а к группе «Чудесная сила или знание (умение)». Сюжет «По щучьему велению» сложился изначально как анекдотический, и только у восточных славян получил форму волшебной сказки. У Гончарова герой сказки женится на Милитрисе Кирбитьевне, мечта о которой тешит Обломова. Но в сказке «По щучьему велению» героиня безымянна, а Милитриса Кирбитьевна — это героиня лубочной повести о Бове-королевиче, наделенная отрицательными коннотациями. Так энциклопедическая объективность нарушается откровенно публицистической трактовкой сказки, и последняя становится символом отрицательных черт русского национального характера. Те же тенденции обнаруживаются и при обращении Гончарова к демонологии, пословицам и поговоркам. Энциклопедизм сказывается в объеме охваченного материала, который подан, однако, пристрастно и субъективно.

Доклад М. В. Отрадина (СПбГУ) был посвящен эпилогу романа «Обломов». Эпилог, сказал исследователь, представляет собой ключ к сюжету и дает читателю возможность понять, какие закономерности проявились в судьбе гончаровского неисправимого романтика. Мысль о том, что нарратор всего лишь реинтерпретирует рассказ Штольца, не показалась докладчику убедительной. Как часто бывает, эпилог гончаровского романа отделен от фабульно-событийной части повествования временной дистанцией. Страницы, посвященные Агафье Матвеевне, печалующейся об умершем муже, обладают громадным эмоциональным напряжением. Описание «могилки» соответствует поэтическому восприятию и переживанию мира, который выделяет Обломова среди героев романа. Традиционный мотив — героиня на могиле любимого — готовит катарсическую реакцию читателя. Это переживание, напоминающее читателю о вере Обломова в то, что мир может преобразиться по законам поэзии и стать гармоничным, сосуществует по принципу взаимодополнительности с тем рационалистическим «уроком», к которому отсылает последняя строка романа, посвященная Штольцу: «И он рассказал ему, что здесь написано». Эту строку надо прочитывать в свете данного в романе сопоставления: Обломов — Гамлет. «Расскажешь правду обо мне», — обращается Гамлет к Горацио. Нет оснований сомневаться в искреннем желании друга (и Горацио, и Штольца) поведать всю правду о погибшем. Но по силам ли им это? Концовка «Обломова» отсылает к началу романа, так же как и трагедия Шекспира «как бы не заканчивается вовсе, ⟨...⟩ возвращаясь снова ко всему тому, что сейчас только что прошло перед зрителем на сцене» (*Л. С. Выготский*). Все главные герои трилогии Гончарова стремятся обрести свое слово, с помощью которого они смогут выразить отношение к жизни. Но словом, которое может охватить многосмысленность самой жизни, т. е., по гончаровским меркам, романным словом, не обладает ни один из них, в том числе и Штольц.

П. В. Бекедин (ИРЛИ) рассказал о приуроченной к конференции специальной выставке, построенной на материалах Литературного музея, Рукописного отдела и Библиотеки Пушкинского Дома: редкие издания «Обломова» (некоторые из них с дарственными надписями И. А. Гончарова), богатая критическая и научная литература об этом романе (от первых откликов до современных исследований), автографы И. А. Гончарова, его фотопортреты, личные и памятные вещи писателя, многочисленные иллюстрации к «Обломову» (оригинальная и печатная графика), литографии и гравюры с изображением И. А. Гончарова.

А. Ю. Сорочан (Тверской гос. ун-т) в докладе «О финале „Обломова"» рассматривал текст с позиций исторической поэтики. Подступаясь к финалам художественных произведений, сказал он, филологи нуждаются в новых подходах, позволяющих не только прокомментировать или дать структурный анализ, но и раскрыть опытным путем закономерности, отчасти явленные в тексте. В финале романа возникают некоторые мотивы, неизбежно связанные с трактовкой смерти в литературе середины XIX века. Их анализ позволяет по-новому взглянуть и на генезис «Обломова», и на смысл финала. Движение замысла совершается в соответствии с трансформацией литературного канона. Сопоставление финала «Обломова» с текстами Лажечникова, Загоскина, Фурмана, Зотова позволяет продемонстрировать, как к первоначальному мотиву смерти слуги на могиле барина присоединяются новые: сначала идеологическая интерпретация содержания романа, потом — мотив рассказывания, возвращающий автора и читателя к началу истории. Эти элементы вполне традиционны, уникально лишь их сочетание.

Э. Мела (Франция, ун-т Париж-Сорбонна (Париж-IV)) выступила с докладом «Обломов, или Блеск и нищета утраченной полноты», который был посвящен «лени» Обломова как прежде всего гедонистической материальности. Изобилие деталей и предметов сближает Гончарова с фламандскими живописателями каждодневного: неподвижность Обломова преисполняет значимости материальный мир, который его окружает. Литература XIX века фрагментарно дробит эпического героя, его полнота дает трещину, эпос трансформируется в реалистический и

психологический роман. В романе, таким образом, богатырь Илья, наконец вставший на ноги, превращается в Штольца, его же немощная часть, прикованная к лежанке — или к приятностям лонного/печного тепла, — воплощена в Обломове. Обломов — обездвиженный обломок богатыря Ильи. Согласно логике этого дробления, Гончаров строит свой роман на основе базовой схемы дуализма и оппозиции. От фольклорного лежебоки у Обломова остаются положительные черты: лень в русском воображении связывается с благодушием, уступчивостью, бескорыстностью. Обломов не является апологией лени. Гончаров прибегает к иронии как к заслону против снисходительности к своему герою. Чередованием точек зрения и частым использованием несобственно-прямой речи Гончаров запутывает следы для истолкований.

Следующим был доклад С. А. Ларина (Воронежский гос. ун-т) «И сон, и квас, и русская речь: Функция гастрономической семантики в „Обломове"», в котором рассматривалась «кислая» топика (квас, капуста, кисель и др.) в центральном романе Гончарова на фоне всего творчества писателя. Скисанию как процессу «ухудшения», застоя в текстах Гончарова противопоставлено брожение — интенсивная перестройка, перерождение, вызревание нового на основе существующего. Жизнь с ее непрестанным движением и обновлением, апологетом которой в романе является Штольц, враждебна Обломову, однако остановка в движении, развитии снова ведет к «закисанию», застою, упадку. Это и демонстрирует концовка романа.

На вечернем заседании 12 октября председательствовал В. А. Доманский.

Заседание открылось докладом О. Б. Кафановой (Томский гос. ун-т) «Французские авторы и произведения в романе „Обломов": текст, подтекст и контекст». О. Б. Кафанова отметила, что в романе «Обломов» имеются многочисленные реминисценции, аллюзии и ассоциации, связанные с мировой литературой и искусством. Упоминание имен авторов и героев, а также названий произведений служит разным целям: формирует культурный контекст эпохи, несет характерологическую функцию, направлено на создание подтекста. В ряду других западноевропейских писателей функционирование французских авторов и произведений отличается как разнообразием коннотаций, так и назначением. Дважды появляется в романе имя г-жи Жанлис; интерес к этой представительнице неоклассицизма характеризует анахронизм литературных пристрастий Ильи Ивановича, отца Илюши, и, наоборот, тонкое эстетическое чутье юного Ильи, отнимающего «романы Коттень, Жанлис» у двух девушек-сестер, и носившего им сочинения Руссо, Шиллера, Гете, Байрона в надежде «очистить их вкус». Дважды упоминается и Э. Сю, одно из сочинений которого Гончаров перевел в молодости, а также Жорж Санд, одна из самых полемичных фигур в русской культуре второй трети XIX века. Цитата, в которой присутствует ее имя, входит в несобственно-прямую речь Обломова, а смысл ее проясняется в контексте любовной сюжетной линии романа.

Следующим выступил В. А. Доманский (Томский гос. ун-т) с докладом «Семантика садов в романе „Обломов"». Он показал, что сад является важнейшим компонентом усадебного хронотопа, который организует разные типы художественного пространства: метафорическое, природное, виртуальное, субъектно-интимное. Сад наделен такими важнейшими функциями, как культурно-историческая (определяет культурную эпоху); семейно-родовая (маркирует семейный, родовой уклад); эстетическая (воплощает эстетические вкусы владельца сада и его посетителей); эмоционально-суггестивная (сад «читается» как книга, персонажи вступают в личные отношения с садом); символико-метафорическая (образы и локусы сада становятся средством художественной метафоризации). В романе «Обломов» мы встречаемся с тремя типами сада: метафорическим (сад — райский уголок, Эдем), виртуальным (воображаемый сад в мечтаниях и грезах Ильи Ильича), интимно-психологическим (посредством локусов и образов сада обозначается развитие любовного сюжета). Идея рая, Эдема представлена садом родового гнезда героя.

В аудиозаписи прозвучал доклад Е. А. Краснощековой (США, ун-т штата Джорджия) «Инфантилизм в „Обломове"». «Незрелый юноша» был центральным персонажем Гончарова в «Обыкновенной истории» — романе воспитания. В «Обломове» и «Обрыве» зрелый автор уходит от схемы такого романа, однако персонаж, наделенный качествами «незрелого юноши», остается. Е. А. Краснощекова нашла термин «незрелый юноша» у Гоголя, который определял пороки этого типа как «безумную лень» и «безумную деятельность». Задолго до Фрейда Гоголь показал причины невзросления мальчика в мужа: давление в семье приводит к уходу в лень, в пустые мечты, а безумная деятельность — это боязнь встречи с подлинными препятствиями. Обломов, Райский, Волохов были рассмотрены с этих позиций.

В докладе К. И. Шарафадиной (Северо-Западный ин-т печати) был представлен репертуар романных флоронимов, их соотнесенность с флористическим кодом, а также предложен критический обзор основных версий дешифровки «цветочного» лейтмотива (сирень и корреспондирующие с ней резеда и ландыш): иллюстративной, разоблачительной, прогностической и идеализирующей. Авторская стратегия использования ресурсов семантики флорообразности заключается, по мнению исследовательницы, в моделировании лейтмотива как внутреннего иносказательного сюжета, разворачивающего к тексту тот или иной интерпретирующий кон-

текст, в зависимости от развития «сюжета чувств» Ольги и Обломова.

13 октября было только утреннее заседание, на котором председательствовал М. В. Отрадин.

Первым выступил С. Н. Гуськов с докладом «Гончаров и Гоголь: об одном парадоксе в истории текста „Обломова"», в котором он обратился к проблеме гоголевского влияния в романе. Обобщив суждения критиков и исследователей, докладчик отметил, что влияние обнаруживается, за редким исключением, только в первой части романа. В ее первоначальной редакции Гончаров является типичным представителем «натуральной школы». В тексте этой редакции докладчик нашел многочисленные примеры влияния «гоголевской стихии» на стилистику, поэтику и художественную философию «физиологического романа о русском барине», каковым в 1849 году и виделся автору «Обломов». Радикально перерабатывая первую часть в 1858 году, Гончаров избавлял текст от примет «гоголевского направления». Не вполне вписываются в эту логику намеренно сохраненные приметы гоголевского стиля, в том числе и начальная фраза романа. И совершенно вопреки этой логике, тогда же, в 1858 году появляется «парад гостей», композиционная рифма «галереи помещиков» из «Мертвых душ». Объясняя этот парадокс, исследователь пришел к выводу о присутствии злободневно-полемического содержания в классическом тексте: автор «Обломова», возможно не без влияния А. В. Дружинина, отделял Гоголя от «гоголевского направления», позиционировал себя как настоящего продолжателя Гоголя, в противовес и «натуральной школе», и «обличительной литературе». Названный парадокс творческой истории позволил докладчику рассматривать роман как реплику в журнальных спорах 1850-х годов, как попытку объединить два великих имени русской литературы, противопоставленных в пылу литературно-идеологических битв, — Гоголя и Пушкина.

А. Молнар (Венгрия) в докладе «Мотивы отказа от женитьбы Подколесина и Обломова» провела краткое сопоставление пьесы Гоголя «Женитьба» и романа Гончарова «Обломов», при этом был привлечен и очерк «Иван Савич Поджабрин» в функции интер-текста. В рамках анализа предметом интерпретации стали причины побега главных героев перед свадьбой.

А. Г. Гродецкая (ИРЛИ) в докладе «Счастливые люди Гончарова и Чернышевского», опираясь на ряд положений посвященной роману «Что делать?» статьи Н. Н. Страхова «Счастливые люди» (1863), отметила ряд аналогичных у двух романистов приемов создания утопической модели семейного счастья. Рисуя «тихий уголок» Штольцев (в «крымской» главе четвертой части «Обломова»), Гончаров, на взгляд А. Г. Гродецкой, использует те же, что позднее и Чернышевский, редукционистские стратегии, снимая, в частности, или минимализируя вопрос о рождающихся в семье детях. Более того, в крымском коттедже Штольцы живут в полной социальной изоляции. Основания для сопоставления романов автор доклада нашла не только в близости их проблематики (и времени создания), но и в сходстве сюжетной конструкции, ориентированной на общие претексты (европейский просветительский роман, Руссо, Гете). Докладчица рассмотрела и два «сна» Ольги Ильинской, также имеющие, по ее мнению, отношение к построению модели семейного счастья в «Обломове». В романе Гончарова, отметила Гродецкая, репрезентирована как идея «свободы сердца», так и идея «реабилитации плоти», декларированные шестидесятниками. В частности, позитивистские установки Чернышевского и Гончарова нашли выражение в концепции «комфорта», актуальной для обоих текстов. В докладе был поставлен также вопрос о восприятии «Обломова» Чернышевским.

В докладе Е. Н. Строгановой (Тверской гос. ун-т) «Гончаров и Н. Д. Хвощинская» впервые были рассмотрены личные и творческие контакты Гончарова с популярной писательницей второй половины XIX века Н. Д. Хвощинской. Отношения Гончарова и Хвощинской не выходили за рамки полуофициального знакомства, но они испытывали несомненный интерес к произведениям друг друга. Более всего Хвощинская ценила роман «Обломов», который относила к числу сочинений, составляющих «цвет литературы». В ее частной переписке содержатся отзывы о героях романа, ценные для нас и как непосредственный отклик на прочитанное, и как факт писательской рецепции. Обломова она считала «лицом гениально представленным, милым, добрым, симпатичным», Штольца же называла «заведенной машиной». Об Ольге, в отличие от многих современников и последующих истолкователей романа, Хвощинская писала как об «эгоистке», любившей Обломова «для себя, а не для его счастья». Как можно судить по эпистолярному наследию Гончарова, он с неизменным уважением относился к творчеству Хвощинской. Особое внимание в докладе было уделено сходству авторского поведения: оба писателя чуждались публичности и свято оберегали свое право на человеческую неприкосновенность.

Доклад К. Ю. Зубкова (СПбГУ) «В самом деле реальное направление: „Обломов" и „обличительная" литература второй половины 1850-х годов» был посвящен образу Пенкина, одного из эпизодических героев романа Гончарова. М. Е. Салтыков-Щедрин заметил в сцене с его участием «щелчок» А. Ф. Писемскому, однако это утверждение до сих пор считалось ошибкой Щедрина. В докладе анализировались ироничные отсылки к «Обыкновенной истории» в произведениях Писемского «Богатый жених» и «Фанфарон», а

также связи его творчества с «обличительной» литературой. Эту связь заметили уже современники. Образ Пенкина, судя по всему, был одновременно и ответом на упреки Писемского, и попыткой показать родство произведений этого крупного писателя и «обличительных» литераторов. Гончаров, бесспорно, высоко ставил Писемского, — недаром в качестве цензора в 1858 году он пропустил роман его «Тысяча душ» в печать и был за это подвергнут выговору. Впрочем, это уважительное отношение не мешало Гончарову осознавать чуждость творческих принципов Писемского своим. Таким образом, Пенкин является не просто пародией на мелких литераторов — представителей «обличительной» литературы и натуральной школы, — но и выражением серьезного несогласия Гончарова с известным писателем-современником. Особенно важно сопоставить «Обломова» с романом «Тысяча душ»: эти произведения, близкие своим трагическим звучанием, отражают принципиально разные взгляды на сущность трагедии. Если Писемский видел ее проявления в самой гуще исторических событий, то у Гончарова трагический герой помещен на грань «как бы двойного бытия», между историей и не-историей.

Ю. В. Балакшина (РГПУ им. А. И. Герцена) в докладе «„Он невольно улыбался, глядя на Теньера": Фламандские аспекты юмора в романе „Обломов"» говорила об особом роде комизма при упоминании фламандской живописи у Гончарова, вызывающего не приступы хохота, не ироническую усмешку, а невольную улыбку. Критики и литературоведы по-разному определяли природу и место комического начала в творчестве Гончарова. Намеченную критикой рубежа XIX—XX веков тенденцию интерпретировать комическое начало в творчестве Гончарова как юмор развивают работы М. В. Отрадина. С точки зрения докладчицы, юмор — это универсальное, серьезно-смеховое мировидение, наследующее амбивалентную природу смеха карнавального, но отличающееся от него ярко выраженным личностным началом, которое благодаря парадоксальному совмещению противоположных эмоциональных тональностей, антиномичных концепций бытия открывает возможности для постижения такой правды о человеке и мире, которая иными способами непостижима. Многое прояснить в особенностях юмористического мировидения русского романиста позволяет сопоставление творческой манеры Гончарова с картинами фламандских живописцев, в частности Давида Теньера (Тенирса) младшего.

Во второй половине дня состоялась автобусная экскурсия по гончаровским и обломовским местам Санкт-Петербурга. Участники конференции услышали рассказ о домах, в которых Гончаров снимал квартиры в Петербурге, составленный С. В. Денисенко, посетили дом Устинова на Моховой ул., в котором Гончаров прожил около 30 лет (об этом рассказала А. В. Романова), а затем, сопровождаемые пояснениями известного петербургского краеведа Ю. М. Пирютко, посетили Литераторские мостки Волкова кладбища и могилу Гончарова.

14 октября на утреннем заседании председательствовала А. Г. Гродецкая.

Заседание открылось докладом В. А. Котельникова (ИРЛИ) «„Вечно женское" как жизненная и творческая тема Гончарова». В. А. Котельников исходил из того положения, что по многосторонности и глубине захвата жизненного материала, по интенсивности художественной его разработки данная тема несомненно занимает у писателя важное место. Докладчик проследил фазисы возникновения чувственного и познавательного интереса Гончарова к «вечно женскому», моменты обострения, драматического развития и переживания его по документированным биографическим фактам и по их проекциям в очерковых и романных текстах. Затем он показал, что уже в «Обыкновенной истории» в образе Лизаветы Александровны намечена сфера «вечно женского» с ее «сердечной» доминантой; отодвинутая основной проблематикой романа на дальний план, она в эпилоге выдвигается вперед и становится местом последнего выяснения и морального освещения «адуевского» социально-психологического типа. В «Обломове» «вечно женское» в его совокупности выступает уже как фемальная, *объемлющая* главного персонажа, порождающая, продвигающая и завершающая его в себе сфера. Наконец, ряд персонифицированных версий «вечно женского» составляет базовое содержание «Обрыва», где мужские персонажи служат для отражения, эстетического и этического сопровождения этих версий в их характерологическом и сюжетном развертывании.

В. И. Холкин (Новгород Великий) в докладе «Театр для себя (два романа Гончарова: сценическая вероятность)», рассуждая о сложности воплощения романного слова на театральных подмостках, с сожалением констатировал, что разговоры героев, будучи лишены на сцене своей родовой почвы — страниц романа, приобретают публичную маску, но теряют душу рассказчика. Отсюда, как кажется, острота писательского чувства и убежденности Гончарова, против переделок своих романов для сцены решительно возражавшего. Но, сказал В. И. Холкин, существует «Обыкновенная история» — случай естественно целостного соединения прозы и театра. Далее были рассмотрены основные постановки «Обломова» в России, этого, по мнению докладчика, с трудом поддающегося инсценизации романа Гончарова.

Н. А. Николаева (СПбГК) представила слушателям доклад «„Обломов" в восприятии Андре Мазона». Метод Мазона, одного из основоположников гончароведения, во многом был связан с принципами харьковской

школы, с идеями А. А. Потебни и Д. Н. Овсянико-Куликовского: генезис и своеобразие художественных произведений Гончарова он соотносил с особенностями склада личности писателя, фактами биографии, средой, эпохой. Образ Обломова прежде всего, по Мазону, отражает реалии жизни, личный опыт и облик самого Гончарова. В трактовке центрального персонажа исследователь не ограничивался его биографической подосновой, обращаясь также к литературным предшественникам. В родословную Обломова Мазон включал героев неоконченной комедии И. А. Крылова «Лентяй» (1800) и анонимной комедии «Ленивый» (1828), рассматривал произведения В. Скотта и Ч. Диккенса. Кроме того, две разновидности обломовщины он находил в «Мертвых душах»: Манилова и Тентетникова. В ряду возможных европейских литературных источников «Обломова» Мазон упоминал роман Эжена Сю «Лень» и роман Э. де Сенанкура «Оберман» (1804). Еще одного предшественника Обломова Мазон видел в ленивце из поэмы Д. Томсона «Замок лени» (1748). Герой Гончарова был представлен в монографии Мазона как социально-исторический и психологический тип. Вывод ученого о «болезни воли» Обломова опирается на исследование основателя научной психологии во Франции Т. Рибо (Ribot) «Les maladies de la volonté», в контексте идей которого безволие Обломова получает научное объяснение и персонаж рассматривается как устойчивый психофизический тип. Анализ поэтики романа привел Мазона к заключению об изменении авторского метода (в сравнении с «Обыкновенной историей»), о переходе от аналитического изображения к синтетическому в стремлении дать конкретную реальность во всей ее сложности.

Доклад А. В. Романовой (ИРЛИ) «„Обломов" с акцентом. Основные направления интерпретации в XX веке» был посвящен одному из направлений в изучении творчества Гончарова, возникшему в России во второй половине XX века и продолжающему развиваться: рассмотрению романа «Обломов» с точки зрения присутствия в нем религиозного начала и близости его к православной традиции. Диапазон мнений о романе в таком контексте изучения находится между полюсом выявления библейских — ветхозаветных и новозаветных — аллюзий и мотивов и полюсом объявления этого произведения положительно православным, т. е. доносящим до читателя идеи и образы, строго обусловленные конфессиональной принадлежностью автора и персонажей. Несмотря на то что те, кто рассматривал роман под религиозным углом зрения, выявили многие интересные детали и факты, ранее не исследованные, ангажированность интерпретаторов последнего времени далеко не всегда идет на пользу: возникла тенденция подбирать отрывки из текста романа к положениям православной веры, что не является продуктивным для литературоведения.

Л. А. Сапченко (Ульяновский гос. ун-т) в докладе «„...Хочу сейчас нарисовать" (О возможном живописном прототипе образа Агафьи Матвеевны)», сопровождавшемся показом слайдов, сделала попытку ввести в сферу изучения романа «Обломов» живописных «прототипов» сюжетных ситуаций и некоторых персонажей. Эти «прототипы» она нашла на картинах малых голландцев (жизнь в сельской местности или в маленьком провинциальном городке, т. е. параллель с Выборгской стороной), Вермеера (служанка с кувшином молока — параллель Пшеницыной), Лиотара («Шоколадница») и др.

Доклад С. В. Денисенко (ИРЛИ) «Сюжетные и метафорические трактовки „Обломова" в книжной графике» был посвящен иллюстрациям к «Обломову», выполненным в XIX—XX веках в России. Илья Ильич Обломов принадлежит к числу тех редких типов в литературе, рисованное изображение которых «узнается» читателем-зрителем без расшифровки. В докладе впервые был предпринят обзор всех иллюстрированных изданий романа, выделены основные темы, используемые художниками в серийных страничных иллюстрациях, а также в сюжетных заставках и концовках. Разумеется, художники выбирали наиболее выигрышные сценки для изображения, но они обычно оказывались сюжетообразующими. Сравнительно, например, с множеством иллюстраций к произведениям Пушкина, Гоголя, Толстого, Достоевского — Гончарова можно назвать обойденным. Во многом это определялось не снижением или повышением интереса художников-графиков к наследию писателя, а определенной правительственной политикой в отношении книгоиздания и конкретно изданий романов Гончарова.

В докладе Н. В. Калининой (ИРЛИ) «Музыкальные параллели „Обломова"» анализировался музыкальный компонент повествования и его роль в общей архитектонике романа. Отметив, что прежние исследователи сосредоточивали свое внимание в основном на лейтмотивной функции каватины Нормы «Casta diva», докладчица предложила целостный анализ музыкального подтекста «Обломова», совмещающий методы историко-литературного и структурно-функционального подходов.

В заключение заседания был показан клип «Casta diva», в основу визуального ряда которого были положены иллюстрации к роману «Обломов»; музыкальное сопровождение — Аделина Патти (запись 1911 года). Затем в большом конференц-зале Пушкинского Дома состоялся концерт «Музыка „Обломова"». Вокальный ансамбль «Световей» (И. Яновская, Н. Иринчеева, К. Беляева, М. Мостовой, П. Захаров) исполнил две песни Миньоны Ф. Шуберта, романсы «Не называй ее не-

бесной», «Я здесь, Инезилья», «Не искушай меня без нужды» М. Глинки, романс Дездемоны из оперы «Отелло» Дж. Россини, арию Эдгардо из оперы «Лючия ди Ламмермур» Г. Доницетти, романсы «Растворил я окно» П. Чайковского и «Сирень» С. Рахманинова.

Конференция сопровождалась печатной продукцией: афишами, программками конференции и проч. Информация была вывешена на сайтах ИРЛИ: www. pushkinskijdom. ru; www. goncharov.spb.ru.

© *С. В. Денисенко,*
© *А. В. Романова*

## КРУГЛЫЙ СТОЛ, ПОСВЯЩЕННЫЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ КНИЖНИКА XV ВЕКА ИНОКА КИРИЛЛО-БЕЛОЗЕРСКОГО МОНАСТЫРЯ ЕФРОСИНА

Инок Ефросин является одним из самых ярких русских книжников XV века. Он обладал энциклопедическими знаниями не только в церковных, но и в естественнонаучных, географических, медицинских, исторических областях. По своему размаху его личность сопоставима с выдающимися фигурами западноевропейского Возрождения.

Творчество и деятельность инока Ефросина не раз становились предметом научного обсуждения. Ему было посвящено выездное заседание Отдела древнерусской литературы ИРЛИ в Кирилло-Белозерском музее-заповеднике в апреле 2010 года (доклады Н. В. Понырко, Л. В. Соколовой, Е. Г. Водолазкина, И. В. Федоровой).

На Круглом столе, состоявшемся 2 декабря 2009 года в Пушкинском Доме, впервые была осуществлена попытка собрать вместе и обсудить накопившиеся вопросы, связанные с наследием инока Ефросина.

После вступительного слова заведующей Отделом древнерусской литературы Н. В. Понырко заседание Круглого стола продолжил доклад М. А. Шибаева «„Древние" фрагменты в сборниках Ефросина». В докладе раскрывалась проблема кодикологического изучения сборников белозерского книжника. М. А. Шибаев отметил, что в некоторых сборниках есть фрагменты, которые можно датировать временем Кирилла Белозерского. В связи с этим было сделано предположение, что Ефросин использовал в своих сборниках рукописи или их фрагменты, которые были переписаны учениками самого преподобного Кирилла.

М. В. Рождественская говорила в своем выступлении о древнерусских переводных апокрифах в сборниках Ефросина. Напомнив об опубликованной в т. XVII ТОДРЛ статье Я. С. Лурье, посвященной литературной деятельности этого книжника, в которой автор впервые охарактеризовал его сборник (РНБ, Кирил.-Белоз. собр. (далее КБ), № 22/1099) как литературный, М. В. Рождественская отметила, что из всех ефросиновских сборников именно этот включает в себя наибольшее число апокрифических памятников. Особое внимание докладчица уделила подборке из так называемой «Беседы трех святителей» и «Сказанию о 12 пятницах» в сборниках Ефросина. Эти апокрифы, заметила докладчица, наряду с некоторыми другими находят соответствие в рукописи XVI века из собрания Стокгольмской Королевской библиотеки, созданной, скорее всего, также в Кирилло-Белозерском монастыре. М. В. Рождественская высказала предположение о существовании определенной литературной традиции ефросиновских сборников, а также наметила пути изучения апокрифических памятников, включенных в сборники этого выдающегося книжника.

В докладе Н. В. Понырко освещалась та сторона деятельности Ефросина, которая характеризует его как уставщика и литургиста. В этой связи докладчица обратила внимание на наличие в известных сборниках Ефросина большого числа литургических текстов, переписанных как им самим, так и другими лицами для него, — от служб Страстного пятка и Пасхальной недели до подборок нотированных стихер-подобников и текстов катавасий на молебнах разным святым (все эти тексты представляют собой материал отнюдь не для произвольного чтения, но для богослужебного употребления). Как человека, имеющего прямое отношение к организации ежедневного претворения в жизнь богослужебного устава, характеризуют Ефросина и вновь обнаруженные пометы и вставки, сделанные его рукой в кирилловских служебных Минеях 60-х годов XVI века.

Что касается переписанного Ефросином Торжественника из Уваровского собрания ГИМ, то по своему содержанию он целиком служит исполнению богослужебного устава, так как является Триодным Торжественником, объединяющим в себе уставные чтения для дней богослужения от недели о Блудном сыне до воскресенья Всех святых. Первую часть этой рукописи Ефросин составил из синоксарных чтений Постной и Цветной Триодей; но для второй части, состоящей из Слов Иоанна Златоуста, Василия Великого, Ефрема Сирина, Феодора Студита, Кирилла Туровского, Анастасия Синаита, пред-

назначенных для чтения в храме и за трапезой, Ефросину пришлось, надо полагать, проделать большую собирательную работу в разных местах и монастырях. Скорее всего, именно разысканием этих текстов, занявшим определенный промежуток времени, и объясняется тот перерыв в работе над Торжественником (с декабря 1474 по декабрь 1476 года), который Я. С. Лурье объяснял тем, что от переписки «скучного» Торжественника Ефросин отвлекался на переписку гораздо больше интересовавших его апокрифов и так называемых «светских» произведений.

В докладе С. А. Семячко, во-первых, был рассмотрен вопрос о месте в истории текста «Предания старческого новоначальному иноку», основополагающего произведения нравственно-дисциплинарного сборника «Старчество», списка, сделанного иноком Ефросином. Исследовательница пришла к выводу, что он восходит не к первоначальной (Краткой) редакции памятника, а к одной из вторичных (Основной, или Распространенной). Во-вторых, С. А. Семячко показала, что тексты, общие для «Старчества» и сборников инока Ефросина, попали к последнему не из «Старчества», а из его предполагаемых источников — патериков и Следованной псалтири.

Завершил первую часть Круглого стола доклад О. Л. Новиковой «„Флорентийский" сборник Ефросина и книжники последней четверти XV — первой четверти XVI века». Докладом О. Л. Новиковой в научный оборот был введен неизвестный ранее сборник инока Ефросина, сохранившийся в составе сборника-конволюта (РНБ, Соф. 1465) и содержащий подборку произведений, посвященных Ферраро-Флорентийскому собору 1439 года. В конволют сборник Ефросина был включен другим книжником Кирилло-Белозерского монастыря — Сергием Климиным в 20-х годах XVI столетия.

Вторая часть Круглого стола, посвященного деятельности инока Ефросина, началась с доклада И. В. Федоровой «Был ли Ефросин Белозерский в Святой Земле? (К вопросу о работе над текстом Хождения игумена Даниила)». В докладе была предложена интерпретация работы кирилло-белозерского книжника с текстом Хождения игумена Даниила, читающимся в составе двух сборников Ефросина — КБ, № 9/1086 (1475 года) и КБ, № 11/1088 (90-е годы XV века). Опираясь на текстологический анализ этих списков и учитывая особенности поэтики полнотекстовой версии произведения, докладчица высказала предположение, что Ефросин, последовательно сокращая текст памятника, стремился адаптировать его к форме путеводителя по Святой Земле. Внимание книжника к этой форме практической письменности позволяет предположить, что паломничество по Палестине вызывало у него живой интерес, однако фактические ошибки, допущенные при работе с «Хождением» игумена Даниила, показывают, что в топографии Святой Земли редактор не ориентировался, его представления о Палестине носят книжный характер и не подкреплены паломническим опытом.

Следующие два доклада были посвящены полемике по поводу редактирования Ефросином «Задонщины».

В начале своего доклада «Ефросин и „Задонщина"» А. Г. Бобров напомнил слушателям о том, что существуют две различные точки зрения на место ефросиновского списка (КБ, № 9/1086. Середина 70-х годов XV века) в истории текста «Задонщины»: либо это сокращенная вторичная редакция, далеко отстоящая от архетипа, либо это версия текста, весьма близкая к первоначальному виду произведения. В литературе отмечалось более 20 чтений КБ № 9/1086, которые предлагалось признавать вторичными по отношению к чтениям пространных списков; но часть из них, по мнению автора доклада, может быть признана описками Ефросина, и, следовательно, их нельзя считать показательными для установления истории текста «Задонщины». В своем докладе А. Г. Бобров рассмотрел пять чтений ефросиновского текста, относящихся к именам собственным, которые традиционно было принято считать свидетельствами вторичности Краткой «Задонщины». Автор предложил пересмотреть мнение о том, что вторичными являются чтения КБ № 9/1086: «Святославу Ярославичу» — вместо князя Владимира, упоминание двух литовских князей Андрея и Дмитрия — вместо трех (Андрея и двух Дмитриев), «жены Микулиной Марии» — вместо двух жен («Микулина жена Васильевича, да Марья Дмитриева»), а также включение в текст дополнительной части Краткой «Задонщины» имени Мамотяка. Есть основания полагать, считает докладчик, что список КБ № 9/1086 в передаче имен собственных точнее отражает архетип «Задонщины», чем другие списки, что в свою очередь для А. Г. Боброва является дополнительным аргументом в пользу осмысленности упоминания «великаго князя Ивана Дмитриевича» вместо «Дмитрия Ивановича»: здесь автор доклада видит не описку, а скрытую подпись — сфрагиду, запечатление автором своего имени в третьем лице.

Задав вопрос в названии своего доклада «Первоначальна ли Краткая (Ефросиновская) редакция „Задонщины"?», Л. В. Соколова ответила на него отрицательно («Ефросиновский список „Задонщины" (Краткая редакция) представляет собой вторичный текст, это переработка Ефросином Пространной „Задонщины"»), приведя следующие аргументы: во-первых, в тексте Ефросиновского списка есть серьезные фактические ошибки, возникшие в результате переработки им текста Пространной редакции. Во-вторых, протограф Ефросиновского списка был полным, он содержал обе части «Задонщины».

Вторая часть Задонщины была опущена Ефросином. В-третьих, в тексте Пространной редакции, вопреки утверждению ряда ученых, нет свидетельств того, что вторая часть была написана позднее, а именно: в Пространной редакции нет «хронологического сбоя» после того фрагмента, которым заканчивается текст Краткой редакции. В-четвертых, текст Краткой редакции «Задонщины» обнаруживает те же приемы редакторской работы Ефросина, которые характерны для ефросиновских редакций и других произведений, прежде всего это сокращения текста протографа и перестановки. И наконец, в-пятых, Краткая (точнее — Сокращенная) редакция «Задонщины», созданная Ефросином, обнаруживает идеологическую переработку текста Пространной редакции, в частности в ней просматривается иное осмысление Куликовской битвы и иное представление редактора о цели переписанного им текста.

Завершил Круглый стол доклад Е. Э. Шевченко о дальнейшей литературной судьбе творчества кирилло-белозерского книжника: «Тексты Ефросина в рукописной традиции XVI века (сборники кирилло-белозерского старца Евстафия)». Соборный старец Евстафий подвизался в Кирилло-Белозерском монастыре в конце XVI—начале XVII века. Ему принадлежало по крайней мере четыре сборника; в создании двух из них, энциклопедических по составу, он принимал участие как переписчик и редактор. Докладчица заметила, что названия ряда статей этих двух сборников совпадают с названиями статей сборников Ефросина. По ее мнению, это свидетельствует о том, что в Кирилло-Белозерском монастыре в разное время внимание книжников привлекали одни и те же произведения. Однако в результате текстологического сопоставления этих текстов, сказала Е. Э. Шевченко, выяснилось, что сборники Ефросина не являлись антиграфом для сборников Евстафия. Более того, некоторые из этих текстов (например, «о неясыти») у Евстафия представлены в других редакциях. Эти наблюдения позволили автору предположить, что один из двух книжников, Ефросин или Евстафий, пользовался источниками, находившимися, вероятно, за пределами Кирилло-Белозерского монастыря.

Все доклады нашли живой отклик у слушателей и сопровождались вопросами, а иногда и дискуссиями. В конце заседания каждый участник Круглого стола сказал несколько слов о прослушанных в ходе заседания сообщениях.

*© Т. И. Александрова*

## ЗАСЕДАНИЕ В ЧЕСТЬ 90-ЛЕТИЯ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ Ю. Д. ЛЕВИНА

11 февраля 2010 года в Большом конференц-зале Института русской литературы состоялось заседание, посвященное 90-летию со дня рождения Юрия Давидовича Левина (1920—2006), одного из крупнейших российских специалистов по сравнительному литературоведению, почетного доктора Оксфордского университета, члена-корреспондента Британской академии. С научными докладами выступили коллеги Ю. Д. Левина, биография которого была неразрывно связана с Пушкинским Домом.

В своем вступительном слове П. Р. Заборов кратко охарактеризовал Ю. Д. Левина как ученого и человека, очертил круг научных интересов и осветил его роль в жизни Отдела взаимосвязей русской и зарубежных литератур Пушкинского Дома, в котором он плодотворно трудился на протяжении четырех десятилетий.

В. И. Симанков выступил с докладом «Из разысканий о сочинениях Н. И. Новикова», указав на источники двух трактатов, авторство которых ранее приписывалось Н. И. Новикову. Эти два трактата — сочинение «О торговле вообще» и рассуждение «О воспитании и наставлении детей для распространения общеполезных знаний и всеобщего благополучия». Докладчиком было установлено, что первый трактат является переводом «Рассуждения о полезном влиянии торговли в благосостояние государства» (1779) Карла Августа фон Шёнфельда, воспитанника Военной Академии, камер-юнкера Вюртембергского двора. Второй трактат имеет несколько источников, не все из которых удалось определить. Однако можно с уверенностью утверждать, что введение к трактату «О воспитании и наставлении детей» частично заимствовано из заключительной главы «Золотого зеркала» (1772) К. М. Виланда. Автором же трактата «О нравственном воспитании детей», который рассматривался многими историками литературы (начиная с А. И. Незеленова) как составная часть трактата «О воспитании и наставлении детей», является Георг Иоахим Цолликофер (1730—1788), немецкий протестантский богослов швейцарского происхождения, «Цицерон среди проповедников». Далее докладчик сообщил, что проповеди Цолликофера о нравственном воспитании детей переводились на русский язык по меньшей мере дважды — первый перевод был помещен в «Прибавлении к Московским ведомостям» за 1783 год (предполагаемый переводчик — Н. Е. По-

пов), а второй вышел в Санкт-Петербурге в 1798 году (переводчик — архимандрит Иероним (Поняцкий)). Более подробные сведения об упомянутых выше источниках содержатся в работе В. Симанкова «Из разысканий о журнале „Прибавление к Московским ведомостям" (1783—1784), или об авторстве сочинений, приписывавшихся Н. И. Новикову, И. Г. Шварцу и Ф. В. Каржавину» (Харьков, 2010).

Р. Ю. Данилевский посвятил свой доклад проблематике неоконченной трагедии Ф. Шиллера «Димитрий» (1805), сюжетом для которой послужили известные события российской Смуты начала XVII века. Основу трагедии о Лжедмитрии образуют три проблемы — просвещение России, роль личности в истории и проблема гуманистической морали. Поступки Димитрия и Бориса Годунова рассматриваются Шиллером в свете его философии истории, этических и эстетических принципов немецкого Просвещения. К проблемам *личность и власть, человек и история* прибавляется новая проблема — вопрос о месте и роли народа в истории. «Нейтралитет недопустим», — пишет Шиллер в «Сценарии» к трагедии по поводу поведения народа в сцене «Русское село»; поэт до некоторой степени предвосхитил идею «мнения народного», выраженную в трагедии Пушкина «Борис Годунов». Тема России в шиллеровской трагедии возвышенна и значительна. «Перед нами неизмеримая даль», — пишет Шиллер в ремарке, предваряющей сцену появления Димитрия на русской границе. Так появляется у Шиллера русский пейзаж, мотив широты и огромности России. Страна живет своей жизнью, сама по себе, она величественнее и долговечнее всех ее правителей и претендентов на владение ею. В «Димитрии», как и во всем творчестве Шиллера, отобразилась роль личности и народа в истории как путь из рабства к свободе.

О. Б. Кафанова обратилась в своем докладе «Луи Виардо и Иван Тургенев — первые переводчики Гоголя на французский язык» к первому французскому переводу сборника повестей Н. В. Гоголя (1845), в который вошли «Тарас Бульба», «Вий», «Старосветские помещики», «Записки сумасшедшего», «Коляска». Он издавался как «публикация», а потом как «перевод» Луи Виардо, хотя в его осуществлении непосредственно участвовал И. С. Тургенев. Несмотря на различные оценки этого перевода в русской и французской критике, его анализ показывает достаточно высокий художественный уровень, умение передать основную доминанту каждой из повестей. В «Тарасе Бульбе» — это синтез героической патетики и народной смеховой культуры, в «Вии» — соединение комизма пошлой жизни бурсаков и ужаса, мистики, а в «Старосветских помещиках» — добродушный смех при описании гиперболического значения «пищевого кода» в жизни украинских Филемона и Бавкиды. Вместе с тем многочисленные исторические, бытовые, военные, этнографические комментарии, которыми снабжен французский перевод, во многом возмещали потери в воспроизведении художественного слова. Сент-Бёв утверждал, что «по переводу г. Виардо Франция узнает в Гоголе человека с истинным талантом, тонкого и неумолимого наблюдателя человеческой природы». И в этом заслуга не только Л. Виардо, но и его русского помощника.

В докладе Г. А. Тиме «О русском феномене в немецком понимании искусства первой трети XX века» речь шла об эпохе, когда противопоставление «Россия — Германия, Запад в целом» включилось в ряд понятий новейшей философии и эстетики, противополагавших разум и жизнь, рассудок и инстинкт. С одной стороны, русский народ воспринимался в Германии как «народ-художник», мыслящий образами. Вместе с тем сам русский феномен (Russentum) становился олицетворением творящего, но опасного хаоса. В нем различались два «лика»: ангела и демона, олицетворявшие, в свою очередь, «святость» (Достоевский) и «большевизм» (Лев Толстой). В эпоху социальных потрясений и слома идентичностей именно русский феномен с его изначально экзистенциональным содержанием превращался в своего рода «подсознание» Запада, в один из важных источников его художественного вдохновения.

Отображению истории петроградского издательства «Всемирная литература» в мемуарных, дневниковых и эпистолярных текстах сотрудников издательства, оказавшихся в начале 1920-х годов в эмиграции, был посвящен доклад О. Р. Демидовой «Издательство „Всемирная литература" в воспоминаниях писателей-эмигрантов». Воспоминания о «Всемирной литературе» неоднородны по степени соответствия фактическому положению дел и по тональности, причем иногда их тон меняется даже в текстах одного автора, написанных в разное время или для разных изданий. Материалом для анализа послужили мемуарные и дневниковые тексты А. Амфитеатрова, А. Даманской, З. Гиппиус, Г. Иванова, И. Одоевцевой, Н. Оцупа, В. Ходасевича, переписка литераторов-эмигрантов, а также документы издательства (гонорарные ведомости, планы издания, перечни выполненных работ и пр.). В целом мемуаристы пишут об издательстве с благодарностью, признавая ту объективно спасительную роль, которую оно сыграло в их судьбе. Исключение составляют дневниковые записи Гиппиус 1918—1919 годов и воспоминания А. Амфитеатрова, объявлявшего «Всемирную литературу» «дутым предприятием», а саму идею издания произведений мировой литературы в русских переводах заранее обреченной на неудачу. Кроме вопросов экзистенциального порядка, к которым в той или иной мере обращаются авторы всех текстов, в воспоминаниях и дневниках затрагивались проблемы художественного перевода (Амфитеатров,

Даманская, Иванов, Одоевцева) и отношений в пространстве оппозиции «культура и власть» (Амфитеатров, Гиппиус, Ходасевич).

В докладе И. И. Чекалова «Шекспировская метафора „посев времен" (the seeds of time, «Macbeth», I, 3, 58) у Ахматовой» речь шла об изучении А. А. Ахматовой английского языка, о ее работе над переводом «Макбета» (сохранился лишь рукописный фрагмент, в котором «the seeds of time» передано как «посев времен») и о том следе, отпечатке опыта Ахматовой как переводчика, который эта шекспировская метафора оставила в ее оригинальном творчестве. Отсылки к «посеву времен» обнаруживаются в таких произведениях, как «Пространство выгнулось, и пошатнулось время...», «На Смоленском кладбище»; отголоски этой метафоры играют важную роль в «Поэме без Героя». Так проявляет себя эстетическая установка Ахматовой на всеохватность творческой памяти, на соприсутствие в ней настоящего, прошедшего и будущего.

Н. Д. Кочеткова представила в своем докладе «Ю. Д. Левин и его корреспонденты» краткий обзор эпистолярного наследия Ю. Д. Левина. Переписка была неотъемлемой частью его научной и творческой жизни. Число корреспондентов превышает несколько сотен: более трехсот из России и бывших союзных республик, более двухсот из других стран (Англии, Болгарии, Венгрии, Германии, Ирландии, Польши, США, Франции, Японии). Это богатое собрание передается в Рукописный отдел Института русской литературы РАН (фонд Ю. Д. Левина, № 865). Переписка охватывает более полувека: с 1940-х годов до кончины ученого в 2006 году. Среди его корреспондентов были такие выдающиеся ученые, как М. П. Алексеев, В. М. Жирмунский, Ю. М. Лотман, Ю. Г. Оксман, Е. Г. Эткинд, Э. Г. Кросс, Дж. Симмонс, писатели и переводчики (в том числе С. Я. Маршак и К. И. Чуковский), многие коллеги из академических учреждений, преподаватели вузов, сотрудники библиотек, издательств и музеев, аспиранты и студенты, соученики, сокурсники, однополчане. С некоторыми корреспондентами переписка длилась десятилетиями, и в этих письмах отражаются события научной и общественной жизни, прослеживаются судьбы людей. Приведенные в докладе примеры продемонстрировали широту и разнообразие научных контактов Ю. Д. Левина. Его эпистолярное наследие отражает историю человеческих взаимоотношений в научном мире, свою эпоху и дает пример преодоления любых расстояний и границ между людьми.

В заключение со своими воспоминаниями о Ю. Д. Левине выступили другие участники заседания, коллеги и друзья ученого.

К 90-летию со дня рождения Ю. Д. Левина в Большом конференц-зале была открыта выставка, подготовленная П. В. Бекединым на материалах Литературного музея, библиотеки Пушкинского Дома и семейного архива Н. Д. Кочетковой. На выставке были представлены основные научные труды Ю. Д. Левина, его многочисленные переводы с английского, французского и немецкого языков, фотографии 1930-х—начала 2000-х годов, виды Ленинграда-Петербурга, Лондона и др. Особый «сюжет» выставки — пребывание Ю. Д. Левина в Оксфорде. Одна из витрин почти целиком была посвящена участию Ю. Д. Левина в Великой Отечественной войне. Презентацию выставки, ставшей хорошим дополнением к научному заседанию, провел П. В. Бекедин.

*© К. С. Корконосенко*

## МЕЖДУНАРОДНАЯ НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ, ПОСВЯЩЕННАЯ ИЗУЧЕНИЮ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА О. Ф. БЕРГГОЛЬЦ (К 100-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ)

26—27 апреля 2010 года в Институте русской литературы (Пушкинский Дом) РАН состоялась Международная научная конференция, посвященная изучению жизни и творчества Ольги Федоровны Берггольц (1910—1975) и приуроченная к 100-летию со дня рождения поэтессы. Юбилейная конференция была организована Пушкинским Домом при поддержке общественной организации «Православный Санкт-Петербург».

Со вступительным словом выступила заместитель директора ИРЛИ по научным вопросам Ф. В. Панченко, которая поздравила участников конференции с приближающимся юбилеем легендарной поэтессы и отметила возрождение исследовательского, читательского и общественного интереса к личности и творчеству О. Ф. Берггольц. Подчеркнув символичность проведения конференции в родном городе поэтессы и в стенах Пушкинского Дома, в Рукописный отдел которого в 2004 году поступил ее архив, Ф. В. Панченко обратила особое внимание на необходимость введения в научный оборот новых материалов из фонда О. Ф. Берггольц.

С. Е. Васильев (Санкт-Петербург, общественная организация «Православный Санкт-Петербург») в докладе «О. Ф. Берггольц и современность» остановился на рассмотрении цельности личности и современ-

ном понимании духовного пути поэтессы. Силу воздействия на жителей Ленинграда поэтического слова Берггольц в блокадные годы он приравнял к молитвам православного святого Серафима Вырицкого, а также друга русской церкви, митрополита Гор Ливанских Илии, и других молитвенников русской земли (Ксении Блаженной, Матренушки Московской).

Катарина Ходгсон (Великобритания, Университет г. Экзетера) в докладе «„Никто не забыт и ничто не забыто": память в творчестве Ольги Берггольц» рассмотрела развитие темы памяти (память-благо, память-бремя) в поэзии и прозе поэтессы, стремящейся «вспомнить, сравнить, переосмыслить все». Исследовательница отметила, что в послевоенный период в ее творчестве стала шире развиваться символика, связывающая образ города Китежа с темой памяти (сначала в поэме «Первороссийск», потом в «волгодонских» стихах).

В докладе Н. А. Громовой (Москва, Дом-музей Марины Цветаевой) «Новые страницы в биографии О. Берггольц (комментарии к дневникам)» были раскрыты драматические обстоятельства общения поэтессы с Л. Л. Авербахом. На основании неопубликованных писем исследовательница восстановила один из трагических сюжетов в жизни поэтессы: она неоднократно вызывалась в «Большой дом» для дачи показаний о своем знакомстве с Авербахом. Н. А. Громова сообщила также неизвестные подробности о приезде М. Ф. Берггольц, сестры поэтессы, с продуктовыми посылками в 1942 году из Москвы в блокадный Ленинград.

Н. А. Прозорова (Санкт-Петербург, Пушкинский Дом) в докладе «О. Берггольц и Б. Корнилов (к истории личных и творческих отношений в 1929 году)» обратилась к архивным материалам и рассказала о том, что 1929 год был полон для Берггольц личных и творческих тревог. Ученичество молодой поэтессы в литературной группе «Смена» и исключение ее из Ленинградской ассоциации пролетарских писателей проходили в атмосфере семейной драмы. Любовь Бориса Корнилова и Ольги Берггольц в 1929 году была «разъедена» взаимной ревностью, а переписка Бориса Петровича с Татьяной Степениной (школьной подругой и юношеской любовью поэта) стала одной из причин их окончательного разрыва. Доклад был построен на анализе дневника и писем 1929 года, которые в значительной степени корректируют укоренившиеся в печатных источниках представления о творческих принципах О. Берггольц и заново «открывают» историю ее взаимоотношений с Б. Корниловым. В докладе была отмечена роль О. Берггольц в посмертной реабилитации Б. П. Корнилова (репрессированного в 1938 году) и возвращении его имени в русскую литературу и культуру.

Далее состоялась презентация книг петербургских издательств. Н. Е. Соколовская представила книгу «Ольга. Запретный дневник» (СПб.: Издательская группа «Азбука-классика», 2010). Помимо дневников 1939—1949 годов, писем, стихотворений и поэм в книге впервые опубликованы материалы следственного дела О. Берггольц (1938—1939), фотографии и документы из Российского государственного архива литературы и искусства, Российской национальной библиотеки, Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, в том числе письма О. Берггольц к Ф. Х. Берггольцу 1942—1948 годов, предоставленные Рукописным отделом Пушкинского Дома и подготовленные Н. А. Прозоровой. Издательство «Алетейя» предложило вниманию участников конференции книгу В. Улыбина «И лжи заржавеет печать... Двойные звезды Ольги Берггольц» (СПб.: Алетейя, 2010). Н. А. Копанева рассказала об издании, подготовленном сотрудниками Санкт-Петербургского филиала Архива Российской академии наук, — дневниках директора Архива Г. А. Князева «Дни великих испытаний. Дневники 1941—1945 гг.» (СПб.: Наука, 2009). О. М. Оконевская представила участникам конференции переиздание своей книги «„...И возвращусь опять": Страницы жизни и творчества О. Ф. Берггольц» (СПб.: Изд-во «Logos», 2010).

В первый день работы конференции ее участники посетили Литераторские мостки Волкова кладбища и возложили цветы на могилу О. Ф. Берггольц. О. М. Оконевская поделилась воспоминаниями о похоронах поэтессы, свидетельницей которых она была. Далее участники конференции отправились к писательскому Дому-коммуне (ул. Рубинштейна, 7) и возложили цветы к мемориальной доске О. Берггольц. Посещение мемориальных мест сопровождалось декламацией стихов и прозаических отрывков из «Дневных звезд» (читала актриса И. Б. Степанова). Во время поездки на мониторах автобуса был показан документальный фильм: «Доброе утро, люди!» (реж. Е. Учитель, 1981).

Во второй день конференции эстонские исследовательницы Г. М. Пономарева (Тарту–Таллин, Таллинский университет) и Т. К. Шор (Тарту, Эстонский исторический архив) предложили вниманию слушателей доклад об отце поэтессы «Ф. Х. Берггольц — студент Юрьевского (Тартуского) университета». На основании личных дел Ф. Х. Берггольца, хранящихся в Эстонском историческом архиве, в сообщении был дан обзор сведений о его обучении в реальном училище Я. Г. Гуревича (СПб.) и студенческой жизни, с 1907 по 1917 (с перерывами), на медицинском факультете Юрьевского (Дерптского, ныне Тартуского) университета. В докладе были освещены университетская атмосфера тех лет, преподавательский состав, круг друзей, а также отношения с семьей, находившейся в Петербурге. Докладчицы рассказали о членстве Ф. Х. Берггольца в Обществе сту-

дентов-медиков в Юрьеве, его учебе в Военно-медицинской академии в Санкт-Петербурге и о совместной работе на фронте со знаменитым хирургом Н. Н. Бурденко.

В полемически заостренном докладе юриста В. В. Улыбина (Санкт-Петербург) «Ольга Берггольц и Анна Ахматова» были рассмотрены довоенные и послевоенные взаимоотношения двух поэтесс, их творческое сотрудничество осенью 1941 года, причем Берггольц и Ахматова были оценены докладчиком как две равные творческие величины.

Н. Б. Рогова (Санкт-Петербург, Российская национальная библиотека) выступила с докладом «Быт и бытийность в творчестве О. Берггольц». Исследовательница рассмотрела смысловое и эмоциональное поле «блокадного слова» (ведение блокадных дневников, направленность их «другому», отбор материала для записей, рассчитанный на расширение и укрепление духовных сил горожанина) и «слова О. Берггольц», которое осознавалось как «хлеб наш насущный» и стало актом духовного сопротивления.

Доклад «О формировании фонда О. Берггольц в Пушкинском Доме» Т. С. Царьковой (Санкт-Петербург, Пушкинский Дом) был основан на анализе материалов личных фондов и писательских организаций, содержащих автографы поэта, а также научно-справочного аппарата, связанного с комплектованием Рукописного отдела. Докладчица на конкретных примерах показала, что внимательное изучение имеющихся в архиве рукописей О. Ф. Берггольц ведет к пересмотру некоторых ранее принятых датировок и текстологических решений. Затем Т. С. Царькова подробно остановилась на отдельных поступлениях материалов поэтессы от М. Ф. Берггольц и Я. Л. Шрайбера, отметив особый характер их использования, и сообщила о правовой основе публикации материалов из фонда О. Берггольц, переданного в Пушкинский Дом в 2004 году, согласно заявлению Ф. В. Янчина.

Утреннее заседание второго дня конференции завершилось просмотром фильма об О. Ф. Берггольц «Свобода сердца моего» (реж. Р. В. Кощиенко, 2007).

В докладе «К истории издания трехтомного собрания сочинений О. Ф. Берггольц (Л., 1988—1990)» А. А. Шелаева (Санкт-Петербургский государственный университет) поделилась воспоминаниями о ходе коллективной работы над трехтомником, в которой она как редактор принимала непосредственное участие. Вопрос об издании посмертного нового по составу собрания сочинений О. Ф. Берггольц решался в течение многих лет и лишь в 1986 году в результате совместных усилий Комиссии по литературному наследству О. Ф. Берггольц, возглавлявшейся Д. А. Граниным, и Правления Союза писателей СССР оно было включено в план Ленинградского отделения издательства «Художественная литература». В редколлегию вошли Г. А. Горбовский, А. И. Павловский, А. Н. Чепуров, а затем и В. Я. Лакшин, близко знавший О. Ф. Берггольц в последние годы ее жизни. Докладчица рассказала о разногласиях, возникших у издательства и наследницы авторских прав поэтессы, — М. Ф. Берггольц, по поводу состава собрания сочинений, комментария к отдельным произведениям и его оформления. В конечном счете, именно эти разногласия обусловили выход в определенном смысле «ущербного» третьего тома собрания сочинений, в котором научный комментарий к текстам издательство вынуждено было заменить системой указателей и подстрочных сносок. Факты, приведенные А. А. Шелаевой, объяснили и другую «загадку» издания — исчезновение почти всего пятидесятитысячного тиража третьего тома, который в полном объеме так и не дошел до читателя.

В докладе «Путешествие в историю Углича (по произведениям О. Берггольц)» краевед О. А. Городецкая (Углич) остановилась на обследованных ею местах проживания О. Берггольц в Угличе. Анализ угличской темы в произведениях поэтессы и рассказ о краеведческих разысканиях докладчица сопровождала показом слайдов с изображением исторических и современных видов Богоявленского и Алексеевского монастырей, Дивной церкви, улиц — Крестовоздвиженской, О. Ф. Берггольц, а также монастырской школы, в которой училась будущая поэтесса, и других уголков «города детства», упомянутых Ольгой Федоровной в повести «Углич» и «Дневных звездах». Докладчица рассказала о том, как в ходе краеведческой работы ею были обнаружены два автографа О. Берггольц — дарительные надписи на книгах, подаренных поэтессой в 1953 году художнику, краеведу И. Н. Потехину и Центральной библиотеке им. И. З. Сурикова (Углич).

Т. Г. Иванова (Санкт-Петербург, Пушкинский Дом) в докладе «Детские и отроческие фольклорные впечатления О. Ф. Берггольц», указав вслед за другими исследователями на то, что тема устно-поэтических истоков не лежит на поверхности творчества поэтессы, описала фольклорные жанры, которые были хорошо знакомы Ольге Берггольц с детства. В Петрограде—Ленинграде на заводской окраине города, где жила ее семья (на Невской заставе), девочка Ляля Берггольц могла слышать так называемый городской романс, что подтверждается «Дневными звездами» (ее отец поет «старую заставскую песенку» — знаменитую «Маруся отравилась», а судьба тети Вари, потерявшей в Первой мировой войне жениха, рисуется через популярную песню «Во вспыхнуло утро и выстрел раздался»). С крестьянским фольклором девочка познакомилась в Новгородской губернии в деревнях Плавищи и Глушино, где Берггольцы отдыхали летними месяцами в 1922—1926 годах. Докладчица охарактери-

зовала архивные материалы, хранящиеся в личном фонде О. Ф. Берггольц в Рукописном отделе Пушкинского Дома, — отроческие записи частушек, сделанные ею на Новгородчине. Записи свидетельствуют, что будущую поэтессу в возрасте 12—15 лет привлекали лирические миниатюры, раскрывающие девичьи любовные переживания. Частушка общественно-политического характера осталась за рамками ее интересов.

Чтение докладов на конференции сопровождалось показом слайдов с изображением фотографий и автографов О. Ф. Берггольц из ее архива (ф. 870), хранящегося в Рукописном отделе Пушкинского Дома.

Конференция завершилась обсуждением докладов и воспоминаниями об Ольге Берггольц гостей конференции. О встречах с поэтессой поделился воспоминаниями художник В. Г. Исаченко, а И. А. Половникова рассказала о знакомстве своего отца с О. Берггольц. О судьбе Якова Бабушкина, блокадного друга поэтессы по Радиокомитету, сообщил А. И. Рубашкин, а И. С. Вербловская остановилась на ленинградских адресах О. Берггольц и связанных с ними переломных событиях жизни поэтессы.

К конференции в Пушкинском Доме была подготовлена выставка, посвященная О. Ф. Берггольц — «Не может быть, чтоб жили мы напрасно!», на которой впервые были представлены материалы из личного фонда О. Ф. Берггольц. Автор экспозиции Н. А. Прозорова провела презентацию выставки. Вниманию посетителей были предложены автографы стихотворений, писем и дарительных надписей О. Берггольц, ее личные вещи, редкие издания книг, богатый изобразительный и документальный материал, в том числе дневники жителей блокадного Ленинграда. В центральной витрине были представлены уникальные вещественные экспонаты времен войны и блокады: осколок немецкого снаряда, залетевшего в студию Радиокомитета, когда там работала О. Берггольц, продуктовые карточки, пропуск на право прохода по блокадному городу на имя поэтессы, личные документы и награды. Впервые экспонировались материалы семьи Берггольц: метрическая запись о крещении О. Берггольц, рисунки и стихи рано умершей дочери Берггольц и Б. Корнилова — Ирины, ее фотография, запись Ольги Федоровны о дочери. Среди экспонатов выставки посетители увидели оригинальный рисунок Богоявленского собора в Угличе работы И. Н. Потехина, нотный автограф Р. Понаровского «Звезда умрет — сиянье мчится...», автограф композитора Г. Г. Белова, дарительные надписи на книгах Д. С. Лихачева, М. А. Светлова, П. Г. Антокольского, А. Т. Твардовского и др.

Международная научная конференция, посвященная изучению жизни и творчества О. Ф. Берггольц, и юбилейная выставка «Не может быть, чтоб жили мы напрасно!», развернутая в Литературном музее Пушкинского Дома, привлекли внимание средств массовой информации и явились одними из многих мероприятий по увековечению памяти легендарной поэтессы, приуроченных в Петербурге к 100-летию со дня ее рождения.

Оргкомитет конференции выразил намерение издать сборник материалов конференции, которое было поддержано докладчиками.

***© Н. А. Прозорова***

Технический редактор *Е. Г. Коленова*
Корректоры *О. В. Гусихина* и *Л. Д. Колосова*
Компьютерная верстка *Т. Н. Поповой*

Лицензия ИД № 02980 от 06 октября 2000 г. Подписано к печати 26.07.10.
Формат $70 \times 100\,/_{16}$. Гарнитура школьная. Печать офсетная. Усл. печ. л. 18.9.
Уч.-изд. л. 23.3. Тираж 547 экз. Тип. зак. № 356. С 144

Санкт-Петербургская издательская фирма «Наука» РАН
199034, Санкт-Петербург, Менделеевская линия, 1
E-mail: main@nauka.nw.ru
Internet: www.naukaspb.spb.ru

Первая Академическая типография «Наука»
199034, Санкт-Петербург, 9 линия, 12