

Русская литература

№ 1

Историко-литературный журнал

2016

Издается с января 1958 года

Выходит 4 раза в год

СОДЕРЖАНИЕ

	Стр.
Т. Г. Иванова. Песня «Осада Соловецкого монастыря» и исторические песни XVII века (к вопросу об образе царя Алексея Михайловича)	5
В. Е. Багно, Т. В. Мисникевич. Уроки французского (неизвестные переводы Федора Сологуба и становление русского декадентства)	23

ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

С. М. Шумило. Молитвенные тексты в агиографии «плетения словес»: к проблеме стиля эпохи	42
С. А. Фомичев. Повесть «Шинель» в контексте творчества Н. В. Гоголя	57
Н. А. Тарасова. Концепция героя в романе «Преступление и наказание» Ф. М. Достоевского: христианский аспект образа Раскольникова	64
О. Л. Фетисенко. Из босфорского table-talk 1874 года: М. А. Хитрово и его неизданная эпиграмма на прозелита трансцендентальной философии	80
С. А. Кибальник. Ранний А. П. Чехов «за» и «против» Ф. М. Достоевского (от «Драмы на охоте» к «Иванову»)	90
Л. Г. Панова. Запоздалая попытка петраркизма: «Канцоньере» в русском модернизме. Статья 2	99
В. Б. Зусева-Озкан. Дева-воительница в литературе русского модернизма. Брадаманта у Л. Ариосто и Браманта у М. Кузмина	124
К. Ю. Лаппо-Данилевский. О третьем издании стихов Алкея и Сафо в переводе Вяч. Иванова	134
Приложение. Вячеслав Иванов. (Неизвестные переводы из «Алкея и Сафо»)	157
Е. А. Голлербах. Федор Сологуб и «Отечество» З. И. Гржебина	159
Ким Джун Сок (Республика Корея). Культурные парадигмы в поэтике М. М. Зощенко	176
П. Ф. Успенский. «Россия счастье. Россия свет...» Г. В. Иванова и наследие Ф. М. Достоевского	181
М. Ю. Михеев. Дело о «плагиате»: пьеса Александра Гладкова о кавалерист-девице	189

Н. А. Богомолов. Свидетельские показания (вечер Бориса Пастернака в Политехническом музее глазами современника)	213
М. Э. Маликова. Защита Филда, или Запоздалая рецензия на первую биографию Набокова	220

ЗАМЕТКИ

С. Н. Гуськов. Ультрамарин (об одном ошибочном прочтении автографа)	239
--	-----

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

О. Е. Осовский. «Свободная стихия» пушкинских смыслов	241
А. Ю. Соловьев, В. В. Филичева. Современники об акмеизме	242
Р. Ю. Данилевский. Новая книга о «русском Берлине»	245

ХРОНИКА

Е. И. Колесникова. Международная научная конференция «Запечатленная победа: ключевые образы, концепты, идеологемы»	247
А. С. Силина. Международная научная конференция «Неолатинская гуманистическая традиция и русская литература конца XVII — начала XIX века»	255
Н. П. Генералова, В. А. Лукина. Международная научная конференция, посвященная 195-летию со дня рождения А. А. Фета	259

Журнал издается под руководством
Отделения историко-филологических наук РАН

Редакционный совет:

*Н. А. БОГОМОЛОВ, С. Г. БОЧАРОВ, М. ГАРДЗАНТИ, С. ГАРДЗОНИО,
Ж. Ф. ЖАККАР, А. А. ЗАЛИЗНЯК, Вяч. Вс. ИВАНОВ, ЛЮ ВЭНЬФЭЙ,
ДЖ. МАЛМСТАД, Ж. НИВА, ДЖ. СМИТ, Р. Д. ТИМЕНЧИК,
В. ШМИД, Т. В. ЦИВЬЯН*

Главный редактор *В. Е. БАГНО*

Редакционная коллегия:

*М. Н. ВИРОЛАЙНЕН, Е. Г. ВОДОЛАЗКИН, А. М. ГРАЧЕВА,
И. Ф. ДАНИЛОВА (зам. главного редактора), Н. Н. КАЗАНСКИЙ,
А. В. ЛАВРОВ, А. М. МОЛДОВАН, А. Ф. НЕКРЫЛОВА, С. И. НИКОЛАЕВ,
М. В. ОТРАДИН, А. А. ПАНЧЕНКО, Н. Н. СКАТОВ, А. Л. ТОПОРКОВ,
Т. С. ЦАРЬКОВА*

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

RUSSKAYA LITERATURA

№ 1

Historical and Literary Studies

2016

Founded in January 1958

Published Quarterly

CONTENTS

	Page
T. G. Ivanova. <i>Siege of Solovetsky Monastery</i> Song and the Historic Songs of the 17 th Century (Treatment of the Image of Tsar Alexey Mikhailovich)	5
V. E. Bagno, T. V. Misnikevich. French Lessons (Unknown Translations by Fyodor Sologub and the Emergence of the Russian Decadence)	23

RELEASES AND REPORTS

S. M. Shumilo. Prayer Texts in the Hagiographic «Weaving of the Words»: Towards the Problem of the Style of the Period	42
S. A. Fomichev. <i>The Overcoat</i> Within the Context of Gogol's Literary Career	57
N. A. Tarasova. The Concept of a Protagonist in F. M. Dostoyevsky's <i>Crime and Punishment</i> : the Christian Aspect of Raskolnikov	64
O. L. Fetisenko. Bosphorus Table Talk, 1874: M. A. Khitrovo and His Unpublished Epigram on the Proselyte of Transcendental Philosophy	80
S. A. Kibalnik. Young Chekhov, Pro and Contra F. M. Dostoyevsky (from <i>A Hunting Drama to Ivanov</i>)	90
L. G. Panova. A Belated Attempt of Petrarchism: <i>Canzoniere</i> in the Russian Modernism. Article 2	99
V. B. Zuseva-Ozkan. Female Knight in Russian Modernist Literature. L. Ariosto's Bradamante and M. Kuzmin's Bramanta	124
K. Y. Lappo-Danilevsky. On the Third Edition of Alcaeus and Sappho Poems in Vyach. Ivanov's Translations	134
Appendix. Vyacheslav Ivanov. Unknown Translations from <i>Alcaeus and Sappho</i>	157
Y. A. Gollerbah. Fyodor Sologub and Z. I. Grzhebin's <i>Homeland</i>	159
Kim Jong Sok (Korea). Cultural Paradigms in M. M. Zoshchenko's Poetics	176
P. F. Uspensky. <i>Russia is Happiness. Russia is Light...</i> G. V. Ivanova and the Legacy of F. M. Dostoyevsky	181
M. Y. Miheev. The Case of «Plagiarism»: Alexander Gladkov's Drama on Cavalry Maiden	189

N. A. Bogomolov. Oral Evidence (A Boris Pasternak's Reading at the Polytechnic Museum Through the Eyes of a Witness)	213
M. E. Malikova. Field's Defense, or a Belated Review of the First Biography of Nabokov	220

NOTES

S. N. Guskov. Ultramarine (On an Erroneous Interpretation of an Autograph)	239
---	-----

REVIEWS

O. E. Osovsky. The «Welter» of Pushkin's Meanings	241
A. Y. Solovyev, V. V. Filicheva. Contemporaries on Akmeism	242
R. Y. Danilevsky. A New Book on «Russian Berlin»	245

NEWSREEL

E. I. Kolesnikova. <i>Encaptured Victory: Key Images, Concepts, Ideologemes</i> International Research Conference	247
A. S. Silina. <i>Neo Latin Humanistic Tradition and Russian Literature of the Late 17th — Early 19th Century</i> International Research Conference	255
N. P. Generalova, V. A. Lukina. International Research Conference Dedicated to A. A. Fet's 195th Anniversary	259

Published under the Auspices of History and Philology Department
Russian Academy of Sciences

Editorial Council:

*S. G. BOCHAROV, N. A. BOGOMOLOV, M. GARZANITI, S. GARZONIO,
Vyach. Vs. IVANOV, J. F. JACCARD, J. MALMSTAD, G. NIVAT,
V. SCHMIDT, G. SMITH, R. D. TIMENCHIK, T. V. TSIVIAN,
WENFEI LIU, A. A. ZALIZNIAK*

Editor-in-Chief *V. E. BAGNO*

Editorial Board:

I. F. DANILOVA (Deputy Editor-in-Chief), *A. M. GRACHEVA, N. N. KAZANSKY,
A. V. LAVROV, A. M. MOLDOVAN, A. F. NEKRYLOVA, S. I. NIKOLAEV,
M. V. OTRADIN, A. A. PANCHENKO, N. N. SKATOV, A. L. TOPORKOV,
T. S. TSARKOVA, M. N. VIROLAINEN, E. G. VODOLAZKIN*

*Editorial Office: 4, Makarova Embankment, St. Petersburg 199034
Phone/fax (812) 328-16-01; e-mail: rusliter@mail.ru*

ПЕСНЯ «ОСАДА СОЛОВЕЦКОГО МОНАСТЫРЯ» И ИСТОРИЧЕСКИЕ ПЕСНИ XVII ВЕКА (К ВОПРОСУ ОБ ОБРАЗЕ ЦАРЯ АЛЕКСЕЯ МИХАЙЛОВИЧА)

Песня «Осада Соловецкого монастыря» (или «Соловецкое сидение», «Соловецкое восстание»), посвященная осаде и разгрому царскими войсками в 1668—1676 годах Соловецкого монастыря, отказавшегося принять исправленные патриархом Никоном богослужебные книги, нечасто попадает в поле зрения исследователей.¹ Дореволюционные фольклористы Е. Кале и М. Н. Сперанский дают исключительно исторический комментарий к песне, практически не касаясь фольклористической проблематики.² В. Ф. Миллер, публикуя вариант, записанный С. И. Гуляевым в Барнауле, сравнивает его с песней Аграфены Крюковой с Зимнего берега Белого моря (запись А. В. Маркова).³ Наиболее полно фольклористические проблемы, связанные с песней «Осада Соловецкого монастыря», осмыслены в статье К. В. Чистова «Некоторые моменты истории Карелии в русских исторических песнях».⁴ Исследователь выделил пять типов (версий) сюжета, указал на взаимосвязь памятника старообрядческой письменности «Истории об отцах и страдальцах Соловецких» Семена Денисова и фольклорной песни.

Однако отдельные тезисы Чистова, на наш взгляд, требуют пересмотра и уточнения. Фольклорист отказывает рассматриваемой песне в жанровом статусе духовного стиха: «...песня о „Соловецком сидении“ не является старообрядческим духовным стихом. Она была известна не только в старообрядческой среде и не содержит специфических старообрядческих идей (...). Борьба за старую веру — не идея, а тема изучаемой песни».⁵ Жанровая принадлежность произведения, действительно, представляет определенного рода проблему: это историческая песня или духовный стих? Миллер в 1915 году включил девять вариантов этой песни в свой сборник «Историче-

¹ Мы располагаем 15-ю вариантами песни. В академической антологии «Исторические песни XVII века» (Исторические песни XVII века / Изд. подг. О. Б. Алексеева, Б. М. Добровольский, Л. И. Емельянов, В. В. Коргузалов, А. Н. Лозанова, Б. Н. Путилов, Л. С. Шептаев. М.; Л., 1966. № 120—132. Далее в тексте — ИП) напечатаны 13 текстов. Еще два текста опубликованы в других изданиях: *Абрамов И. С.* Старообрядцы на Ветке // *Живая старина*. 1907. Вып. 3. С. 147—148 (далее в тексте — Ветка); *Былины М. С. Крюковой* / *Записали и комм. Э. Бородина и Р. Липец. М., 1941. Т. 2. № 114* (далее в тексте — Марфа Крюкова).

² *Кале Е.* Русские исторические песни XVII века // *Филологические записки*. 1897. Вып. 4. С. 28—32; *Сперанский М. Н.* Русская устная словесность. М., 1919. Т. 2: *Былины*. Исторические песни. С. 408—410.

³ *Миллер В. Ф.* Исторические песни из Сибири // *Изв. Отделения русского языка и словесности*. 1904. Т. 9. Кн. 1. С. 44—49.

⁴ *Чистов К. В.* Некоторые моменты истории Карелии в русских исторических песнях // *Вопросы истории Карелии*. Петрозаводск, 1958. С. 68—78 (Труды Карельского филиала АН СССР; вып. 10).

⁵ Там же. С. 73.

ские песни русского народа XVI—XVII в.»,⁶ тем самым обозначив свое понимание жанра этого произведения. Равным образом, составители советской академической антологии «Исторические песни XVII века» квалифицируют это произведение как историческую песню.

Тем не менее следует сказать, что имеются весомые аргументы для осмысления песни как духовного стиха, недаром же В. К. Соколова, автор монографии «Русские исторические песни XVI—XVIII вв.» (М., 1960), эту песню XVII века даже не упоминает. Песне, напомним, свойственна устно-письменная форма бытования. Большинство опубликованных вариантов было обнаружено в крестьянских тетрадках с духовными стихами и другими произведениями религиозного содержания. Например, вариант «Да господь бог прогневался, государь-царь воспалился» (ИП № 120) находится в рукописном сборнике конца XVIII века. Текст «Как во славном было во царстве» (ИП № 121) — это список начала XIX века. Всего из крестьянских рукописей взято 7 текстов.⁷ Любопытен вариант «Что во славном было царстве» (ИП № 127; первоначально: Марков № 90).⁸ В 1898 году одна из крестьянок с. Нижняя Зимняя Золотица на Зимнем берегу Белого моря показала А. В. Маркову рукопись со статьями церковного содержания и духовными стихами (среди прочих — о царевице Иоасафе, о грешной душе); здесь был и неполный текст (начало оторвано) «Осады Соловецкого монастыря». Владелица рукописи пропела собирателю начало песни (до 16 стиха), а остальную часть Марков напечатал по рукописи.

Устно-письменная форма бытования песни «Осада Соловецкого монастыря» позволяет рассматривать это произведение как духовный стих. Известно, что в русской крестьянской среде многие духовные стихи функционировали именно таким образом. По своему характеру песня «Осада Соловецкого монастыря» относится к особой группе духовных стихов — к стихам исторического содержания (о Борисе и Глебе, Александре Невском, Дмитрии Донском). Тематика же произведения и явственное сочувствие соловецким старцам, несомненно, свидетельствуют о том, что перед нами не просто духовный стих, а именно старообрядческий. С утверждением Чистова о том, что «борьба за старую веру — не идея, а тема изучаемой песни», мы согласиться не можем. Практически во всех вариантах песни (духовного стиха) старообрядческая идеология высказана явно и однозначно. Противники соловецких старцев принимают страшную смерть — Божью кару. Все сочувствие певцов на стороне сторонников старой веры, принявших мученическую кончину.

⁶ Миллер В. Ф. Исторические песни русского народа XVI—XVII в. Пг., 1915. № 255—263 (Сб. Отделения русского языка и словесности; т. 93).

⁷ Письменные варианты: ИП № 120 — рукописный сборник конца XVIII века (БАН. Собр. Тагильского скита. Инв. 8960. № 17. Л. 172—175); ИП № 121 — список начала XIX века (РНБ. Собр. В. А. Десницкого. № 6); ИП № 122 — рукописный сборник В. А. Коробова из Коломны; ИП № 124 — крестьянская тетрадка стихов, река Печора, переписано Н. Е. Ончуковым; ИП № 129 — раскольничья рукопись начала XIX века; ИП № 130 — из рукописи, обнаруженной в Осинском у. Пермской губ. А. В. Марковым; Ветка — старообрядческая рукопись, Ветка. Устные варианты: ИП № 123 — Казанская губ., записано А. Можаровским; ИП № 125 — записано П. И. Якушкиным от орловского мещанина; ИП № 126 — д. Нижняя Зимняя Золотица на Зимнем берегу Белого моря, записано А. В. Марковым; ИП № 128 — г. Сызрань, записано Н. М. Языковым; ИП № 131 — Уренский р-н Горьковской обл., записано В. Мамонтовым; ИП № 132 — г. Барнаул, записано С. И. Гуляевым; Марфа Крюкова — д. Нижняя Зимняя Золотица на Зимнем берегу Белого моря. Устно-письменный вариант: ИП № 127 — д. Нижняя Зимняя Золотица на Зимнем берегу Белого моря, записано А. В. Марковым.

⁸ См.: Марков А. В. Беломорские былины. М., 1901. № 90 (далее в тексте — Марков). Опубликовано: Беломорские старины и духовные стихи. Собрание А. В. Маркова / Изд. подг. С. Н. Азбелев, Ю. И. Марченко. СПб., 2002. № 90 (далее в тексте — Марков—Азбелев).

Не можем мы согласиться и с тезисом Чистова о направлении взаимосвязи «Истории об отцах и страдальцах Соловецких» Семена Денисова⁹ и песни «Осада Соловецкого монастыря». Чистов считает, что песня возникла раньше «Истории...» Денисова: «...Семен Денисов несомненно знал и использовал либо саму песню о соловецкой осаде, либо устные предания, легшие в ее основу».¹⁰ Мы же полагаем, что взаимоотношения произведений были прямо противоположными. Общая схема возникновения песни, выражающей старообрядческую идеологию, нам представляется следующей: устные рассказы (рассказы выживших после разгрома монастыря соловецких старцев; воспоминания стрельцов, осаждавших обитель; предания крестьян-поморов)¹¹ и письменные памятники (полемико-догматические сочинения, памятники раннего старообрядчества),¹² которыми пользовался Семен Денисов → «История об отцах и страдальцах Соловецких»¹³ → письменная версия песни, сочиненная неизвестным автором по законам силлабического стихосложения (нам неизвестна) → устные варианты и варианты из крестьянских тетрадок, в разной степени трансформирующие первоначальную композицию, образную систему песни и силлабический стих.

Напомним, что примеры вектора «прозаический памятник письменности» → «письменная стихотворная версия» известны в религиозной литературе. Укажем на популярную средневековую «Повесть о бесе Зерефере» (повесть греческого происхождения, известная в славянской письменности в списках XIV—XIX веков) и стих о бесе Зерефере, недавно обнаруженный А. В. Пигиным в одной из рукописей Древлехранилища Пушкинского Дома. По мнению исследователя, стих принадлежит к поздним образцам русской духовной поэзии (XIX—XX века).¹⁴ Именно этот вектор (письменное житие или другой памятник книжности → духовный стих) лежит в основе большинства эпических духовных стихов.

Таким образом, песня «Осада Соловецкого монастыря» полностью вписывается в алгоритм возникновения духовных стихов и наглядно демонстрирует сущностную связь письменной и устной культуры.

Учитывая письменно-устную форму бытования песни, можно было бы предположить, что наиболее близкий к «Истории об отцах и страдальцах Соловецких» вариант содержится в одной из крестьянских рукописей. Од-

⁹ Повесть об осаде Соловецкого монастыря / Подг. текста и комм. Н. В. Поньрко и Е. М. Юхименко // Памятники литературы Древней Руси. XVII век. М., 1988. Кн. 1. С. 155—191 (по первому печатному изданию 1788 года, вышедшему в Супрасльской типографии); Семен Денисов. История об отцах и страдальцах Соловецких: Лицевой список из собрания Ф. Ф. Мазурина / Подг. Н. В. Поньрко, Е. М. Юхименко. М., 2002.

¹⁰ Чистов К. В. Некоторые моменты истории Карелии в русских исторических песнях. С. 76.

¹¹ См.: Юхименко Е. М. 1) Повесть об осаде Соловецкого монастыря Семена Денисова — памятник Выговской литературной школы первой половины XVIII в. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л., 1991; 2) Соловецкое восстание 1668—1676 годов и старообрядческая «История об отцах и страдальцах Соловецких» // Архив русской истории. М., 1992. Вып. 2. С. 71—92; 3) Соловецкое восстание 1668—1676 годов и старообрядческая «История об отцах и страдальцах Соловецких». Ч. 2 // Очерки феодальной России: Сб. статей. М., 1998. Вып. 2. С. 226—265.

¹² Староватова С. К. К вопросу об источниках «Истории об отцах и страдальцах Соловецких» Семена Денисова // Публицистика и исторические сочинения периода феодализма. Новосибирск, 1989. С. 145—157; Юхименко Е. М. Письменные источники «Истории об отцах и страдальцах Соловецких» Семена Денисова // Герменевтика древнерусской литературы. М., 1992. Сб. 4. С. 329—354.

¹³ Е. М. Юхименко называет 216 списков памятника XVIII — начала XX века. Датируется «История...» 1710-ми годами (за исключением четырехгодичного заточения Семена Денисова в новгородской тюрьме в 1713—1717 годах). См.: Юхименко Е. М. О времени написания Семеном Денисовым «Истории об отцах и страдальцах Соловецких» // Книжные центры Древней Руси: Соловецкий монастырь. СПб., 2001. С. 483—490.

¹⁴ Пигин А. В. Стих о бесе Зерефере // Живая старина. 2013. № 1. С. 27—30.

нако, на наш взгляд, «эталонным», близким к предполагаемому письменному протографу, оказался текст, записанный Марковым в 1899 году на Зимнем берегу Белого моря в Нижней Зимней Золотице от Аграфены Крюковой (Марков № 40 = ИП № 126 = Марков—Азбелев № 40). Содержание песни следующее. Царь Алексей Михайлович призывает к себе князя Салтыкова и приказывает ему порушить старую веру в святом монастыре (т. е. в Соловецкой обители). Салтыков отказывается, хотя Алексей Михайлович угрожает ему казнь. Вместо Салтыкова на Соловецкий монастырь идет князь Пешерской (Пешеринов). Некий «деревяга» (из сидельцев монастыря) хочет искупаться в Святом озере, для чего спускается по веревке со стены, падает и повреждает ногу. «Деревягу» приводят к воеводе Пешерскому, и он указывает, как проникнуть в монастырь «дровяным окошком». Воевода, захватив монастырь, разоряет его и убивает всех монахов и игумена. Далее действие переносится в Москву. Темной ночью к царю Алексею Михайловичу приходят два старца, убеждающие его не разорять старой веры. Алексей Михайлович внимает словам старцев и посылает гонцов, чтобы отменить приказ о захвате монастыря. Гонцы встречают воеводу Пешерского в Вологде на обратном пути из монастыря; здесь воевода заболевает и умирает. Вслед за воеводой от страшной болезни умирает и Алексей Михайлович.

Укажем на наиболее явственные схождения «Истории...» Семена Денисова¹⁵ и данного варианта песни:

«История...»

Три воеводы, последовательно осаждающие монастырь: Игнатий Волохов, Климент Иовлев и Иоанн Мещеринов

Мещеринов стреляет по монастырю и разрушает церковь: «И нъкогда направивше пушку (о дерзости безумныя!) во олтарь соборныя церкве стрѣлиша.

И лѣтъ ядро оно, улучи во окно, удари (о твоего терпѣннѣя Христе!) во образъ Всемилоствиваго Спаса, иже во олтарь стояше. До толика беззаконія безумная дерзость занесе!» (с. 56—57).

Монах-предатель показывает осаждающим тайный ход в монастырь: «Мнихъ нѣкий во обители, Феоктистъ имянемъ, нощию от обители чрез стѣну изшедъ, к ратнымъ прииде, и якоже остави обѣщание свое и отеческую обитель, оставляетъ и древлецерковное благочестие, лобызаетъ Никоново новопредание; и не токмо себѣ и единѣи души своей не полезная и злая ходатайствуетъ, но Иудинъ злѣбъ ревнуетъ, о предании обители смышляя (...). Бяше во обители пролазъ из сушильныхъ полаты сквозъ градовую стѣну, киим прежде воду во оную полату носиша (...). Сию дверь вѣдый, оный предатель Феоктистъ, приступль к воеводе, проситьъ воиновъ, воеже смотрити

Марков—Азбелев № 40 = Марков № 40 = ИП № 126

Двое воевод: сначала Алексей Михайлович отправляет к монастырю Салтыкова, после его отказа — Пешеринова.

«Как стрелял, стрелял воевода
Во соборну-ту Божью церковь,
Уронил-то тут воевода
Богородицу с престола».

«По грехам было сучинилось,
По тежкѣм грехам сотворилось:
Захотел-то ведь деревяга
(мужик деревенской, жил по обедам)
В Светом озери [он] купатье,
По верѣвкамъ через стѣну-ту опускатье:
Ишше пал етот грешникъ
Он на сѣру-ту землю;
Он сломил свою праву руку,
Извихнулъ свою леву ногу.
Тут пришел к ёму воевода:
„Ты скажи-ко нам сушшу правду:
Ищѣ порохом-то ли довлѣн манастырь,
Ишше пушками-то доволен ли,
Ишше пушками-то доволен ли,

¹⁵ По тексту: Семен Денисов. История об отцах и страдальцах Соловецких: Лицевой список из собрания Ф. Ф. Мазурина. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием номера страницы.

оскважни, и време подобна, обещае предати кромѣ труда обитель» (с. 61—62).

Среди множества эпизодов, описывающих, помимо страданий монастырских старцев, и мучения других приверженцев старой веры, называется и Епифаний (соратник протопopa Аввакума), у которого отрезали язык:

«Еще же и двократное языка рѣзание за благочестие претерпѣвъ, чудеснѣ Богомъ исцѣленный, паки глаголаше. Конечнѣ же во 189-мъ (1681) годѣ в самый страстей Христовыхъ день, си есть в Великий пятокъ в срубѣ со предреченными страдальцы, огнесожжениемъ от здѣшних преселенных, жертва жива и одушевлена Владыцѣ и Богу принесена» (с. 90).

Противники монастырских старцев и предатель наказаны смертельной болезнью. О Клименте Иовлеве: «...мзду за сие от Бога немедлѣнно прия: пораженъ бысть язвою согнигити и червей воскипѣниемъ, и в сихъ болѣзненно страдаше <...> и тамо злый злѣ погибѣ, в той язвѣ и живота лишися...» (с. 55). О монахе Феоктисте: «...впаде в страсти нечистыя, в скверны блуднаго разлигния. По семь впаде в болѣзни неисцелныя, в болѣзни струпнаго прокажения: все бо тѣло окаяннаго от главы и до ногу лютымъ гноемъ кипяше» (с. 76).

В Вологде, на середине пути между Москвой и Соловецким монастырем, встречаются два гонца: гонец Алексея Михайловича, велящего не рушить монастырь, и гонец Мещеринова, везущего вѣсть о взятии обители (с. 75).

Царь Алексей Михайлович заболѣвает, раскаивается и велит не разорять монастырь, но умирает в то время, когда воевода Мещеринов берет монастырь: «Егда убо воевода на взятие монастыря ко стѣнам приступаше, егда предатель лукавый време подобна, еже внутрь киновии ввести воинство, смотряше, тогда на Москве государь царь телесною болѣзнию объѣмлется, в самую неделю блуднаго (за седмицу до разорения киновии) седмодневнымъ неможениемъ томления. И занѣ болѣзнь крѣпцѣ умножися, занѣ чаяние смерти прииде, о киновии прочее милосердствовать <...> В четвертокъ тоя седмицы, ухвати самодержца болѣзнь зло крѣпка, знамение дающи смерти, яко врачи, дохтуры и вся врачевския хитрости от себе отслати. В суботу же тоя седмицы посылаетъ гонца наскорѣ к

Да людьми-то вѣдь он людѣн ли?"
Говорил-то тут деревяга:
„Он вѣдь крепосью-ту крепок,
Он людьми только не людѣн,
Попадите й вы, зайдите
Дровяным-то в стену окошком”».

Игумен монастыря претерпел то же мучение:

«Над игуменом наругались:
Рецист язык у его отрежут;
Через ночь было тако цудо —
Он вѣдь сделаласе весь здоровой».

Смертельно заболѣвает воевода Пешеринов:

«Воевода-то разболелсѣ
(сгнил),
Он в худой-то боли скончалсѣ».

Вологда — город, где заболел и скончался Пешеринов.

«Государь-от государь наш царь
Олексей-свет сударь Михайловицъ
За воеводой собиралѣ.
Он своей-то жизнью скончалсѣ.
Понесли его в Божью церковь, —
Потекло у его из ушей-то,
Потекла у его всяка гавря
(гной);
Ишше уши-ти затыкали
Всѣ хлопцатой белой бумагой».

Соловецкѣи обители, разръшая гнѣвъ негодования, оставляя отцы жити в древлецерковнѣм предании, прошаше от нихъ молитвы и благословения. (...) И егда воевода толикая и таковая показа кроволияния, разоривъ чюдотворцевъ стяжание, егда кровавую ону соверши богонеугодную жертву, тогда в 8-й часъ того дне государь царь оставляетъ вънец своего царствія, оставляетъ и власть миродержания, и смертию от сего житія (о, слез!) умираеть» (с. 73—75).

Позволим себе сделать некоторые комментарии к зимнезолотицкому варианту песни. Искаженное имя воеводы (Пешеринов) легко узнаваемо — это Иван Алексеевич Мещеринов, третий из руководителей осады, прибывший в Сумской Посад 13 января 1674 года с разрешением, в отличие от своих предшественников, стрелять по обители пушечными ядрами.

Комментариев требует слово (имя?) «деревяга». Сама Аграфена Крюкова слово «деревяга» поясняет в ремарке как «деревенский мужик»: «Захотел-то ведь деревяга / (мужик деревеньской, жил по обедам) / В Светом озери [он] купатьце». Это же слово знает и Марфа Крюкова, дочь Аграфены, причем собирателями оно осмыслено как имя собственное: «Захотелось Деревяги / В Светом озери купатьце». Марков, записавший песню Аграфены Крюковой, предполагает для Деревяги исторический прототип — «воровской казак Панфилко Деревягин», упомянутый в одной из казацких челобитных грамот 1670 года. Исследователь полагает, что Панфилко Деревягин мог с другими казаками отправиться в Соловецкий монастырь и присоединиться к «монастырской рати» (участие казаков в обороне монастыря известно). Устная традиция, считает Марков, могла приписать предательство не монаху Феоктисту, как это было на самом деле, а воровскому казаку Деревягину.¹⁶

«История об отцах и страдальцах Соловецких» Семена Денисова, повторим еще раз, стала источником первоначальной письменной версии песни, которая, без сомнения, была сочинена кем-то из грамотных ревнителей старой веры в период после 1710-х годов (современная датировка «Истории...») — до конца XVIII века (вариант ИП № 120 из рукописного сборника конца XVIII века собрания Тагильского скита). Можно предположить, что сочинитель песни был не только грамотным, но и образованным человеком. Песня создана по закону синлабического стихосложения, следы которого сохранились в некоторых фрагментах:

Как во славном было во царстве,
 Во Московском государстве,
 Во Москве-граде на базаре
 Собирались все бояры,
 Перебор был всем боярам,
 Пересмотр всем воеводам

(ИП № 121)

Мы предполагаем также, что грамотный сочинитель «Осады Соловецкого монастыря» хорошо знал фольклорную традицию: композиция песни явно ориентирована на композицию других устно-поэтических исторических песен XVII века, в частности, песен об Алексее Михайловиче.

¹⁶ Марков А. В. К песне об осаде Соловецкого монастыря // Этнографическое обозрение. 1904. № 3. С. 66—67.

Завязкой нашей песни служит диалог между Алексеем Михайловичем и Салтыковым: царь обращается к воеводе с приказом ехать в монастырь, чтобы порушить старую веру; Салтыков просит не разорять монастырь; царь угрожает Салтыкову казнь; Салтыков соглашается идти на монастырь.

В фольклорных песнях об Алексее Михайловиче на другие сюжеты мы встречаемся с тем же композиционным приемом. В песне «Русское войско под Смоленском» (ИП № 110, 111) царь обращается к солдатам:

Ох, ви, дети мои, дети мои, мои детушки,
Развоенные мои да ви солдатушки!
Послужиче ви, робята, верой-правдою,
Верой-правдою, робята, неизменною.
Ви достаьиче, допустиче вжать Смолин-город

(ИП № 110)

Далее в песне следуют жалобы солдат («Как теперыче нам на швете живым не бучь...»), а затем — обещание царя солдатам дать воеводой любимого шурина Якова Люпопостовича.¹⁷

На диалоге между Алексеем Михайловичем и другими персонажами строятся песни «Царь и бояре решают судьбу Смоленска» (ИП № 112—114; историческая основа — длительные переговоры о возвращении Смоленска, в 1611 году отошедшего к Польше), «Осада Риги» (ИП № 119; историческая основа — неудачная осада города в 1656 году во время войны со Швецией 1656—1658 годов), «Сватовство царя Алексея Михайловича» (ИП № 133, 134; историческая основа — женитьба Алексея Михайловича на Наталье Нарышкиной).

Строя образ Алексея Михайловича в песне «Осада Соловецкого монастыря», неизвестный старообрядческий автор, без сомнения, ориентировался на фольклорный образ Ивана Грозного — героя самого большого цикла исторических песен XVI века. В Алексее Михайловиче, как и в Иване Грозном, подчеркивается его гневливость: услышав первоначальный отказ Салтыкова, царь сразу же угрожает ему казнь:

Уж ты гой еси, воевода!
Прикажу я тебе казнити,
Руки, ноги же отпилити,
Буйну голову отрубити

(ИП № 126)

Точно таким же, напомним, рисуется Иван Грозный в песне «Иван Грозный и его сын»: в гневе он приказывает казнить царевича, щадившего новгородцев во время разгрома города; наутро царь раскаивается в своем решении.

Укажем, кстати, что внутри фольклорной традиции в одном из сюжетов образ Алексея Михайловича смыкается с образом Ивана Грозного. В песне

¹⁷ Исторические основы песни А. Н. Лозанова видит в событиях 1632—1634 годов: неудачная для России во времена Михаила Федоровича война за Смоленск, отошедший в результате событий Смутного времени к Польше (Лозанова А. Н. Фольклорные и книжные отклики на войну 1632—1634 годов // ТОДРЛ. М.; Л., 1958. Т. 14. С. 326—329). Я. Г. Солодкин приурочивает песню к начальным событиям русско-польской войны 1654—1667 годов, когда в 1654 году русские войска под предводительством самого Алексея Михайловича осадили и взяли Смоленск (Солодкин Я. Г. К приурочиванию песни об осаде Смоленска // Русская литература. 1982. № 1. С. 211—212).

«Гибель С. Р. Пожарского» (ИП № 115—118), повествующей о героической гибели в 1659 году плененного татарами под Конотопом князя Семена Романовича Пожарского, в одном из вариантов Крымский князь, в нарушение хронологии, предлагает плененному русскому воеводе служить ему так, как тот служил «царю белому, царь Ивану Васильевичу» (ИП № 117).

Сущность образа Алексея Михайловича в первоначальной версии песни, сочиненной старообрядческим автором (повторим еще раз, что «эталонным» вариантом, наиболее близким к «Истории...» Семена Денисова мы считаем вариант Аграфены Крюковой) раскрывается в противопоставлении его двум персонажам. Первый — это Салтыков, который сопротивляется приказу Алексея Михайловича и после минутной слабости, согласившись было пойти воеводой на монастырь, все-таки находит в себе силы принять мужественное решение: «Хошь я смерть-ту — я приму же!». Второй персонаж — монастырский игумен. Этот герой воплощает стойкость и преданность своим убеждениям, т. е. приверженность старой вере. При нападении воеводы Пешерского на обитель игумен поддерживает дух монастырской братии: «Мы по-старому ведь отслужим — / С Христом в царстве с им прибудём». После мученической смерти игумена душа его отправляется прямо в царство небесное: «Они взяли его убили — / Как небесно царство купили». Все симпатии певцов и слушателей, несомненно, на стороне игумена и Салтыкова.

Сопоставляется же, оказывается созвучным образ Алексея Михайловича другому персонажу песни — князю Пешерскому. Пешерский легко и без колебаний отправляется в Соловецкий монастырь, чтобы подчинить монахов церковным реформам. Захватив монастырь, он рвет и сжигает старые книги. Божьим наказанием для Пешерского становятся болезнь и смерть. Та же участь уготована Алексею Михайловичу: он умирает от страшной болезни. Эпизод болезни и кончины в зимнезолотицком варианте, без сомнения, является ключевым, раскрывающим негативное отношение певцов-старообрядцев к царю Алексею Михайловичу.

Однако следует сказать, что первоначальная (авторская) версия песни, попав в устно-поэтическую традицию, начинает бытовать по фольклорным законам: варьироваться, сокращаться, расширяться, трансформироваться. Представим наглядно этот тезис в таблице, где обозначен весь комплекс эпизодов, наличествующих в разных вариантах песни:¹⁸

¹⁸ Слово «инверсия» («И») в таблице означает, что данный мотив в данном тексте следует за следующим мотивом, имеющимся в тексте.

Как следует из таблицы, «эталонный» зимнезолотицкий вариант Аграфены Крюковой строится на наибольшем количестве мотивов (14 из 19). Композиционно близким и одновременно существенно иным является вариант, записанный от Марфы Крюковой (дочери Аграфены Крюковой), известной своим импровизационным даром. Ее песня, сохранив все узловые моменты песни Аграфены (объем — 135 стихов), за счет нагромождения бытовых деталей разрастается до 551 стиха. Так, например, начальный эпизод песни — выбор среди бояр Салтыкова и обращение к нему Алексея Михайловича с приказом разорить старую веру — в песне Марфы Крюковой обрастает многочисленными подробностями: бояре выбирают из своей среды Петра Алексеевича Салтыкова; к Салтыкову отправляются царские послы, объявляя ему, что его требует к себе царь; Салтыков одевает цветное платье, идет к царю, кладет крест по-писаному; царь отдает ему приказ, объясняя свой выбор тем, что Салтыков бывал на Белом море. Преподобные, которыми прославилась обитель, перечисляются, в отличие от других вариантов, подробно:

В Соловецком монастыри же,
На прекрасной кинарии,
Как у светов преподобных
Соловецких чудотворцев
У Зосимы и Савватия,
Как у Ермана, Елизария,
На Гальгофы-та у Иова

(Марфа Крюкова, ст. 96—102)

Долго и подробно Марфа Крюкова описывает пир, который Алексей Михайлович устраивает после того, как Салтыков, испугавшись угроз царя, соглашается идти на монастырь. В песне появляются картины, рисующие переживания Салтыкова, который, сидючи невесел, молит Бога, чтобы тот избавил его от этого поручения:

Я не губитель же, не зверь же,
Не медведь же я ведь лесной,
Не черодей же, не волшебник —
Я ведь руськой христианьской

(Марфа Крюкова, ст. 219—222)

С пира Салтыков возвращается к себе домой, где родители героя пытаются укрепить его дух: «Хоть ты голову положишь, зато в царьствии пребудешь, / Со Христом же вечно будешь, / Не ужахайсе смерти скорой!» (ст. 280—283).

Все дальнейшее повествование точно так же расцветивается многочисленными деталями, замедляющими действие. Так, по поводу князя Печерского, взявшегося вместо заболевшего Салтыкова порушить старую веру в монастыре, Марфа Крюкова замечает:

Он ведь родом пбляк был же
Нечого он не боялсе
Ничего он не страшилсе

(Марфа Крюкова, ст. 238—240)

Картина болезни и смерти Алексея Михайловича развернута у сказительницы в 16 стихов:

Олѣксей-от царь Михайловиць
Розболелса-рохворалса,
Болезь страшна́ была, несносна:
Как по дням-то он стонал жо,
По ночам-то гон крычал-то,

Как крычал же очунь страшно, —
 Во дворци все розбегались,
 Розбегались, убегали;
 Не могли же ведь ему-то
 Наносить камчатой бумаги,
 Все окошочка ростворяли,
 Все ведь двери раскрывали;
 Так ведь роспух царь Алексей-от,
 Олексей-от царь Михайлович,
 Носом пошла ведь ротом кровь-та.
 Так скончёвалсе царь Олексей-от,
 Олексей же свет Михайловиць

(Марфа Крюкова, ст. 522—538)

Из приведенных цитат видно, что Марфа Крюкова, известная былинница, отказывается от силлабики и, явно импровизируя текст, прибегает к тоническому былинному стиху.

Остальные варианты песни, в отличие от расширенного текста Марфы Крюковой, даже включая эпизоды, отсутствующие в «эталонной» песне Аграфены Крюковой, представляют сокращенные версии. В развитии песни можно указать на два вектора. Первый связан с развитием образа Алексея Михайловича; второй — с трансформацией образа Салтыкова.

Согласно «эталонному» варианту Аграфены Крюковой, Салтыков сначала пытается отговорить царя от разорения старой веры в монастыре; после угрозы казнью он проявляет слабость и с войском направляется к монастырю, но по дороге решает все-таки отказаться от поручения Алексея Михайловича. Таковым же образ Салтыкова предстает еще в трех вариантах: ИП № 126, Марфа Крюкова, Ветка (здесь Салтыков отказывается от поручения царя и тот сразу же назначает другого воеводу — Мещеринова). В остальных текстах этот персонаж оказывается одномерным: он неколеблющийся разоритель монастыря.

Имя песенного воеводы Салтыкова составляет загадку. В «Истории...» Семена Денисова, напомним, оно не встречается; участие кого-либо из Салтыковых в осаде Соловецкого монастыря историческими документами не свидетельствуется. Однако следует сказать, что в XVII веке несколько представителей рода Салтыковых оказались близки к царскому трону, что, вероятно, и стало причиной включения этого имени в песню. Борис Михайлович Салтыков был племянником Ксении Иоанновны Романовой (урожд. Шестовой, в монашестве Марфы), жены Федора Никитича Романова (в монашестве патриарха Филарета, отца Михаила Романова). После восшествия Михаила Романова на престол, в период до возвращения Филарета из Польши в 1619 году, Борис Салтыков являлся одним из самых влиятельных лиц при юном царе. Племянник Бориса, Петр Михайлович Салтыков (ум. в 1690), троюродный брат царя Алексея Михайловича, руководил многими приказами, был назначен главой следственного комитета по делу патриарха Никона. По мнению Чистова, он «мог пользоваться репутацией человека, сочувствующего старообрядцам».¹⁹ Именно он, считает Чистов, и был прототипом песенного героя. Среди Салтыковых XVII века, укажем, известен был также сын Петра — Федор-Александр Петрович Салтыков (ум. в 1697). Он был отцом Прасковьи Федоровны (1664—1723), вышедшей замуж за царя Ивана V Алексеевича (брата Петра Первого).

Имя данного персонажа в разных текстах песни варьируется и ни в одном варианте не совпадает с именами названных исторических лиц: «Иван

¹⁹ Чистов К. В. Некоторые моменты истории Карелии в русских исторических песнях. С. 74.

Петров Салтыков» (ИП № 123, 125, 128), «Петр Алексеев Салтыков» (ИП № 124, 127, 129, 132), «Петр Алексеевич Салтыков» (Марфа Крюкова), «Александр Петров Салтыков» (ИП № 131). Песня, вероятно, конкретно не имеет в виду ни одного из названных Салтыковых. Это обобщенный образ боярина, близкого к царю: «из породы Салтыковы» (ИП № 120), «генерал Салтыков» (ИП № 122), «князь Салтыков» (ИП № 126), «воевода Салтыков» (Ветка).

Причастность кого-либо из Салтыковых к соловецкой осаде, подчеркнем еще раз, по историческим документам неизвестна, однако, повторим, устойчивая известность Салтыковых на протяжении всего XVII века, по-видимому, стала причиной включения этого имени в песню. Разные варианты рисуют этот образ или героем, отказывающимся рушить старую веру, или святотатцем, разоряющим святую обитель.

Существенно по-разному в разных текстах песни строится и образ Алексея Михайловича. Любопытны песни, в которых отсутствует мотив раскаяния царя (а также и мотивы его болезни и смерти) — 6 вариантов (ИП № 120, 123, 125, 128, 129, 132). Варианты ИП № 125 и 128 явно не закончены. Первая песня завершается сценой стрельбы по монастырю; вторая — эпизодом ответной стрельбы монастырских старцев поверх царской силы — «Чтобы силы не побити, / Царя не прогневити» (ИП № 128). Поэтому мы данные тексты не учитываем.

В остальных четырех текстах Алексей Михайлович появляется только в начальных сценах, когда он отправляет воеводу на Соловки. Далее этот персонаж исчезает. В трех случаях песня получает абсолютно завершённый — и логически, и концептуально — вид. Она заканчивается картиной разорения монастыря — картиной, которая является духовным приговором Алексею Михайловичу:

Выпалает воевода
 В святые ворота,
 И все войска подступили,
 Монастырь разорили,
 Всех трудников перловили,
 Руки и ноги первязали
 И во лед всех пометали,
 Все иконы перкололи
 И все книги перервали
 И во огонь все пометали

(ИП № 123; ср.: ИП № 120, 129)

В варианте ИП № 132 после картины разорения монастыря возникает еще один мотив, единично встретившийся в нашем материале — прибывшие в Москву купцы бьют челом государю с просьбой достойно похоронить убитых старцев:

Прикажи, царю, святых собрать,
 Во сыру землю предать,
 С честью-правдой схоронить.

(ИП № 132, ст. 37—39)

Эта сцена еще в большей степени направлена на осуждение Алексея Михайловича: убитые старцы в глазах певцов получают статус святых; мучения же они принимают по приказу царя.

Отсутствие мотивов болезни, раскаяния и смерти Алексея Михайловича, без сомнения, является вторичной версией рассматриваемой песни. Исключение из песни мотива раскаяния Алексея Михайловича усиливает ее старообрядческую направленность. Надо полагать, что данные варианты

песни «Осада Соловецкого монастыря» в наибольшей степени отвечали настроениям наиболее радикально настроенных старообрядцев, каковым был, например, протопоп Аввакум.

Однако большинство вариантов песни (ИП № 121, 122, 124, 126, 127, 130, 131, Ветка, Марфа Крюкова) предлагает нам другую трактовку образа Алексея Михайловича. Данные тексты имеют кольцевую композицию: в начале песни Алексей Михайлович приказывает разорить старую веру в монастыре; в конце — велит ее не рушить. Мотив раскаяния царя, без сомнения, связан с «царистскими» иллюзиями русского крестьянства. «Природный» царь, каковым был Алексей Михайлович, при всех своих поступках и деяниях, в глазах менее радикальных ревнителей старой веры, должен был получить какое-то оправдание.

Образ раскаявшегося Алексея Михайловича, напомним, имеется и в «Истории об отцах и страдальцах Соловецких» Семена Денисова, который, как известно, устанавливает прямую причинно-следственную связь между двумя историческими событиями — захват Соловецкого монастыря Мещериновым 22 января (1 февраля) 1676 года и смерть 29 января (8 февраля) того же года царя Алексея Михайловича. Царь, по логике Семена Денисова, умирает вследствие Божьей кары за святотатственное разорение монастыря. Когда Алексей Михайлович заболевает, к нему являются Соловецкие чудотворцы (Зосима и Савватий), убеждающие его не разорять обитель. Алексей Михайлович, раскаявшись, принимает правильное решение: «Посылает к патриарху, просить благословения оставити киновию по отеческимъ закономъ жити. Рекоша же яко и чудотворца соловецкая явишася самодержцу, молиста ослабити обители их» (с. 73). Старообрядческий автор снимает часть вины с Алексея Михайловича и перекладывает ее на плечи патриарха Иоакима (1621—1690, патриарх в 1674—1690), активно боровшегося со старообрядчеством:

Патриарх же всероссийский Иоакимъ
крѣпчайший явися ко прошениямъ симъ,
не толико пекийся о царстѣмъ здравии,
елико о Соловецкия киновии взятии,
не тако о немощи монарха боляше,
яко киновъ разоренѣ слышати хотяше (...),
Патриарх ожесточися паче камене,
не смотряше цареви болѣзни пламене,
увѣри царя милость ко отцемъ отложить,
хотя место святое кровию облити.

(с. 73—74)

Алексей Михайлович покорился патриарху, и именно поэтому болезнь не отступила: «Царь елико патриарху покаяшася, / толико лютѣйши болѣзнь умножашася...» (с. 74). Таким образом, в «Истории...» Семена Денисова реализуется трехчастная формула события: «болезнь царя — явление божественных странников — отмена приказа о разорении монастыря».

Причины раскаяния Алексея Михайловича в разных вариантах песни «Осада Соловецкого монастыря» объясняются по-разному. В «эталонной» зимнезолотицкой песне, как и в «Истории...», наличествует мотив прихода двух старцев к Алексею Михайловичу, однако дан он в не совсем ясном плане: непонятно, то ли это реальные люди (старцы) приходят к нему, то ли во сне (в видении) являются соловецкие чудотворцы. Смутны и их намерения: то ли они хотят убить царя-святотатца, то ли вернуть его в лоно истинной старой веры:

В саму в ту ведь в тѣмну ноцкы
Ишше к нашему царю жо,

К Олёксею-то свет Михаловицю,
 Как приходят к ёму два старьца,
 Как хотят-то его убить,
 Руки, ноги да отпилить;
 Говорят ёму таки речи:
 «Уж ты гой еси, государь-царь,
 Олексей ты сударь Михайловиць!
 Не розорей-ко ты старой веры»
 (Марков—Азбелев № 40, ст. 107—116)

Вследствие явления этих старцев Алексей Михайлович, согласно «эталонной» песне, и отменяет свой приказ о разорении обители. Мотив болезни царя в этом варианте песни возникает позднее. Таким образом, прямая причинно-следственная связь между болезнью царя и его решением не разорять монастырь отсутствует, или во всяком случае — проговорена невнятно. Впрочем, очевидно, что данная невнятность — это случайная порча текста.

В варианте Марфы Крюковой к Алексею Михайловичу в Грановитой палате, невидимо для караулов, трижды являются двое юношей прекрасных с «вострою пилою», которые объявляют царю, что за его «беззаконие» жизнь его кончается.

Мотив божественных посланцев в других вариантах отсутствует. Соответственно в одном из вариантов (ИП № 131) тема раскаяния царя сворачивается до двухчастной формулы: «болезнь — раскаяние». В тот момент, когда воевода стреляет по Соловецкому монастырю и сшибает Матерь божью с престола,

Тут царя-то стало рвати-порывати (...).
 Возговорил государь-царь:
 «Вы гоните-тко, гонцы, скоро
 К Изосимам-чудотворцам,
 Чтобы старцев не рубили
 И иконы не кололи,
 В сине море не бросали»
 (ИП № 131, ст. 22—29)

В варианте ИП № 121 тема болезни вовсе исчезает; здесь называется другая причина раскаяния Алексея Михайловича. Царь шлет гонцов в монастырь, узнав о том, что старцы в ответ на пушечную стрельбу воеводы бьют из пушек не по стрельцам, а поверх их голов:

Выпускали ж ядра мимо,
 Поверх царской силы,
 Чтобы силы не побить,
 Царя не прогневать.
 Как узнал про то великий государь
 Алексей сударь Михайлович,
 Как восстанет, как возговорит: (...)
 «Воеводе царску волю передати:
 Монастырь святой не разоряти,
 Стару веру не разрушати!»
 (ИП № 121, ст. 135—147)

В вариантах ИП № 122, 124, 127, 130 объяснение, по каким причинам Алексей Михайлович отменяет приказ о разрушении старой веры, отсутствует. Однако сам мотив раскаяния здесь имеется.

Мы полагаем, что песенный образ раскаявшегося Алексея Михайловича создавался не только на основе письменной «Истории об отцах и страдальцах Соловецких» Семена Денисова, но и в контексте устных исторических песен об Алексее Михайловиче. Песня «Осада Соловецкого монастыря», созданная как образец старообрядческого духовного стиха, в процессе бытова-

ния начинает смыкаться с общерусскими историческими песнями XVII века, в которых имеется образ Алексея Михайловича. Однако, как мы покажем ниже, полного совпадения с устно-поэтическим образом Алексея Михайловича в песне «Осада Соловецкого монастыря» не происходит.

В историко-песенном фольклоре образ царя Алексея Михайловича складывается из разных составляющих. Одна из них — именование персонажа. Алексей Михайлович прежде всего именуется по царскому титулу, нередко с метафорикой, присущей фольклорной традиции: «государь-царь» («Смерть царя Алексея Михайловича», ИП № 139), «царь белый» («Смерть царя Алексея Михайловича», ИП № 142), «свет-царь» («Сватовство царя Алексея Михайловича к Наталье Нарышкиной», ИП № 133), «царь-батюшка» («Сватовство царя Алексея Михайловича к Наталье Нарышкиной», ИП № 133). В песне «Царь и бояре решают судьбу Смоленска» (ИП № 112—114) Алексей Михайлович именуется «Алексей Михайлович Московской» (с вариантами: «надежа-государь-царь Алексей сударь Михайлович Московской», «Алексей сударь Михайлович Московской»). Определение «Московской», по всей вероятности, является наследием удельного времени, когда князья именовались по названиям своих уделов. Единично в связи с Алексеем Михайловичем в песнях, в нарушение исторической хронологии, появляется формула «наш инпиратор» («Сватовство царя Алексея Михайловича к Наталье Нарышкиной», ИП № 134).

Важнейшая характеристика царя в песенно-историческом фольклоре связана с православием: «православный царь» («Сватовство царя Алексея Михайловича к Наталье Нарышкиной», ИП № 133, 134), «надежа православной сар» («Русское войско под Смоленском», ИП № 110), «государь благоверной царь» («Осада Риги», ИП № 119), «православный царь Алексей Михайлович» («Смерть царя Алексея Михайловича», ИП № 138), «благоверной царь, / Алексей царь Михайлович» (ИП № 135), «свет-государь, благоверной царь, / А и бывшей Алексей царь Михайлович» («Осада Риги», ИП № 119).

Все формулы именованья Алексея Михайловича, особо подчеркнем, в исторических песнях имеют исключительно положительные коннотации.

Интерес представляет и пространство в исторических песнях об Алексее Михайловиче. Общая формула пространства связана с Москвой и Московским (Российским) государством: «Во тоя было Москвы да белокаменной» («Царь и бояре решают судьбу Смоленска», ИП № 112), «Посреде ль было Московского царства, / Среди было Российска государства» («Царь и бояре решают судьбу Смоленска», ИП № 113), «Что у нас было на святой Руси, / На святой Руси, в каменной Москве» («Рождение царевича Петра», ИП № 136), «Как у нас было на святой Руси, / На святой Руси, в каменной Москве, / Во Кремле было в славном городе» («Смерть царя Алексея Михайловича», ИП № 138).

В некоторых текстах помимо общей широкой формулы пространства в исторических песнях об Алексее Михайловиче возникает еще и образ «Божьей церкви», из которой выходит царь: «А выходил он, сударь, из Божьей церкви, / Становился он на лобно, сударь, место, / На тую, сударь, зеленую дубраву» («Царь и бояре решают судьбу Смоленска», ИП № 112). «Божья церковь» входит в круг безусловных идеологических ценностей русского народа; «зеленая дубрава» — фольклорный локус, связанный с представлениями о духовной радости; «лобное место» — историческое место оглашения начиная с XVI века царских указов. В другом варианте этого же сюжета «Царь и бояре решают судьбу Смоленска» (ИП № 113) происходит конкретизация церкви: царь выходит к боярам после молебна «у света у архангелы

Михайлы, / У Ивана у Великого в соборе» (т. е. имеются в виду Архангельский собор и церковь-колокольня Ивана Великого на Соборной площади в Кремле). Ср. в песне «Смерть царя Алексея Михайловича»: «Во Кремле было в славном городе, / Близ Ивана, близ Великого, / Во соборе было во Архангельском» (ИП № 138). Таким образом, пространство исторических песен, включающее церковь, работает на создание положительного образа Алексея Михайловича. На безусловно положительный образ Алексея Михайловича работает и формула времени в исторических песнях. В песне «Царь и бояре решают судьбу Смоленска» действие происходит после «ранней заутрени христовской» (ИП № 114). Раннее вставание, начало важных дел ранним утром, напомним, является общефольклорным этико-эстетическим идеалом в русской традиционной культуре.

Таковым предстает Алексей Михайлович в исторических песнях XVII века, отражающих общерусскую (не старообрядческую) точку зрения на царя.

Рассмотрим, каковы формулы именованья Алексея Михайловича и формулы пространства в песне «Осада Соловецкого монастыря». Следует сказать, что в этом произведении именованье Алексея Михайловича строится только вокруг его царского титула. В разных вариантах царь называется «государь-царь наш, Алексей-сударь свет-Михайловиць» (Марков—Азбелев № 40 = ИП № 126), «государь-царь Алексей сударь Михайлович» (ИП № 121, 124, 127, 128), «великий государь Алексей сударь Михайлович» (ИП № 121), «государь Лесей Михайлович» (ИП № 123), «государь-царь» (ИП № 120, 122, 123, 129, 131, Ветка), «государь» (ИП № 123, Ветка), «царь» (Ветка). В варианте Марфы Крюковой — «царь Олексей, Олексей свет Михайлович» (ст. 23—24, 35—36, 535—536), «государь царь Алексей Михайлович» (ст. 42—43), «государь Алексей свет Михайлович» (ст. 76—77), «Олексей царь Михайловиць» (ст. 521), «царь белый» (ст. 44), «царь» (ст. 159). Православная составляющая, которую мы отметили в других песнях XVII века, в «Осаде Соловецкого монастыря» практически отсутствует, что вполне логично: с точки зрения старообрядцев, создавших эту песню, Алексей Михайлович не является истинным православным государем. Только в одном случае мы встретили формулу «православный царь Алексей-то Михайлович» (ИП № 125), что, без сомнения, является влиянием общерусской традиции исторических песен.

На первый взгляд, пространство вокруг Алексея Михайловича в «Осаде Соловецкого монастыря» рисуется в соответствии с общерусской традицией: «Как во славном было во царстве, / Во Московском государстве, / Во Москве-граде на базаре» (ИП № 121), «Как в нас в Москве было на базаре» (Ветка), «Как во нашем было царстве, / Во Московском государстве» (ИП № 122), «Как во славном было царстве, / Во Московском государстве» (ИП № 123), «Что было во царстве, / Во Московском государстве» (ИП № 124), «Во Москви было да во царьсви, / Во Моськоськом государьсви» (Марфа Крюкова), «Во Москвы-то было во царьсви, / Во прекрасном восударьстви» (Марков—Азбелев № 40 = ИП № 126), «Что во славном было царстве, / Во великом государстве» (ИП № 127), «Что во сильном было царстве, / Во Московском государстве» (ИП № 129), «Во Москве было во царстве, / Во Московском государстве» (ИП № 131), «Как у нас было во царстве, / В Московском государстве» (ИП № 132), «На Москве было на базаре» (ИП № 125), «При Москве было при базаре» (ИП № 128). В двух случаях в формуле пространства возникает Грановитая палата: «Во Москве было во царстве, / Во Московском государстве, / Во Грановитой во палаты» (ИП № 124), «Во Москве было во царстве / В Грановитой во палаты» (ИП № 127). Однако, спе-

циально подчеркнем, ни в одном из вариантов в формуле пространства не встречается Божий храм. Образ Алексея Михайловича оказывается, таким образом, в песне «Осада Соловецкого монастыря» отделенным от церковного пространства.

Вернемся к вопросу, поставленному в самом начале нашей статьи — как можно определить жанр «Осады Соловецкого монастыря»: это историческая песня или духовный стих? Проведенный анализ позволяет сделать вывод, что это произведение было создано как старообрядческий духовный стих. Однако, попав в сферу общерусского исторического фольклора, духовный стих начинает трансформироваться в сторону исторической песни. Подчиняясь законам этого жанра, произведение претерпевает существенные изменения в своей образной системе, что прежде всего связано с образом Алексея Михайловича. Царь (любой царь — Иван Грозный, Петр Первый и др.) в исторических песнях, напомним, — это всегда персонаж, оправдываемый во всех его поступках. Таков и Алексей Михайлович, раскаивающийся в своем решении порушить старую веру. Тем не менее песня «Осада Соловецкого монастыря» не завершила полной трансформации в историческую песню. Ее формульное поле не до конца подчинилось общерусской традиции историко-песенного фольклора. Мы полагаем, что «Осаду Соловецкого монастыря» следует рассматривать как произведение, срединное между двумя жанрами — духовным стихом и исторической песней.

УРОКИ ФРАНЦУЗСКОГО (НЕИЗВЕСТНЫЕ ПЕРЕВОДЫ ФЕДОРА СОЛОГУБА И СТАНОВЛЕНИЕ РУССКОГО ДЕКАДЕНТСТВА)*

История формирования писательской индивидуальности Федора Сологуба, а также источники, повлиявшие на становление поэтики художественных произведений, несомненно, один из наиболее изучаемых аспектов его творческой биографии. Сложность выявления генезиса художественной манеры «зрелого» Сологуба была ясна еще современникам писателя. В частности, Владислав Ходасевич отметил: «...как и когда *слагался* Сологуб, — мы не знаем. Застаем его сразу сложившимся и таким пребывавшим до конца».¹ Одной из важнейших констант — «родовых» черт писателя, не связанных напрямую с какими-либо внешними влияниями, — критика единодушно признала «декадентство», начиная с момента появления поэтических и прозаических произведений Сологуба в печати и вплоть до расцвета его писательской славы. Наиболее выразительно высказался по этому поводу А. Г. Горнфельд: «В противоположность Мережковскому и Минскому, декадентам по идеям, усвоившим своей старомодной поэзии темы и настроения новой школы, все в Сологубе было первично и своеобразно. (...) Декадентство было прежде всего школой; она имела канон и искала его воплощения, „искала натуры“. В Сологубе именно школы не чувствовалось, — не только декадентской, но и никакой (...). Декадентом он упал с неба, и кажется иногда, что он был бы декадентом, если бы не было не только декадентства, но и литературы, если бы мир не знал ни Эдгара По, ни Рихарда Вагнера, ни Верлена, ни Маллармэ, если бы не было на свете никого, кроме Федора Сологуба».²

Однако уже в откликах на первые авторские сборники стихов и прозы Сологуба было обозначено влияние европейской литературы последней трети XIX века на формирование «декадентских» черт в его творчестве. Например, критик Пл. Краснов выделил именно Сологуба, наряду с К. Бальмонтом, не как «подражателя», обратившегося в декадента «из шалости», а как «искренного последователя новой западной школы».³

При всей органичности декадентских черт в творчестве Сологуба, их появление и развитие, несомненно, вызвано глубоким и чутким интересом писателя к новинкам европейской литературы.⁴ Изучение материалов архива

* Исследование выполнено при поддержке РФФ (Проект 14-18-01970: Создание международного научно-информационного портала «Документальное наследие русской литературы: источники и исследования»).

¹ Ходасевич В. Сологуб // Ходасевич В. Собр. соч.: В 4 т. М., 1997. Т. 4. С. 112.

² Горнфельд А. Федор Сологуб // Русская литература XX века (1890—1910) / Под ред. проф. С. А. Венгерова. М., 1915. Т. 2. Ч. 1. С. 14—15.

³ Краснов Пл. Неоромантическая и мистическая поэзия: К. Бальмонт. Под северным небом. 1893. В безбрежности. 1895. Федор Сологуб. Стихи. Книга первая. 1896. Книга вторая. 1896 // Книжки Неделю. 1897. № 11. С. 140.

⁴ О влиянии французского модернизма, в частности Ж.-Ж. Гюисманса, на раннее творчество Сологуба см.: Селегень Г. «Прехитрая вязь» (Символизм в русской прозе: «Мелкий бес» Федора Сологуба). Вашингтон, 1968; Павлова М. М. 1) Преодолевающий золаизм, или Русское от-

Сологуба позволяет выявить круг конкретных источников, давших ему возможность уже в самом начале 1890-х годов составить определенное представление о европейском модернизме последней трети XIX века.

Среди материалов рабочей тетради Сологуба 1890—1891 годов⁵ сохранились сделанные поэтом выписки стихотворных текстов на французском языке. Согласно библиографическим пометам Сологуба, источником выписок является французский журнал «La Lecture: Magazine littéraire bi-mensuel: Romans, contes, nouvelles, poésie, voyages, sciences, art militaire, vie champêtre, beaux-arts, critique, etc. etc.» («Чтение: литературный двухнедельный журнал: романы, сказки, новеллы, поэзия, путешествия, науки, военное искусство, сельская жизнь, искусство, критика и т. п.», 1887—1901) — периодическое издание, в котором печатались литераторы самых различных эстетических взглядов и идейных воззрений, представляющие как натурализм, так и модернистские и декадентские тенденции. Так, в номерах за 1891 год, которые Сологуб, по-видимому, проштудировал самым внимательным образом, были опубликованы романы, рассказы, заметки, путевые очерки и стихотворения Эмиля Золя, Альфонса Доде, Ги де Мопассана, Поля Бурже, Мориса Барреса, Жюль Леметра, Пьера Лоти, Анатоля Франса, Надара, Октава Мирбо, Эдуарда Рода, Марселя Прево, Александра Дюма-сына, Жюль Симона, Эдуарда Дрюмона, Франсуа Фабье, Эмиля Гудо, Жоржа Роденбаха, Жана Франсуа Коппе, Сюлли-Прюдома, Жана Ришпена, Поля Верлена, Мориса Роллина, Жана Мореаса и др. Любопытно, что в журнале «La Lecture» в 1891 году были опубликованы во французском переводе «Севастопольские рассказы» Л. Н. Толстого и его статья «Вино и табак» (в русском варианте — «Для чего люди одурманиваются», 1891).

Очевидно, журнал был известен в России и достаточно распространен среди русской образованной читающей публики. В частности, в библиотеке ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН хранится подборка журнала со штампом, фиксирующим ее принадлежность О. М. Обломиевской, жене астронома и геодезиста, профессора Академии Генерального штаба Д. Д. Обломиевского (1833—1897). Возможно, он был и в обширной личной библиотеке А. В. Дурново (помощника начальника Вытегорского округа путей сообщения), которой Сологуб пользовался во время своей службы учителем в Вытегре.⁶

Большинство выписок Сологуб сделал из мемуарного очерка «Десять богемных лет» («Dix ans de bohème»)⁷. Подробный, написанный живым и увлекательным языком очерк, несомненно, содержал новые и интересные сведения о малоизвестных, а большею частью неизвестных в России европейских литераторах и вполне мог послужить для Сологуба своего рода путеводителем по поэзии французского декаданта и существенно повлиять на выработку его собственной поэтической программы.

ражение французского символизма // Русская литература. 2002. № 1. С. 211—220; 2) Федор Сологуб и его декадентство (По поводу статьи «Не постыдно ли быть декадентом») // Toronto Slavic Quarterly. 2004 (www.utoronto.ca/slavic/tsq/05/index05.html); 3) Писатель-Инспектор. Федор Сологуб и Ф. К. Тетерников. М., 2007. С. 47—109.

⁵ ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 1. № 10.

⁶ О знакомстве Сологуба и Дурново подробнее см.: Письма Ф. Сологуба к О. К. Тетерниковой / Публ. Т. В. Мисникевич // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1998—1999 годы. СПб., 2003. С. 233; Мисникевич Т. В. Дата как ключ к истории текста (по материалам к описанию рабочих тетрадей Федора Сологуба) // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 2013 год. СПб., 2014. С. 693—706.

⁷ См.: La Lecture. 1891. Т. V. № 89. P. 449—465; № 90. P. 567—585; Т. XVI. № 91. P. 62—74; № 92. P. 178—203; № 93. P. 278—309; № 94. P. 429—448; № 95. P. 533—554. Ранее очерк был опубликован отдельной книгой: *Goudeau É. Dix ans de bohème*. Paris, 1888.

Автор очерка — Эмиль Гудо (Émile Goudeau; 1849—1906) — поэт, критик, чиновник министерства финансов; 11 октября 1878 года Гудо основал литературный клуб — «Общество гидропатов» («Les Hydropathes»). Клуб просуществовал до 1881 года; «гидропаты» собирались в одной из кофеен Латинского квартала, расположенной на набережной Сен-Мишель. Членами клуба были поэты, писатели, драматурги, художники, актеры; на собраниях читали стихи, скетчи, между участниками происходили словесные поединки; под «гидропатией» — «водолечением» — подразумевалось употребление горячительных напитков, прежде всего абсента. В книге Макса Нордау «Вырождение» заведомо клубу дается следующая ироническая характеристика: «Засиживаясь здесь до поздней ночи или до утра, они курили, пили, остряли насчет признанных и зашибавших деньги писателей и хвастались собственным изумительным, хотя и никому неведомым талантом. (...) Называли они себя „гидропатами“, — совершенно бессмысленным названием, составленным, очевидно, из двух слов: „гидротерапия“ и „невропаты“. При своей туманности, характеризующей обыкновенно вымыслы слабоумных, оно могло только означать людей не совсем здоровых и нуждающихся в лечении. Во всяком случае избранное ими самими название указывает на смутное признание нервного расстройства».⁸

Из очерка Гудо Сологуб мог почерпнуть некоторые сведения о творчестве заинтересовавших его поэтов, однако, прежде всего в нем речь идет о жизни и быте литературной и окололитературной парижской богемы конца 1870-х — начала 1880-х годов, упоминаются различные литературные объединения, кружки и собрания, подчас еще менее долговечные и примечательные, чем гидропаты; Гудо и не подозревал, что навсегда в историю мировой литературы войдут лишь мельком упомянутые им символисты (Жан Мореас, Поль Верлен, Артур Рембо, Стефан Малларме).⁹ Кроме того, в очерке упомянуты и процитированы Эмиль Блемон, Виктор Гюго, Рауль Поншон, Рене Гиль, Леон Валаде, Жан Ришпен, Поль Бурже, Франсуа Коппе, Сюлли-Прюдом, Леон Кладель, Жорж Роденбах, Жан Лоррен, Жан Мореас, Морис Роллина и мн. др.

Вполне закономерно, что внимание Сологуба, находившегося в стадии роста и искавшего свой путь в литературе, привлекли воспроизведенные в очерке Гудо стихотворения молодых новаторов французской поэзии: Шарля Кро, Андре Жилля, Фелисьена Шансора, Поля Марро и Фернана Икра. Переводческий интерес Сологуба в данном случае, по-видимому, был связан со стремлением постичь изнутри особенности и нюансы «механизма» поэтической системы близких ему по духу и творческим установкам европейских старших современников.

Однако первый сологубовский перевод стихотворений, опубликованных на страницах журнала «La Lecture», имеет другой источник: заинтересовавшее поэта стихотворение является частью рассказа «Фиктивный брак» («Mariage blanc»)¹⁰ Его автор — Франсуа Эли Жюль Леметр (François-Élie-Jules Lemaitre; 1853—1914), французский критик, драматург, поэт и беллетрист, член Французской академии, глава «импрессионистской школы». Возможно, Сологуб не случайно в первую очередь обратился к тексту Леметра. Имя французского литератора к 1891 году уже было знакомо русскому

⁸ Нордау М. Вырождение (Entartung: Психопатические явления в области современной литературы и искусства) / Пер. с нем. под ред. и с предисловием Р. И. Сементковского. СПб., 1896. С. 100.

⁹ См., например: Goudeau É. Dix ans de bohème // La Lecture. 1891. Т. XVI. № 95. P. 546—549.

¹⁰ Lemaitre J. Mariage blanc // La Lecture. 1891. Т. XVI. № 91. P. 29—34.

читателю: в 1888 году с приложением статьи Леметра в русском переводе были опубликованы «Очерки современной психологии» Поля Бурже (в книгу вошли очерки о Ш. Бодлере, Э. Ренане, Г. Флобере, И. Тэне, Стендале, А. Дюма-сыне, Леконте де Лиле, Э. и Ж. де Гонкурах, И. С. Тургеневе, А.-Ф. Амиеле);¹¹ в 1891 году в качестве приложения к журналу «Пантеон литературы», начиная с июньского номера, в русском переводе печатались критические этюды Леметра «Современные писатели» («Contemporains», 1886—1889).¹²

Стихотворение «юного поэта» René Vinci (по-видимому, вымышленного Леметром) представляет собой эстетическую кульминацию рассказа с типичным романтически-декадентским сюжетом: его герой, Жак де Тьевр, пожалев болезненную умирающую девушку, предлагает ей руку и сердце, чтобы, уходя из жизни, она унесла с собой воспоминание о недолгих мгновениях счастья. Столь же хрестоматийной, как и весь рассказ, является последняя его фраза: «Jacques a beaucoup vieilli depuis cette aventure. C'est qu'il a connu, pour la première fois, dans leur plénitude, l'amour et la douleur».¹³ Стихотворение кратко воспроизводит сюжет рассказа и придает ему дополнительное лирическое звучание.

Текст перевода, датированный 28 июля 1891 года, представлен беловым автографом с незначительной правкой и авторизованной машинописной копией.¹⁴ Текст, зафиксированный в машинописи, соответствует верхнему слою автографа. Автограф и машинопись имеют заглавие — «Сонет (Из René Vinci)». На отдельном листе в рабочей тетради представлена выписка текста оригинала под заглавием «Un sonnet», с указанием его источника — «La lecture. 91. XVI. 91. 10 avril».¹⁵

Перевод	Оригинал	Подстрочник
Дитя, ты так тонка, что кажешься мечтой.	Frêle enfant, doux fantôme au contour délié,	Хрупкий ребенок, неж- ный призрак с тонкими очер- таниями,
Тихонько говори, не расточай дыханья!	Oh! parle bas, et sois de ton souffle économe!	О, говори тихо, побере- ги свое дыхание!
Твоей незримой драмы близко окончанье,	Le drame inaperçu lentement se consomme;	Незамеченная драма мед- ленно совершается/оканчива- ется;
Давно уж точит смерть тайком твой стан больной.	La mort ronge en secret ton corps émacié.	Смерть тайно истачивает твое изможденное тело.
Не будем плакать! Гость обители земной,	Faut-il pleurer? Pourquoi? Cher ange fourvoyé,	Стоит ли плакать? За- чем? Милый, сбившийся с пути ангел,

¹¹ См.: Бурже П. Очерки современной психологии. Этюды о выдающихся писателях нашего времени, с приложением статьи о П. Бурже Жюль Леметра / Пер. Э. К. Ватсона. СПб., 1888. С. 9—27.

¹² См.: Леметр Ж. Современные писатели / Пер. Д-ой. СПб.: Издание журнала «Пантеон литературы», 1891. В книгу вошли очерки о Жане Ришпене, Поле Бурже, Сьюлли-Пюдоме, Франсуа Коппе, Эмиле Золя, Мопассане, Ж.-К. Гюисмансе; см. также рецензию: Андреев А. Леметр и его современники // Северный вестник. 1892. № 5. С. 223—238.

¹³ Lemaitre J. Mariage blanc. P. 34. Жак очень постарел после этого происшествия. И все потому, что он впервые в зрелые годы познал любовь и страдание (фр.). Перевод наш. — В. Б., Т. М. Не исключено, что прототипом поэта René Vinci послужил герой романа Поля Бурже «Ложь» («Mensonges», 1887; в рус. пер.: Буржэ Поль. 1) В сетях лжи // Наблюдатель. 1888. № 1—3; 2) Ложь / Пер. А. Н. Плещеева // Северный вестник. 1888. № 1—5) молодой литератор René Vinci (указано А. О. Дёминым и Д. В. Токаревым).

¹⁴ См.: ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 1. № 10. Л. 64—64 об. (автограф); № 36. Л. 77—78 (машинопись).

¹⁵ См.: Там же. № 10. Л. 63—63 об.

Ты улетишь домой, неся с собою знанье Свойств человека лучших, чистых: состраданья, И непорочности, и нежности святой.	Tu partiras bientôt, ayant connu de l'homme Ce qu'il a de plus pur et de meilleur en somme: La chaste sympathie et la sainte pitié.	Ты скоро улетишь, узнав о человеке Все самое чистое и луч- шее, Целомудренное/непороч- ное сочувствие и святое со- страдание.
Исчезнешь ты, как исчезает запах розы. Безвестными тебе останутся угрозы Семейных горьких бед и хмурой жизни стыд.	Tu t'évanouiras comme l'âme des roses. Tu n'auras pas connu l'affront des ans moroses Et la maternité ne te flétrira pas.	Ты исчезнешь, как душа розы. Ты не узнаешь бесчестья мрачных лет, И материнство тебя не иссушит.
Не оскорбим тебя печалью нашей мрачной, Но всяк, кто знал тебя, навек сохранит Воспоминанье тени легкой и прозрачной. ¹⁶	Mais tu laisseras, pur de tout regret profane, Au cœur de ceux qui t'ont rencontrée ici-bas, Le souvenir léger d'une ombre diaphane.	Но ты оставишь, неза- пятанным невежественным сожалением/печалью, В сердцах тех, кто встре- тил тебя на этом свете, Смутное/легкое воспо- минание о прозрачной тени.

Рассмотрим переводческий опыт Сологуба с точки зрения степени его «точности» и «вольности» — по методу М. Л. Гаспарова,¹⁷ с подсчетом числа знаменательных слов, относящихся к различным типам пословного соответствия между подстрочником и переводом. Общее число знаменательных слов в подстрочнике — 56. Сохранено в переводе 26 слов: ребенок, призрак, тонкими, говори, тихо, дыхание, драмы, смерть, тайно, истачивает, тело, плакать, улетишь, о человеке, чистое, лучшее, святое, сострадание, исчезнешь, розы, безвестными, сожалением, легкое, воспоминание, прозрачной, тени. Однокоренными синонимами заменено 3 слова: оканчивается (на «окончание»), узнав (на «нося знанье»), непорочное (на «непорочности»), разнокоренными синонимами — 11 слов: побереги (на «не расточай»), незамеченная (на «незримой»), изможденное (на «больной»), ангел (на «гость»), бесчестья мрачных лет (на «хмурой жизни стыд») невежественным (на «мрачной»), незапятнанная (на «не оскорбим»), встретил (на «знал») оставишь (на «сохранит»). Опущено 16 слов: хрупкий, нежный, медленно, стоит, зачем, милый, сбившийся, с пути, скоро, сочувствие, душа, материнство, иссушит, в сердцах, на этом свете, смутное; добавлено 15 слов: кажешься, близко, давно, обители, земной, домой, свойств, нежности, запах, угрозы, семейных горьких бед, навеки, легкой. Общее число знаменательных слов в переводе — 58. Показатель точности перевода Сологуба — 46,4 %, показатель вольности — 25,9 %.

Для становления писательской индивидуальности Сологуба, для выработки его собственного почерка перевод декадентски-трепетного стихотворения вымышленного поэта принес существенную пользу. В этой русской версии французского стихотворения особенности поэтики зрелого Сологуба достаточно ощутимы. Несомненно, стихотворение по своему содержанию и образной структуре оказалось близким Сологубу, он услышал в нем знакомые ноты. Образ спутницы сологубовского лирического героя (соответствующей его облику и настроению) — «больной», «кроткой», пребывающей на грани жизни и смерти — начал формироваться уже в его самых ранних поэ-

¹⁶ Печ. по машинописи: Там же. № 36. Л. 77—78.

¹⁷ См.: Гаспаров М. Л. Брюсов и подстрочник. Попытка измерения // Гаспаров М. Л. Избр. труды. М., 1997. Т. II: О стихах. С. 130—140.

тических опытах, поэтому и перевод с художественной точки зрения получился достаточно цельным и выразительным.

Довольно высокая степень точности перевода неслучайна: не исключено, что поэт едва ли не впервые работал с оригинальным иноязычным стихотворным текстом и стремился по возможности сохранить его лексико-стилистические особенности и образный строй. Более ранние стихотворные произведения Сологуба, зафиксированные им в авторских библиографических указателях, автографах и авторизованных машинописных копиях как переводы, скорее всего, являются свободными переложениями ранее опубликованных переводов других авторов. В данном же случае Сологуб самостоятельно составил своего рода подстрочник к будущему переводу: сделанная им каллиграфическим почерком выписка оригинала испещрена подобранными поэтом вариантами перевода отдельных слов: *frêle* — «хрупкий, ломкий, слабый», *doux* — «мягкий, кроткий, нежный, приятный, сладкий», *fantôme* — «фантом, тень, мечта, призрак», *contour* — «очерк, обвод, абрис», *délié* — «тонкий», *inaperçu* — «неприметный», *consomme* — «оканчивается, совершается», *ronge* — «съедает, точит, грызет, гложет, сокрушает», *cher* — «любезный, милый, дорогой», *fourvoyé* — «заблудившийся, сбившийся с дороги», *partiras* — «улетишь, отправишься», *ayant* — «узнавши, испытав», *en somme* — «в сумме, в итоге, наконец, словом», *pitié* — «сожаление, жалость», *t'évanouiras* — «пропадеешь, исчезнешь», *l'âme* — «дух, душа», *n'auras* — «не узнаешь», *l'affront* — «стыд, порицание, обида», *moroses* — «угрюмый», *flétrira* — «помрачить, ослабить, иссушить, сделать вялой, блеклой», *laisseras* — «завещаешь, оставишь», *pur* — «чистый», *regret* — «сетование, печаль, скорбь», *profane* — «осквернитель, нечестивый», *léger* — «приятный, легкий», *diaphane* — «прозрачный».¹⁸ Очевидно, поэту (еще не освоившему французский язык достаточно глубоко) был важен максимально полный спектр оттенков значения того или иного слова для выбора наиболее точно выражающего его восприятие и понимание оригинала. Авторские колебания в выборе варианта перевода отдельных слов и строк нашли отражение и в первоначальных вариантах, зафиксированных в автографе (ст. 1: «Дитя, ты так *хрупка*, что кажешься мечтой», ст. 4: «Давно уж точит смерть в тиши твой стан больной», ст. 5: «Не *плачьте!* Милый гость обители земной», ст. 8: «И непорочности, и *жалости* святой», ст. 11: «*Скорбей семейственных* и хмурой жизни стыд»).

Отступления от текста оригинала, неизбежно возникающие при переводе, в целом отражают особенности образно-стилевого строя стихотворных произведений Сологуба. Так, поэт сокращает число эпитетов: в стихе 1 описательная конструкция с тремя эпитетами: «хрупкий», «нежный», «тонкими» заменяется на безглагольную: «ты так тонка», устранены эпитеты «милый», «целомудренное», «смутное». Бросается в глаза утрата конкретного и самого выразительного, но в целом чуждого Сологубу образа — «иссушающего материнства», которое «не грозит» умирающей больной девушке.

Осуществив перевод стихотворного фрагмента рассказа Леметра, Сологуб предвосхитил интерес к этому произведению (а также его драматической версии) других русских переводчиков, следивших за новинками европейской литературы.¹⁹ Важно, что рассказ Леметра был воспринят в России именно как явление новой, «декадентской», культуры. В этом смысле показательным примечание одного из переводчиков, В. П. Горленко: «Настоящий

¹⁸ ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 1. № 10. Лл. 65—65 об.

¹⁹ См: Леметр Ж. 1) Фиктивный брак // Новый русский базар. 1892. № 5; 2) Странный брак / Пер. В. Горленко // Русское обозрение. 1894. № 11. С. 372—378; 3) Призрачный брак (Мертвая невеста). Драма в 3-х действиях / Пер. М. В. Карнеева. М., 1894.

этуд известного французского критика и беллетриста напоминает по теме рассказ Тургенева „Уездный лекарь”, с обратным отношением лиц. Но переход странного каприза в чувство, который прослеживает Леметр, далек от той предсмертной вспышки чувства, какую великий русский писатель рисует в чертах столь простых и задушевных. Французский автор выводит детей „конца века” и является верным живописцем своего времени и расы». ²⁰

Подобный комментарий подтверждает, что Сологуб, интуитивно искавший точку опоры в своих творческих исканиях, выбрал нужный источник, безусловно, давший начинающему автору очередной толчок к развитию в русле новейших тенденций в литературе. Текст Леметра, помимо опыта перевода, послужил для Сологуба основой оригинального произведения. Стихотворение «Большая жена» (6 декабря 1896 года), имеющее очевидные переклички с переводом, повторяет сюжетную коллизию рассказа и воспроизводит его образный строй:

Ты больна, но вся прекрасна, как мечта.
Ты святою тишиною повита.

Нет огня в твоих потупленных очах,
Нет лобзаний и улыбок на устах.

Мне не снять с тебя венчальный твой убор,
Не зажечь стыдом мне твой невинный взор.

Нет, мой друг, ты будешь мирно почивать, —
Стану я твой чуткий сон оберегать.

Люди злы, и нас с тобою осмеют.
Мы не пустим их в наш радостный приют.²¹

Впоследствии, уже находясь в стадии творческой зрелости, Сологуб подтвердил, что перевод стихотворного фрагмента рассказа Леметра был для него важным творческим опытом, а не просто «упражнением», опубликовав его почти десять лет спустя — в 1900 году, в «Новом журнале иностранной литературы, искусства и науки». ²²

Среди отобранных Сологубом для перевода стихотворений французских поэтов к переводу из Леметра тематически примыкают еще два текста. Один из них был выписан из мемуарного очерка Гудо.²³ Это сонет французского поэта, прозаика, журналиста и критика Фелисьена Шансора (Félicien Champ-saur; 1858—1934). Героиня стихотворения Шансора — кроткая возлюбленная героя-поэта, принимающая смерть как избавление от страданий земной жизни; ее смерть становится источником творческого вдохновения:

²⁰ Русское обозрение. 1894. № 11. С. 378, 372.

²¹ Сологуб Ф. Полн. собр. стихотворений и поэм: В 3 т. СПб., 2014. Т. 2. Кн. 1: Стихотворения и поэмы 1893—1899 / Изд. подг. Т. В. Мисникевич. С. 374. Ср.: «Он (Жак. — В. Б., Т. М.) занялся отделкой будущего жилья. Стены спальни он велел обтянуть розоватою шелковою материей, покрытой сверху мягким индийским муслином. (...) Туда, после брачного обряда, привез он Люс, более бледную, чем ее подвенечное платье и венчальные цветы, и уже почти умирающую, — так велика была ее радость. (...) И, чувствуя близ себя это маленькое тело, столь легкое, гибкое, в котором было так мало материи, тело, которое не имело уже времени грешить и которого столь чистая оболочка должна скоро исчезнуть как видение, он отдался чувству бесконечной жалости. (...) Он провел ночь, сидя возле нее и держа ее за руку» (Леметр Ж. Странный брак. С. 377—378).

²² См.: Новый журнал иностранной литературы, искусства и науки. 1900. № 7. С. 74; с вариантом ст. 1: «Дитя, ты так тонка, — ты кажешься мечтой».

²³ La Lecture. 1891. Т. XVI. № 93. P. 298.

Оригинал

Подстрочник

Quand celle qu'il aimait, après avoir, six mois,
 Sans se plaindre, souffert, avec douceur fut
 morte,
 Comme mourait l'avril, — il ferma bien sa porte
 Et revint près du lit, sans raison et sans voix.

Sentant peser sur lui les implacables lois,
 Il ne pleura pas, mais rêveur d'étrange sorte,
 Près du cadavre blanc, paré pour qu'on
 l'emporte,
 Il écrivit des vers, les yeux fixes parfois.

Dans ces vers, il céla son âme, l'être même;
 Pour la femme adorée, il fit un long poème,
 Dououreux et poignant, un monde... un
 univers...

C'était un pur chef-d'œuvre, élegie immortelle.
 Dans le cercueil béant, lui, muet, mit ses vers,
 Pour qu'ils ne fussent lus de personne autre
 qu'elle.

Когда тихо умерла, проведя шесть меся-
 цев
 Без сетований и стонов, та, которую он
 любил,
 Как умер апрель, он крепко запер дверь,
 Чтобы остаться одному около ее посте-
 ли, безмолвно и безрассудно.

С горечью подчинившись беспощадным
 законам,
 Он не рыдал, ни на кого не похожий
 мечтатель,
 Но, не сводя глаз с бледного трупa,
 Принаряженного для последнего пути,
 писал стихи.

В этих стихах он был ее душой, самим ее
 бытием;
 Для обожаемой женщины он сочинил
 длинную поэму,
 Скорбную и душераздирающую, вме-
 щавшую в себя весь мир, всю вселенную.

Это был подлинный шедевр, бессмерт-
 ная элегия.
 В разверстый гроб он положил свои сти-
 хи,
 Дабы никто, кроме нее, не мог насла-
 диться их чтением.

Данная выписка, как и выписка из рассказа Леметра, содержит отобранные Сологубом варианты перевода отдельных слов: *souffert* — «перенеся, вытянув, прострадав», *avec douceur* — «с кротостью», *bien* — «крепко», *implacables* — «неумолимый», *paré* — «наряженный, приготовленный, украшенный», *l'emporte* — «унесли», *fixes* — «неподвижный», *parfois* — «иногда», *céla* — «скрыл», *dououreux* — «болезненный, печальный», *poignant* — «колючий, пронзительный», *cercueil* — «гроб», *béant* — «разверстый», *lui* — «он». ²⁴ Намеченный Сологубом перевод из Шансора, по-видимому, не был осуществлен; в авторских библиографических картотеках (картотеке переводов и хронологической картотеке) он не зафиксирован.

Внимание поэта также привлекло отдельно опубликованное в журнале «La lecture» стихотворение парнасца Франсуа Коппе (François Coppée; 1842—1908) — «Hiver» («Зима»). Текст перевода не сохранился; он зафиксирован в авторских библиографических картотеках: картотеке переводов и хронологической картотеке, с датой: «Не позднее 24 октября 1891» и пометой об отсылке для публикации: «Север. 24 октября 1891». ²⁵

В стихотворении Коппе образ возлюбленной спроецирован на образ перелетной птицы, последовательно испытывающей восторг, радость жизни, холод, страдание и смерть:

Оригинал

Подстрочник

Songes-tu parfois, bien-aimée,
 Assise près du foyer clair,

Представь себе порой, любимая,
 Сидя перед пылающим камином

²⁴ ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 1. № 10. Л. 67 об.

²⁵ См.: Там же. № 543, 545. Текст оригинала см.: La Lecture. 1891. Т. XV. № 87. Р. 285.

Lorsque sous la porte fermée
Gémit la bise de l'hiver,

Qu'après cette automne clémente,
Les oiseaux, cher peuple étourdi,
Trop tard, par un jour de tourmente,
Ont pris leur vol vers le Midi;

Que leurs ailes, blanches de givre,
Sont lassées d'avoir voyagé;
Que sur le long chemin à suivre
Il a neigé, neigé, neigé;

Et que perdus dans la rafale,
Ils sont là, transis et sans voix,
Eux dont la chanson triomphale
Charmaient nos courses dans les bois?

Hélas! comme il faut qu'il en meure
De ces émigrés grelottants!
Y songes-tu? Moi, je les pleure,
Nos chanteurs du dernier printemps.

Tu parles, ce soir où tu m'aimes,
Des oiseaux du prochain avril;
Mais ce ne seront plus les mêmes,
Et ton amour attendra-t-il?

В то время как за закрытой дверью
Завывает северный ветер,

Что после мягкой осени птицы,
Эти милые пернатые путешественницы,
Слишком поздно, в день ненастья,
Собрались лететь в южные края;

Что их крылья, побелевшие от инея,
Поникли от перелета;
Что во время этого долгой дороги
Им будет сопутствовать снег, снег, снег;

И что, измотанные порывами ветра,
Они перед тобой, безгласные и оцепеневшие,
Те самые, чьи торжествующие трели
Так радовали нас во время прогулок по лесу.

Увы! Они обречены на смерть,
Эти обледеневшие скитальцы!
Представляешь себе? Я же оплакиваю
Певуний нашей последней весны.

Ты говорила в тот вечер, когда ты меня любила,
О птицах апреля, который придет;
Но они уже не будут теми же самыми,
И стоит ли надеяться на твою любовь?

Следующая группа переводов выполнена по выпискам из мемуарного очерка Гудо. Первое стихотворение — «Le Pacte» — принадлежит Фернану Икру (Fernand Icrès; 1855—1888) — поэту, романисту, драматургу; Икр печатался в издательстве Лемерра под псевдонимом «Фернан Крезе» (Fernand Crézy), пользовался покровительством Леона Кладеля; примыкал к декадентской группе «зютистов» («Cercle des poètes Zutiques»), выступал со стихами в кабаре «Черный кот»; страдал тяжелой формой туберкулеза. По свидетельству Гудо, Икр брал на себя смелость декларировать от своего имени эстетические принципы гидропатов.²⁶

Текст перевода, датированный 1 августа 1891 года, представлен беловым автографом первоначальной редакции, с густой послышной правкой, и авторизованной машинописной копией.²⁷ Текст, зафиксированный в машинописи, соответствует верхнему слою автографа. Автограф и машинопись имеют заглавие — «Договор (Из Фернанда Икреса)» (в автографе имя французского поэта записано латиницей). На отдельном листе в рабочей тетради представлена выписка текста оригинала, с указанием его источника — «La lecture. 1891. 10 mai. XVI. 93»:²⁸

Перевод	Оригинал	Подстрочник
В вечерний час мудрец от чтения оторвался.	Un soir, Faust, délaissant grimoires et cornues,	Как-то вечером Фауст, забросив гримуары/колдов- ские книги и реторты,
Он слышал у окна, как ветер завывал,	Écoutait les vents froids gémir sur la forêt;	Внимал ледяным вет- рам, стонавшим/завывавшим в лесу;
Смотрел, как саван туч на небе колыхался,	Il regardait flotter les blancs linceuls des nues,	Он смотрел, как проплы- вают белые саваны облаков,
И с верой в небеса надежду он терял.	Et, sentant le grand ciel vide, il désespérait.	

²⁶ La Lecture. 1891. Т. XVI. № 93. P. 293.

²⁷ См.: ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 1. № 10. Л. 66 (автограф); № 36. Л. 90—93 (машинопись).

²⁸ Там же. № 10. Л. 67. В очерке Гудо стихотворение было опубликовано с посвящением: «A Émile Goudeau» (La Lecture. 1891. Т. XVI. № 93. P. 297).

		И, ощущая пустоту огромного неба, он приходил в уныние.
Внезапно резкий крик откуда-то примчался, Как будто волк в лесу голодный простонал. С гремящей бурей крик ужасный не мешался. Вдруг вспыхнули огни, — и Сатана предстал.	Alors, soudain, des voix on ne sait d'où venues, Comme des cris aigus d'un loup qui hurlerait, Jettent à ses côtés des notes inconnues... La salle s'illumine et Satan apparaît.	Тогда, внезапно, голоса, неведомо откуда пришедшие, Как пронзительные крики воющего волка, Испускают в его сторону неведомые ноты... Зала озаряется светом и появляется Сатана.
Ты видел, Сатана, когда с пера стекала Кровь Фауста струей, рука его дрожала, И Фауст полон был и страхом, и тоской.	Satan! quand, à l'appel sombre du vieil athée, Tu vins ainsi, tu vis la plume ensanglantée Frissonner sous l'effroi dont hésitait sa main.	Сатана! Когда по зову мрачного и старого безбожника Ты явился, ты увидел окровавленное перо, Дрожащее от ужаса колеблющейся в нерешительности руки.
А я... за ночь одну любви и наслажденья, Неси мне, Сатана, пергамент роковой, — Не глядя подпишу без страха и сомненья. ²⁹	Eh bien! pour une nuit d'amour et de délire, Méphisto! donne-moi le fatal parchemin, Et je le signerai sans trembler, — et sans lire.	Так что ж! За ночь любви и иступления, Мефистофель! Дай мне гибельный пергамент, И я его подпишу, не дрогнув, — и даже не читая.

Общее число знаменательных слов в подстрочнике — 66. Точно воспроизведено 27 слов: внимал, ветрам, завывавшим, смотрел, проплывают, саваны, облаков, неба, приходил в уныние, внезапно, откуда-то, крики воющего волка, Сатана (дважды), появляется, увидел, перо, дрожащее, от ужаса, ночь, любви, гибельный пергамент, подпишу. Однокоренными синонимами заменено 2 слова: вечером (на «вечерний»), окровавленное (на «кровь»). Разнокоренными синонимами заменено 18 слов: как-то (на «в час»), Фауст (на «мудрец»), гримуары/колдовские книги (на «от чтенья»), забросив (на «оторвался»), пришедшие (на «примчался»), испускал в его сторону (на «не мешался»), неведомые ноты (на «крик ужасный»), озаряется светом (на «вспыхнули огни»), безбожник (на «Фауст»), иступленья (на «наслажденья»), дай (на «неси»), Мефистофель (на «Сатана»), не дрогнув, не читая (на «без страха и сомненья»). Опущено 19 слов: реторты, ледяным, в лесу, голоса, белые, ощущая, пустоту, огромного, тогда, неведомо, пронзительные, крики, зала, по зову, мрачного, старого, явился, колеблющейся в нерешительности; добавлено 8 слов: у окна, на небе, с верой, резкий, в лесу, полон был, тоской. Общее число знаменательных слов в переводе — 63. Показатель точности перевода — 40,9 %, показатель вольности — 12,7 %.

Посредственное, избыточное банальностями стихотворение Икра воссоздано Сологубом абсолютно адекватно, с полным сохранением и банальностей, и посредственности. Более того, в переводе стихотворение даже выигрывает, поскольку второе четверостишие производит настолько пародийное впечатление, что все стихотворение может восприниматься как пародия. Кроме того, Сологуб вводит второго героя — мудреца, который сравнивает себя с Фаустом и отчасти противопоставляет себя ему.

Сологуб также составил подстрочник, выписав варианты перевода значительного числа слов оригинала: *délaissant* — «уступивший, выдавший, оставивший», *grimoires* — «путаницы, чернокнижия», *cornues* — «ретор-

²⁹ Печ. по тексту машинописи: ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 1. № 36. Л. 90—93.

ты», *écoutait* — «слушал», *gémir* — «охать, стонать», *forêt* — «лес, дубрава», *regardait* — «рассматривал, взглянул, смотрел», *flotter* — «развеваться, плавать, плыть, колебаться», *linceuls* — «саваны», *des nues* — «облаков», *sentant* — «зная, ощущая, чувствуя», *ciel* — «небо», *vide* — «праздные, пустые», *désespérait* — «отчаялся, отчаивался», *aigus* — «пронзительный, острый», *hurlerait* — «завыл бы», *jettent* — «метать, кидать, бросать», *sombre* — «печальный, угрюмый, мрачный», *athée* — «атеист, безбожник», *ensanglantée* — «окровавленное», *frissonner* — «дрожать, вздрагивать», *l'effroi* — «страх, ужас», *hésitait* — «колебаться, заниматься», *eh bien* — «ну что ж», *délire* — «бред», *fatal* — «пагубный, злополучный, роковой, несчастный», *parchemin* — «пергамент». Авторские сомнения относительно выбора значения того или иного слова оригинала также получили отражение в вариантах отдельных стихов перевода.³⁰

Перевод стихотворения Икра, вероятно, стал для Сологуба источником оригинальных текстов на тему диалога человека с Дьяволом:

Прильнув ко мне, шептал багровыми губами
Смущающий меня, лукавый, старый бес:
— Идет история неспешными стопами,
Печально-медленно свершается прогресс,

— Так медленно, что вы, согретые лучами,
Змеи, царящей и горящей средь небес,
Уже провидите духовными очами
В эпоху славную предсказанных чудес,

— Как смерть затмит навек надменное светило. —
Вдруг злоба яркая мне сердце опалила.
Первал я бешено бесовский шепот злой

И крикнул старому: — О, глупый черт, кому же
Неведомо, что мир мечты бесплодной хуже!
Но мертвая мечта сотрет ли мир живой! —

4 августа 1891, 9 августа 1893³¹

Словами горькими надменных отрицаний
Я вызвал Сатану. Он стал передо мной
Не в мрачном торжестве проклятых обаяний, —
Явился он, как дым, клубящийся, густой.

Я продолжал слова бесстрашных заклинаний, —
И в дыме отрок стал, прекрасный и нагой,
С губами яркими и полными лобзаний,
С глазами, темными призывною тоской.

Но красота его внушала отвращенье,
Как гроб раскрашенный, союзник злого тления,
И нагота его сверкала, как позор.

³⁰ Первоначальные варианты ст. 1: «В вечерний час от книг волшебник оторвался», ст. 5—7: «Вдруг крик таинственный откуда-то раздался, / Как будто бы в лесу волк злобно зарычал; / От прежних голосов он странно отличался», ст. 9—12: «Когда отчаянье его тебя призывало, / Ты видел, Сатана, перо его дрожало, / Он страхом был объят и полон был тоской. / Ну что ж! за ночь одну любви и наслажденья» (ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 1. № 10. Л. 66).

³¹ Сологуб Ф. Полн. собр. стихотворений и поэм. Т. 2. Кн. 1. С. 47. О связи творческой истории стихотворения с переводом из Фернана Икра см.: Мисникевич Т. В. Дата как ключ к истории текста. С. 693—706.

Общее число знаменательных слов в подстрочнике — 42. Сохранено в переводе 11 слов: видел жалкого калеку, бредущего по мостовой, унылого, жена, звуки, вызывал жалость, игры. Однокоренным синонимом — одно слово: бедность (на «бедняк»). Разнокоренными синонимами — 13 слов: долговязый (на «худой»), поджарая (на «бледна»), вымаливала су (на «протягивает руки», «за подачками»), извлекая (на «льются»), состояние (на «усталость»), нельзя было смотреть без слез (на «будит жалость»), облагораживало (на «прощаем»), надо музыки (на «поиграют»). Опущено 17 слов: доска, лопнувший, барабан, у прохожих, тоскливые, из струн расстроеной скрипки, инвалид, на скрипке, жены, род (дважды), людской, ироничный, растормошить, недостаточно, немного; добавлено также 20 слов: слабый, черный факел погребальный, с трудом, одета в рубище, ведет смычок, на перекрестки и дворы, влечет (дважды), фальшь, притупились, чувства, помочь ли даром, прежде, без искусства. Общее число знаменательных слов в переводе — 41. Показатель точности перевода — 26,2 %, показатель вольности — 48,8%.

Этот перевод стихотворения Марро в целом дает представление об оригинале, хотя в нем немало неудачных словосочетаний или строк (вторая и третья строки второго четверостишия; вторая и четвертая строки третьего). Поэт явно пытался оторваться от текста оригинала и создать своего рода вариацию на тему Марро, поскольку сюжет и образный строй стихотворения был ему чрезвычайно близок («униженный и оскорбленный» — наиболее распространенный тип героя ранней лирики и прозы Сологуба). Показательно, что первоначальная редакция текста перевода существенно ближе к оригиналу:

Я вижу: слабый и худой,
Как старый факел погребальный,
Калека жалкий и печальный
Едва бредет по мостовой.

Пока протягивает руки
Он за копейками, жена,
Как он, угрюма и бледна,
Пилит смычком — и льются звуки.

Достоин жалости урод!
Его плачевно состоянье:
Оно не мало обаянья
Несносной скрипке придает.

Ах! чтоб в тебе проснулось чувство,
Веселый, кроткий наш народ,
Одной беды недостает,
Нет, надо приложить искусства.³⁷

Следующее стихотворение, выбранное из очерка Гудо, написано Андре Жиллем (André Gill, наст. имя Луи-Александр Госсе де Гин; Luis-Alexandre Gosset de Guines; 1840—1885) — французским художником, карикатуристом и шансонье; в 1870-е годы Жилль сблизился с кругами парижской богемы, как шансонье выступал в «Кабаре убийц»; умер от тяжелого психического расстройства. Пожалуй, из всех поэтов, которых выбрал для перевода Сологуб, имя Андре Жилля Гудо упоминает чаще других. Однако эти упоминания «великого карикатуриста», наделенного двойственным талантом, сладостного поэта и велеречивого трибуна, доброго малого и честолюбца,

³⁷ Печ. по: ИРЛИ Ф. 289. Оп. 1. № 10. Л. 72.

чаще всего касаются не его творчества, а частностей и бытовых подробностей, связанных с заседаниями и вечеринками гидропатов.³⁸

Текст перевода стихотворения Жилля «L'Horoscope» (датирован 3 августа 1891 года) представлен беловым автографом с правкой.³⁹ Автограф имеет заглавие — «Гороскоп (Из André Gill'я)». По тексту верхнего слоя автографа (с разночтением в стихе 2) стихотворение было опубликовано в журнале «Живописное обозрение».⁴⁰ На отдельном листе в рабочей тетради представлена выписка текста оригинала, с указанием его источника — «La lecture, 1891, XVI, 93, 10 mai»:

Перевод	Оригинал	Подстрочник
«Воротися!» — мать молит, рыдая, — Ты не слушай, ты дальше иди, — Бьется смелое сердце в груди, Не страшна тебе злоба людская.	Malgré les larmes de ta mère, Ardent jeune homme, tu le veux, Ton cœur est neuf, ton bras nerveux, Viens lutter contre la chimère.	Несмотря на слезы твоей матери, Пылкий юноша, ты это- го хочешь, Твое сердце ново, твоя рука энергична, Иди сражаться с химерой.
Исполняй свой обет! Не пади Своей жизни; восторгом пылая И борьбой свои дни наполняя, Прямо в очи несчастьем гляди.	Use ta vie, use tes vœux Dans l'enthousiasme éphémère, Bois jusqu'au fond la coupe amère, Regard blanchir tes cheveux.	Растрать свою жизнь, растрать свои чаянья/обеты В эфемерном энтузиазме, Выпей до дна горькую чашу И наблюдай/гляди, как седеют твои волосы.
Бейся! мысли! страдай, одинокий! Даст судьба тебе жребий высокий: Сердце чистое, радостный взор,	Isolé, combats! Souffre! Pense! Le sort te garde en récompense Le dédain du sot triomphant,	Одинокий, сражайся! Терпи! Мысли! Судьба приберегает для тебя в утешение Презрение торжествую- щего дурака,
К торжествующей силе презренье, Всякой лжи — величавый укор, Всякой скорби — слова утешенья. ⁴¹	La barbe auguste des apôtres, Un cœur pur et des yeux d'enfant Pour sourire aux enfants des autres.	Величественную бороду апостолов, Чистое сердце и взгляд ребенка, Чтобы улыбаться дру- гим детям.

Общее число знаменательных слов в подстрочнике — 44. Сохранено 18 слов: матери, сердце, жизнь, обеты, энтузиазме, наблюдай, одинокий, сражайся, терпи, мысли, утешение, судьба, презрение, торжествующего, чистое, сердце, взгляд, величественную. Разнокоренными синонимами заменено 6 слов: слезы (на «рыдая»), ново (на «смелое»), растрать (на «исполняй», «не пади»), приберегает (на «дает»), дурака (на «силе»). Опущено 20 слов: пылкий, юноша, хочешь, рука, энергична, иди, сражаться, с химерой, в эфемерном, выпей до дна горькую чашу, седеют, волосы, борода, апостолов, ребенка, улыбаться, детям; добавлено 24 слова: воротися, молит, не слушай, дальше, иди, бьется, в груди, не страшна, злоба, людская, пылая, борьбой, дни, наполняя, прямо, в очи, несчастьем, жребий высокий, радостный, лжи,

³⁸ La Lecture. 1891. Т. XVI. № 92. Р. 200.

³⁹ См.: ИРЛИ Ф. 289. Оп. 1. № 10. Л. 70.

⁴⁰ Живописное обозрение. 1898. 25 янв. № 4. С. 70; вариант ст. 2: «Ты не слушай и дальше и иди».

⁴¹ Печ. по верхнему слою автографа: ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 1. № 10. Л. 70.

укор, скорби, слова. Общее число знаменательных слов в переводе — 48. Показатель точности перевода — 40,9 %, показатель вольности — 50 %.

Сологубовский перевод посредственного стихотворения второстепенного поэта откровенно неудачен. Появляются отсутствующие в оригинале устойчивые литературные штампы: «Бьется смелое сердце в груди»; «Не страшна тебе злота людская»; «восторгом пылая»; «Даст судьба тебе жребий высокий»; «Прямо в очи несчастьем гляди». При этом ослаблен неожиданный нестандартный финал, а также именно те немногие словосочетания, которые создают некоторое лирическое напряжение, утрачены: «lutter contre la chimère»; «le dédain du sot triomphant». Сологуб допускает значительные отступления от текста оригинала; перевод носит очевидно «вольный» характер. Поэт, вероятно, заведомо не стремился адекватно воспроизвести текст Жилля: он выписал из словаря значения всего трех слов: *neuf* — «неопытны», *nerveux* — «сильны», *use* — «трать, истощай». Отталкиваясь от ключевого для оригинала мотива борьбы, бунта, Сологуб придал стихотворению «народническое» звучание, характерное для его ранней лирики. В частности, оригинальные стихотворения, близкие по дате написания к переводу, имеют аналогичный лексико-стилистический строй: «Жертвуй людям, но не жди, / Чтоб хвала тебя венчала, — / Нет, осмеянный, иди» («Полон ты желаньем дела...», 2 августа 1891 года); «Опасен путь, таится там химера. / На битву грозную тебе нужна / Вся мощь, любовь, надежда вся и вера» («Услышишь ты вокруг себя шипенье...», 4 августа); «Когда для битвы нет оружия и силы. / Усталого раба ничто не устрашит, — / Ни холод жизни злой, ни холод злой могилы» («Влечется злая жизнь! Ни счастья, ни свободы...», 7 августа). Сологуб абсолютно проигнорировал иронически-скептическую тональность стихотворения Жилля, в котором пафос борьбы вызывает усмешку.

Автор последнего из переведенных Сологубом стихотворений — Шарль Кро (Charles Cros; 1842—1888) — поэт, прозаик, изобретатель, один из основателей кружка «гидропатов», а также кабаре «Черный кот», друг Мориса Роллина. Кро относится к числу тех поэтов, которые составили славу Франции. Гудо писал о нем: «Трудно было представить себе более одаренного человека». ⁴² Из очерка Гудо Сологуб мог узнать о грустной иронии стихов этого тонкого и глубокого лирика, томный импрессионизм которого мог бы многому научить начинающего поэта-символиста. ⁴³ Перевод замечательного стихотворения «Avec les Fleurs, avec les Femmes...», несомненно, стал для Сологуба прекрасной школой писательского мастерства.

Текст перевода (датирован 25 октября 1891 года) представлен беловым автографом первоначальной редакции с густой послышной правкой, машинописью, соответствующей верхнему слою автографа, и машинописью с авторской правкой. ⁴⁴ Автограф и оба машинописных текста имеют заглавие — «Из Шарля Кро». На отдельном листе сделана выписка из журнала «La Lecture», с пометой — «La lecture 91. XVI. 92. 25 avril»: ⁴⁵

Перевод	Оригинал	Подстрочник
В житейской драме роль С цветами и с красоткой, К камину севши с водкой,	Avec les Fleurs, avec les Femmes, ми, Avec l'Absinthe, avec le Feu,	С цветами, с женщина- ми, С абсентом, с очагом,

⁴² La Lecture. 1891. Т. XVI. № 92. P. 193.

⁴³ Ibid. № 95. P. 443.

⁴⁴ См.: ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 1. № 10. Л. 95—95 об. (автограф); № 36. Л. 97—99 (машинопись 1), 101 (машинопись 2), с вариантами переработки ст. 6: «Как ванна вечером», ст. 13: «Цветы моей красотки».

⁴⁵ Там же. № 10. Л. 96.

Сыграть мне мудрено ль?	On peut se divertir un peu, Jouer son rôle en quelque drame.	Можно немного и по- развлечься, Сыграть свою роль в ка- кой-нибудь драме.
Душе беспутной водка, Что банька вечерком; Под свеженьким венком Мила моя красотка!	L'Absinthe, bue un soir d'hiver, Éclaire en vert l'âme enfumée; Et les Fleurs, sur la bien-aimée, Embaument devant le Feu clair.	Абсент, выпитый зим- ним вечером, Озаряет зеленым светом затуманенную душу, И цветы на голове воз- любленной
Нас годы охладят, Начнутя слезы, сцены; Взаимные измены Разлуку облегчат.	Puis, les baisers perdent leurs charmes, Ayant duré quelques saisons; Les réciproques trahisons Font qu'on se quitte un jour, sans larmes.	Благоухают перед чист- тым пламенем. Затем поцелуи утрачи- вают свои чары, Длившиеся несколько лет. Взаимные измены при- водят к тому, Что люди в один пре- красный день расстаются без слез.
Цветы своей красотки И письма я сожгу, И только сберегу Полштоф полынной водки.	On brûle lettres et bouquets Et le Feu se met à l'alcôve; Et, si la triste vie est sauvé, Restent l'Absinthe et ses hoquets...	Сжигаются письма и бу- кеты, И огонь переходит в аль- ков, И если горестная жизнь спасена, Остаются абсент и икота.
Портретов милых нет, Дрожат от пьянства руки, — И я без долгой муки Оставляю скучный свет. ⁴⁶	Les portraits sont mangés des flammes... Les doigts crispés sont tremblotants... On meurt d'avoir dormi longtemps Avec les Fleurs, avec les Femmes.	Портреты пожираются языками пламени; Пальцы судорожно дро- жат... Умираешь, проведя не- мало лет в полудреме С цветами и женщи- нами.

Общее число знаменательных слов в подстрочнике — 66. Сохранено 12 слов: с цветами, сыграть, роль, в драме, вечером, душу, взаимные измены, сжигают письма, портреты, дрожат. Разнокоренными синонимами заменено 19 слов: с женщинами (на «с красоткой»), с абсентом (трижды (на «с водкой», «водка», «водки»)), с очагом (на «с камином»), затуманенную (на «беспутной»), цветы на голове (на «венком»), возлюбленной (на «красотка»), несколько лет (на «годы»), утрачивают свои чары (на «охладят»), приводят (на «облегчат»), расстаются (на «разлуку»), букеты (на «цветы»), спасена (на «сберегу»), пожираются (на «нет»), пальцы (на «руки»), умираешь (на «оставлю свет»). Опущено 35 слов: можно немного и поразвлечься, выпитый, зимним, озаряет зеленым светом, затуманенную, благоухают перед чистым пламенем, затем, поцелуи, длившиеся, люди, в один прекрасный день, огонь переходит в альков, горестная жизнь, остаются, икота, языками пламени, судорожно, проведя немало лет в полудреме с цветами и женщинами; добавлено 17 слов: житейской, севши, мудрено, банька, свеженьким, мила, начнутя, сцены, красотки, полштоф, полынной, милых, от пьянства, без долгой муки скучный. Общее число знамена-

⁴⁶ Печ. по машинописи 1: Там же. № 36. Л. 97—99.

тельных слов в переводе — 47. Показатель точности перевода — 18,2 %, показатель вольности — 34 %.

Вольный перевод Сологуба может в целом быть признан удачным, сохраняющим отдельные особенности стиля и поэтики Крo, несмотря на то, что он все же во многом уступает оригиналу. Прежде всего обращает на себя внимание отказ переводчика от воссоздания повторов, благодаря которым первое четверостишие оказывается динамичным камертоном ко всему стихотворению. По законам рамочной конструкции два из них оказываются и финальной строкой («*Avec les Fleurs, avec les Femmes*»), что также переводчиком было проигнорировано. Заменой финальной строки (т. е. ударной позиции в тексте) оказалась банальная фраза «Оставлю скучный свет», оправданная в данном случае только тем, что она воспринимается как грустная ирония, подводящая итог и стихотворению, и жизни лирического героя.

Сологуб сознательно и последовательно отступал от текста оригинала; об этом свидетельствуют варианты, зафиксированные в автографе: в частности, первоначальный вариант стиха 3: «Душе *копченой* водка» (один из вариантов перевода слова *enfumée* — «закопченная») в основном тексте заменяется на «Душе *беспутной* водка». Оригинальный эпитет «копченный», характеризующий состояние лирического героя как затуманенное, погруженное в навеянные абсентом грезы, заменяется на нейтральный и достаточно банальный. Первоначальный вариант стиха 16: «*Букет* полынной водки» заменяется на «*Поштоф* полынной водки». Кроме того, Сологуб вводит в текст лирическое «я», отсутствующее у Крo. Тем самым оригинальный текст утрачивает свой обобщенно-философский смысл и приобретает характер легкой бытовой зарисовки. Происходит подчеркнутая русификация оригинала («полынная водка», «штоф», «банька вечером») и переключение регистров: стихотворение Сологуба описывает тоскливую жизнь провинциала, тогда как во французском тексте есть противопоставление возвышенной жизни и сниженного сонного прозябания; утрачены острые и реальные детали богемного быта — «икота» после абсента и «альков». Важно, что обращение Сологуба к стихотворению Крo, отчасти рисующего ирреальный мир, было вызвано, в частности, стремлением поэта творчески противостоять окружавшей его действительности: автограф перевода имеет помету — «Вытегра. Уч(ительская) Сем(инария). Совет Нечестивых».

* * *

Сделаем некоторые выводы. Анализ материалов переводов Сологуба из французских поэтов, представляющих разные оттенки декадентской культуры, позволяет выделить 1891 год как чрезвычайно важный в становлении его творческой биографии. Вероятно, именно в этом году Сологуб начал всерьез заниматься переводами стихотворных текстов с французского языка (переводы «с французского», датированные 1889 годом и ранее, не имеют документально подтвержденных оригинальных источников и, скорее всего, являются переложениями ранее опубликованных русских переводов, выполненных другими авторами). В переводческих опытах Сологуба 1891 года прослеживаются основные тенденции его будущей зрелой работы с иноязычными текстами — от тонкой передачи разноуровневых особенностей оригинала до свободной вариации, представленной в стихотворениях «на мотив», интерпретирующих исходный текст в нужном автору ключе. Кроме того, достаточно четко прослеживается, что переводной текст органично

вписывается в поэтическую систему Сологуба, так или иначе усваивается этой системой и начинает давать разнообразные «ростки».⁴⁷

При этом знаменательно, что внимание начинающего русского поэта в качестве объекта его переводческих опытов не привлекли опубликованные на страницах вызвавшего его интерес французского журнала стихотворения крупнейших поэтов Франции: парнасца Леконта де Лиля, символистов Жана Мореаса, Мориса Роллина, но, главное, — Поля Верлена, который спустя годы прежде всего благодаря переводам Сологуба покорила русскую публику. Выбор Сологуба, очевидно, был продиктован степенью соответствия оригинала тональности, мотивно-образной структуре его лирики того периода, а также интересом к освоению новой для него строфической формы (четыре из шести стихотворений французских поэтов — сонеты; на выписках из журнала «La Lecture» Сологуб составил схемы рифмовок сонетов: «1221 2112 334 545»). Сологуба, все более и более отходившего от традиции народнической риторики, безусловно, привлек импрессионистический характер текстов французских поэтов и помог ему укрепиться в своих творческих поисках.

Переводческая работа помогала поэту оттачивать мастерство владения словом. В статье «Не постыдно ли быть декадентом» (1896—1899) Сологуб в качестве достижений писателей-декадентов выделил, в частности, их словесные поиски: «Слова вводятся в новые и точные сочетания, непривычные для слуха <...>. Обиходная речь, с ее тусклыми, стертыми и неверными выражениями, становится недостаточной: является потребность искать слова свежие — и эти слова находятся в языке давно умерших предков <...>. В родном языке всякого великого народа много слов запасено — и это дает возможность заменить мертвые для души чужезычные слова словами своего языка <...>. И наоборот, иностранные языки, через посредство объединяющей народности науки, сообщают родной речи свои действительно незаменимые и потому сильные и живые слова. Таким образом, как и всякое свежее литературное движение, так называемое декадентство вызывает, прежде всего, заботу об очищении и улучшении речи, об ее точности и силе».⁴⁸

Следовательно, можно несколько скорректировать «нижнюю» временную границу, фиксирующую начало целенаправленного знакомства Сологуба с новинками европейской литературы: оно состоялось еще до переезда в Петербург и вхождения в круг литераторов журнала «Северный вестник», до появления информативных статей Зинаиды Венгеровой о западном модернизме и начала широкого обсуждения проблемы его воздействия на русскую литературу конца XIX века.⁴⁹

⁴⁷ О механизме «усвоения» переводных текстов поэтической системой Сологуба см.: Новые материалы из поэтического архива Федора Сологуба: Первая рабочая тетрадь. Известные стихотворения 1877—1890 годов / Публ. М. М. Павловой // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 2009—2010 годы. СПб., 2011. С. 447—448; Мисникевич Т. В. «На мотив Верлена»: перевод vs. оригинал // Текстологический временник: Русская литература XX века: Вопросы текстологии и источниковедения. М., 2012. Вып. 2. С. 241—261.

⁴⁸ См.: ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 1. № 376; цит. по: Павлова М. Писатель-Инспектор: Федор Сологуб и Ф. К. Тетерников. С. 500.

⁴⁹ Первой в этой серии была статья Зинаиды Венгеровой «Поэты-символисты во Франции» (Вестник Европы. 1892. № 9. С. 115—143). Публикации русских авторов о европейском модернизме уже начали появляться в печати в 1891 году. Например, художественный критик и журналист Ф. И. Булгаков рассуждал в статье «Смерть натурализма и нервная поэзия»: «Но вот вопрос — добьется ли желанного господства в литературе, за смертью натурализма, та группа писателей, которая под кличкой „декадентов“ и „символистов“ так сильно начинает занимать собою критику, не только французскую, но и вообще европейскую» (Новое время. 1891. 18 (30) июля. № 5525. С. 2); отмечая в «декадентах» влечение к искусственности, мистическо-

Чутко улавливая пульс времени, Сологуб творчески осваивал близкий ему литературный материал, помогавший выработать и утвердить собственный поэтический облик, изначально отличавший его от современников и впоследствии обеспечивший их признание. Например, критик С. Адрианов в рецензии на первый том Собрания сочинений Сологуба выделил ранние стихи Сологуба, вошедшие в его первый авторский сборник: «Это — типичнейшая модернистская душа, заговорившая тогда, когда модернизм не только еще не завоевал литературных позиций, но и не успел двинуться в поход. В 80-х годах такой тембр поэзии был явлением одиноким, непонятым, и так как боевые, вызывающие ноты молодых Добролюбова, Брюсова, Бальмонта совершенно чужды были молодому Сологубу, то его дебютов просто и не заметили. Прежде всего не могли оценить тогда своеобразной и тонкой, какой-то бледной музыкальности стиха Сологуба, той нежной вязи, из которой они сотканы — вязи звуков, слов, представлений. Это нечто изысканное и вместе, если хотите, грустное в своей влекущей медлительности».⁵⁰

Обретение собственного голоса в литературе эпохи, «нежной вязи» стиха произошло для Сологуба через долгий и сложный путь творческих исканий, успех которых во многом предопределила способность поэта подобно камертону вовремя уловить и усвоить «чужой», но близкий по духу звук.

му, «безграничному и чудовищному», Булгаков все же отдавал им должное: «Но где не бывает крайностей. Таков же удел всякой реакции, всякой борьбы. А декадентам-символистам приходится вести борьбу не только против натурализма, не только против так называемых научных методов в искусстве (...), но и против пут, тяготивших над формами французской поэзии. (...) Первенствовавшие до сих пор в лирике Франции парнасцы, главой которых считается Леконт де Лиль, слишком заботились об отчужденности рифмы и дошли до сухой искусственности формы. Верлэн, Стефан Маларме, отличающийся утонченной чувствительностью Анри Ренье, Жан Мореас, Артур Рембо, поэт, вечно скитавшийся по свету и совсем отрешившийся от метра и ординарной рифмы в своих „Illuminations“, которые Верлэн называет „истинным шедевром, пламенем и хрусталем, реками и цветами, золотыми голосами“, все эти поэты освободили себя от традиционных пут версификации (...). Таким образом из отвращения к чересчур деланным стихам, „чересчур точным, чересчур документированным, чересчур рифмованным“, родилась эта поэзия, объявленная критиками ночной и туманной. И она действительно туманна, как всякая истинная поэзия, не поддающаяся передаче заурядной речью» (Там же).

⁵⁰ Вестник Европы. 1910. № 4. С. 386.

ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

© С. М. Шумило

МОЛИТВЕННЫЕ ТЕКСТЫ В АГИОГРАФИИ «ПЛЕТЕНИЯ СЛОВЕС»: К ПРОБЛЕМЕ СТИЛЯ ЭПОХИ

Стиль эпохи второго южнославянского влияния в разных исследованиях получал различные наименования. Чаще всего, вслед за Д. С. Лихачевым, этот стиль называют «экспрессивно-эмоциональным». Такие характерные черты стиля, как «нагромождение синонимов, синонимических сочетаний, сходных сравнений, столь характерных для южнославянского стиля, (...) до предела усиливает его экспрессивность и эмфатичность».¹ Следуя высказыванию Епифания Премудрого, медиевисты также обозначают данный стиль как «плетение словес» («Азь, (...) слово плетуци и слово плодяци, и словом почестити мянщи, и от словесъ похваление собирая, и приобретаая, и приплѣтая»)² Украинский исследователь, современник Лихачева, Д. И. Чижевский называл этот стиль «орнаментальным», причем считал, что он охватывает собой период от начала XII века и характеризовал его следующим образом: «Монументальность XI в. сменяется разнообразием орнаментальных украшений каждого произведения, украшений, которые иногда совсем закрывают главную мысль, тенденцию, изменяют характер произведения».³

Помимо разных наименований, стиль этой эпохи получал и различные толкования. Составитель хрестоматии болгарской литературы И. И. Калиганов связывает «плетение словес» с характерным исихастским отношением к слову-Логосу: «Назвать вещь словом для исихастов означало придать ей сущность, отгадать которую нельзя без постижения „вещественного“ смысла вещественного. Одно-единственное слово не в состоянии передать всю глубину этого смысла — его возможно отразить словесным „извитием“, синонимическими повторами однокоренных слов, игрой его различных словесных граней».⁴ Лихачев поясняет: «Автор как бы колеблется выбрать одно слово для определения того или иного явления и ставит рядом два или несколько синонимов, равноценных друг другу. В результате внимание читателя привлекают не оттенки и различия в значениях, а то самое общее, что есть между ними. Простое соседство синонимов устанавливает взаимоограничения между синонимами, стирает в них взаимоисключающие оттенки значения, позволяет выделить в них основное».⁵ Г. М. Прохоров, говоря о Епифании, вводит опре-

¹ Лихачев Д. С. Некоторые задачи изучения второго южнославянского влияния в России // Лихачев Д. С. Исследования по древнерусской литературе. Л., 1986. С. 30.

² Преподобного во священноиноких отца нашего Епифания, сочинено бысть слово о житии и учении святого отца нашего Стефана, бывшаго в Перми епископа // Святитель Стефан Пермский: К 600-летию со дня преставления. СПб., 1995. С. 250. См. также: Преподобного во священноиноких отца нашего Епифания, счинено бысть слово о житии и учении святого отца нашего Стефана, бывшаго в Перми епископа / Из великих Миней Четых Митрополита Макария // Библиотека литературы Древней Руси. СПб., 2003. Т. 12. С. 144—231.

³ Чижевский Д. І. Історія української літератури. Київ, 2008. С. 155.

⁴ Калиганов И. Тысячелетние традиции болгарской литературы // Родник златоструйный: Памятники болгарской литературы IX—XVIII веков. М., 1990. С. 23.

⁵ Лихачев Д. С. Некоторые задачи изучения второго южнославянского влияния в России. С. 30.

деление «панегирической медитации» для обозначения синонимических периодов в тексте.⁶

Думается, «плетение словес» имеет своим источником, прежде всего, молитвенные тексты, молитву храмовую и келейную. Нельзя сказать, что наличие *молитвенных интонаций* само по себе как-то особенно выделяет литературу «плетения словес» на фоне произведений других эпох. Литературное наследие Киевской Руси содержит в себе немало молитвенных интонаций, однако, при всей витиеватости, они более лаконичны и просты, чем подобные фрагменты в произведениях Евфимия Тырновского, Епифания Премудрого, Пахомия Логофета, Григория Цамблака.

Прежде всего, художественный стиль произведения всегда откликается на основные события эпохи, если они тем или иным образом касаются духовного бытия народа. В этом отношении период XIII—XV веков был особенно напряженным в жизни православной церкви. Это период повышенного интереса к внутренней непрестанной молитве, внутреннему миру человека, к феномену божественных озарений; это период исихастских споров и возникновения такого явления как палатизм. Эпоха исихастских споров не могла не сказаться на духовной, а значит и культурной жизни Византии, и, следовательно, — на жизни всего Православного Востока.⁷

Вопрос об объеме византийского и исихастского влияния на славянские средневековые культуры, а особенно на стиль древнерусского книжника, заслуживший название «плетение словес», не раз поднимался в исследовательских работах,⁸ и тем не менее он по сей день остается открытым. Его рассмотрение невозможно без уяснения значения термина «исихазм» и освящения проблемы распространения этого учения в славянских странах.

Как верно отмечает В. В. Лепяхин, «термин „исихазм“ не только в разных, но, бывает, в одной и той же работе употребляется в совершенно различных смыслах»,⁹ поэтому, прежде чем приступить к обсуждению отражения исихазма в литературных памятниках, уясним, что мы понимаем под этим термином.

⁶ Прохоров Г. М. Епифаний Премудрый // Словарь книжников и книжности Древней Руси. Л., 1988. Вып. 2. Ч. 1. С. 213.

⁷ См. об этом: Прохоров Г. М. Исихазм и общественная мысль в Восточной Европе в XIV в. // ТОДРЛ. Л., 1968. Т. 23. С. 86—108; Мейендорф И. Ф. 1) О византийском исихазме и его роли в культурном и историческом развитии Восточной Европы в XIV в. // ТОДРЛ. Л., 1974. Т. 29. С. 291—305; 2) Жизнь и труды святителя Григория Паламы: введение в изучение. СПб., 1997; 3) История Церкви и восточно-христианская мистика. М., 2003. С. 299—334; Хоружий С. С. Познавание исихазма в прошлом и настоящем // Христианская мысль. 2006. № 3. С. 43—51, и др.

⁸ О влиянии школы исихастов на болгарскую и сербскую литературы в XIV—XV веках см.: Сырку П. А. Очерки из истории литературных сношений болгар и сербов в XIV—XVII вв. // Сб. Отделения русского языка и словесности Академии наук СССР. СПб., 1902. Т. 71. № 2. С. 1—176; Дуйчев И. Центры византийско-славянского общения и сотрудничества // ТОДРЛ. М.; Л., 1963. Т. 19. С. 107—129; Еремин И. П. О византийском влиянии в болгарской и древнерусской литературах IX—XII вв. // Славянские литературы: V Международный съезд славистов. София, сентябрь 1963. Доклады советской делегации. М., 1963. С. 8; Иванова К. Отражение борьбы между исихастами и их противниками в переводной полемической литературе балканских славян // Actes du XIV-e congrès international des études byzantines. București, 1974. P. II. S. 167—175; идея появления ренессансных тенденций в литературе стиля «плетение словес» высказана в работе: Георгиев Е. Разгрыщане на новаторските тенденции в книжовното дело на Евтимий Търновски от неговите ученици и последователи // Ученици и последователи на Евтимий Търновски: Втори международен симпозиум. Велико Търново, 20—23 май 1976. София, 1980 (сер. «Търновска книжовна школа»; т. II), 1976. С. 37—48; Лихачев Д. С. Некоторые задачи изучения второго южнославянского влияния в России. С. 7—56; Иванова К. Болгарская переводная литература X—XIV вв. в контексте «Slavia orthodoxa» // Studia slavica mediaevalia et humanistica. Riccardo Piccio dicata. Roma, 1986. S. 361—371; Калиганов И. Тысячелетние традиции болгарской литературы. С. 3—34; Турилов А. А. Slavia Cyrillomethodiana: Источниковедение истории и культуры южных славян и Древней Руси. Межславянские культурные связи эпохи средневековья. М., 2010. С. 235—438, и др.

⁹ Лепяхин В. В. Умное делание: О содержании и границах понятия «исихазм» // Вестник русского христианского движения. 1992. № 1 (164). С. 5.

Для культуры средневековой Руси наиболее актуальным оказывается то понимание исихазма, которое связано с духовно-практическим молитвенным деланием.

Протопресвитер Иоанн Мейендорф дает несколько толкований термину «исихазм»: «Наиболее древний и первоначально единственный смысл этого термина отражает созерцательную отшельническую жизнь христианского монашества, возникшую в Египте, Палестине и Малой Азии в конце III и, особенно, в начале IV века. Слово „исихия” (ἡσυχία) — „покой”, „безмолвие” указывает на идеал индивидуального отшельничества, по своему принципу отличного от общежительного монашества. (...) Не исключая внешних правил, жизнь монаха-исихаста определялась внутренней молитвой, „умным деланием”, стремлением к личному „обожеанию”...»¹⁰

Во-вторых, отмечает тот же ученый, в современной научной литературе термин «исихазм» часто определяет психосоматический метод творения «Иисусовой молитвы», засвидетельствованный в среде византийского монашества в XIII—XIV веках и позже названный «исихазмом».

Итак, исихазм по своей сути является выражением основных принципов православного мировоззрения: он заключает в себе учение о непрестанной молитве, о богопознании, обожении и свойствах Божества. Основы исихазма в первом и втором его понимании, т. е. как учения о непрестанной молитве, которое еще не носило имени «исихазм», были восприняты славянами вместе с принятием православия и тем пластом переводной литературы, которая создавалась приверженцами учения о непрестанной молитве еще до эпохи исихастских споров (например, произведения Ефрема Сирина, «Лествица» Иоанна Лествичника, «Поучения Аввы Дорофея», произведения Дионисия Ареопажита и т. д.). Именно переводы стали контекстом древнерусской духовной литературы, а ее стиль — мировоззренческим стилем древнерусских книжников.

Необходимо отметить некоторые особенности русского восприятия исихастского учения, обусловившие уникальные черты преемственности в творчестве древнерусского книжника. На восприятие этого учения славянскими странами повлияло то счастливое обстоятельство, что Slavia Orthodoxa избежала полемики, теоретизирования и, главное, противостояния исихазму и выдвижения системы аргументов против него — в отличие от Византии с ее паламистскими спорами. На Руси не использовался и сам термин — исихазм, — он практически не встречается в древнерусских текстах. Однако, думается, что именно исихазм, понимаемый как практика непрестанной молитвы и мистическое ожидание обожения, стал тем источником, из которого возникло явление «плетения словес».

В агиографии и эпидейктике XIV—XV веков конкретное указание на исихазм можно найти в текстах нерусского происхождения. В эпоху Григория Паламы упоминание об «умном делании» в преподобнических житиях становится необходимостью — как подтверждение истинности учения о молитве Иисусовой авторитетом известных святых. Для византийской и южнославянской литературы этого периода характерна традиция «переделки» текстов, т. е. создания новых житий на основе старых — в соответствии с новой, исихастской этикой и эстетикой. Причиной переделки в этот период является распространение исихастского учения в православном мире и появление новых литературных тенденций. Одновременно с введением в произведение ясных указаний на «умное делание» происходила смена стилистической доминанты жития: прешествующая поэтическая традиция с ее лаконичностью и фактографичностью заменялась новой, предусматривающей витиеватую и украшенную художественную речь. Так, Житие Иоанна Рильского Евфимий Тырновский создал на основе раннего народного жития. Агиограф сам говорит об этом в предисловии, поясняя, что написанное им житие — лишь пересказ

¹⁰ Мейендорф И. Ф. История Церкви и восточно-христианская мистика. С. 562—563.

существовавшего ранее произведения, но в ином, подобающем для этого жанра, стиле.¹¹ Известно, что основой для Жития Саввы Сербского Феодосия Хиландарского стал измененный текст Доментяна Хиландарского.¹² Митрополит Киприан переделал раннее жизнеописание митрополита Петра, добавив к нему похвальное слово и сообразовав текст с требованиями новой стилистики.¹³ Житие Афонского исихаста-созерцателя Максима Ковсокаливита в XIV—XV веках имело четыре редакции, а позже перерабатывалось еще несколько раз.¹⁴ В эту эпоху житие после переделки нередко превращалось в своеобразное руководство для подвизающихся «на ниве умного делания». Так, монах Феофан, автор Жития Максима Ковсокаливита, по замечанию исследователя Н. Д. Барабанова, сознательно представляет жизнь преподобного как восхождение к исихазму: уделяет много внимания встрече Максима с Григорием Синаитом, воспроизводит их диалог, касающийся образа молитвы и состояния аскета в момент созерцания. Кроме того, греческий агиограф прилагает к житию собственное поучение о молитве сердца, видении света и о слезах. «Фактически Феофан <...> изложил краткое, но яркое и впечатляющее, в силу причастности к авторитетам двух святых, учебное пособие или практическое руководство для подвизающихся на ниве умного делания», — пишет Барабанов.¹⁵ Так и патриарх Каллист, рассказывая о Григории Синаите, не только подробно объясняет суть его «внутреннего делания», но повествует и о том, как, какими словами он обучал своих учеников молитве Иисусовой,¹⁶ так что Житие Григория Синаита воспринимается не только как жизнеописание, но и как пособие для молитвенников, стремящихся к созерцанию. Болгарский агиограф Григорий Мних, составляя Житие Ромила Пустынножителя, заостряет внимание на том, что Ромил обучался у Григория Синаита, ради обретения молитвы Иисусовой оставил свой монастырь и проделал путь к обители знаменитого исихаста в Парорию.¹⁷ Сербские агиографы Феодосий и Доментян особенное внимание уделяют тому факту, что святой Савва, едва начав иноческое житие, идет на поклонение старцам-отшельникам, желая перенять их опыт молитвы.¹⁸ В реплики Саввы и его послания к родителям агиографы вкладывают пространные поучения о горении сердца к Богу, об иноческом и молчаливском житии.¹⁹

Что же касается текстов, возникших в восточнославянских землях, то непосредственное указание на знакомство с практикой исихазма иногда можно встретить в Житиях Пахомия Логофета и произведениях митрополита Киприана. Так, митрополит Киприан, как отмечает О. А. Родионов, в Житие митрополита Петра осознанно включает объемную цитату из синаксаря на память Григория Паламы,

¹¹ См.: Родник златоструйный: Памятники болгарской литературы IX—XVIII веков. С. 331.

¹² Розанов С. П. Источники, время составления и личность составителя Феодосиевской редакции Жития Саввы Сербского // Известия Отделения русского языка и словесности Императорской Академии наук. СПб., 1911. Т. XVI. Кн. 1. С. 136—209. См. также: Темчин С. Ю. Сербский писатель Феодосий Хиландарец как греческий гимнограф // *Mvlta et varia: studi offeriti a Maria Marcella Ferracoli e Gianfranco Giraudo*. Milan, 2012. P. II. S. 602—603.

¹³ См.: Седова Р. А. Святитель Петр Московский в литературе и искусстве Древней Руси. М., 1993. С. 35.

¹⁴ Барабанов Н. Д. Исихазм и агиография: развитие образа Максима Ковсокаливита в житийной литературе XIV в. // Византийский временник. М., 1994. Т. 55 (80). № 1. С. 176.

¹⁵ Там же. С. 180.

¹⁶ Житие и деятельность иже во святых отца нашего Григория Синаита, описанные Каллистом, святейшим архиепископом Константинополя // Соколов И. И. Лекции по истории Греко-Восточной церкви: В 2 т. СПб., 2005. Т. 2 (сер. «Библиотека христианской мысли»). Ср.: Житие Григория Синаита, составленное Константинопольским патриархом Каллистом // Памятники Древней Письменности и Искусства. СПб., 1909. Вып. 172.

¹⁷ Сырку П. А. Монаха Григория Житие преподобного Ромила. СПб., 1900.

¹⁸ Житие Саввы Сербского // РГБ. Ф. 304. I. № 686. Л. 16—16 об.

¹⁹ Письмо св. Саввы отцу. См., например: Житие Саввы Сербского // Там же. Л. 24—24 об. Ср.: Житие Саввы Сербского // РНБ. Ф. 54. Л. 26 об.

утверждая тем самым причастность святого Петра к «умному деланию» и вторя тем исихастским настроениям, которые охватили в этот период весь Православный Восток.²⁰ Также известен факт распространения митрополитом Киприаном Синодика в неделю Торжества Православия, в котором содержатся добавленные в XIV веке пункты с изложением главных догматов исихастского богословия, а также имя Григория Паламы в графе «многолетий» и имена Варлаама и Акиндина в графе «анафем».²¹

Иными словами, мы имеем достаточно много конкретных указаний на исихастскую практику в различных агиографических текстах нерусского авторства XIV—XV веков. Несколько особняком стоят произведения Епифания Премудрого. Он никогда прямо не указывает на какое-либо новое учение о молитве, он не употребляет слова «исихазм» и лишь по стилю его произведений мы можем судить об исихастской настроенности автора.

Как уже говорилось, эти настроения прежде всего проявляются в той особенности житий, которую мы обозначили как *молитвенные интонации*. Это очень общее обозначение, так как связь с молитвой, в том числе с учением о непрестанной молитве, создание молитвенного ритма и настроения может отображаться в литературе различными способами: при помощи цитирования богослужебных текстов, замедления ритма произведения, при помощи такого нанизывания синонимических рядов, которые напоминают акафистные конструкции и имеют сходство с молитвой, при помощи аналогий с мелодикой богослужебных текстов, при помощи сложных амплификаций и т. д. Все приведенные особенности стилистического оформления произведений можно при желании найти в любом из периодов древнерусской литературы, но все они являются наиболее характерными и определяющими именно для литературы XIV—XV веков. Рассмотрим подробнее следующие из названных художественные особенности.

1. Использование богослужебных текстов в качестве литературного источника.
2. Создание замедленного, молитвенно-медитативного, ритма в житии.
3. Связь замедленного ритма с распространением витиеватых, замедленных же, песнопений в эпоху второго южнославянского влияния, так называемого фитного пения и кукузелевской манеры пения.
4. Богослужебный принцип подобия в агиографии.

Итак, одним из способов воплощения молитвенной настроенности автора является его обращение к богослужебным текстам как к литературному источнику произведения. Цитирование богослужебных текстов представляется явлением несколько иного уровня, нежели распространенное в средневековой литературе обращение к Псалтири и Библии вообще. Заимствование из богослужебного гимна, встречающееся в художественном произведении, — это не просто реминисценция, а соотнесенность определенного текста с мистическим действием, временем дня и временем года, праздником или постом. Следовательно, его цитирование в житии — это сопоставление агиографического произведения с определенным мистическим переживанием или временем в богослужебном годовом круге. Так, Епифаний Премудрый соотносит Житие Стефана Пермского с периодом Великого поста, Пасхи и послепасхальных дней, подчеркивая этим, с одной стороны, единство мистической значимости событий, а с другой — тот период, на который ежегодно приходится день памяти Стефана Пермского.²²

²⁰ Родионов О. А. Византийские жития святых-исихастов и русская агиография конца XIV—XV в.: Характер и истоки параллелизма // Учен. зап. Российского православного университета ап. Иоанна Богослова. 2000. Вып. 5. С. 94.

²¹ Петухов Е. В. Очерки из литературной истории синодика. СПб., 1895. С. 24 (сер. «Общество любителей древней письменности»). Т. 108).

²² Подробнее об этом: Шумило С. М. Триодь как литературный источник Жития Стефана Пермского // Русская агиография. СПб., 2015. Т. 3 (в печати).

Например, описывая разговор Стефана Пермского с волхвом Памом, Епифаний вкладывает в уста своего героя следующие слова: «То бо есть Богъ богомъ Господь господемъ, Царь царемъ, Егоже дръжава непремѣнна и слава непостижима, Иже живеть в свѣтъ неизреченнъ, непреступнъ и неприкосновеннъ, Ему же предстоятъ съ страхом и с трепетом небесная воинства, бесплотныхъ чинове; и тмы тмам архангелъ предстоятъ пред Нимъ, и тысяща тысящами ангелъ служат Ему, иже беспрестани славят, и вопиюще глаголюще...».²³

Этот фрагмент напоминает центральное песнопение из литургии Великой субботы: «Да молчить всяка плоть челоувѣча и да стоитъ съ страхомъ и трепетомъ, и ничтоже земнаго въ себѣ да помышляетъ: Царь бо царюющимъ, и Господь господствующимъ, происходитъ заклатися и датися въ снѣдь вѣрнымъ. Предътекутъ же Сему лица аггельстии со всемъ начала и властью, многоочитая Херувимъ и шестокрилатая Серафимъ, лица закрывающе и вопиюще песнь...».²⁴

Приведенное песнопение исполняется вечером в Великую субботу, т. е. в субботу перед Пасхой, — в тот самый день, который в богослужебном годовом круге символизирует день после смерти Христа и до Его воскресения, день сошествия во ад и возведения праведников из ада на небо, день, в который невидимый мир уже знал о воскресении Христовом, а видимый — т. е. люди — лишь предчувствовали. Это самое торжественное богослужение в году, его содержательная сторона, очень насыщенная с богословской точки зрения, посвящена большей частью невидимому миру, истолкованию ветхозаветных пророчеств и уяснению того, зачем было совершено пришествие Христа, какой смысл в Его крестной смерти и воскресении. Цитируемое песнопение на этой службе заменяет собой традиционную «Херувимскую песнь», которая в течение года неизменно исполняется на литургии, и лишь дважды в год это правило нарушается: в Великий четверг и в Великую субботу.²⁵ Кроме того, это место литургии — «Херувимская песнь» — символизирует крестный путь Спасителя. Таким образом, песнопение, которое использует Епифаний, является одним из центральных на литургии, оно выделяется из обычных богослужебных текстов и, конечно, легко запоминается из-за важности службы и своего исключительного значения. Оно должно было легко узнаваться в тексте Жития и создавать совершенно особое настроение — то, которое было знакомо средневековому читателю по самой торжественной в году храмовой службе.

Епифаний выбирает этот важнейший богослужебный гимн для построения разговора Стефана Пермского с волхвом, а именно для пояснения волхву того, кто же такой христианский Бог. Стефан, описывая Бога язычнику, по мысли автора, испытывает такой прилив благоговения и восхищения Богом, Его величеством, Его жертвенной любовью к человечеству, что как бы невольно цитирует важнейшее песнопение богослужебного круга — то самое, в котором более, чем в других, вспоминается могущество Божие и одновременно — Его унижение до крестной смерти. Епифанием используется, как уже указывалось, наиболее насыщенная богословски служба, по-видимому, в знак того, что пояснение волхву сущности Божией неизменно должно было быть сопряжено для Стефана с богословскими рассуждениями, основой которых Стефан выбирает, очевидно, крестную смерть Христа и Его воскресение.

Продолжим прерванное цитирование Епифания, чтобы выявить еще один источник: после приведенного фрагмента агиограф плавно переходит к цитате из другого литургического текста, а именно — к песнопению, следующему в ходе богослужения после «Херувимской песни» и являющемуся главным песнопением ли-

²³ Преподобного во священноиноких отца нашего Епифанія... С. 132—134.

²⁴ Служебник XV в. // РГБ. Ф. 304. I. № 216. Л. 50. Ср.: Служебник. 1705 г. // РГБ. Ф. IV. № 48. Л. 73.

²⁵ Никольский К. Т. Пособие к изучению устава богослужения православной церкви. СПб., 1907. С. 419—420.

тургии, поскольку оно непосредственно касается совершения Евхаристии. Епифаний пишет: «...и вопиюще, глаголюще: Святъ, Святъ, Святъ Господь Саваоф! Полно небо и земля славы Его!»²⁶

Сравним с литургическим песнопением: «Святъ, святъ, святъ Господь Саваофъ, исполнь небо и землю славы Твоея...»²⁷

По учению о православной литургии, в момент пения этого текста происходит пресуществление хлеба и вина в Тело и Кровь Христовы. Это песнопение в течение всего года остается неизменным, средневековый человек, особенно монах, привык слышать его практически ежедневно, а потому не мог не узнать его в Житии. Тем более что очередность цитируемых текстов у Епифания — «Да молчитъ всяка плоть человѣча...», «Святъ, святъ, святъ Господь Саваофъ...» — соответствует их последовательности на литургии. Узнав одно песнопение, читатель ассоциативно связывал его со следующим и четко должен был ощущать возникающий за Житием литургический подтекст.

Епифаний в относительно небольшом фрагменте произведения переплетает два различных отрывка из богослужебных текстов, соединяя их между собой и перемежая с авторскими словами. Обе цитаты взяты из песнопений, составляющих ядро литургии. Средневековый читатель должен был почувствовать настроение героя, который в короткую фразу ввел отрывки основных текстов из центрального православного богослужения. Должен был читатель почувствовать и состояние автора, который не смог иначе выразить свое настроение.

Рассмотрим произведение другого автора этой же эпохи. Григорий Цамблак соотносит Слово на упокоение митрополита Киприана с Великой пятницей, цитируя одну из главных ее стихир в своем произведении: «Како язык понужду к служению слову, якоже нѣкими тяжкими оковами, бѣдою окованный? Како отверзу уста, безгласием содержимаа! Како же ли воззрю душевными очима, тмою бѣди покровен?»²⁸

Этот фрагмент текста напоминает отрывок из богослужения Страстной седмицы: «Како погребу Тя, Божѣ мой? Или какою плащаницею обвию? Коима ли рукама прикоснуса пречистому Ти Тѣлу? Или кия пѣсни воспую Твоему исходу, Щедре?»²⁹

Цитируемые по стихире Страстной пятницы, слова принадлежат Иосифу Аримафейскому, который первым коснулся тела Христа, когда снимал Его с креста. Передача безысходности и горя от утраты выражается при помощи сходных по содержанию и художественному оформлению риторических вопросов. У обоих авторов они не только говорят об отчаянии и растерянности, но и передают идею собственной недостойности погresti Учителя. Связь с Великой пятницей неизменно

²⁶ Преподобного во священноиноких отца нашего Епифания... С. 137.

²⁷ Богослужебный сборник XVI в. // РНБ. Кирилло-Белозерское собрание. № 652/909. Л. 250. См.: Служебник. 1705 г. // РГБ. Ф. IV. № 48. Л. 51 об. Рецитация этого текста происходит и на изобразительных, или обеднице (см., например: Часослов начала XV в. // РГБ. Ф. 301. I. № 344. Л. 101; ср: Часослов конца XV в. // Там же. № 345. Л. 62) в том случае, если не служитя литургия, т. е. если нет священника (престола или антиминса), а также в дни Великого поста, когда литургия не совершается по уставу или же совершается на вечерне (см. о порядке совершения изобразительных: *Никольский К. Т.* Пособие к изучению устава богослужения православной церкви. С. 351). Думается, первый случай не интересен нам, поскольку отсутствие священника в Древней Руси случалось довольно редко, и этот текст скорее ассоциировался с литургией, чем с обедницей. Во втором же случае мы должны констатировать еще одну привязку автора к триодному периоду. Впрочем, оба указанных случая — не-совершение литургии из-за отсутствия священника или предписание устава — довольно редки по сравнению со случаем совершения литургии, чтобы возникать в сознании средневекового слушателя или читателя по ассоциации.

²⁸ *Григорій (Цамблак), митр.* Григорія мниха и прозвитера, ігумена обители Плинаирска, [слово] надгробное, иже во святых по истинѣ, Кипріану, архієпископу російському // Українська література XIV—XVI ст. Київ, 1988. С. 59.

²⁹ Триодъ цветная. М., 1630. Л. 163 об.

наводит слушателя или читателя на мысль о Воскресении, которое должно последовать за Страстным Пятком. Как Христос воскреснет после этого погребения и плача, так, говорит Цамблак, и Киприан воскреснет для вечной жизни.

Использование цитат из богослужения Страстной пятницы или Страстной субботы является достаточно распространенным приемом для славянских литератур. Эти два богослужения отличаются от остальных в годичном богослужебном круге, и по богословской насыщенности и по разнообразию напевов они намного содержательнее таких, казалось бы, центральных богослужений, как Рождественская и Пасхальная службы. Нужно думать, что ориентация не на праздничные, а на Страстные тексты связана с очень глубоким пониманием православного богословия книжниками, пониманием не только внешней, радостной, но и внутренней, скрытой стороны праздника. Именно этим отличается служба Великой субботы (посвященная сошествию во ад и возведению праведников на небо, т. е. невидимому событию праздника Пасхи, тому, что происходило, когда на земле еще оплакивали Христа) от службы Пасхальной, символизирующей ликование о Христовом воскресении.

Возвращаясь к Григорию Цамблаку, отметим, что практически все его проповеди — торжественные Слова на триодный цикл — построены на использовании соответствующих богослужений или, опять же, богослужений Страстной пятницы и субботы. Например, Слово на Великий четверток использует в качестве источника утреню Великой пятницы.³⁰

Итак, службы Страстной пятницы и Страстной субботы в качестве литературных источников используются в древнерусской проповеди довольно часто. Еще Кирилл Туровский прибегал к этим службам, например, в Слове о снятии Тела Христова с Креста, иначе говоря, на второе воскресение после Пасхи. Кирилл возвращает внимание слушателей к Страстным дням и вводит в проповедь несколько цитат и реминисценций из различных стихир Страстной Пятницы:

Слово Кирилла

Вижю Тя, милое мое Чадо, на Кресте нага висяща, бездушна, беззрачна, не имуща видения, ни доброты, и горько уязвляюся душею.³¹

⟨...⟩ горько уязвляюся душею. И хотела бых с Тобою умерети, — не терплю бо бездушна Тебе зрети.³³

Кде Ми, Чадо, благовествование, еже Ми древле Гавриил глаголаше ⟨...⟩ Царя Тя и Сына Вышняго нарицая.³⁵

Служба Страстной Пятницы

Вижу Тя нынѣ, возлюбленное мое Чадо и любимое, на Крестѣ висяща, и уязвляюся горѣцъ сердцемъ.³²

⟨...⟩ уязвляюся люте утробою. Хотѣла быхъ съ Тобою умерети, Пречистая глаголаше: не терплю бо безъ душа мертва Тя видѣти.³⁴

Гдѣ, Сыне мой и Боже, благовѣщение древнее, еже Ми Гаврииль глаголаше: Царя Тя и Сына Бога Вышняго нарицающа.³⁶

³⁰ См.: Григорий (Самблак), митр. Слово в великий четверток // Историческая христоматия, для изучения истории русской церковной проповеди, с общей характеристикой периодов ее, с биографическими сведениями о замечательнейших проповедниках русских (с XI—XVIII в. включительно) и с указанием отличительных черт проповедничества каждого из них. Киев, 1879. С. 129—137.

³¹ Кирилл Туровский. Слово о снятии Тела Христова с Креста // Красноречие Древней Руси: XI—XVII вв. М., 1987. С. 81. См. также: Святого Кюрила мниха слово о сънятии тѣла Христова с креста и о мюроносицах, от сказания евангельскаго и похвала Иосифу в недѣлю по пасѣцъ // ТОДРЛ. М.; Л., 1957. Т. 13. С. 419—426.

³² Триодъ цветная. Л. 164.

³³ Кирилл Туровский. Слово о снятии Тела Христова с Креста. С. 81.

³⁴ Триодъ цветная. Л. 165.

³⁵ Кирилл Туровский. Слово о снятии Тела Христова с Креста. С. 81.

³⁶ Триодъ цветная. Л. 166.

Дерзнув вниде къ Пилату и въпроси глаголя: «Даждь ми, огомоне, тело страннаго оноу Исуса...». ³⁷

Слово Кирилла

Како пречистемь прикоснуса теле Твоемь, неприкосновьнну Ти сущу небесным силам, служащимъ Ти страшно!

Кацями же плащаницами обию Тя, повивающаго мьглою землю и небо облакы покрывающаго!

Или **какы** воня възлею на Твое святое тело, Ему же дары съ вонями пьрсьстии принесше цесари, яко Богу поклоняхуся, преобразующее Твое за вьсь мир умершвление!

Кыя ли надгробныя песни исходу Твоему Въспою, Емуже въ вышних немолчными гласы Серафими поють!.. ³⁹

Мы намеренно задержались на произведениях Кирилла Туровского. Именно его можно назвать самым ранним автором, который активно использовал метод заимствований в русской агиографии. Систему заимствований, аналогичную продемонстрированной нами, можно наблюдать и в других огласительных словах Туровского проповедника: в Слове о расслабленном, в Слове на Антипасху и т. д. Иными словами, говоря о произведениях Кирилла Туровского, мы уже можем отметить заимствования из богослужебных текстов как сформированный литературный метод проповедника. К сожалению, этот метод на какое-то время, а именно, на период татаро-монгольского нашествия, прекращает использоваться в русской литературе — и возникает вновь в произведениях Епифания Премудрого и других писателей XIV—XV веков. Проповеди Кирилла Туровского — это и есть та «своя античность», о которой писал Лихачев, когда называл исследуемую эпоху Предвозрождением и возвращением к «своей античности». Действительно, Епифаний Премудрый сходным образом использует богослужение, но несколько усложняет задачу: у Епифания за текстом Жития выстраивается цельный стройный подтекст из богослужебных цитат и реминисценций.

Итак, одним из способов создания молитвенной интонации агиографии является использование богослужебных текстов в качестве литературного источника.

Другим способом соотнесения жития с молитвой является такая его особая ритмическая организация, которая напоминает звучание молитвы. Причем, не просто молитвы, а именно молитвы исихастской — вдумчиво медленной и непрерывной, становящейся своеобразным «вторым планом», «фоном» каждого действия, каждого слова, в том числе и слова письменного. Известно, например, что исихасты рекомендовали произносить про себя молитву и во время богослужения. ⁴¹ Таким образом возникало два плана богослужения: храмовое действо и

⟨...⟩ иже в ноци къ Пилату пришедша и Живота вьсѣхъ испросивша: «даждь ми Сего страннаго⟨...⟩». ³⁸

Стихира Страстной Пятницы

Како погребу Тя, Боже мой, коима ли рукама прикоснуса пречистому Ти тѣлу ⟨...⟩

или какою плащаницею обию Тя;

или кия пѣсни воспю Твоему исходу, Щедре ⟨...⟩ ⁴⁰

³⁷ Кирилл Туровский. Слово о снятии Тела Христова с Креста. С. 82.

³⁸ Триодь цветная. Л. 198.

³⁹ Кирилл Туровский. Слово о снятии Тела Христова с Креста. С. 83.

⁴⁰ Триодь цветная. Л. 163 об.

⁴¹ Так, Игнатий Брянчанинов, ссылаясь на древних отцов, пишет об этом: «Во время утрени по возможности займись молитвою Иисусовою. Если будешь иметь несколько времени свободного между утренею и литургиею, займись молитвою Иисусовою ⟨...⟩ Во время церковных служб полезно упражняться молитвою Иисусовою: она, удерживая ум от рассеянности, способствует ему внимать церковному пению и чтению» (Игнатий (Брянчанинов), свят. Приношение современному монашеству. Ч. 2. Гл. 25. См.: http://azbyka.ru/otechnik/Ignatij_Brjanchaninov/prinoshenie-sovremennomu-monashestvu/2_25; дата обращения: 20.10.2015).

внутренняя молитва. Непрерывное произнесение Иисусовой молитвы во время богослужения диктовало тот особенно замедленный ритм богослужения, который позволил бы, сохраняя внимание к внутренней молитве, следить и за храмовым действием. Это обусловило возникновение особенно продолжительных, замедленных и витиеватых песнопений в эпоху распространения исихазма. Думается, их витиеватость в чем-то сродни «плетению словес» не только по форме, но и по молитвенной соотнесенности: если богослужение в эпоху исихазма становится двухплановым, как бы двухуровневым, то и агиография — тоже. Она предполагает постоянное произнесение внутренней молитвы в момент слушания и чтения, следовательно, стилистически должна быть оформлена соответствующим образом — чтобы позволить слушателю и читателю медленно, молитвенно и самоуглубленно воспринимать текст жития. Если в литературе ответом на это требование стало «плетение словес», то в музыке — возникновение и распространение так называемого фитного пения. Знаком фиты обозначался тот фрагмент мелодии, который развивал особенно витиевату тему.

Характеризуя явление с той степенью приблизительности, которая возможна в рамках филологического исследования, укажем, что фита в древнем певческом искусстве обозначала определенную, достаточно продолжительную мелодию, которая соответствовала минимальному количеству слогов в тексте, чаще всего — одному слогу. То есть продолжительный напев в случае употребления фиты отрывался от текста, и мелодия некоторое время существовала отдельно от слов. В момент распевания фиты содержание гимнографического произведения уходит на второй план, на первый же план выходят извивы богослужебной мелодии, что вызывает некое замирание текста, замирание слушателя. Это то же самое замирание, та же созерцательность и медитативность, которая возникает при восприятии произведения в стиле «плетения словес». Отделение мелодии от текста выполняет ту же функцию, что и отделение сюжета от «плетения словес», от нанизывания эпитетов и синонимов. За этим витийством мелодии ли, слов ли стоит не пустота смысла, а выявление скрытого смысла или подтекста, это момент для погружения в Иисусову молитву. Не случайно расцвет витиеватых богослужебных песнопений на Афоне совпадает со временем распространения на Святой горе исихастского учения и возникновением стиля «плетение словес».

Расцвет витиеватых песнопений связан с именем знаменитого афонского мелодиста Иоанна Кукузеля. Кроме новой нотации, он создал новую систему обучения вокальному мастерству и новый принцип пения.⁴² Именно Кукузель считается автором непревзойденных витиеватых роспевов,⁴³ а в мелодических произведениях, приписываемых Григорию Цамблаку, используются те самые фиты, о которых уже говорилось.⁴⁴ Распространение кукузелевских песнопений в богослужебной практике южных славян датируется как раз тем самым периодом, когда творили исследуемые нами авторы. И. А. Гарднер отмечает: «...византийская „кукузелевская” нотация (и вместе с тем, по-видимому, «кукузелевский» стиль пения) были уже в XV в. в употреблении».⁴⁵

Связь расцвета витиеватых песнопений с расцветом исихазма очень тонкая, она иллюстрирует одно из известных противоречий исихазма: сочетание безмолвия и велеречия. То же самое противоречие отражено и в литературе «плетения словес». Исихазм, утверждающий, с одной стороны, с уединением, отшельничеством, безмолвием и самыми крайними степенями аскетизма, с другой стороны, оказывается в тесной связи с пышнейшими витиеватыми литературными произведениями,

⁴² Гарднер И. А. Богослужебное пение Русской Православной Церкви: Сущность, система и история. Нью-Йорк, 1978. Т. 1. С. 320—321.

⁴³ Там же. С. 337.

⁴⁴ Там же. С. 346—347.

⁴⁵ Там же. С. 393.

с великолепным, сложным и не менее витиеватым как текстуально, так и музыкально храмовым действием. Мелодия богослужебного песнопения не может по своей природе ничего рассказать о том или ином способе молитвы, не может дать никакого рационального пояснения сменившейся в XIV веке эстетике богослужебных песнопений. Но показать, продемонстрировать, позволить почувствовать замедленный ритм богослужения, ощутить его медитативную настроенность музыка может, пожалуй, ярче, чем любой другой вид искусства.

Аналогичным образом агиографическое творчество Епифания Премудрого, которое, как уже говорилось, находится в русле традиций данной эпохи, но все же стоит несколько особняком, не содержит поучений о непрестанной молитве и обожении, однако на уровне стиля, как кукузелевское песнопение, отражает состояние молящейся души и созерцательный настрой автора. В этом Епифаний близок мелодистам своего времени, сочинявшим витиеватые напевы для продолжительных богослужений.

Итак, другим способом создания молитвенной и медитативной интонации в житии является его замедленная ритмизация, его уподобление музыкальным произведениям своего времени. Парадоксальный союз между исихией и велеречием, который литературоведы уже отмечали в литературном творчестве исихастов,⁴⁶ находит воплощение и в сходстве фитного пения и агиографической амплификации: одна и та же цель достигается в богослужебной музыке отсутствием слов, распеванием фиты, а в литературе — нанизыванием метафор, эпитетов или цитат. Епифаний Премудрый в своих сочинениях наиболее последовательно отражает стремление древнерусского слова слиться с мелодией. Этот эффект создается при помощи введения в текст ассонансов, аллитерации, анафоры, однокоренных слов, при помощи обращения агиографического времени в богослужебное, а также — искусного подбора гимнографических цитат и выстраивания внутри жития акафистных структур, которые способствуют возникновению особого замедленного ритма повествования. Молитва и безмолвие, являясь основными составными элементами практики «умного делания», явились для Епифания своеобразными стилеобразующими факторами: они представили собой и условия его работы, и ее цель.

Еще одним способом создания молитвенной интонации является воплощенный в агиографии литургический принцип подобия. Он связан с таким характерным приемом средневековой литературы, как прием реминисценции, цитирования, заимствования из другого текста. Известно, что нередко древнерусские жития и проповеди представляют собой компиляции некоторых общих мест из различных житий. Думается, однако, что компиляция общих мест, делающая, на первый взгляд, то или иное житие безликим, является обратной стороной иного писательского метода — сознательного и намеренного включения в текст цитаты из другого, весьма известного и узнаваемого, текста. Таково и начало Похвального слова Сергию Радонежскому, написанное Епифанием Премудрым: «Тайну цареву добро есть хранить, а дела Божия проповѣдати преславно есть...». Это начало встречается впервые в книге Товит (Тов. 12: 11), а также в различных средневековых житиях. Думается, для современников Епифания Премудрого актуальна ассоциация не столько с Книгой Товит, тем более что она не была переведена на славянский ко времени написания Жития,⁴⁷ сколько с агиографическими произведениями. В частности, одно из начинающихся этой фразой жизнеописаний средневековый человек слышал на богослужении, как минимум, один раз в году — это Житие Марии Египетской. Произведение Софрония Иерусалимского вписано в устав одного из великопостных богослужений, а именно в службу на четверг пятой седмицы Вели-

⁴⁶ Калиганов И. Тысячелетние традиции болгарской литературы. С. 23.

⁴⁷ Известно, что впервые Книга Товит на славянском появилась в так называемой Геннадиевской Библии в 1499 году, см. об этом: Александр (Мень), прот. Геннадиевская Библия // Библиологический словарь: В 3 т. М., 2002. Т. 1. С. 55.

кого поста,⁴⁸ и для регулярно посещающего храмовые службы слушателя оно легко узнаваемо. Цитирование его Епифанием, очевидно, является сознательным напоминанием о житиях древних подвижников и, в частности, о Житии Марии Египетской и ее подвигах — моментом сравнения жизненного пути двух разных, но внутренне очень похожих, святых: преподобных Сергия и Марии. Иными словами, Епифаний сознательно вносит в Житие Сергия неявные напоминания о святой. Мы предлагаем рассматривать именно Житие Марии Египетской как литературный источник в связи с литургическим употреблением этого текста и его соотносительностью со временем Великого поста, богослужения которого, как уже отмечалось, более всего повлияли на формирование стиля «плетение словес».

Рассмотрим другой пример. В Житии Сергия Радонежского встречаются достаточно обширные цитаты из Жития Саввы Сербского. Прежде чем рассмотреть их, скажем несколько слов о самом Житии Саввы.

Вероятно, одним из самых первых славянских житий, созданных в стиле «плетение словес» и подчиненных идеям исихазма, нужно назвать Житие Саввы Сербского. Это Житие, в частности, Доментианова редакция,⁴⁹ имеет особенное значение в развитии «исихастской агиографии» в славянских землях. Написанное на Афоне в Карельской келлии преподобного Саввы, то есть именно в том «исихастирии», где упражнение в непрестанной молитве было сопряжено с писательским трудом и переписыванием книг, Житие Саввы становится как бы отправной точкой для славянских житий в стиле «плетение словес».

Довольно объемное произведение, Житие Саввы совмещает в себе две житийные традиции: первая — подробное описание фактической стороны биографии (захватывающий, почти романного типа, эпизод бегства на Святую гору, например), и вторая — погружение в витиеватые сложные конструкции синонимических рядов, цитат из Библии и святоотеческой литературы, поучений о непрестанной молитве. Мы остановимся на Феодосиевской редакции, хотя, повторимся, оба варианта Жития св. Саввы могут рассматриваться в качестве литературного источника для Епифания Премудрого. На связь Феодосия Хиландарского с исихастским учением и даже с паламизмом указывает тот факт, что Палама, как отмечает С. П. Розанов, лично был знаком с Феодосием и рекомендовал его братии как хорошего литератора, способного к написанию Жития святого Саввы.⁵⁰ Особенного внимания заслуживает Похвальное слово Савве и Симеону, завершающее Житие. В рукописи XVI века, которой мы пользовались, Похвальное слово сербским святым занимает около 30 листов.⁵¹

По объему, по некоторым особенностям стилистики, по метафорам-символам, введенным в текст, Житие Саввы очень близко агиографическим произведениям Епифания Премудрого и Пахомия Логофета. Что касается Пахомия Логофета, серба, то, вероятно, это не должно вызывать удивления. Что же касается Епифания, то это сходство, думается, заслуживает осмысления.

История Жития Саввы Сербского в восточнославянских землях такова: написанное в середине XIII века Доментианом и в XIV веке переработанное Феодосием в соответствии с распространением нового стиля, Житие Саввы получило широкое хождение в Сербии. В восточнославянских же землях упоминание имен Саввы и Симеона Сербских, а также сильно сокращенного их Жития, появляется в Стиш-

⁴⁸ Никольский К. Т. Пособие к изучению устава богослужения православной церкви. С. 593.

⁴⁹ О Доментиановой редакции и об имеющихся в хранилищах списках Жития Саввы Сербского этой редакции см.: Мильковић Б. Житија Светог Саве као извори за историју средњовековне уметности. Београд, 2008. См. также: Розанов С. П. Источники, время составления и личность составителя Феодосиевской редакции Жития Саввы Сербского. С. 136—209.

⁵⁰ Там же. С. 150.

⁵¹ Житие Саввы и Симеона Сербских // РГБ. Ф. 304. I. № 686.

ном прологе благодаря деятельности митрополита Киприана.⁵² Первое упоминание имени Саввы в восточнославянской книжности, по утверждению Л. К. Гаврюшиной, относится к 1438 году.⁵³ По замечанию Н. А. Казаковой, проложное Житие Саввы появляется лишь в XV веке, а полный текст Жития — в XVI веке.⁵⁴ По наблюдениям А. А. Турилова, с середины XV века имеет хождение пространная редакция проложного Жития.⁵⁵ Иными словами, история Жития Саввы в восточнославянских землях говорит о том, что Епифаний Премудрый мог познакомиться с этим Житием лишь за пределами Руси, например, на Афоне, где Житие и было написано.

О знакомстве Епифания с Житием Саввы ярче всего свидетельствует тот факт, что в Похвальном слове Сергию Радонежскому очевидно использование Жития Саввы в качестве литературного источника.

Приведем примеры наиболее явных заимствований из Жития Саввы:

Похвальное слово Сергию Радонежскому

«Свѣтла и сладка, и просвѣщенна нам всечестных нашихъ отецъ възсия память, пресвѣтлою бо зарею и славою просвѣщающесе, и нас осиавают. Свѣтлаа убо вистину, и просвѣщенна и всякоя почести от Бога и радости достойна, Имъже вашихъ боголюбивыхъ душ, яко възлюбленныхъ чяд отецъ, къ духовному веселию нынѣ съзавши и, яко любителя отецъ, въ свѣтлей сей церкви радостно приемлющи и любовню веселящи, прежде же плотския духовную вам предуготовляющи трапезы...».⁵⁶

Похвальное слово Савве Сербскому

«Свѣтла и просвѣщеннаа намъ всечестноу отцу днесъ, братие, возсаа память, прѣсвѣтлоу бо славою озаряющесе, и свѣтло просвѣщаючи насъ. Свѣтла убо и просвѣщенна и всякое почести о Бозѣ и радости достойна. Имъже вашихъ боголюбивыхъ душъ, яко възлюбленныхъ чедь отецъ, къ духовному веселию ныне созавши и, яко любителя отецъ, в свѣтлѣи сей церкви радостно приемлющи, прежде же плѣтские духовную вамъ мною предуготовляющи трапезу...».⁵⁷

Ряд заимствований можно было бы продолжить, практически дословное цитирование Феодосиева текста занимает в Похвальном слове Сергию не одну страницу. В приведенном отрывке Епифаний использует самое начало Похвального слова Саввы. Затем, когда Феодосий рассказывает о Симеоне, Епифаний опускает его текст, а как только Феодосий переходит к похвале Савве, снова перед нами обширное цитирование. Помимо этих двух пространных цитат, можно отметить заимствование самого принципа написания Похвального слова: путем использования нескольких конструкций, которые стоило бы назвать акафистными, по их синтаксическому и образному сходству с конструкциями акафиста.

Очевидно, Епифаний, цитируя Феодосия, должен был располагать каким-то списком Жития Саввы, тем, который включал в себя все пространное Похвальное слово. Следовательно, агиограф не только познакомился с этим Житием, будучи за

⁵² Турилов А. А. Оригинальные южнославянские жития в русской книжности XV—XVI вв. // Теория и практика источниковедения и историографии отечественной истории. М., 1978. С. 39—50.

⁵³ Гаврюшина Л. К. Житийные повести о Савве Сербском и сербско-русские литературные связи. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1984.

⁵⁴ Казакова Н. А. Книгописная деятельность и общественно-политические взгляды Гурия Тушина // ТОДРЛ. М.; Л., 1961. Т. 17. С. 169—201.

⁵⁵ Турилов А. А. Оригинальные южнославянские жития в русской книжности XV—XVI вв. С. 39—50.

⁵⁶ Житие преподобного и богоносного отца нашего, игумена Сергия чудотворца. Списано быть от прѣмудрѣйшаго Епифанія // Библиотека литературы Древней Руси. Т. 6. С. 272.

⁵⁷ Розанов С. П. Источники, время составления и личность составителя Феодосиевской редакции Жития Саввы Сербского. С. 50.

пределами Руси, но и привез с собой какие-то, не дошедшие до нас и нигде позже не отражавшиеся, выписки из него или же полное Житие.

Однако нас в данном случае интересует не текстология памятника или история его распространения, а тот факт, что опытный агиограф и стилист, уже престарелый, к моменту создания Похвального слова, Епифаний, создавая одно из последних своих произведений, прибегает к Житию Саввы. Думается, Епифаний осознавал какую-то идейную общность этих двух святых — Сергия и Саввы, — поскольку решился на такое явное цитирование, причем, в первом фрагменте, — цитирование самых начальных слов произведения. Такое заимствование было слишком очевидным, чтобы предположить, что Епифаний ввел его ненамеренно.

Такой же прием цитаты-напоминания о другом святом находим в разных произведениях исследуемой эпохи. Например, в Житии митрополита Петра: митрополит Киприан, как уже говорилось, использует синаксарь на память Григория Паламы. Этот синаксарь во времена митрополита Киприана должен был быть на слуху у читателей и слушателей, поскольку он был включен не в будничную, а в торжественную воскресную службу второй недели Великого поста и при этом являлся богослужебным новшеством той эпохи⁵⁸ и потому особенно обращал на себя внимание слушателя.

Этот же прием напоминания можно видеть в Житии Стефана Пермского, когда автор проводит параллель к Житию Кирилла Философа.⁵⁹ Очевидно, это напоминание призывало слушателей сравнить подвиг Стефана с подвигом Кирилла и Мефодия.

Знаменательно, что прием напоминания является одним из основных художественных приемов построения богослужения, как в текстуальном, так и в музыкальном плане, и агиография в этом наследует гимнографии. На текстуальном уровне богослужебные произведения нередко используют прием напоминания, вводя в службу одного праздника цитату из службы другого, при этом источник заимствования не указывается, оставаясь неявным. О музыкальном же уровне богослужения можно сказать, что он полностью построен на принципе напоминания или, вернее, подобия. Стихира предпразднества обязательно по мелодии и отдельным фразам напоминает стихире праздника; кондак Рождества Христова перекликается с кондаком рождества Иоанна Предтечи — по синтаксису и по роспеву; ирмосы Преображения перекликаются по роспеву и некоторым образом с ирмосами Рождества; стихиры Кириллу и Мефодию, а также их тропарь, напоминают по роспеву и по композиции стихиры и тропарь апостолам Петру и Павлу и т. д. Все богослужения указывают на подобие как на основной мировоззренческий принцип и восходят, видимо, к представлению о человеке как подобии Божию и о земле как искаженном подобии Рая. Само употребление наименования «подобен» для обозначения определенного рода песнопений указывает на осознанное, систематическое и регулярное использование реминисценции как структурного элемента богослужебного музыкального текста — а вслед за ним и литературного произведения. Ни одно богослужение не является текстуально, а тем более музыкально, абсолютно оригинальным, любое является рядом подобий: напоминаний и связок с другими богослужениями годового круга. Само восприятие таких цитирований-напоминаний очень отличается от современного понимания цитаты и реминисценции и яв-

⁵⁸ О праздновании памяти святителя Григория Паламы во вторую неделю Великого поста см.: *Никольский К. Т.* Пособие к изучению устава богослужения православной церкви. С. 590; о введении чтения синаксаря Григорию Паламе в XV веке см.: *Турилов А. А.* Григорий Палама // *Православная энциклопедия.* Т. 13. См.: http://www.pravenc.ru/text/168057.html#part_29 (дата обращения: 20.10.2015).

⁵⁹ Ср.: Преподобного во священноиноких отца нашего Епифания... С. 187; Память и жите блаженнаго учителя нашего Константина Философа, перваго наставника словенську языку // *Библиотека литературы Древней Руси.* Т. 2. С. 187, 189.

ляется важным структурным компонентом византийского и славянского литературного и музыкального творчества.

Принцип подобия в музыкальной культуре Средневековья достаточно глубоко исследован музыковедами.⁶⁰ К сожалению, в литературоведении этот принцип по сей день остается неисследованным с точки зрения его параллельности богослужебным подобнам (*sic!*). Тем не менее прием «напоминания» в агиографическом творчестве исследуемых авторов — это то же самое подобие, что и в богослужебных текстах и роспевах.⁶¹ Принцип подобия еще крепче связывает житийные произведения с богослужением: агиография не только цитирует богослужебные тексты, не только повторяет ритм молитвенных произведений и ритм самой непрерывной молитвы, но и использует художественные приемы богослужения, причем, не только литературные, но и музыкальные.

Житие, таким образом, является как бы составной частью богослужения, и наоборот: богослужение — составной частью жития. То есть существует некий всеохватывающий текст, содержащий в себе отражение разных сторон христианской средневековой жизни. Богослужение так легко, много и разнообразно воспроизводится в агиографии, что создается ощущение пронизанности житийного произведения гимнографическими мотивами и интонациями. Житие, таким образом, воспринимается не как отдельное произведение, а как текст, перекликающийся с другими текстами, привязанный к определенному времени в году, к Евангельской истории, к литургической мистике. Практически все выдающиеся люди Средневековья находят отражение в этом всеохватывающем тексте, причем, как в зеркальной комнате, они отражаются сразу во всех его жанровых гранях: богослужебной, проповеднической, житийной, иконографической — и связываются между собой единым стилем эпохи, единым размеренным, замедленным и несколько медитативным из-за молитвенной погруженности ритмом.

Единый ритм внутренней и храмовой молитвы, агиографии и проповеди указывает на единство восприятия этих разных жанров, единство их сферы употребления, а значит и единство их основных мировоззренческих, этических и эстетических принципов. Для эпохи второго южнославянского влияния определяющими по отношению к агиографии, как нам представляется, стали принципы исихастского учения. Молитвенность и медитативность стоило бы назвать основными характеристиками стиля этой эпохи.

⁶⁰ См., например: *Металлов В. М.* Очерк истории православного церковного пения в России. М., 1915; *Гарднер И. А.* Богослужебное пение Русской Православной Церкви: Сущность, система и история; *Морохова Л. Ф.* Подобники как форма музыкально-теоретического руководства в древнерусском певческом искусстве // *Источниковедение литературы Древней Руси.* Л., 1980. С. 181—190; *Рамазанова Н. В.* Музыкальная драматургия певческого цикла князю Михаилу Черниговскому и боярину его Федору // *Musica antiqua.* Bydgoszcz, 1988. [Вып.] VII; *Богомолова М. В.* Моделирование древнерусских песнопений путевого роспева по принципу подобия (на примере стихир рукописи инока Христофора 1602 г.) // *Древнерусская певческая культура и книжность: Сб. науч. трудов.* Л., 1990. С. 48—60; *Мартынов В. И.* История богослужебного пения. М., 1994; *Артамонова Ю. В.* Песнопения-модели в древнерусском певческом искусстве XI—XVIII веков. Дис. ... канд. искусствоведения. М., 1998; *Мурьянов М. Ф.* Из наблюдений над структурой служебных миней // *История книжной культуры России: Очерки.* СПб., 2008. С. 71—85.

⁶¹ См. подробнее: *Авласович (Шумило) С. М.* Принцип подобия в древнерусской музыкальной культуре и агиографии // *Древнерусское духовное наследие в Сибири: Научное изучение памятников традиционной русской книжности на востоке России.* Новосибирск, 2008. Т. 1. С. 487—493.

© С. А. Фомичев

ПОВЕСТЬ «ШИНЕЛЬ» В КОНТЕКСТЕ ТВОРЧЕСТВА Н. В. ГОГОЛЯ

Повести «Шинель» суждено было стать последним законченным художественным произведением Н. В. Гоголя. Что придает ей особенную значимость для понимания поэтики писателя.

Работа над повестью была предпринята в 1839 году в Мариенбаде, где под диктовку автора М. П. Погодин записал начало произведения. Повествование здесь отчетливо несет черты сказа, выявленные В. М. Эйхенбаумом, который полагал: «Эта повесть особенно интересна (...), потому что в ней чистый комический сказ, со всеми свойственными Гоголю приемами языковой игры, соединен с патетической декламацией, образующей как бы второй слой». Увлеченный своей концепцией, ученый сразу же оговаривает: «Центр тяжести от сюжета (который сокращается здесь до минимума) перемещается здесь на приемы сказа, главная комическая роль отводится каламбурам, которые не ограничиваются простой игрой слов, но развиваются в небольшие анекдоты». ¹ Но сугубо авторская воля прослеживается в сцеплении композиционных деталей, которые и слагаются в сюжет. Так, в фантастической концовке повести излагается, в общем-то, вздорный городской слух о мифическом мертвце, переданный повествователем действительно не всерьез, — в манере иронического сказа.

И. Мандельштам отметил одну из характерных особенностей изучения поэтики Гоголя: «Исследования должны определить, какие образы чаще побуждают поэтическое внимание Гоголя, с какими он больше всего свыкается, и какие не покидают его во всю жизнь. Мы должны признать, что в каждом комплексе образов есть один, почему-то становящийся поверх других, дающий тон всему творчеству; что воспоминания об образах тянутся вереницей, возбуждая различные ассоциации, разбегаясь за ними в сторону и снова возвращаясь». ² В этой связи интересно проследить эволюцию образов рассказчиков.

Уже в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» отчетливо были обозначены рассказчики отдельных произведений, определяющих оригинальный стиль того или иного повествования. Выясняется, что четные повести первой части книги рассказывает дьячок диканьской церкви, а нечетные — приезжий из Полтавы, в котором Гоголь в 1831 году иронически персонифицировал себя самого — каким он был всего два года назад. ³ Два эти оригинала находятся в ссоре, и Рудый Панько явно держит сторону дьяка. Во второй части «Вечеров» полтавский краснобай изгоняет-

¹ Эйхенбаум В. М. Как сделана «Шинель» Гоголя // Эйхенбаум В. М. О прозе: Сб. статей. Л., 1969. С. 311.

² Мандельштам И. О характере гоголевского стиля. Гельсингфорс, 1902. С. 137.

³ Это вполне наглядно подтверждается сравнением стиля описаний из идиллии «Ганс Кюхельгартен» и в повести «Сорочинская ярмарка»: «Какой же день! Веселье вилась / И пели жаворонки; ходили волны / От ветру золотого в поле хлеба; / Сгустились вот над ними деревья, / На них плоды пред солнцем наливались / Прозрачные; вдали темнели воды / Зеленые; сквозь радужный туман / Неслись моря душистых ароматов; / Пчела работница срывала мед / С живых цветов; резвунья-стрекоза / Трещи вилась; разгульная вдали! / Неслася песня, — то песнь гребцов удалых» (Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем: В 23 т. М., 2003. Т. 1. С. 32. Далее ссылки на это издание приводятся сокращенно ПСС2 с указанием номера тома, книги и страницы); «Как упоителен, как роскошен летний день в Малороссии! (...) Все как будто умерло; сверху только, в небесной глубине дрожит жаворонок, (...) Изумруды, топазы, яхонты эфирных насекомых сыплются над пестрыми огородами, осеняемыми статными подсолнечниками. Серые скирды сена и золотые снопы хлеба станом располагаются в поле и кочуют по его неизмеримости. Нагнувшиеся от тяжести плодов широкие ветви черешен, слив, яблонь, груш; небо, его чистое зеркало — река в зеленых, гордо поднятых рамках... как полно сладострастия и неги малороссийское лето!» (ПСС2, 1, 74).

ся с хутора, и тем самым — из книги. Однако лирическая струя, вносимая полтавским рассказчиком, будет впоследствии сохранена в большинстве гоголевских произведений при всем разнообразии их стилевых манер.

Как можно догадаться, «Ночь перед Рождеством» рассказывает приезжий из Миргорода: «приехал еще... вот позабыл, право, имя и фамилию... Осип... Осип... Боже мой, его знает весь Миргород! он еще когда говорит, то всегда щелкает наперед пальцем и подопрется в боки...» (ПСС2, 1, 145). О рассказчике «Страшной местности» также поведано в «Предисловии» к «Вечерам»: «Еще был у нас один рассказчик; но тот (нечего бы к ночи и вспоминать о нем) такие выкапывал страшные истории, что волосы ходили по голове» (ПСС2, 1, 71). Об Иване Федоровиче Шпоньке и его тетушке повествовал приезжий из Галича Степан Иванович Курочка, но здесь уже намечен стиль объективного повествования от автора, прекрасно осведомленного не только о повседневных происшествиях, но и о грезах Шпоньки и о замысле его тетушки. Впрочем, не случайно именно на этом и обрывается повесть.

Три повести, включенные в книгу «Арабески», по стилю контрастировали с серьезными статьями, составляющими основное ее содержание. «Записки сумасшедшего» представлены в качестве дневника теряющего разум героя. В повести «Невский проспект» рассказ ведет неприменный посетитель главной магистрали столицы, детально осведомленный о судьбах Пискарева и Пирогова. Повесть «Портрет» состоит из двух частей, первая из которых несет в себе черты «завуалированной фантастики» (по определению Ю. В. Манна), а вторая — содержит рассказ сына художника, создавшего роковой портрет, — таинственно, впрочем, исчезнувший.

Рассказчик «Шинели» также носит ролевые черты, хотя в описании предельной бедности Акакия Акакиевича, вынужденного постоянно подсчитывать бытовые расходы, проглядываются личные, гоголевские, переживания: «Акакий Акакиевич думал, думал и решил, что нужно будет уменьшить обыкновенные издержки, хотя, по крайней мере, в продолжение одного года: изгнать употребление чаю по вечерам, не зажигать по вечерам свечи...»⁴ Ср. с этим сохранившуюся собственно гоголевскую калькуляцию доходов и трат в январе 1830 года (ПСС1, 10, 174—175).

Авторское воспоминание различимо и в рассказе о том, как «один молодой человек, недавно определившийся, который, по примеру других, позволил было себе пошутиться над ним, вдруг остановился, как будто пронзенный, и с тех пор как будто все переменялось перед ним и показалось в другом виде. (...) И закрывал себя рукою бедный молодой человек, и много раз содрогался он потом на веку своем, видя, как много в человеке бесчеловечья, как много скрыто свирепой грубости в утонченной, образованной светлости и, боже! даже в том человеке, которого свет признает благородным и честным» (ПСС1, 3, 143—144). Как справедливо замечает С. Лурье по этому поводу: «Узнаете ли вы этого молодого человека, занимавшего вакансию писца в Департаменте уделов? Если не ошибаюсь, у Гоголя нет других автопортретов; этот, с Башмачкиным, единственный».⁵

Однако повествователь вовсе не тождественен с автором. Фактически Гоголь здесь как бы принимает на себя в чем-то комическую, особую роль. Он, прежде всего, скрупулезно исследует существо, ранее «не обратившее на себя внимание и естественнонаблюдателя, не пропускающее посадить на булавку обыкновенную муху и рассмотреть ее в микроскоп» (ПСС1, 3, 169). Выше было отмечено: «Сторожа (в департаменте) не только не вставали с мест, когда он проходил, но даже не глядели на него, как будто через приемную пролетела простая муха» (ПСС1, 3, 143).

⁴ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14 т. М., 1938. Т. 3. С. 154. Далее ссылки на это издание приводятся сокращенно ПСС1 с указанием номера тома и страницы.

⁵ Лурье С. Гоголь, Башмачкин и другие // Аврора. 1984. № 4. С. 122.

Любопытно, что именно в Мариенбаде, «наблюдая одного немецкого чиновника, Погодин составил себе понятие о различии между чиновниками — русским и немецким, о достоинствах того и другого, равно как и о недостатках, и заключил, что настоящий чиновник должен соединить в себе обоих. Точность, исправность, трудолюбие на стороне немцев; ум, сметливость, предприимчивость — на стороне русских. Один может замыслить, а другой исполнить. Поэзия и проза — но служить стихами нельзя. Об исключениях говорить нечего».⁶ Возможно, Погодин подал писателю свои догадки о двух типах чиновников, и Гоголь воссоздал именно подобное исключение.

Принято трактовать героя повести по аналогии со святым терпеливцем Акакием Синайским,⁷ но в восприятии повествователя преимущественно, по-видимому, была важна звуковая огласовка имени, что было отмечено в черновике: «Имя он носил такое, которое, может быть, с первого раза покажется читателям немного странным, именно звали его Акакий Акакиевич. Конечно, можно было некоторым образом избежать частого сближения буквы *к*, но обстоятельства были такого рода, что никак нельзя было этого сделать...» (ПСС1, 3, 522). *К*, т. е. «како», — что, в свою очередь, вызовет представление о какофонии. Имя это к тому же предполагает и более рискованную ассоциацию — ср. замечание в первоначальной редакции: «Он ходил во фраке цвету коровьей коврижки» (ПСС1, 3, 446).

В отношении «точности, исправности, трудолюбия» Акакий Акакиевич рисуется подлинным подвижником: «Мало сказать: он служил ревностно, нет, он служил с любовью. Там, в этом переписываньи, ему виделся какой-то свой разнообразный и приятный мир. Наслаждение выражалось на лице его; некоторые буквы у него были фавориты, до которых если он добирался, то был сам не свой и подсмеивался, и подмигивал, и помогал губами, так что в лице его, казалось, можно было прочесть всякую букву, которую выводило перо его» (ПСС1, 3, 144).⁸ Более того: он и дома с наслаждением предавался своему любимому занятию. «Написавшись всласть, он ложился спать, улыбаясь заранее при мысли о завтрашнем дне: что-то бог пошлет переписывать завтра» (ПСС1, 3, 146).

Уже в первой повести, открывавшей «Вечера на хуторе близ Диканьки», в мир обычных вещей врывается фантастическая «красная свитка», довлеющая всему незамысловатому сюжету о счастливой любви Грицько и Параски. Впрочем, фантастика здесь перекликается с молвой о прогулявшемся черте, якобы отыскивающим свою свитку, некогда заложенную в шинке. На самом же деле, как становится понятным, молва о чертовской свитке использована цыганом, который устроил свадьбу для Грицька, обещавшего за это задешево уступить ему своих волов.

Мечта Акакия Акакиевича о новой шинели предопределена насущной житейской потребностью, а ведь ранее ему все, кроме канцелярского призвания, было безразлично: «Вне этого переписывания, казалось, для него ничего не существовало» (ПСС1, 3, 145). И неожиданная забота приводит к пробуждению личных переживаний Акакия Акакиевича — вне пределов службы: «С этих пор как будто самое существование его сделалось как-то полнее, как будто бы он женился, как будто какой-то другой человек присутствовал с ним, как будто он был не один, а какая-то приятная подруга жизни согласилась с ним проходить вместе жизненную дорогу, — и подруга эта была не кто другая, как та же шинель на толстой вате, на крепкой подкладке без износу» (ПСС1, 3, 154). Мотив этот был намечен в видениях Ивана Федоровича Шпоньки, — но в грезах, сугубо и буквально материальных: «То вдруг снилось ему, что жена вовсе не человек, а какая-то шерстяная материя,

⁶ Барсуков Н. Жизнь и труды М. П. Погодина: В 22 т. СПб., 1892. Т. 5. С. 302.

⁷ См.: Шкловский В. Энергия заблуждения: Книга о сюжете. М., 1981. С. 314.

⁸ Ср. в черновой редакции: «Так что для охотника можно в лице читать было всякую букву. Живете, мыслете, слово, твердо — все это просто рисовалось и отпечатывалось на лице его» (ПСС1, 6, 447).

что он в Могилеве приходит в лавку к купцу. „Какой прикажете материи? — говорит купец. — Вы возьмите жены. Это самая модная материя! очень добротная! из нее все теперь шьют себе сюртуки” (ПСС2, 1, 239).

Ироническая перифраза, обращенная к миру общественных отношений, проявляется обычно в баснях о «вещах», где обнаруживается умение баснописца оживлять самую прозаическую вещь, которая становится призмой человеческих характеров, интересов, ситуаций: за «историей» вещи проглядываются комические стороны не только быта, но и социальных отношений. В басне Крылова, замечал Гоголь, «даже сам горшок поворачивается как живой...» (ПСС1, 8, 392).

Басенные сюжеты то и дело вторгаются в художественную ткань гоголевских произведений.⁹ Вспоминается одна из популярных басен и в повести «Шинель»: «Надобно знать, что шинель Акакия Акакиевича служила тоже предметом насмешек чиновникам; от нее отнимали даже благородное имя шинели и называли ее капотом. В самом деле, она имела какое-то странное устройство: воротник ее уменьшался с каждым годом более и более, ибо служил на подтачивание других частей ее. Подтачиванье не показывало искусства портного и выходило точно мешковато и некрасиво» (ПСС1, 3, 147). Недаром, вероятно, первоначально для героя «Шинели» была намечена фамилия Тишкевич. Здесь уже откликнулась крыловская басня «Тришкин кафтан», зерном которой стала пословица «Меха урезать да мех подлатать».¹⁰

Герою повести «Шинель» недаром была дана и значимая фамилия: «Фамилия чиновника была Башмачкин. Уже по самому имени видно, что она когда-то произошла от башмака; но когда, в какое время и каким образом произошла она от

⁹ В примечаниях академического Полного собрания сочинений Гоголя замечена парафраза из крыловской басни «Совет мышей» в описании «чрезвычайного собрания» у полицмейстера в начале десятой главы «Мертвых душ». Но и дальнейший гоголевский текст заставляет вспомнить Крылова. Басня «Лисица и Сурок» откликнется в ответе чиновников «безгрешному» почтмейстеру: «„Хорошо тебе, шпехен зи дейч Иван Андрейч; у тебя дело почтовое: принять да отправить экспедицию; только разве надуешь, заперши присутствие часом раньше, да возьмешь с опоздавшего купца за прием письма в неуказанное время, или перешлешь иную посылку, которую не следует пересылать, тут, конечно, всякий будет святой. А вот пусть к тебе повадится черт подвертываться всякий день под руку, так что вот и не хочешь брать, а он сам сует. Тебе, разумеется, с пола-горя, у тебя один сынишка, а тут, брат, Прасковью Федоровну наделил Бог такою благодатию, что год, то несет: либо Праскушу, либо Петрушку, тут, брат, другое запоешь”. Так говорили чиновники, а можно ли в самом деле устоять против черта, об этом судить не авторское дело» (ПСС2, 7, кн. 1, 186—187). О басне «Бритвы» Гоголь писал: «Когда у некоторых доброжелательных, но недалезорких начальников утвердилось было странное мнение, что нужно опасаться бойких, умных людей и обходить их в должностях из-за того единственно, что некоторые из них были когда-то шалуны и замешались в безрассудное дело, он написал не меньше замечательную басню „Две бритвы”» (ПСС1, 8, 393). Басня «Крестьяне и река» заключалась мужицким советованием:

На младших не найдешь себе управы там,
Где делятся они со старшим пополам.

В. Ф. Кеневич предложил сравнить эту басню с эпизодом из «Мертвых душ» Гоголя (ч. 1, гл. XI), где недогадливый проситель, которому не принесло обещанное дело на дом, понимает, что нужно дать писарям: «Почему ж не дать? я готов четвертак, другой». — «Нет, не четвертак, а по беленькой». «По беленькой — писарям!» — вскрикивает проситель. — «Да чего вы так горячитесь, — отвечает ему, — оно так и выйдет, писарям и достанется по четвертаку, а остальное пойдет к начальству» (ПСС2, 7, кн. 1, 218) (см.: *Кеневич В.* Библиографические и исторические примечания к басням Крылова. СПб., 1868. С. 127).

¹⁰ См.: *Симони П. К.* Старинные сборники русских пословиц, поговорок, загадок и проч. XVII—XIX столетий. СПб., 1899. Вып. 1. Метаморфозы мундира, впрочем, были запечатлены еще в похвальбе Жевакина в комедии «Женитьба»: «Суконце-то ведь аглицкое! Ведь каково носится! В 95 году, когда была эскадра наша в Сицилии, купил я его еще мичманом и сшил с него мундир; в 801, при Павле Петровиче, я был сделан лейтенантом, — сукно было совсем новешенькое; в 814 сделал экспедицию вокруг света, и вот только по швам немного поистерлось; в 815 вышел в отставку, только перелицевал; уж десять лет ношу, да сих пор почти что новый» (ПСС1, 5, 27).

башмака, ничего этого неизвестно. И отец, и дед, и даже шурин и все совершенно Башмачкины ходили в сапогах, переменяя только раза три в год подметки» (ПСС1, 3, 142).

Уже в «Ночи перед Рождеством» главным вещным «героем» станут черевички, добытые Вакулой во исполнение невероятного каприза своей любимой. В повести «Вий» появится герой диогеновского склада, философ Халява («халява» по-русски и по-украински — *голенище*), и последняя кража его — стелька от сапога.¹¹ По сапогам же привлекали людей в чиновничьей среде, как это отмечено в повести «Невский проспект»: «Создатель! какие странные характеры встречаются на Невском проспекте! Есть множество людей, которые, встретившись с вами, непременно посмотрят на сапоги ваши (...) Я до сих пор не могу понять, отчего это бывает. Сначала я думал, что они сапожники, однако же, ничуть не бывало: они большею частью служат в разных департаментах» (ПСС1, 3, 129—130).¹²

Разнообразен сапожный мотив в «Мертвых душах».¹³ Почему, например, Чичиков не поверил Собакевичу, который характеризовал Максима Телятникова трезвенником? Не только потому, что Собакевичу на слово действительно было трудно верить. За два дня до этого у Чичикова уже сорвалась с языка поговорка «пьян, как сапожник», — по поводу захмелевшего Селифана. И потому далее в том же ключе воссоздается возможная горестная судьба талантливого мастерового: «Максим Телятников, сапожник. Хе, сапожник! „Пьян, как сапожник“, — говорит пословица. Знаю, знаю тебя, голубчик: если хочешь, всю историю твою расскажу: учился ты у немца, который кормил вас всех вместе, бил ремнем по спине за неаккуратность и не выпускал на улицу повесничать, и был ты чудо, а не сапожник, и не нахвалился тобою немец, говоря с женой или с камрадом. А как кончилось твое ученье: „А вот теперь я заведусь своим домком, — сказал ты, — да не так, как немец, что из копейки тянется, а вдруг разбогатею“. И вот, давши барину порядоч-

¹¹ Слово «халява», как правило, упоминается с негативным оттенком (ср.: «на халяву»). Дело в том, что при производстве сапога особо сложной была нижняя часть, подгоняемая под ногу, голенище же подшивать было проще, его оставляли, когда нижняя часть сапог «разбивалась всмятку» и заменялась поэтому наново.

¹² По сути дела, о том же будет рассуждать и Макар Девушкин: «...а вот вы наказываете, маточка, чтобы я малодушным не был. Да, ангельчик мой, пожалуй, и сам скажу, что не нужно его, малодушья-то; да при всем этом, решите сами, маточка моя, в каких сапогах я завтра на службу пойду! Вот оно что, маточка; а ведь подобная мысль погубить человека может, совершенно погубить. А главное, родная моя, что я не для себя и тужу, не для себя и страдаю; по мне всё равно, хоть бы и в трескучий мороз без шинели и без сапогов ходить, я перетерплю и всё вынесу, мне ничего; человек-то я простой, маленький, — но что люди скажут? Враги-то мои, злые-то языки эти все что заговорят, когда без шинели пойдешь? Ведь для людей и в шинели ходишь, да и сапоги, пожалуй, для них же носишь. Сапоги в таком случае, маточка, душечка вы моя, нужны мне для поддержки чести и доброго имени; в дырках же сапогах и то и другое пропало...» (*Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972. Т. 1. С. 76).

¹³ С сапожниками Чичиков наверняка неоднократно имел дело. Недаром, при описании его пожитков, по прибытии в губернскую гостиницу, крупным планом выделены всего три вещи: ларчик красного дерева, сапожные колодки и завернутая в синюю бумагу жареная курица. И снова сапожные колодки будут отмечены среди вещей, складываемых в чемодан при отъезде Чичикова из города. Запоминаются отмеченные походя в разных главах и большие сапоги, в которых появлялся Прошка, дворовый Плюшкина, и сафьянные сапоги Чичикова «с резными выкладками всяких цветов, какими бойко торгует город Торжок, благодаря халатным побуждениям русской натуры» (ПСС2, 7, кн. 1, 128), и писовые сапоги любезной дамы на балу у губернатора, которые не помешали ей потанцевать, чтобы «почтмейстерша не забрала в самом деле слишком много себе в голову» (ПСС2, 7, кн. 1, 158), и даже босые ноги дворовой девочки у Коробочки, «которые издали можно было принять за сапоги, так они были облеплены свежей грязью» (ПСС2, 7, кн. 1, 56—57). А потому и не удивляет уже гостиничный сосед Чичикова: приехавший из Рязани поручик, большой охотник до сапог, потому и заказал он «уже четыре пары и беспрестанно примеривал пятую» (ПСС2, 7, кн. 1, 144). Видать, и вправду город NN славился сапожными мастерами. В последний же раз «сапожный мотив» прозвучит в заключительном лирическом отступлении первого тома «Мертвых душ», где будет воспет «не в немецких (иноземных. — С. Ф.) ботфортах ямщик».

ный оброк, завел ты лавчонку, набрав заказов кучу, и пошел работать. Достал где-то втридешева гнилушки кожи и выиграл, точно, вдвое на всяком сапоге, да через недели две перелопались твои сапоги, и выбрали тебя подлеjším образом. И вот лавчонка твоя запустела, и ты пошел попивать да валяться по улицам, приговаривая: „Нет, плохо на свете! Нет житья русскому человеку, всё немцы мешают”» (ПСС2, 7, кн. 1, 136—137).

Портной Петрович в повести «Шинель» заимствовал от сапожника и страсть к выпивке, и нелюбовь к немцам. Однако, в противовес народной молве (ср.: «Не столько купец на аршин, сколько портной на ножницах унесет»), он Акакия Акакиевича не обкрадывает. В своем ремесле Петрович — поэт. Ладно справленная им шинель стала едва ли не первым его опытом, так как ранее он «занимался довольно удачно починкой чиновничьих и всяких других панталон и фраков». Исполнив заказ Башмачкина, «он чувствовал в полной мере, что сделал немалое дело и что вдруг показал в себе бездну, разделяющую портных, которые подставляют только подкладки и переправляют, от тех, которые шьют заново» (ПСС1, 3, 156).

В литературоведении неоднократно подвергалась сравнительному исследованию тема «маленького человека» в русской литературе, и обычно подчеркивалось, что Гоголь здесь отталкивался от пушкинского «Станционного смотрителя». Это, конечно, справедливо, но в то же время гоголевская трактовка подобного персонажа принципиально отлична от пушкинской. У Пушкина герой недаром назван Самсоном и, как выясняется, служил ранее в Измайловском полку, куда рекрутировались люди богатырского сложения, но социально он и в самом деле «маленький человек». У Гоголя же, напротив, ничтожный по социальному положению герой всегда сохраняет стремление к неожиданному возвеличению. Таковы Поприцин — испанский король, Хлестаков — директор департамента, Башмачкин, — вставший грозной тенью над Значительным лицом. Это ведет Гоголя к необходимости прибегать постоянно к условности: к гротесковому отображению противоречий жизни, к фантастическому сопряжению неспоставимого.

Готическая фантастика «Страшной мести» в финале повести была объяснена преданием, прозвучавшим в песне бандуриста о поруганном побратимстве.¹⁴ В новом, неожиданном качестве это отзовется в повести «Шинель» — в возгласе героя:

¹⁴ Любопытен литературный источник эпилога к повести «Страшная месть», появившийся при публикации в составе «Вечеров...» — песни бандуриста. Гоголь здесь использует не сюжетику «Гузлы» Мериме, а лишь прием: стилизует под народную песню (пересказанную в повести прозой, как и у Мериме) легендарное повествование, объясняющее предысторию и суть событий, изложенных в «Страшной мести». В истолковании Мериме нарушение уз побратимства — великий грех: «Дружба высоко чтится среди морлаков, и доньше часто случается, что два человека связывают себя чем-то вроде новых братских уз. В иллирийском религиозном ритуале есть молитвы, благословляющие двух друзей, дающих клятву всю жизнь оказывать друг другу помощь и защиту (...) Часто можно наблюдать случаи, когда побратимы жертвуют жизнью друг для друга, а если бы между ними возникла ссора, это было бы принято всеми с возмущением, как у нас — дурное обращение сына с отцом» (Мериме П. Собр. соч.: В 6 т. М., 1965. Т. 1. С. 95). Для Гоголя же предательство названного брата — не только попрание моральных норм, но и гибельный отрыв от национальных корней, сопоставимый с изменой христианской вере. В статье «Взгляд на составление Малороссии» он писал: «Это было пестрое собрание самых отчаянных людей пограничных наций. Дикий горец, ограбленный россиянин, убежавший от деспотизма панов, польский холоп, даже беглец исламизма татарин, может быть, положили начало этому странному обществу по ту сторону Днепра, впоследствии поставившему целью, подобно орденским рыцарям, вечную войну с неверными. (...) Магометанский сосед не знал, как назвать этот ненавистный народ. Если кто хотел к кому выразить величайшее презрение, то называл его козаком. (...) Большая часть этого общества состояла, однако ж из первобытных, коренных обитателей Южной России. Доказательство в языке (...) и в вере, которая всегда была греческая» (ПСС1, 3, 87). Узы товарищества в этом «странном обществе» связывали не отдельных людей, а всех их вместе, становились фактором национального единства.

«оставьте меня, зачем вы меня обижаете» и в этих проникающих словах звенели другие слова: „я брат твой”» (ПСС1, 3, 144). Повесть «Шинель» завершена фантастическим эпилогом, который подготовлен всем предыдущим содержанием произведения.

Действительно, обветшавшая шинель Башмачкина постоянно подвергалась насмешкам сослуживцев, но обретение им нового наряда стало событием для всей канцелярии — настолько, что в честь его помощник столоначальника устроил для всех особый прием с чаем и вистом, — пусть даже, «вероятно, для того, чтобы показать, что он ничуть не гордец, и знает даже с низшими себя» (ПСС1, 3, 157). Да и прогулка в гости для Башмачкина оказалась роковой. «Повествование о грабеже шинели, несмотря на то, что нашлись такие чиновники, которые не пропустили даже и тут посмеяться над Акакием Акакиевичем, однако же, многих тронуло. Решились тут же сделать для него складчину, но собрали такую безделицу, потому что чиновники и без того уже много истратились, подписавшись на директорский портрет и на одну какую-то книгу, по предложению начальника отделения, который был приятелем сочинителю — итак сумма оказалась самая бездельная» (ПСС1, 3, 163). Как бы то ни было, весть об украденной шинели и смерти Акакия Акакиевича, конечно же, обсуждалась в чиновничьей среде и первоначально именно здесь приобрела фантастические очертания: «Один из департаментских чиновников видел своими глазами мертвеца и узнал в нем тотчас Акакия Акакиевича; но это внушило ему, однако же, такой страх, что он бросился бежать со всех ног и оттого не мог хорошенько рассмотреть, а видел только, что тот издал погрозил ему пальцем» (ПСС1, 3, 169—170).

В отличие от рассказа об Акакии Акакиевиче, ироничном, но трогательном, вторая главная персона повести обрисована вначале в тонах беспощадного сарказма. Антипод Башмачкина в повести остался планомерно непоименованным, хотя имя его можно было бы угадать в занудном диалоге: «„так-то, Иван Абрамович!” — „этак-то, Степан Варламович!”» (ПСС1, 3, 165). Но он постоянно все же обозначен как «значительное лицо»,¹⁵ так как казенная должность затмевает у него все человеческие черты.

Зародившаяся в канцелярии молва, превратившаяся в грозный городской слух, настигла, наконец, его превосходительство, который в страшном мороке «сам даже скинул поскорее с плеч шинель свою» (ПСС1, 3, 173).¹⁶ «Фантастическое и реальное, — заметил Иннокентий Анненский, — часто заходит одно в другое, особенно в искусстве, потому что оно не просто *изображает* жизнь, а *раскрывает*, объективируя то, что совершается в душе человека. Человек, подло убив друга, чувствует живые угрызения совести, и угрызения доводят его до галлюцинаций; представьте это (причем вы не заставите читателя почувствовать смысл галлюцинации для нравственного мира человека, если не изобразите ее как действительность) и вы дадите страшно реальную вещь...»¹⁷

Финал повести связан с ситуацией пробуждения в значительном лице духовности: «Когда донесли ему, что Акакий Акакиевич умер скоропостижно в горячке, он остался даже пораженным, слышал упреки совести и весь день был не в духе. Желая сколько-нибудь развлечься и позабыть неприятное впечатление, он отправился на вечер к одному из приятелей своих, у которого нашел порядочное общество, а что всего лучше, все там были почти одного и того же чина, так что он совершенно не мог быть связан. Это имело удивительное действие на душевное его

¹⁵ Ср. в «Майской ночи»: «О, этот голова важное лицо на селе» (ПСС2, 1, 118).

¹⁶ Г. П. Макогоненко справедливо отмечает, что большинство исследователей, вопреки гоголевскому тексту, «подразумевают, что Башмачкин „снимает”, „сдергивает” шинель со „значительного лица”» (Макогоненко Г. П. Гоголь и Пушкин. Л., 1985. С. 309).

¹⁷ Анненский И. О формах фантастического у Гоголя // Анненский И. Книги отражений. М., 1979. С. 207.

расположение. Он развернулся, сделался приятен в разговоре, любезен, словом, провел вечер очень приятно. За ужином выпил он стакана два шампанского — средство, как известно, недурно действующее в рассуждении веселости. Шампанское сообщило ему расположение к разным экстренностям...» (ПСС1, 3, 171).

Наваждение, порожденное большой совестью, настигло значительное лицо в мчащейся карете (как бы мог туда попасть реальный грабитель?). Отмечено также: «Замечательная особенность этого текста в том, что значительное лицо не слышал реплику „мертвеца“! Он ее видел. Реплика была немой; она *озвучена* внутренним чувством другого лица».¹⁸

Фактически Гоголем в образах Башмачкина и значительного лица раскрыты два полюса бюрократического статуса: самозабвенное служение предписаниям начальства, с одной стороны, а с другой, — упоенье обретенной властью. В обоих случаях для этого требовалось полное отрешение от насущных житейских потребностей и личностных качеств. Однако вторжение таковых в служебный канон заканчивается ужасным потрясением, непоправимым крахом.

В повести, казалось бы, представлен частный, в чем-то нелепый анекдот о ничтожном существе, «без всякого чрезвычайного дела сошедшем в могилу», на которое, однако, «обрушилось несчастье, как обрушивалось на царей и повелителей мира...» (ПСС1, 3, 169). Уместно в этой связи вспомнить один из афоризмов Погодина: «Каждый человек действует для себя, по своему плану, а выходит общее действие, исполняется другой вышний план, и из суровых, тонких, гнилых нитей сплетается каменная ткань истории».¹⁹ Здесь фактически сформулирован принцип новой французской («романтической») историографии, субъектом истории в которой становятся не отдельные правители, а народ — «не просто сумма индивидуумов, цифровое данное, определяющее силу столкнувшихся армий и шансы полководцев. Он приобретает собственное лицо, индивидуальные особенности, которые определяют его судьбу, характер его деятельности, направление интересов и роль в мировой цивилизации».²⁰

¹⁸ Манн Ю. Поэтика Гоголя. М., 1988. С. 99.

¹⁹ Погодин М. Исторические афоризмы. М., 1836. С. 64.

²⁰ Рейзов Б. Г. Французская романтическая историография (1813—1830). Л., 1956. С. 86—87.

© Н. А. Тарасова

КОНЦЕПЦИЯ ГЕРОЯ В РОМАНЕ «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ» Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО: ХРИСТИАНСКИЙ АСПЕКТ ОБРАЗА РАСКОЛЬНИКОВА

В настоящее время назрела необходимость проведения источниковедческой работы, связанной с изучением христианской темы в творчестве Достоевского. Данная статья посвящена анализу критической и научной литературы, в которой одно из центральных мест занимают роман «Преступление и наказание» и образ Раскольникова. Исследователи рассматривают этот образ в широком контексте творчества Достоевского, позволяющем понять, как оформлялась и с какими идеями связана концепция героя. Сложилась традиция соотносить данный образ и темы романа «Преступление и наказание» с ранним творчеством, содержанием «великого пятикнижия» и «Дневника писателя». Отмечались связи образа Раскольникова с проблематикой письма Достоевского к Н. Д. Фонвизинной 1854 года;

«Записками из Мертвого дома» и темой сверхчеловека;¹ образом подпольного парадоксалиста в контексте «проблемы безграничной свободы»;² записями 1860-х годов «Социализм и христианство», «Маша лежит на столе...»;³ содержанием романного «пятикнижия»;⁴ главами «Влас» из «Дневника писателя» 1873 года,⁵ «Приговор» из октябрьского «Дневника писателя» за 1876 год.⁶

С оформлением концепции героя в романе «Преступление и наказание» связана *проблема веры и неверия*. По мысли архиепископа Иоанна (Шаховского), «сокрытая идея Достоевского в том, что когда Раскольников не думает о Боге, Бог думает о Раскольникове. Сила Света спасает человека из его самоволия...».⁷ Проблема заключается в *определении позиции героя в романе*. В исследовательской литературе нет однозначного ответа на вопрос о характере убеждений Раскольникова. По справедливому наблюдению И. И. Лапшина, «Достоевский прекрасно понимал, что деление людей на „верующих” и „неверующих” непригодно для философского анализа религиозных проблем. Он с поразительной проникновенностью оттеняет бесчисленные градации веры и неверия. Прежде всего замечательно то, что его главнейшие атеисты *не суть* безусловно неверующие».⁸

Тем не менее многие авторы определяют Раскольникова как *представителя атеистического мировоззрения*. Архиепископ Иоанн (Шаховской) объяснял возрождение Раскольникова не обретением веры, а нравственной способностью преодолеть зло: «...неверующий в Бога человек способен послушаться своего нравственного импульса, противостоять злу и пережить его, как страдание. Это и случилось с Раскольниковым, почти помимо его, хотя и через него, его глубину. Это бывает с людьми. Еще не веруя в Бога (и не молясь), люди способны испытывать боль от содеянного ими зла, греха, нарушения гармонии творения».⁹ В советское время о неверии Раскольникова писал, в частности, В. Я. Кирпотин, называя причины «отпадения» героя от Бога: «Раскольников не верит в бога, он возмущен ходом земных дел, но он ищет „утешения”, ищет, пусть ошибочным и преступным путем, справедливости, осуществления идеала».¹⁰ Позднее этот вопрос затрагивал Н. Д. Тамарченко: «Вполне очевидно, что преступление Раскольникова связано в его сознании с *отрицанием веры*, причем и то и другое выглядит непреодолимой необходимостью. Но столь же непреложно сбывается для него и другая необходимость — *веры и признания*».¹¹

¹ Мочульский К. В. Достоевский. Жизнь и творчество // Мочульский К. В. Гоголь. Соловьев. Достоевский. М., 1995. С. 293, 312, 314; Фридлендер Г. М. Достоевский и мировая литература. М., 1985. С. 58—59; Джексон Р. Л. Искусство Достоевского. Бреды и ноктюрны. М., 1998. С. 16.

² Труайя А. «Достоевский» (Главы из книги). «Преступление и наказание» // Достоевский и мировая культура. М., 1996. № 7. С. 146.

³ Коган Г. В. К истории замысла романа «Преступление и наказание» (по одному из забытых мемуарных источников) // Достоевский и современность: [В 2 ч.]. Новгород, 1992. Ч. 2. С. 73.

⁴ Бердяев Н. А. Миросозерцание Достоевского // Бердяев Н. А. Философия творчества, культуры и искусства: В 2 т. М., 1994. Т. 2. С. 30; Плетнев Р. В. Достоевский и Евангелие // Русские эмигранты о Достоевском / Вступ. статья, подг. текста и прим. С. В. Белова. СПб., 1994. С. 162.

⁵ Амелин Г. Г., Пильщиков И. А. Новый Завет в «Преступлении и наказании» Ф. М. Достоевского // Логос. 1992. № 3. С. 274.

⁶ Волжский [Глинка А. С.]. Религиозно-нравственная проблема у Достоевского // Властитель дум: Ф. М. Достоевский в русской критике конца XIX — начала XX века / Сост., вступ. статья, комм. Н. Ашимбаевой. СПб., 1997. С. 212—213.

⁷ Иоанн, архиеп. (Шаховской Д. А.). Можно ли «гуманизировать» Достоевского? // Русские эмигранты о Достоевском. С. 367.

⁸ Лапшин И. И. Как сложилась легенда о великом инквизиторе // О Достоевском. Творчество Достоевского в русской мысли 1881—1931 годов. М., 1990. С. 379.

⁹ Иоанн, архиеп. (Шаховской Д. А.). Можно ли «гуманизировать» Достоевского? С. 368.

¹⁰ Кирпотин В. Я. Разочарование и крушение Родиона Раскольникова. (Книга о романе Достоевского «Преступление и наказание»). М., 1986. С. 216.

¹¹ Тамарченко Н. Д. Теодицея и традиционные сюжетные структуры в русском романе // Русская литература XIX века и христианство / Под общ. ред. В. И. Кулешова. М., 1997. С. 78.

Говоря о финале романа, Т. А. Касаткина замечает: «В высшей степени характерно, что отношение каторжников к Соне совершенно непостижимо для Раскольникова. Он — неверующий — не видит явленного всем вокруг него».¹² Но в другом, более детальном анализе позиции героя Касаткина делает вывод, связанный с тем, о чем ранее говорил Кирпотин, — Раскольников отрицает Бога, потому что отрицает кажущееся ему несправедливым земное мироустройство: «Итак, чтобы решиться на героическое действие, чтобы взять на себя ответственность за судьбу мира (а значит — и право решать «кому жить, кому умирать»), необходимо увериться в небытии Божиим. Раскольников является трагическим героем именно потому, что он в этом не уверен. Единственный раз, когда Раскольников заявляет свое неверие (Сонечке), он оговаривается: „Да я в Бога-то, может, и не верую”. Отвечая же на вопрос Порфирия, он твердо и уверенно заявляет: „Верую”. Мало того, он периодически пытается вести себя как верующий. Например, бросается молиться, когда после совершения убийства приходит повестка с требованием его „в контору”».¹³ Выводы исследователей подчеркивают сложность проблемы веры и неверия героя. Из рассуждений Касаткиной следует, что Раскольников «разуверился не в бытии Божиим, он только убедился, что Бог не в состоянии установить справедливый порядок на земле».¹⁴ Г. Б. Курляндская иначе объясняет позицию Раскольникова, относя его к числу сомневающих и ищущих истину героев Достоевского: «Раскольников не является последовательным безбожником, чистым атеистом. Ему свойственны были сомнения в существовании Бога, и встречи его с Соней во многом определяются стремлением понять скрывающуюся в самом себе сущность нравственного закона».¹⁵

Разноречивые исследовательские оценки вызывает сцена разговора Раскольникова с Порфирием Петровичем о Новом Иерусалиме и ответ героя на вопросы о вере.¹⁶ Касаткина, как ясно из выше сказанного, прочитывает в ответе героя твердое «верую».¹⁷ Н. Н. Епишев считает, что «есть резон усомниться в искренности Раскольникова, отвечающего следователю как бы в протокол».¹⁸ И. И. Виноградов, имея в виду теорию героя, замечает: «И мы знаем, на какой логике построена у Раскольникова эта концепция, что ее отправная точка — в его безбожии. В том, что он ни в „загробную жизнь” (как говорит он об этом Свидригайлову), ни в „Новый Иерусалим”, ни в Бога вообще (как это явствует из разговора его с Порфирием) не верует. Отсюда и центральный нравственный постулат Раскольникова, его „вера в закон”: „все разрешается”».¹⁹ Е. Курганов указывает, что на вопрос о вере

¹² Касаткина Т. А. Об одном свойстве эпилогов пяти великих романов Достоевского // Достоевский в конце XX века / Сост. и ред. К. Степанян. М., 1996. С. 70.

¹³ Касаткина Т. А. Категория пространства в восприятии личности трагической мироориентации (Раскольников) // Достоевский: Материалы и исследования. СПб., 1994. Т. 11. С. 83. Ср.: «В минуту откровения, в разговоре с Соней, Раскольников обнаруживает не чистый атеизм, а агностическое сомнение „Да, может, и Бога-то совсем нет”» (Шукин В. Г. О петербургском «грунте», пшеничном зерне и Новом Иерусалиме (Смысловый контекст одного из мотивов «Преступления и наказания») // Достоевский: Материалы и исследования. СПб., 2010. Т. 19. С. 315).

¹⁴ Касаткина Т. А. Категория пространства в восприятии личности трагической мироориентации (Раскольников). С. 83.

¹⁵ Курляндская Г. Б. Онтология свободы в системе религиозно-философских взглядов Достоевского и Толстого. Орел, 2011. С. 286.

¹⁶ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1973. Т. 6. С. 201. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием номера тома и страницы.

¹⁷ В тексте романа такая авторская ремарка к первому вопросу Порфирия, о Новом Иерусалиме: «— Верую, — твердо отвечал Раскольников» (6, 201).

¹⁸ Епишев Н., иерей. Духовные источники творческого вдохновения Ф. М. Достоевского. Псаломские мотивы в произведениях писателя // Достоевский и современность. Великий Новгород, 2003. С. 92.

¹⁹ Виноградов И. И. Реализм в высшем смысле. К вопросу о типологии реализма Достоевского («Преступление и наказание» Достоевского и «Утраченные иллюзии» Бальзака — опыт

героя «нельзя дать однозначного ответа. Но совершенно очевидно, что в любом случае он внутренне не доволен реальным, историческим христианством, более того, находится в резком конфликте с христианской моралью, считая, что последняя не в силах изменить несправедливое устройство мира и что она в общем-то оказалась ко второй половине девятнадцатого столетия не конструктивной, не реалистичной, очень мало согласующейся с человеческой природой».²⁰

Согласно другой точке зрения, в Раскольникове сохраняется религиозное чувство. Одним из первых в критике об этом писал И. Г. Оршанский, отмечая сложность самой проблемы определения убеждений героя: «Раскольников фаталист и в то же время религиозен, притом же не только в отвлеченном смысле. Религиозность прежде всего предполагает веру в мировую и божественную совесть, которой подчинена наша личная и индивидуальная совесть. Последняя у истинно религиозного человека никогда не может стать верховным принципом, не может разрешить то, что не допускается мировой совестью. Революционный индивидуализм, которым проникнут Раскольников, не может ужиться с высшим началом, пред которым должно преклониться все личное и индивидуальное. Раскольников всюду видит ложь, зло, насилие, он не раз спрашивает, где же смысл всех людских страданий, он не видит нигде проблеска света и добра, мир представляется ему одним лишь царством грубой стихийной силы. Вот почему для нас остается загадкой, как Достоевский представлял себе религиозность своего героя, — тем более, что сам автор мало об этом распространяется».²¹ Д. С. Мережковский считал, что «гордость, одиночество, преступление Раскольникова происходят не от силы и превосходства его над людьми, а, скорее, от недостатка любви и знания жизни».²² Находя в герое «крайнее развитие личности, одинокой, мятежной и восставшей против общества», достигшее «последней границы — той черты, за которою или гибель, или переход к другому мирозерцанию», критик заключал, что Раскольников «неминуемо должен бы погибнуть, если бы в душе его не было скрыто другое начало. Достоевский довел его до момента, когда в нем пробуждается подавленное, но не убитое религиозное чувство».²³ Вяч. Иванов также пришел к выводу о том, что Раскольникову «изначала было родным сознание священных реальностей бытия, и только временно затемнилось для него их лицезрение...».²⁴ По мысли С. И. Фуделя, «Раскольников дан с самого начала как больная, но живая душа. Бог ушел из его гордого разума, но где-то в сердце, как огонь под пеплом, еще хранится Его тепло и даже Его молитва. В этом все объяснение и его тоски, и возможности его будущего покаяния».²⁵

В определении теории Раскольникова исследователи выделяют понятия «*пра-вота*» и «*своеволие*». Герой, пришедший к отрицанию справедливости божествен-

сравнительного анализа) // Виноградов И. И. Духовные искания русской литературы. М., 2005. С. 513. См. также: Жукин В. Г. О петербургском «грунте», пшеничном зерне и Новом Иерусалиме. С. 316.

²⁰ Курганов Е. Раскольников и другие: (Опыт религиозно-философского комментария к Преступлению и наказанию) // Сборник матице српске за славистику. Матица сербская. Отделение литературы и языка. 2014. № 86. С. 20—21.

²¹ Оршанский И. Г. История одного идейного преступления («Преступление и наказание» Ф. М. Достоевского) // Северный вестник. 1896. Ноябрь. № 11. С. 51.

²² Мережковский Д. С. Достоевский // Мережковский Д. С. Вечные спутники: Портреты из всемирной литературы / Изд. подг. Е. А. Андрущенко. СПб., 2007. С. 186.

²³ Там же. С. 187.

²⁴ Иванов Вяч. И. Достоевский и роман-трагедия // Иванов Вяч. И. Собр. соч.: В 4 т. Брюксель, 1987. Т. 4. С. 431.

²⁵ Фудель С. И. Наследство Достоевского // Фудель С. И. Собр. соч.: В 3 т. М., 2005. Т. 3. С. 45—46. См. также: Аскольдов С. А. Религиозно-этическое значение Достоевского // Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы / Под ред. А. С. Долинина. Пг., 1922. С. 12; Энгельгардт Б. М. Идеологический роман Достоевского // Властитель дум: Ф. М. Достоевский в русской критике конца XIX — начала XX века. С. 572; Гус М. С. Идеи и образы Ф. М. Достоевского. М., 1971. С. 323.

ного мироздания, своевольно и категорично заявляет о собственной правоте и своем праве на изменение мира. По определению митрополита Антония (Храповицкого), «совершает практически почти бесцельное убийство Раскольников, ставши на тот же путь безбожного своеволия, который приводит к самоубийству Кириллова, Ипполита, Ставрогина, также успевшего нравственно убить или развратить несколько молодых жизней, хотя его собственная натура была не только симпатична, но и обаятельна».²⁶ Отмечено, что «человек у Достоевского познает Бога в той мере, в какой он действует в соответствии с Его волей. (...) Именно через практическую деятельность («пробы») героев Достоевского» представители цивилизации познают, что с ними нет Творца».²⁷ «Проба» Раскольникова — подтверждение данной мысли. Достоевский показывает, как убежденность в собственной правоте может привести «к злости, агрессивности, мрачности, ненависти к окружающим, непрестанному и тяжелому раздражению. (...) И именно признание наконец своей вины в конце Эпилога освободит его (Раскольникова. — Н. Т.) от того тяжелого мрака, в который он погружен на протяжении всего романа — т. е. пока он *прав*».²⁸ С христианской точки зрения, «человек должен сначала знать, какова его воля, чтобы потом быть способным сказать: да будет не моя, а Воля Твоя».²⁹

Р. Л. Джексон считает, что подлинная трагедия Раскольникова заключается в *отчаянии*, испытываемом героем при «ощущении слепой, бессмысленной вселенной, лишённого любви мира, над которым господствует злой дух».³⁰ Исследователи отмечали бескорыстие самой попытки героя-идеолога изменить мир. Об этом писали М. М. Бахтин³¹ и Ю. Ф. Карякин.³² Однако, по справедливому наблюдению А. П. Власкина, в диалоге с Соней Раскольников «настаивает на личностной ориентации («А тебе Бог что за это делает?»). Таким образом, не только для Сони, но и для Бога он оставляет лишь логику „взаимных расчетов”».³³

Понимание теории Раскольникова как выражения своеволия гордой личности позволяет исследователям говорить о *богоборческих мотивах* в романе и создании образа сверхчеловека. Одно из ранних высказываний на эту тему принадлежит французскому критику Ж. Леметру: «Для него (Раскольникова. — Н. Т.) убить Алену значит лишь исправить одним ударом беспорядок, абсурд, вкравшийся в природу. Он только заменяет в одном конкретном случае слепое предписание смутной всемирной морали своим собственным рассудком (...) убивая старуху, он совершил преступление, он нарушил абсолютный, таинственный закон, более общий и более повелительный, чем всякая личная этика. Болезненно проснулось в нем внезапное сознание его падения, всей гнусности его поступка. Он понял, что человек не может безнаказанно восстать против Бога».³⁴ Об идее сверхчеловека, отразившейся в образе Раскольникова, также писали С. Н. Булгаков, А. С. Глинка,

²⁶ Антоний (Храповицкий), митрополит. Словарь к творениям Достоевского // Ф. М. Достоевский как проповедник возрождения / Посмертное изд. под ред. и с предисловием Архиепископа Никона (Рклицкого). Монреаль; Нью-Йорк, 1965. С. 115—116. См. также: Соловьев Вл. С. Три речи в память Достоевского // Соловьев Вл. С. Соч.: В 2 т. / Общ. ред. и сост. А. В. Гулыги, А. Ф. Лосева; прим. С. Л. Кравца и др. М., 1988. Т. 2. С. 299—300.

²⁷ Голова С. В. Историко-мировоззренческие системы: культура, цивилизация и язычество в художественном мире Ф. М. Достоевского // Русская литература XIX века и христианство. С. 70.

²⁸ Касаткина Т. А. О правоте // Касаткина Т. А. Характерология Достоевского. Типология эмоционально-ценностных ориентаций. М., 1996. С. 199—201.

²⁹ Капицули С. М. «Трагический оптимизм» христианства и проблема спасения: Ф. М. Достоевский. СПб., 2013. С. 112.

³⁰ Джексон Р. Л. Искусство Достоевского. С. 148—149, 163.

³¹ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963. С. 50.

³² Карякин Ю. Ф. Самообман Раскольникова. Роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание». М., 1976. С. 22.

³³ Власкин А. П. Энергия непонимания: Соня Мармеладова и Раскольников // Достоевский и современность. Великий Новгород, 2005. С. 72.

³⁴ Леметр Ж. Этюды о русских писателях. Одесса, 1894. С. 9—10.

Вяч. Иванов.³⁵ Н. Я. Абрамович, указав на ее значение, подчеркнул, что «о богоборстве здесь еще нет речи, ибо лик Бога Раскольникову совсем еще не виден, он поистине — брошенный Богом в пустыне человек, бредущий во тьме, ощупью, протягивая руки. Озаряемый порою чудной жалостью и любовью к людям, к детям, к старикам, к несчастным, униженным, чистый и нежный, после убийства, пролития крови, Раскольников не знает источника этого счастливого света, который бьет из его человеческого сердца. Христос не признанный был в его жилище».³⁶ С. А. Аскольдов, замечая, что Достоевский «по существу предварил дерзостную и смелую философию морали Ницше», пришел к выводу о стремлении героя «разрушить нравственность как простой укоренившийся предрассудок», так что «протест против нравственного закона, возникший в душе Раскольникова, по существу своему направлен не столько против него самого, сколько против его ненадежных устоев в современном безрелигиозном обществе».³⁷ Преподобный Иустин (Попович) назвал бунт героев Достоевского «логическим следствием человеческой веры в разум, ибо разум едва ли может охватить бесконечные тайны, пронизывающие миры».³⁸

По мнению Кирпотина, теория Раскольникова определяется оригинальной идеей, основа которой — «синтез Наполеона и Мессии»;³⁹ герой охвачен «стремлением искупить мир при помощи необъятной и деспотической личной власти».⁴⁰ Позднее В. А. Недзвецкий определил путь Раскольникова как ложное мессианство: «Отпав в результате этого преступления от Бога и людей, объективно вступив на путь Антихриста (дьявола), Раскольников вместе с тем субъективно мнит себя подобным Спасителю мессией — вождем дерзновенно-гордой части человечества, предвосхищая в этом позицию и трагедию Ивана Карамазова».⁴¹ «Проба» Раскольникова показывает, что «Наполеон и Мессия в одном лице несовместимы».⁴² Знаком ложности теории героя становятся «непредвиденные последствия преступления для окружающих людей»,⁴³ в том числе и неожиданная жертва преступления Лизавета.⁴⁴

Б. Н. Тихомиров отмечает, что мысль Раскольникова «базируется на фактах *внехристианской истории*» (когда герой говорит о сильных мира сего, «Ликургах, Солонах, Магометах, Наполеонах и так далее»); в то же время «иная, христианская, историческая парадигма утверждается в романе в связи с образами Сони, маляра Миколки, высказываниями Порфирия Петровича, Свидригайлова».⁴⁵ По мнению В. Е. Ветловской, в образе Раскольникова отражены *языческие представле-*

³⁵ Булаков С. Н. Иван Карамазов (в романе Достоевского «Братья Карамазовы») как философский тип // Властитель дум: Ф. М. Достоевский в русской критике конца XIX — начала XX века. С. 366; Волжский [Глинка А. С.]. Религиозно-нравственная проблема у Достоевского. С. 201; Иванов Вяч. И. Достоевский и роман-трагедия. С. 402.

³⁶ Абрамович Н. Я. Христос Достоевского. М., 1914. С. 13, 49. См. также: Волынский А. Человекобог и Богочеловек // О Достоевском. Творчество Достоевского в русской мысли 1881—1931 годов. С. 74—85. Из современных публикаций см.: Артемьева С. Апокалипсис у Достоевского // Достоевский и мировая культура. № 17. С. 236; Морильяс Ж. Утверждение и отрицание воли к жизни у Раскольникова. А. Шопенгауэр и Ф. М. Достоевский // Достоевский и мировая культура. 2012. № 28. С. 96.

³⁷ Аскольдов С. А. Достоевский как учитель жизни // О Достоевском. Творчество Достоевского в русской мысли 1881—1931 годов. С. 254—255.

³⁸ Иустин (Попович), преп. Достоевский о Европе и славянстве / Пер. с сербского Л. Н. Даниленко. СПб., 1998. С. 45.

³⁹ Кирпотин В. Я. Разочарование и крушение Родиона Раскольникова. С. 114.

⁴⁰ Там же. С. 116.

⁴¹ Недзвецкий В. А. Мистериальное начало в романе Ф. М. Достоевского // Достоевский и мировая культура. 1997. № 9. С. 47.

⁴² Кирпотин В. Я. Разочарование и крушение Родиона Раскольникова. С. 174.

⁴³ Мережковский Д. С. Достоевский. С. 189.

⁴⁴ Кирпотин В. Я. Разочарование и крушение Родиона Раскольникова. С. 181.

⁴⁵ Тихомиров Б. Н. «Лазарь! гряди вон». Роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» в современном прочтении: Книга-комментарий. СПб., 2005. С. 237.

ния: «Заметим: какими бы теориями Раскольников ни обосновывал право на преступление, он не может его обосновать ссылкой на христианские религиозные нормы, безусловно запрещающие и грех убийства, и грех воровства, ибо сказано: „Не убий” и „Не укради” (Исх. 20: 13, 15; Втор. 5: 17, 19). Вот почему преступление Раскольникова (именно убийство) весьма напоминает языческое жертвоприношение. (...) Герой уподобляется языческому идолу и одновременно — жрецу, готовому ради величия обожествленного кумира (то есть «для себя») приносить человеческие жертвы».⁴⁶

В связи с ориентацией сюжета на евангельскую историю о распятии и воскресении в исследованиях о романе появляется *соотнесение героя с Христом*. После завуалированного сравнения Раскольникова с Христом, появляющегося в рассуждениях Кирпотина в контексте темы мессианства и идеи преобразования несовершенного мира, подобного рода параллель проводит П. Тороп, определяя значение культурно-исторических феноменов для романного сюжета: «Наполеон, Магомет, Зевс, Лазарь, Христос — все это возможности души человеческой, но возможности иерархизированные. Есть ведь у человека в мире Достоевского глубинная идея, высший идеал, который нужно лишь осознать, найти в самом себе — это Христос. (...) Если эксплицитно Раскольников выражен в роли Наполеона, то имплицитно он исполняет еще роли Лазаря и Христа, причем в финале будет доминировать последняя».⁴⁷

Г. Г. Амелин и И. А. Пильщикова отмечают открытую текстовую связь романа с евангельским сюжетом, имея в виду, что «ситуация, в которой Раскольников находится перед признанием (тем, что он называет «крест беру на себя») — *сомнение и решение* — соответствует аналогичной ситуации Христа (Тайная Вечеря и Моление о чаше). Описание состояния Раскольникова включает в себя прямые реминисценции из 26 главы Матфея (соответствующей 14 главе Марка)».⁴⁸ При этом «инверсия связи, по-видимому, объясняется тем, что *отождествление* Раскольникова и Христа одновременно является и их *противопоставлением*».⁴⁹ Позднее на такое сюжетное соотнесение обращают внимание Касаткина: «И Раскольников, в себе открывший Лазаря, должен *в себе же* открыть Христа. Именно Раскольников — Христос романного мира»,⁵⁰ — и, в другом повествовательном контексте, Ф. Б. Тарасов: «А в конце романа, когда Соня издала сопровождает Раскольникова, отправившегося в свой крестный путь — добровольно признаться в совершенном им преступлении и понести соответствующее наказание, главный герой явно сопоставляется со Христом, за которым на Его крестном пути издала следовали жены-мироносицы».⁵¹

Более точными представляются те оценки, в которых доказывается связь романного повествования с евангельским текстом не через прямое сравнение Раскольникова и Христа в контексте идеи мессианства (фактически допускающее необоснованное отождествление преступника/грешника и Спасителя), а благодаря установлению библейских цитат и аллюзий, свидетельствующих о тематической ориентированности образа Раскольникова на содержание евангельского сюжета в целом: ключевыми для романного героя становятся темы страдания, искупления

⁴⁶ Ветловская В. Е. «Арифметическая» теория Раскольникова // Достоевский и мировая культура. 2000. № 15. С. 82—84.

⁴⁷ Тороп П. Перевоплощение персонажей в романе Ф. Достоевского «Преступление и наказание» // Тороп П. Достоевский: История и идеология. Тарту, 1997. С. 108.

⁴⁸ Амелин Г. Г., Пильщикова И. А. Новый Завет в «Преступлении и наказании» Ф. М. Достоевского. С. 272.

⁴⁹ Там же. С. 273.

⁵⁰ Круглый стол «Проблема „реализма в высшем смысле” в творчестве Достоевского» // Достоевский и мировая культура. 2004. № 20. С. 52.

⁵¹ Тарасов Ф. Б. Роль Евангелия в художественном творчестве Ф. М. Достоевского // Евангельский текст в русской литературе XVIII—XX веков: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Петрозаводск, 2005. Вып. 4. С. 310 (сер. «Проблемы исторической поэтики»; вып. 7).

греха и воскресения, а также мотив крестного пути; именно они, а не идея мессианства, определяют связь этого образа с Христом.

Одну из самых сложных проблем романа, характеризующих теорию Раскольникова, представляют тема «рая на земле» («золотого века») и вопрос о Новом Иерусалиме. Тему «золотого века» в творчестве Достоевского принято соотносить с идеями утопического социализма, оказавшими влияние на мировоззрение писателя,⁵² вследствие чего во многих работах ответ Раскольникова на вопрос Порфирия Петровича о Новом Иерусалиме трактуется в контексте названных идей. Б. Н. Тихомиров указывает, как на одно из первых столкновений такого рода, на статью Н. Д. Ахшарумова, появившуюся после публикации романа Достоевского,⁵³ отмечая, что далее «аналогичным образом истолковывает смысл упоминания Раскольниковым Нового Иерусалима и ряд последующих интерпретаторов и комментаторов (...)».⁵⁴ В отличие от истолкований, основанных на строго библейском наполнении образа Нового Иерусалима, здесь оказывается существенно редуцированным (если не снятым вообще) мотив преображения, необходимости преображения греховной человеческой природы, но зато — при внесении в интерпретацию аллюзии на учение социалистов-утопистов — в истории, для человечества в его сегодняшнем («падшем») состоянии, не отрицается, но, напротив, — в принципе — допускается, предполагается социальный прогресс, возможность конечного гармонического устройства на земле».⁵⁵ По мысли Тихомирова, «в богословской традиции „Новый Иерусалим“, или „Небесный (вышний) Иерусалим“, — эсхатологический образ, относящийся к пост-исторической («по ту сторону» земной истории), завершающей фазе Священной истории, символически представляющий Царствие Божие как состояние преображенного мира после Второго пришествия Христа и Судного дня. Восходит к заключительной книге Нового Завета — Откровению Иоанна Богослова...».⁵⁶ Касаткина уточняет, что «за Иерусалимом в Апокалипсисе скрываются (или открываются) две полярные духовные реальности: с одной стороны,

⁵² Комарович В. Л. «Мировая гармония» Достоевского // Властитель дум: Ф. М. Достоевский в русской критике конца XIX — начала XX века. С. 585, 603—604; Мочульская К. В. Достоевский. Жизнь и творчество. С. 273; Зеньковский В. В. История русской философии. Л., 1991. Т. 1. Ч. 2. С. 227; Холшевников В. Е. Первый философский роман Достоевского // Достоевский Ф. М. Преступление и наказание. Роман в шести частях с эпилогом. Л., 1970. С. 544; Кирпотин В. Я. Разочарование и крушение Родиона Раскольникова. С. 109—110; Проскурина Ю. М. К. Н. Леонтьев о религиозных взглядах Ф. М. Достоевского // Русская литература XIX века и христианство. С. 199; Кириллова И. А. Христос в жизни и творчестве Достоевского // Достоевский: Материалы и исследования. СПб., 1997. Т. 14. С. 19—21. Обращает на себя внимание тот факт, что, как заметила Г. Ф. Коган, именно «в записной тетради 1864—65 гг., большая часть которой занята записями к роману „Преступление и наказание“, содержится «конспект неосуществленной статьи „Социализм и христианство“» (Коган Г. Ф. Вечное и текущее (Евангелие Достоевского и его значение в жизни и творчестве писателя) // Достоевский в конце XX века. С. 153).

⁵³ Тихомиров Б. Н. «Лазарь! гряди вон». С. 244.

⁵⁴ Даются ссылки на работы Комаровича, Кирпотина, Коган. Дополнительно следует указать мнение Дж. Гибiana, который отмечает, что Раскольников в разговоре с Порфирием Петровичем «имеет в виду не подлинный Новый Иерусалим, а ложный, утопический, такой, который якобы можно воздвигнуть на фундаменте сугубо индивидуального самоутверждения и преступления, т. е. попрания нравственного закона» (Гибиаи Дж. Традиционная символика в «Преступлении и наказании» // Достоевский: Материалы и исследования. СПб., 1992. Т. 10. С. 235). См. также: Пруцков Н. И. Утопия или антиутопия? // Достоевский и его время. Л., 1971. С. 93, 98, 100; Ветловская В. Е. 1) Идеи Великой французской революции в социальных воззрениях молодого Достоевского // Великая французская революция и русская литература. Л., 1990. С. 282—317; 2) Религиозные идеи утопического социализма и молодой Ф. М. Достоевский // Христианство и русская литература. СПб., 1994. С. 224—269; Пономарева Г. Б. «Горнило сомнений». О религиозном опыте Достоевского и его значении // Достоевский и современность. Ч. 1. С. 115—121; Кийко Е. И. Белинский и Достоевский об утопическом социализме // Достоевский: Материалы и исследования. Т. 14. С. 234—241.

⁵⁵ Тихомиров Б. Н. «Лазарь! гряди вон». С. 244.

⁵⁶ Там же. С. 242—243.

это новый „святой Иерусалим“, „великий город“, нисходящий „с неба от Бога“ (Откр. 21: 10 и далее); с другой стороны, это „великий город“, „который духовно называется Содом и Египет, где и Господь наш распят“ (Откр. 11: 8).⁵⁷ Вопрос о том, верует ли герой, «связан с многообразными превращениями и извращениями имени Грядущего Града, с использованием этого имени метафорически».⁵⁸ В диалоге Раскольникова и Порфирия Петровича, действительно, присутствует двойственность, определяющая суть ситуации: герой, совершивший преступление и отпавший от Бога, оказывается перед прямым вопросом о вере, к которому он не готов.

Б. Н. Тихомиров обращает внимание на то, что «мотиву Нового Иерусалима в окончательном тексте романа в подготовительных материалах соответствует мечта Раскольникова о грядущем „золотом веке“ — земном рае человечества (что уже более определенно коррелирует с учениями социалистов-утопистов)».⁵⁹ Об отношении к теме «рая на земле» писал С. И. Фудель, отмечая, что «христианин никак не может верить в духовное благополучие истории и в историческое торжество христианства. Если он верит, то он или лукавит, или не знает Евангелия».⁶⁰ Достоевскому, тем не менее, была свойственна «вера в какое-то духовное благополучие истории человечества, в какую-то будущую победу добра в этом мире».⁶¹

Вместе с тем высказывалось мнение, согласно которому тема «рая на земле» присуща самому христианству: «Быть может, все содержание истины Христа, столь согласной с истинами всех вдохновенных людей, заключается в Вести Его о мире-радости, о мире в солнце, о красоте... Видимый мир есть свидетельство о вдохновении Бога и тем самым он есть великая весть о красоте. — „Знаете ли, я не понимаю, говорит князь Мышкин перед минутой болезненного экстаза, в предчувствии его, — я не понимаю, как можно проходить мимо дерева и не быть счастливым, что видишь его!“... Вся истина дана в мире и с миром. Все дано, чтобы превратить землю в рай. — „И одного дня довольно человеку, говорит умирающий отрок — брат Зосимы, — чтобы все счастье узнать“...».⁶² С. Сальвестрони считает, что «духовный рай возможен уже на земле и что его сущностью является любовь, растущая в ответ на Божественную любовь, которую возможно обрести внутри себя», а рай на земле в изображении героев Достоевского, «имеет все характеристики внутреннего опыта, описанного в произведениях Исаака Сирина и Симеона Нового Богослова. Для писателя, столь тяготеющего к свету, радости, потрясенного и восхищенного красотой мира, является существенным поиск того, что делает возможным обрести этот „рай“ (состояние благодати внутри себя), а также поиск причин, порождающих обратный процесс: утерю духовных ценностей и отчуждение, столь распространенные в современном ему мире».⁶³

По словам Т. Б. Истоминой (Лебедевой), на развитие темы «рая на земле» у Достоевского могли оказать влияние средневековые представления: «„Пропитанное религиозностью“ сознание средневекового человека, воспитанное на христианских представлениях о рае, который ждет праведников после смерти, настойчиво пыталось спустить этот рай на землю. В легендах почти всех народов есть упоминания о „земном рае“ и „блаженных“ нагомудрецах-рахманах, населяющих его. Подобное представление отразилось и в некоторых славянских памятниках апокри-

⁵⁷ Касаткина Т. А. По поводу суждений об антисемитизме Достоевского // Достоевский и мировая культура. 2007. № 22. С. 435.

⁵⁸ Касаткина Т. А. Время, пространство, образ, имя, символика цвета, символическая деталь в «Преступлении и наказании». Комментарий // Достоевский: дополнения к комментарию / Под ред. Т. А. Касаткиной. М., 2005. С. 254.

⁵⁹ Тихомиров Б. Н. «Лазарь! гряди вон». С. 246.

⁶⁰ Фудель С. И. Наследство Достоевского. С. 90.

⁶¹ Там же. С. 87.

⁶² Абрамович Н. Я. Христос Достоевского. С. 154.

⁶³ Сальвестрони С. Виблейские и святоотеческие источники романов Достоевского. СПб., 2001. С. 17. См. также: Григорьев Д., протоиерей. Достоевский и Церковь. У истоков религиозных убеждений писателя. М., 2002. С. 13.

фического характера («Хождение Зосимы к рахманам»), пришедших на Русь, как утверждает А. Н. Веселовский, еще в XIII веке и давших толчок к созданию собственно русских сказаний о земном рае («Послание новгородского архиепископа Василия», памятник русской литературы XVI века) и множества легенд о „далеких землях”». ⁶⁴ При этом образ «золотого века» «нес в себе многое от собственно народных устремлений», а ключевая идея, определяющая развитие темы «земного рая», исключительно важна для самого христианства: «Любовь людей друг к другу, способность идти на жертвы для другого человека — единственная возможность, по Достоевскому, создать рай на земле. Если бы в душе самого Раскольникова не было живой силы любви и сострадания (деньги, отданные девочке на бульваре, горячее желание облегчить горе Катерины Ивановны, мучительное чувство боли от невозможности любить близких — сестру и мать), невозможно было бы его нравственное воскресение. С другой стороны, если бы сердце его не встретило в других сердцах столь же живой любви, сострадания и прощения, никогда вера в свою идею не исчезла бы в душе героя, никогда не перестал бы он считать себя „жалким”, „обыкновенным” человеком, не выдержавшим первого шага»». ⁶⁵

Кроме того, применительно к Достоевскому тема «рая на земле» определяется как конкретизация идеи Бога и народа. А. С. Глинка писал о том, что «страстная религиозность Достоевского заменяется почвенностью. Ища веры в Бога, он приходит к вере в почву родную, в Россию, в православие...». ⁶⁶ Писатель, по мнению Э. Л. Радлова, «ставит народность и Бога в ближайшую связь», и этим объясняется «невозможность для Достоевского представить себе Царство Божие иначе, как на земле, на которой должно и произойти воскресение мертвых». ⁶⁷ Сущность духовной эволюции взглядов Достоевского характеризуют именно тем, что «он нашел, как ему казалось, в самой действительности носителя христианско-социалистического идеала. Это, с его точки зрения, русский народ, для которого чувство братской солидарности является естественной основой нравственности, а воспитывалось это чувство веками, подкрепляясь примером подвижнической миссии Христа, православием». ⁶⁸ В свете этих рассуждений справедливой представляется мысль А. Г. Гачевой о том, что «Новый Иерусалим не сходит с неба как „deus ex machina”, он должен медленно прорасти сквозь историю, которая становится богочеловеческой „работой спасения”, созидавая условия для его воцарения в бытии. Современники Достоевского И. Аксаков и В. Соловьев (смыкаясь здесь и с раннехристианскими апологетами, и с Иоахимом Флорским) находили опору подобному видению в Христовых притчах, где „Царствие Небесное сравнивается с ростом дерева, созреванием жатвы, вскисанием теста”. Что касается самого Достоевского, то в знаменитой записи у гроба первой жены от 16 апреля 1864 года, рисуя будущий благой и соборный строй бытия, Царствие Небесное, где все будут „лица, не переставая сливаться со всем, не посягая и не женясь, и в различных разрядах”, где „все себя тогда почувствует и познает навечно” (20, 174—175), он прямо указывает: „рай Христов”, „жизнь окончательная, синтетическая, бесконечная” (20, 174) достигаются долгим и трудным путем перерождения человека («существа развивающегося», «не оконченного», «переходного», мучимого эгоизмом, задавленно-своеволием) — перерождения, в котором и заключены содержание и цель исторического процесса, оправдание и смысл земной жизни». ⁶⁹

⁶⁴ Истомина Т. Б. Роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» в его связях с древнерусской литературой. Автореферат дис. ... канд. филол. наук. Л., 1976. С. 16.

⁶⁵ Там же. С. 17.

⁶⁶ Волжский [Глинка А. С.]. Религиозно-нравственная проблема у Достоевского. С. 234.

⁶⁷ Радлов Э. Л. Соловьев и Достоевский // О Достоевском. Творчество Достоевского в русской мысли 1881—1931 годов. С. 325—326.

⁶⁸ Кийко Е. И. Белинский и Достоевский об утопическом социализме. С. 238.

⁶⁹ Гачева А. Г. Царствие Божие на земле в понимании Ф. М. Достоевского // Евангельский текст в русской литературе XVIII—XX веков... Вып. 4. С. 316. Теме «рая на земле» посвящена,

В теории Раскольникова идея «рая на земле» связана с мечтой о восстановлении справедливости и обновлении мира (особенно отчетливо звучащей в черновом тексте произведения⁷⁰) — по замечанию В. Я. Кирпотина, «Раскольников взвалил себе на плечи дело, равное замыслу пророков или Христа, дело обновления мира, осуществления тысячелетнего царства „божьей” справедливости на земле, но он вооружился не пальмовой ветвью, а мечом».⁷¹

Развенчание теории представлено через восприятие *преступления как пути во зло и формы демонической одержимости героя*. Одним из первых это отметил Д. С. Мережковский: «Простые люди видят в нем что-то „демоническое”. Соня прямо говорит, что „Бог его предал дьяволу”».⁷² Текстуальное подтверждение этой мысли указал Иустин (Попович): «Раскольников также, в известной мере, знает об участии дьявола в его преступлении. Он исповедует Соне: „Соня, это ведь дьявол смутил меня... Соня, я хотел тебе только одно доказать: что черт-то меня тогда потащил, а уж после того мне объяснил, что не имел я права туда ходить, потому что я такая же точно вошь, как и все. Насмеялся он надо мной, вот я к тебе и пришел теперь!»».⁷³ Иустин (Попович) связывал подверженность человека демонической одержимости с проявлением своеволия: «...все творцы человекобога вращаются вокруг оси своего существа, своей природы. А своеволие, в них выраженное, не что другое как человеческая воля, пронизанная злой волей духа зла».⁷⁴ Исследователи также отмечают значение мотива холода как атрибута дьявольской силы, воздействующей на человека. Об этом писал А. Л. Погодин: «Припомните, как прекрасно это отметил Достоевский в обрисовке мрачного образа Раскольникова. Убивши „вошь”, старуху-ростовщицу, он почувствовал ту скуку и холодность, о которых св. Серафим говорит, как о вступлении в душу человека дьявола, „ибо диавол хладен”»,⁷⁵ в наши дни — С. В. Артемьева: «Герои Достоевского часто подвергаются мукам холода. В дополнение ко всем другим адским страданиям, переживаемым ими, это — одно из самых частых. Страшный холод ощущает Свидригайлов перед своим самоубийством (<...> Испытывает мучительный холод и Раскольников после совершенного преступления».⁷⁶

Для данной темы имеет значение *агиографическая традиция*, в которой присутствует мотив дьявольского искушения.⁷⁷ Отмечено влияние житийного жанра на творчество Достоевского и русскую литературу нового времени в целом.⁷⁸

как известно, глава «Золотой век в кармане» из «Дневника писателя» 1876 года, содержание которой доказывает, что Достоевский действительно верил в возможность духовного преображения мира.

⁷⁰ Тихомиров Б. Н. «Лазарь! гряди вон». С. 246—247.

⁷¹ Кирпотин В. Я. Разочарование и крушение Родиона Раскольникова. С. 101.

⁷² Мережковский Д. С. Достоевский. С. 185. См. также: Трофимов Е. А. О логичности сюжета и образов в романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» // Достоевский в конце XX века. С. 175; Ветловская В. Е. Анализ эпического произведения: Логика положений («Тот свет» в «Преступлении и наказании») // Достоевский: Материалы и исследования. Т. 14. С. 121; Кори С. Смерть в сюжетном построении романа «Идиот» // Там же. С. 135; Ясенский С. Ю. О некоторых особенностях литературного и культурологического контекста романа «Преступление и наказание» // Там же. СПб., 2000. Т. 15. С. 377; Габдуллина В. И. Архетипический мотив «договора с дьяволом» в романах Ф. М. Достоевского: «богоотметное писание» // Евангельский текст в русской литературе XVIII—XX веков... Вып. 7. С. 133—142.

⁷³ Иустин (Попович), преп. Достоевский о Европе и славянстве. С. 102.

⁷⁴ Там же. С. 107.

⁷⁵ Погодин А. Л. От Фурье к св. Серафиму Саровскому (Эволюция Достоевского) // Русские эмигранты о Достоевском. С. 109.

⁷⁶ Артемьева С. В. Образы ада в произведениях Ф. М. Достоевского // Достоевский и современность. Великий Новгород, 2005. С. 10—11.

⁷⁷ Лебедева Т. Б. Образ Раскольникова в свете житийных ассоциаций // Проблемы реализма / Под ред. проф. В. В. Гуры. Вологда, 1976. Вып. 3. С. 84; Тихомиров Б. Н. «Лазарь! гряди вон». С. 338.

⁷⁸ Истомина Т. Б. Роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» в его связях с древнерусской литературой. С. 5—7; Бухаркин П. Е. Православная Церковь и светская литера-

Т. Б. Истомина (Лебедева) подробно пишет о роли житийной традиции в создании образа Раскольникова, в связи с чем возникает аналогия с последующим творческим замыслом писателя «Житие великого грешника»,⁷⁹ которую в контексте проблемы теодицеи рассматривал В. Л. Комарович.⁸⁰ Сходство с житийным повествованием романному сюжету придает не только мотив бесовского искушения, но и характер главного героя «Преступления и наказания»: «Черты житийного героя изначально присутствуют в личности Раскольникова. Он способен любить сострадательной любовью-жалостью (история с невестой), приходит в экстатические состояния (сцена на площади), видеть пророческие сны («апокалиптический» сон эпилога). И, что самое главное, в нем живет „мученическая” любовь к людям, сводящая Раскольникова с героями мучеников-житий мучеников за веру».⁸¹ Отличие от житийного героя заключается в том, что его личность «создается незыблемостью единой веры — веры в Христа», а «в герое романа одновременно, в непримиримом борении живут две веры. Одна, идущая из глубины сознания, — в возможность и даже необходимость насильственного осуществления намеченной цели; другая идущая от „натуры”, — в немислимость переступания через закон человеколюбия, главный закон, связывающий людей на земле».⁸²

В контексте этой же темы — преступления как пути во зло — возникает *символическое противопоставление тьмы и света*. К. В. Мочульский назвал Раскольникова «ночным человеком»: «...в его каморке почти всегда темно; он — гордый дух тьмы, и его мечта о господстве порождена мраком. Ему чужда земная жизнь, освещенная солнцем, он отрезан от „дневного сознания”, и вот „идея” толкает теоретика на действие: ему приходится из сумерек отвлеченной мысли выйти в жизнь, столкнуться с реальностью. Свет дня ослепляет его, как ночную птицу».⁸³ Исследователи обращают внимание на реплику Порфирия Петровича Раскольникову: «Станьте солнцем, вас все и увидят. Солнцу прежде всего надо быть солнцем» (6, 352).⁸⁴ Как известно, «солнце — традиционное именование Христа»,⁸⁵ «основная метафора христианской литературы».⁸⁶ Таким образом, учитывая религиозную семантику данной метафоры, следует сделать вывод о том, что через *антитезу тьмы и света* в романном сюжете символически передана *мысль о возвращении к вере, о восстановлении грешной души*.

Преступление Раскольникова исследователи объясняют действием *греха гордыни*.⁸⁷ По мысли Иустина (Поповича), «интеллектуальный союз человека и дьявола всегда проявляется как безмерная гордость во всех сферах человеческой жизни, но в особенности в самонадеянном бунте против Бога и в анархическом мятеже против человека».⁸⁸ Е. А. Трофимов замечает, что этот грех «осмысливался так или иначе всеми богословами. Св. Иоанн Лествичник сказал о нем: „Гордость есть отвержение Бога, бесовское изобретение, презрение человек, матерь осуждения, исчадие похвал, знак бесплодия души, отгнивание помощи Божией, предтеча умоис-

тура в Новое время: основные аспекты проблемы // Христианство и русская литература. Сб. 2. С. 56.

⁷⁹ Лебедева Т. Б. Образ Раскольникова в свете житийных ассоциаций. С. 83.

⁸⁰ Комарович В. Л. Ненаписанная поэма Достоевского // Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы. С. 201.

⁸¹ Лебедева Т. Б. Образ Раскольникова в свете житийных ассоциаций. С. 86.

⁸² Там же. С. 87. См. также: Дудкин В. В. Философия преступления у Достоевского // XXI век глазами Достоевского: перспективы человечества. М., 2002. С. 128—152.

⁸³ Мочульский К. В. Достоевский. Жизнь и творчество. С. 364.

⁸⁴ Карякин Ю. Ф. Самообман Раскольникова. С. 18; Сальвестрони С. Библейские и святоотеческие источники романов Достоевского. С. 46.

⁸⁵ Касаткина Т. А. Время, пространство, образ, имя... С. 260.

⁸⁶ Адрианова-Перетц В. П. Очерки поэтического стиля Древней Руси. М.; Л., 1947. С. 27.

⁸⁷ См., например: Колышко И. Два преступления и два искушения. Критико-психологический этюд. СПб., 1901. С. 34.

⁸⁸ Иустин (Попович), преп. Достоевский о Европе и славянстве. С. 111.

ступления, виновница падений, причина беснования, источник гнева, дверь лицемерия, твердыня бесов, грехов хранилище, причина немилосердия, неведение сострадания, жестокий истязатель, бесчеловечный судья, противница Богу, корень хулы". Подобное развернутое понимание гордости находит выражение и в романе Достоевского. Слова Лествичника очень важны для объяснения происходящего с Раскольниковым: это — и отступление от Бога, и потеря связи с людьми, и немилосердие к близким, и обрастание грехами, и истязание души героя, и его умоиступление». ⁸⁹ С. Сальвестрони указывает на то, что замысел убийства, возникший у Раскольникова, «основывается на соблазне трех искушений из Евангелия от Луки. Прежде всего это желание „хлебов“, стремление конкретно и быстро разрешить материальные проблемы, которые мучают его и семью. Сильнее этого — искушение „стать Наполеоном“ и „управлять будущим“». ⁹⁰

С темой преступления Раскольникова связан также *мотив отчуждения* — это чувство герой испытывает после убийства ростовщицы: «Лишь после преступления обнаружилась перед ним внутренняя пустота совершенного им деяния, обнаружилось, что оно не есть какой-то изолированный акт, коснувшийся только вредной старушонки, но что оно дало разнообразные отзвуки в разные стороны». ⁹¹ По мнению Д. Барсотти, «преступление обособляет Родиона от других, как обособляет Соню ее положение проститутки». ⁹² Н. М. Чирков отметил, что «после совершения убийства Раскольников в первый раз в конторе чувствует свою внутреннюю изоляцию. (...) Вместе с этим чувством своей крайней изоляции Раскольников испытывает прилив чувства отвращения и ненависти ко всему и ко всем». ⁹³ Б. Н. Тарасов называет главной причиной происшедшего гордыню: «Гордость ведет Раскольникова к отчуждению от людей». ⁹⁴ При этом именно «потребность в *другом* человеке, несмотря на решение отрезать себя от всех *других*», как указала Н. А. Натова, «приводит Родиона в убогую комнату Сони, где он заявляет, что приходит „в последний раз“ (6, 242), хотя пришел к ней впервые». ⁹⁵

Мотив отчуждения проявлен на уровне идеи героя, которая именно после преступления начинает движение к краху. По замечанию П. Торопа, теория Раскольникова основана на «чужом слове», которое «делится на две части — одни чужие тексты связаны с темой права выдающейся личности управлять историей и применять насилие (Наполеон III, Т. Карлейль, М. Штирнер), другие вводят тему нравственно-экономическую, сопоставляя личную и общественную пользу (Дж. Милль, Дж. (Иеремия) Бентам). Таким образом, собственные мысли Раскольникова являясь в то же время чужими. В результате и следствие теории — преступление — показывает не столько самостоятельность Раскольникова, сколько зависимость от теории. Поэтому и его собственная реакция на преступление после его совершения связана с ощущением (нравственного) самоубийства». ⁹⁶

В. Е. Ветловская выделяет в сюжете романа *мотив мытарств души*, проявляющийся после совершения Раскольниковым убийства: «Видения смертного сна, которые посещают героя „Преступления и наказания“, строятся по воле автора на основе традиционных православных представлений об исходе души из тела, пере-

⁸⁹ Трофимов Е. А. О логичности сюжета и образов в романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание». С. 169.

⁹⁰ Сальвестрони С. Библейские и святоотеческие источники романов Достоевского. С. 45.

⁹¹ Аскольдов С. А. Достоевский как учитель жизни. С. 256.

⁹² Барсотти Д. Достоевский. Христос — страсть жизни. М., 1999. С. 21.

⁹³ Чирков Н. М. О стиле Достоевского. Проблематика. Идеи. Образы. М., 1967. С. 89.

⁹⁴ Тарасов Б. Н. «Тайна человека» и тайна истории. Непрочитанный Чаадаев. Неопознанный Тютчев. Неуслышанный Достоевский. СПб., 2012. С. 263.

⁹⁵ Натова Н. А. Метафизический символизм Достоевского // Достоевский: Материалы и исследования. Т. 14. С. 30. См. также: Баршм К. А. «Научите меня любви»: К вопросу о Н. Ф. Федорове и Ф. М. Достоевском // Простор. 1989. № 7. С. 163.

⁹⁶ Тороп П. Поэтика чужого слова // Тороп П. Достоевский: История и идеология. С. 135.

ступающей или переступившей порог вечности». ⁹⁷ Отсюда, по мнению исследователя, «одно из значений мотива „лестницы” как площадок (своеобразных «застав») и переходов на дороге воздушных истязаний». ⁹⁸

В научной литературе неоднократно звучал вопрос о *проблеме покаяния*. Большая часть критиков и литературоведов придерживается мнения о том, что герой не испытывает раскаяния вплоть до эпилога к роману. ⁹⁹ Мережковский называл преступление Раскольникова основанным на «некоторой теоретической и бескорыстной идее», в чем заключен трагизм положения героя: «Для него закрыт последний исход согрешивших — раскаяние; для него нет раскаяния, потому что и после убийства, когда угрызения жгут его, он продолжает верить в то, что оправдывает его убийство». ¹⁰⁰ По утверждению М. И. Туган-Барановского, явка с повинной, совершенная героем, не стала свидетельством раскаяния: «Эта явка с повинной доказывала в его глазах не то, что его теория не верна, а то, что он сам не принадлежит к числу великих людей, которые могут преступать нравственные законы». ¹⁰¹ Мочульский также пришел к выводу о том, что «Раскольников не раскаялся и не „воскрес”. Воскресение его только обещано в заключительных словах эпилога: преступник еще молод, чудотворная сила жизни вынесет его. Эта „философия жизни”, вложенная в романе в уста Порфирия Петровича, намечена уже в черновиках». ¹⁰² В. В. Зеньковский считал, что «и на каторге Раскольников долго не чувствовал никакого раскаяния. Поворот пришел позже, когда в нем расцвела любовь к Соне...». ¹⁰³ На «нераскаянность Раскольникова» указывал и Комарович. ¹⁰⁴ По утверждению Иустина (Поповича), герой покаялся «частично, не до конца. В глубине своего существа, в самом главном чувствовании он действительно покаялся, но рационально и логически он этого не сделал». ¹⁰⁵ Такая раздвоенность личности героя объясняется тем, что он, совершив убийство, «не сознает себя злодеем и грешником. И именно потому, что безнравственен в буквальном смысле; у него нет нравственности. Его идея — то новое его слово, с которым он приходит в мир и которое состоит в том, что нет никакой безусловной нравственности, никакого абсолютного добра и зла, — это идея, сросшаяся с его жизнью». ¹⁰⁶

Но имеются суждения иного рода. Г. Ф. Коган приходит к выводу о том, что покаяние Раскольникова зарождается во время сцены у Капернаумовых, когда Соня читает герою Евангелие. ¹⁰⁷ Е. А. Трофимов выделяет три этапа на «пути отворачивания героя от зла»: «покаяние (признание Соне, исповедь и моление земли), очищение (каторга, обращение к Евангелию), совершенствование (превосходящий роман образ, раскрытый в вечность), что очень близко пониманию обожения в христианской мистике, прежде всего у св. Исаака Сирина, с поучениями которого До-

⁹⁷ *Ветловская В. Е.* «Хождение души по мытарствам» в «Преступлении и наказании» Достоевского // Достоевский: Материалы и исследования. СПб., 2001. Т. 16. С. 102.

⁹⁸ Там же. С. 113. См. также: *Ветловская В. Е.* «Хождение души по мытарствам» в «Преступлении и наказании» (Статья вторая) // Там же. СПб., 2007. Т. 18. С. 144; *Касаткина Т. А.* Воскрешение Лазаря: опыт экзегетического прочтения романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» // Достоевский: дополнения к комментарию. С. 211.

⁹⁹ Ср. характерное высказывание на этот счет: «Так, Раскольников, очистив свою совесть от прежних заблуждений ее, тем самым приобрел и новую веру: не гордецом, но смиренным христианином является он в ссылке» (*Антоний (Храповицкий), митрополит.* Словарь к творениям Достоевского. С. 5).

¹⁰⁰ *Мережковский Д. С.* Достоевский. С. 181. Ср.: *Оршанский И. Г.* История одного идейного преступления. С. 59.

¹⁰¹ *Туган-Барановский М. И.* Нравственное мировоззрение Достоевского // О Достоевском. Творчество Достоевского в русской мысли 1881—1931 годов. С. 134.

¹⁰² *Мочульский К. В.* Достоевский. Жизнь и творчество. С. 359.

¹⁰³ *Зеньковский В. В.* История русской философии. С. 232.

¹⁰⁴ *Комарович В. Л.* Ненаписанная поэма Достоевского. С. 201.

¹⁰⁵ *Иустин (Попович), преп.* Достоевский о Европе и славянстве. С. 83.

¹⁰⁶ *Виноградов И. И.* Реализм в высшем смысле. С. 520.

¹⁰⁷ *Коган Г. Ф.* Вечное и текущее. С. 148.

стоевский был знаком».¹⁰⁸ Н. Н. Епишев видит в эпизоде на Сенной (поклон земле и упоминание пути в Иерусалим) отголоски псалма 50: «покаяние и возвращение к стенам Иерусалимским».¹⁰⁹

С вопросом о раскаянии Раскольникова связана также *проблема сердца и разума*. Оценки исследователей в этом случае двойственны. Преобладает мнение, согласно которому в Раскольникове происходит борьба рационального и сердечного начал. Герой описывается как человек чувствительный и добрый, но подавший возмущающую ложную разрушительную идею, в результате чего разум с его ложной «арифметикой» и сердце вступают в противоборство.¹¹⁰ Согласно другому мнению, «головной» характер преступления не отменяет *свободного выбора*, сделанного Раскольниковым не только разумом, но и сердцем. В данном случае принято ссылаться на слова самого героя, как это делает Ю. Ф. Карякин: «Вот эта *главная сцена признания*: „Соня, у меня сердце злое, ты это заметь; этим можно многое объяснить... Вот что: я хотел Наполеоном сделаться, оттого и убил. (...) Я... я захотел *осмелиться* и убил... я только осмелиться захотел, Соня, вот вся причина!“».¹¹¹ Достоевский определяет сердце, по справедливому наблюдению Б. Н. Тарасова, «как самое глубинное и первичное основание внутреннего мира человека, корень его деятельных способностей, источник доброй и злой воли, чувства и энергии которого формируют общий духовный склад и непонимание личности, незаметно и органично „нагибают“ ее мысли к тем или иным идеям и теориям».¹¹²

Центральная проблема романного сюжета — *воскресение души*. В контексте христианских представлений важны две идеи. Во-первых, путь героя к воскресению объясняется не только его личным выбором между добром и злом, но прежде всего самим присутствием Бога в жизни даже грешной души: «Достоевский описал здесь подлинное *чудо* — непосредственное действие божественной благодати, посещение человеческой души Духом Святым».¹¹³ *Богоприсутствие* определяет обращение героя к покаянию, вере и воскресению души, и, как подчеркивает Л. А. Зандер, «вера в Бога вообще ни от чего зависеть не может; она есть последняя и основная интуиция нашего сознания, то *непосредственное* и объективно *данное*, с которого начинается и которым кончается всякая духовная жизнь: „Я есмь Алфа и Омега, начало и конец, первый и последний“ (Откр. 22, 13)».¹¹⁴ Воскресение души, таким образом, воспринимается как *чудо*: «Только *чудо* может спасти убийцу, и Соня страстно молит о чуде. Так же как беседа со Свидригайловым, диа-

¹⁰⁸ Тарасова Н. А. Творческие искания Ф. М. Достоевского 1860-х годов и онтологическая проблематика русской литературы середины XIX века // Достоевский и мировая культура. 1995. № 4. С. 30.

¹⁰⁹ Епишев Н., иерей. Духовные источники творческого вдохновения Ф. М. Достоевского. С. 92. Ср.: «Помилуй меня, Боже, по великой милости Твоей, и по множеству щедрот Твоих изгладь беззакония мои. Многократно омой меня от беззакония моего, и от греха моего очисти меня, ибо беззакония мои я сознаю, и грех мой всегда предо мною» (Пс. 50: 3—5); «Жертва Богу — дух сокрушенный; сердца сокрушенного и смиренного Ты не презиришь, Боже. Облагодетельствуй по благоволению Твоему Сион; воздвигни стены Иерусалима...» (Пс. 50: 19, 20).

¹¹⁰ Оршанский И. Г. История одного идейного преступления. С. 59; Холшевников В. Е. Первый философский роман Достоевского. С. 549; Карякин Ю. Ф. Самообман Раскольникова. С. 35; Фридлендер Г. М. Человек в мире Достоевского // Достоевский: Материалы и исследования. Т. 18. С. 430—431; Ашимбаева Н. Т. Сердце в произведениях Достоевского и библейская антропология // Достоевский в конце XX века. С. 383—384; Буланов А. М. Творчество Достоевского-романиста: проблематика и поэтика (Художественная феноменология «сердечной жизни»). Волгоград, 2004. С. 37.

¹¹¹ Карякин Ю. Ф. Самообман Раскольникова. С. 24.

¹¹² Тарасова Н. А. «Мыслящий тростник». Жизнь и творчество Паскаля в восприятии русских философов и писателей. М., 2009. С. 538.

¹¹³ Зандер Л. А. Тайна добра: (Проблема добра в творчестве Достоевского). Frankfurt a/M., 1960. С. 14.

¹¹⁴ Там же. С. 27.

лог с Соней взлетает в метафизическую высь». ¹¹⁵ Мотив чуда введен в сюжет романа благодаря евангельской притче о воскресении Лазаря: «Верить в воскресение Лазаря для Раскольникова — значит верить в чудо, во всемогущую силу божественной любви, способной переродить любое человеческое существо. Этому боится, но подсознательно жаждет еще „не нашедший бога” герой». ¹¹⁶ По мысли Капилуци, «Достоевский показал темную пропасть и глубочайшую нищету человеческого сердца: когда герой сумеет свою нищету осознать, то чудесно (и бессознательно) откроются читателю врата надежды, которую истинное слово вызывает, — даже тогда, когда оно говорит о несправедливости и о рухнувшей жизни». ¹¹⁷

Во-вторых, воскресение — это именно *путь* к Богу, в сущности, представляющий *экзистенциальный опыт*. О живом присутствии Бога говорится по отношению к Соне Мармеладовой: «Мерки разума и справедливости здесь неприменимы. Этому дитяти человеческому ведом Бог в Его живом присутствии». ¹¹⁸ Но главный герой оказывается в сходной ситуации. Как верно замечает Виноградов, Достоевский «выводит Раскольникова на совсем иной путь „опровержения” себя (а следовательно, и своей теории), чем опровержение „доводами”. Он заставляет его встать на путь духовного перерождения, перемены самих постулатов своего мировидения, на путь не теоретического, а экзистенциального акта — принятия, а не „доказательства” веры». ¹¹⁹ По мнению исследователя, в романе отражен духовно-личностный опыт самого Достоевского, успевшего «пройти к этому времени путь попыток обрести себе новую веру и расстаться со старой посредством „доводов” (как он сам писал об этом еще в 1854 году в знаменитом письме к Н. Д. Фонвизиной, которой он признавался, что страстно жаждет веры, но что в нем «тем больше доводов противных», чем сильнее эта жажда). Он уже понял, что это путь бесперспективный, т. е. что акт обретения религиозной веры может быть актом только того же самого порядка, каким был и акт обретения им „веры” Белинского, — актом чисто экзистенциального характера, такого же первичного, „простого” принятия исходных постулатов религиозной веры, каким было принятие исходных постулатов атеизма и естественного нравственного чувства». ¹²⁰ В действительности, «простое» принятие веры не оказывается простым, но имеет характер мистического переживания. Кроме того, в контексте этой темы важна литературная традиция — характеристики духовного пути героя в романе объясняются влиянием житийного жанрового канона, а «поворот человека от преступности к святости» определяется как «ситуация, исконно характерная для христианской литературы». ¹²¹

Оформление концепции героя в романе «Преступление и наказание», таким образом, обусловлено особым значением христианской символики и проблематики, проявляющихся на разных уровнях повествования (сюжет, композиция, система персонажей, включение библейских цитат и аллюзий в романский текст) и отражающих центральную проблему творчества Достоевского: грехопадение души и восстановление образа Божия в человеке.

¹¹⁵ Мочульский К. В. Достоевский. Жизнь и творчество. С. 370. Ср.: «Потому-то и прав Раскольников, утверждая, что Соня верит в ежечасную возможность чуда, исходящего от Бога. Она действительно верит в это, причем без всяких фантазий. Просто она живет среди людей, провозглашенных Христом блаженными» (Гуардини Р. Человек и вера. Брюссель, 1994. С. 57—58).

¹¹⁶ Лебедева Т. Б. Образ Раскольникова в свете житийных ассоциаций. С. 90.

¹¹⁷ Капилуци С. М. «Трагический оптимизм» христианства и проблема спасения: Ф. М. Достоевский. С. 214. См. также: Хоц А. Н. Типология «странного» в художественной системе «Преступления и наказания» // Достоевский: Материалы и исследования. Т. 10. С. 38.

¹¹⁸ Гуардини Р. Человек и вера. С. 57.

¹¹⁹ Виноградов И. И. Диалог Белинского и Достоевского: философская алгебра и социальная арифметика // Виноградов И. И. Духовные искания русской литературы. Ср.: Меерсон О. Авраам и Исаак — свидетели покаяния Раскольникова // Достоевский и мировая культура. 2013. № 30. Ч. 2. С. 13.

¹²⁰ Виноградов И. И. Диалог Белинского и Достоевского. С. 325—326.

¹²¹ Истомина Т. Б. Роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» в его связях с древнерусской литературой. С. 8.

ИЗ БОСФОРСКОГО TABLE-TALK 1874 ГОДА: М. А. ХИТРОВО И ЕГО НЕИЗДАННАЯ ЭПИГРАММА НА ПРОЗЕЛИТА ТРАНСЦЕНДЕНТАЛЬНОЙ ФИЛОСОФИИ

Первая половина 1870-х годов в России была ознаменована явным оживлением интереса к философии даже в кругах, казалось бы, далеких от науки и литературы. В ноябре 1874 года крупные газеты обеих столиц печатали подробные отчеты о магистерском диспуте Владимира Соловьева («Кризис западной философии»); самого магистра, а вскоре и доктора философии одна за другой старались залучить к себе на раут хозяйки модных салонов; активнее, чем прежде, переводились и издавались новейшие европейские философские труды, и, пожалуй, наибольшее внимание — как противовес доминирующему позитивистскому направлению — приковывала к себе одна новинка — «пессимистическая» философия Эдуарда фон Гартмана (1842—1906), в частности его книга «Философия бессознательного» (1869).¹ В те же годы происходило настоящее открытие Артура Шопенгауэра русской просвещенной публикой (переводы его трудов начнут, однако, выходить чуть позже²), и посредником в этом открытии, кстати, послужил тот же Гартман.

В годы перед русско-турецкой войной явить себя почитателем Гартмана и Шопенгауэра стало яркой деталью светского обихода для желающих продемонстрировать свою приобщенность к современным европейским культурным течениям. Часто за этим, конечно, не стояло ничего глубокого, но порой у профессоров, и в том числе у того же Гартмана, появлялись настоящие прозелиты, которые даже сами становились философами, как, например, князь Дмитрий Николаевич Цертелев³ (1852—1911); он познакомился с Гартманом в 1874 году, переписывался с ним, переводил и популяризировал его в России,⁴ а при этом, как писал Г. Брандес, еще и считал своим долгом хотя бы раз в году припасть к ногам своего кумира.⁵ Казалось, что возвращаются времена Гегеля и гегельянцев, среди которых было так много русских, но ведь тогда это были в основном «архивны юноши», а теперь круг прозелитов неожиданно расширялся в сторону «высшего света».

К. Н. Леонтьев, задумавший в 1878 году роман «из русской жизни», действие которого должно было происходить в 1876—1877 годах в провинции и в Петербурге, хотел дать ему название «Пессимист», что сразу напоминало об укзанном выше модном течении, и в одном из писем к своему другу К. А. Губастову,⁶ перечисляя узнаваемые приметы времени, которые собирался отразить в романе, называет в том числе спиритизм,⁷ а также «Гартмана и Шопенгауэ-

¹ Об освоении гартмановской философии в России см. новейшее обобщающее исследование: *Бутина Е. А.* Рецепция идей Э. фон Гартмана в русской философской мысли конца XIX — начала XX веков. Дис. ... канд. филос. наук. М., 2013. Исследовательница замечает, что начало серьезного освоения «Философии бессознательного» приходится на 1873—1874 годы (в это время начал выходить сокращенный перевод А. А. Козлова под названием «Сущность мирового процесса, или Философия бессознательного»).

² Например, перевод первого тома «Мира как воли и представления», выполненный А. А. Фетом, выйдет в Петербурге в 1881 году.

³ Цертелев (Церетелев) — русифицированный вариант грузинской фамилии Церетели.

⁴ См., например: *Цертелев Д.*, кн. Современный пессимизм в Германии: Очерк нравственной философии Шопенгауэра и Гартмана. М., 1885.

⁵ Посвященный Д. Цертелеву фрагмент воспоминаний датского критика приводит в своей диссертации (с. 101) Е. А. Бутина, пользуясь изданием: *Брандес Г.* Русские впечатления. М., 2002. С. 88.

⁶ Леонтьев незадолго до этого оставил дипломатическую службу в Турции и вернулся в Россию (в начале лета 1874 года), Губастов в то время продолжал служить секретарем посольства в Константинополе.

⁷ Увлечение им, захватившее даже некоторых ученых-естественников (вспомним хотя бы А. М. Бутлерова), — характерная деталь той эпохи.

ра».⁸ Сразу вслед за этим, буквально через запятую, стоит: «Цертелев», но здесь Леонтьев имеет в виду не князя Дмитрия, философа и поэта, близкого приятеля Вл. Соловьева, а его старшего брата, второго секретаря русского посольства в Турции, князя Алексея Цертелёва, о котором подробнее будет говориться во второй части нашей статьи. То, что прототипом одного из главных героев должен был стать именно старший Цертелёв, подтверждается другими эпистолярными свидетельствами,⁹ а главным образом тем, что младшего брата Леонтьев в 1870-е годы еще не знал, а за деятельностью старшего продолжал следить, и мемуарный очерк о нем,¹⁰ написанный сразу после смерти Цертелёва, начал рассуждением о том, что этот «молодой герой и красавец» всегда казался ему настоящим героем современного романа, «прекрасного, большого и вовсе, разумеется не отрицательного».¹¹ Нельзя, впрочем, исключать, что в образе одного из главных героев «Пессимиста» могли найти отражение черты обоих братьев.

С константинопольским дипломатическим кругом 1870-х годов, с его лучшей, самой талантливой частью, связано ироничное поэтическое послание одному из последователей «нового учения», за которым просматривается доведенный до крайности субъективный идеализм или даже солипсизм, скорее всего именно в гартмановско-шопенгауэровской редакции. «Русские на Босфоре»,¹² как станет ясно из текста послания-эпиграммы, живейшим образом обсуждали проблемы трансцендентальной философии и были знакомы с самыми новыми трудами, пусть, может быть, и в популярном их изложении.

Любопытную картинку «обычного» утра в царьградском посольстве находим в письме кн. А. Цертелёва к Леонтьеву от 11 ноября 1874 года (за три недели до философской эпиграммы, которой посвящена наша статья): «У нас все по старому. Часто слышим — вот Леонтьева нет, он бы сказал то-то. Капнист после завтрака не может доставить себе удовольствие слушать спор философа, а М-me Опои разрешать с Вами задачи трансцендентальной (sic!) философии».¹³

Две редакции стихотворения, отразившего одну из босфорских философических бесед, сохранились в одном из богатых, но малоизвестных пушкинодомских рукописных собраний. Его автор сейчас почти забыт, поэтому прежде чем обратиться к тексту стихотворения и поискам его возможного «адресата», необходимо рассказать о самом сочинителе.

Правнук М. И. Кутузова Михаил Александрович Хитрово родился 1 февраля 1837 года в Москве. В 1840-е годы его отец, Александр Николаевич Хитрово (1805—1865), служил вице-губернатором в Калуге. Здесь и в калужском имении Пройдево прошло детство будущего дипломата, поэта, переводчика и коллекционе-

⁸ См.: *Леонтьев К. Н.* Полн. собр. соч. и писем: В 12 т. СПб., 2003. Т. 5. С. 907 (письмо от 30 октября 1878 года). Далее ссылки на это издание даются сокращенно: *Леонтьев*. К 1879 году была написана значительная часть романа, но автор оказался недоволен им и уничтожил рукопись. В копии, сделанной его племянницей, сохранилось лишь несколько глав. Соединенные Леонтьевым в одном ряду модные течения — спиритизм и философский пессимизм — действительно совпали во времени, но немецкий философ к этому совпадению не был причастен. Гартман был скорее противником медиумических экспериментов.

⁹ Менее чем через месяц после письма к Губастову Леонтьев сообщил своей молодой петербургской знакомой, О. С. Карцовой, что в его новом романе будет «что-то вроде Цертелёва» (Там же. С. 908).

¹⁰ «Князь Алексей Цертелёв» (*Леонтьев*. Т. 6. Кн. 1. С. 388—397).

¹¹ Там же. С. 388, 389.

¹² Это название, восходящее к книге Н. Н. Муравьева «Русские на Босфоре в 1833 году», прижилось в кругу посольства; правда, чаще оно употреблялось в ироническом переосмыслении — применительно к довольно многочисленному персоналу нерусского происхождения.

¹³ ГЛМ. Ф. 196. Оп. 1. № 276. Л. 3—3 об. В письме упомянуты граф Дмитрий Алексеевич Капнист (1837—1904), в описываемое время первый секретарь посольства, впоследствии (1891—1897) директор Азиатского департамента МИД, и Елизавета (Луиза) Александровна Ону (урожд. Пети де Баронкур; 1843—1909), жена первого драгомана посольства М. К. Ону, приемная дочь видного деятеля русской дипломатии барона А. Г. Жюмини.

ра. Но поначалу ему была уготована военная карьера: после выпуска из Школы гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров, пришедшегося на время Восточной войны (1855), Хитрово был определен прапорщиком в 4-й Резервный дивизион лейб-гвардии Конно-гренадерского полка, охранявшего побережье Финского залива; до 1856 года служил в сформированной в этом полку Вольтижерской команде, причем за успехи в наездничестве и вольтижеровке, как сказано в формулярном списке, 4 марта этого года «удостоился получить Высочайшее благоволение».¹⁴ В августе-сентябре 1856 года он находился в Москве в составе войск Гвардейского и Гренадерского корпусов, 2 мая 1857 года «по домашним обстоятельствам» вышел со службы в звании поручика. В 1858 году в качестве секретаря Хитрово сопровождал Б. П. Мансурова в его миссии в Иерусалим, 7 февраля 1859 года поступил на службу в Азиатский департамент МИД в должности переводчика, в 1860 году стал чиновником особых поручений в том же департаменте, в январе 1861-го получил назначение управляющим в только что учрежденное консульство в Битоле (Монастир), в Македонии; прибыл туда в марте, в должности консула утвержден в апреле 1862 года. Встретившийся с ним в Петербурге в 1861 году Леонтьев, хорошо знавший его с детства, вспоминал через 22 года, что Хитрово одобрил интерес приятеля к естественным наукам, которые, если их правильно понять, могут развить совершенно новое эстетическое миросозерцание, но подчеркнул, что есть и более важные дела: «...защищать в Болгарии Православие и бороться против Католицизма (...) мы должны там поддерживать наше влияние. — Я назначен Консулом в Битолию и завтра еду туда». После этого Хитрово показал Леонтьеву «очень красивый крест и небольшое Евангелие, переплетенное в пунцовый бархат и украшенное серебром и золотом, к(ото)рое посылала В(еликая) К(нягиня) Елена Павловна для какой-то македонской церкви».¹⁵

В Македонии Хитрово быстро заслужил популярность у болгар и активно поддерживал их национально-освободительное движение. «Для него была характерна вера в возможности, в силу народного освободительного движения балканских народов...», а для его донесений — «острая наблюдательность, зрелость суждений, правильная оценка политической обстановки на Балканах».¹⁶ По отзывам современников, отличались его донесения и «прекрасным литературным слогом».¹⁷ В этот период Хитрово напечатал в «Русском вестнике» (1863. № 2) очерк «Поездка на Прилепскую ярмарку и в монастырь Св. Архангел и Тресковец» под измененным инициалом («А. Хитрово»), поскольку публиковаться под настоящим именем лицам, находящимся на коронной службе, было запрещено.

По своим политическим убеждениям Хитрово был близок московским славянофилам и особенно И. С. Аксакову, который хорошо знал всю его семью еще с 1840-х годов. Неудивительно поэтому, что, еще служа в Битолии, Хитрово стал негласным корреспондентом издаваемой Аксаковым газеты «День», а позднее посылал ему свои письма-«рапорты» и для газет «Москва» и «Русь». Цена присылаемые Хитрово корреспонденции из славянских земель, Аксаков видел в их авторе «единственный светлый (...) пункт на нашем тусклом дипломатическом горизонте».¹⁸

Однако собственно дипломатическая карьера Хитрово не всегда шла гладко. На своем первом посту в Македонии он был очень деятелен, но недостаточно осто-

¹⁴ Архив внешней политики Российской Империи МИД РФ. Ф. 159. Оп. 464. № 3514. Л. 1 об.

¹⁵ Леонтьев. Т. 6. Кн. 1. С. 403.

¹⁶ Сенкевич И. Г. Новые материалы по истории южных славян (Из рукописного наследства М. А. Хитрово) // Славянский архив: Сб. статей и материалов. М., 1963. С. 237, 239.

¹⁷ Карцов Ю. С. Семь лет на Ближнем Востоке. СПб., 1906. С. 140. Ряд дипломатических донесений этого периода приведен в указанной выше статье И. Г. Сенкевич, а также в книге: Косик В. И. Константин Леонтьев: размышления на славянскую тему. М., 1997.

¹⁸ ИРЛИ. Ф. 325. Оп. 1. № 263. Л. 5 (письмо Аксакова к Хитрово от 5 сентября 1881 года).

рожен: многие из вдохновенных им болгарских патриотов оказались столь безоглядно активны, что стали узниками турецких тюрем. Министерство сочло нужным удалить энергичного консула от прямых политических вмешательств в славяно-турецкие дела, направив на канцелярскую работу: в 1864 году Хитрово был переведен вторым секретарем Императорской миссии в Константинополе (пост посланника как раз тогда занял его свойственник, муж его троюродной сестры, Н. П. Игнатьев), а в 1870 году назначен дипломатическим агентом МИД при Новороссийском и Бессарабском генерал-губернаторе (в Одессе).

В 1868 году Хитрово женился на своей кузине (по ее настоящему отцу — кн. Г. Н. Вяземскому) Софье Петровне Бахметевой (1848—1910), воспитывавшейся в семье графа А. К. Толстого,¹⁹ в 1872-м назначен генеральным консулом в Константинополе, но во время подготовки к русско-турецкой войне постарался избавиться от тяготившей его службы и был командирован в распоряжение великого князя Николая Николаевича в качестве дипломатического чиновника. При штабе главнокомандующего Хитрово провел все военное время. В 1878 году он был директором дипломатической канцелярии в этом штабе, в 1878—1879-м — консулом в Салониках, в 1881 — дипломатическим агентом и генеральным консулом в Софии (Болгария), откуда был отозван в 1883 году по требованию кн. Александра I Баттенберга;²⁰ с 1883 — консулом в Египте; в 1886—1891 годах — чрезвычайным посланником и полномочным министром в Румынии, где не преуспел, полностью испортив отношения с королем Карелом; осенью 1891-го получил назначение в Португалию, где почти не успел себя проявить, и, наконец, в 1892 году стал послом в Японии.

Дипломатическую деятельность Хитрово, с одной стороны, оценивают как неудачную по своим итогам,²¹ обнаруживают в ряде его действий легкомыслие,²² с другой стороны, современники признавали и достоинства Хитрово-дипломата — любовь к России и веру в нее, не-«шаблонность» и — в нужную минуту — «редкое гражданское мужество».²³

Хитрово-поэт долгое время был известен лишь близкому кругу друзей. Да и в этом кругу популярность ему принесли главным образом сатирические произведения, не предназначавшиеся для печати, и салонные экспромты, в которых, как отмечал Вл. С. Соловьев, было «больше добродушного юмора, нежели желчи».²⁴ 4 (16) июня 1867 года Губастов писал Леонтьеву: «Хитрово упражняется в акrostихах, эпиграммах и сатирах».²⁵ Один из акrostихов того времени («Богуславский») приведен в третьей главе неизданных мемуаров Губастова.²⁶ Ряд текстов такого рода опубликован в приложении к нашей статье «Эпизоды из жизни консула».²⁷

¹⁹ Брак этот окажется несчастным, его не сохранят даже четверо детей. Софья Петровна вернется к матери (официально — тетке), гр. С. А. Толстой, будет блистать в ее салоне, а в историю русской культуры войдет как муза и мистическая возлюбленная Вл. С. Соловьева. Отметим попутно, что кн. Д. и А. Цертелевы по материнской линии приходились родственниками той же графине Толстой, а также, что в середине 1870-х годов с ней познакомился и с тех пор поддерживал общение Леонтьев.

²⁰ Подробнее об этом см.: *Косик В. И.* Русская дипломатия и генералы в Болгарском княжестве, 1881—1883 годы // Советское славяноведение. 1990. № 6. С. 18—28.

²¹ См. посвященную Хитрово главу мемуаров К. А. Губастова: *Фетисенко О. Л.* Эпизоды из жизни консула (К. Н. Леонтьев и М. А. Хитрово) // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 2013 год. СПб., 2014. С. 137—146; а также письмо Леонтьева к Губастову от 25 марта 1891 года: Рус. обозрение. 1897. Июль. С. 423—424.

²² *Карцов Ю. С.* Семь лет на Ближнем Востоке. С. 140.

²³ Там же. С. 140, 141.

²⁴ В. С. [Соловьев Вл. С.] М. А. Хитрово. † 30 июня // Вестник Европы. 1896. Авг. С. 905.

²⁵ ГЛМ. Ф. 196. Оп. 1. № 109. Л. 14 об.

²⁶ Опубликован нами в комментариях к роману Леонтьева «Египетский голубь», для одного из персонажей которого военный советник генерал Д. Н. Богуславский послужил прототипом. См.: *Леонтьев. Т. 5.* С. 847.

²⁷ *Фетисенко О. Л.* Эпизоды из жизни консула. С. 122—137.

К 1878 году относятся сатирическое стихотворение «Над несчастною Болгариею», высмеивающее гражданское управление кн. В. А. Черкасского в освобожденной стране, и поэма «Сан-Стефаниада», имевшая, по воспоминаниям Губастова, «большой успех в высших военных кругах»; в ней упоминались все участники составления Сан-Стефанского прелиминарного мирного договора. Ю. С. Карцов вспоминал, что после этой поэмы Хитрово прозвали «бардом в стане русских воинов».²⁸ Другому мемуаристу (Губастову) запомнились «хорошие и звучные стихи» этой поэмы, ее остроумие и «злая наблюдательность».²⁹ Оба произведения не были опубликованы, и, к сожалению, автографы их затерялись.

Писал Хитрово и драматические сочинения (возможно, они также имели сатирический характер). В письме Губастова к Леонтьеву от 13 ноября 1867 года говорится: «...завтра Хитрово читает у Тимофеевых свою комедию»;³⁰ в письме от 12 декабря сообщаются новые подробности: «Хитрово пишет комедию с современным запахом и с судом присяжных в 5-м действии. Начерно уже все готово, осталось только переписать. Ему ужасно хочется самому поставить ее на сцену, но вряд ли удастся! Думает зашибить большую деньгу».³¹

Сохранившиеся сатирические произведения Хитрово обнаруживают влияние Г. Гейне и А. К. Толстого (между прочим, Хитрово отвечал в стихах на его «Сон Попова»³²). Гейне Хитрово начал переводить уже во время службы в Константинополе.³³ Переводы 8 стихотворений немецкого поэта (что любопытно — не сатирических произведений, а образцов любовной лирики) вошли в вышедший в 1881 году сборник «Стихотворения» (там же помещено по два стихотворения Гете и Э. Гейбеля; во 2-м издании к ним прибавились переводы из Р.-Ф.-А. Сюлли-Прюдома). Вл. Соловьев признавал эти переводы «образцовыми» «по точности и изяществу».³⁴

Однако творчество Хитрово не ограничивалось салонной шуткой и переводами. В нем представлены и лирика, и пафосные стихотворения «на случай», которые охотно печатали И. С. Аксаков и М. Н. Катков, — «На основание Славянской библиотеки в Одессе» (1871), «На кончину гр. А. К. Толстого» (1875), «Пред памятником Пушкина» (1881), «На кончину Достоевского» (1881), «Над прахом убитого Царя» (1881), «На смерть Скобелева» (1882) и «Последний поход. Похоронный марш М. Д. Скобелеву» (1882; опубл. в январе 1883). Неудивительно, что много стихотворений у него связано с русско-турецкой войной. В них очевидна ориентация на «политическую» поэзию Ф. И. Тютчева и отчасти А. С. Хомякова, памяти которого еще в 1871 году Хитрово посвятил поэму «Иоанн Гус (Славянское предание)».

В 1870—1880-е годы в стихах Хитрово «господствует серьезная мысль и возвышенное настроение...»,³⁵ в них все чаще присутствует религиозная тематика («Гефсиманская ночь», «Тайная вечерь», «Распятие», «Люблю Тебя, Христос мой человечный...» и др.). Однако по отношению к ним можно признать справедливым мнение Леонтьева о том, что стихи Хитрово — «бесцветные *по духу* и *слишком общие* по манере (...) в полу-либеральном и *лже-христианском* духе».³⁶

Фольклорные мотивы звучат в стихотворении «Церковище» и балладе «из древней жизни прибалтийских славян» «Рана». В лирических произведениях Хитрово слышнее всего отголоски поэзии Фета, с которым он был знаком лично и которому однажды посвятил и забавную пародию. Из младших современников Хит-

²⁸ Карцов Ю. С. Семь лет на Ближнем Востоке. С. 139.

²⁹ Фетисенко О. Л. Эпизоды из жизни консула. С. 138, 141.

³⁰ ГЛМ. Ф. 196. Оп. 1. № 109. Л. 33.

³¹ Там же. Л. 38.

³² ИРЛИ. Ф. 325. Оп. 2. № 15.

³³ Об этом см.: Леонтьев. Т. 6. Кн. 1. С. 76.

³⁴ Вестник Европы. 1896. Авг. С. 905.

³⁵ Там же.

³⁶ Русское обозрение. 1897. Июль. С. 423.

рово-поэту наиболее родственны К. Р., кн. Д. Н. Цертелев, Вл. Соловьев, ранний Д. С. Мережковский.

Многие стихи Хитрово легко могли бы быть положены на музыку и, возможно, часть из них и написана на мелодию известных романсов и песен (к этому приему он прибегал в своих сатирических произведениях — например, написал стихи по случаю женитьбы адрианопольского консула М. И. Золотарева «на голос» «Серенады» и «Баркаролы» Фр. Шуберта).³⁷

Поэтический талант Хитрово не превышал общераспространенного уровня. Современник замечает о его лирических произведениях: «Довольно хорошие по форме и по стиху, они не отличаются ни оригинальностью, ни глубиной мысли. Их прочтешь и тотчас же забудешь, без желания прочитать их вновь».³⁸ Не оригинальны и образованные по жанрово-тематическому принципу разделы его прижизненного поэтического сборника: «Впечатления и песни», «Думы и картины», «Из времени» и т. д.

Второе, расширенное, издание «Стихотворений» вышло в год смерти Хитрово (1896). Он скоропостижно скончался в ночь на 30 июня 1896 года на террасе дачи под Петербургом после резкого и неудачного для него спора со своим министерским начальством — кн. А. Б. Лобановым-Ростовским.³⁹ Большая часть архива Хитрово погибла в 1910 году во время пожара в Пустыньке, имении, унаследованном С. П. Хитрово от матери. Личный фонд, хранящийся в ИРЛИ, содержит главным образом письма и множество дипломатических документов, но есть здесь и несколько дел, содержащих беловые и — чаще — черновые рукописи стихотворений, к рассмотрению одного из которых мы можем теперь перейти после этого биографического экскурса.

Неопубликованное стихотворение «Быть может, правы вы во всем...» сохранилось, как уже было сказано, в двух редакциях; обе они датированы одним и тем же числом и почти дублируют друг друга, отличаясь только финалом (во второй редакции, кроме того, прибавлено еще одно четверостишие в середине⁴⁰). Есть и еще один промежуточный вариант последних строк, записанный на том же листе, что вторая редакция.

Приведем стихотворение в его окончательном виде:

Быть может, правы вы во всем,
 Адепты нового ученья,
 Быть может, мы одним живем
 Продуктом личного мышленья.
 Все субъективно. Смысл глубок
 Сей истины трансцендентальной.
 И добродетель и порок
 Основы лишены реальной.
 Нет объективной красоты,
 Не существует безобразья,
 За правды строгие черты
 Мы принимаем бред фантазии.
 И наше собственное Я —
 Пустой продукт воображенья —
 Лишилось права бытия
 Конкретной логикой мышленья.
 Но согласитесь, милый мой,

³⁷ См.: Фетисенко О. Л. Эпизоды из жизни консула. С. 123—124, 131—134.

³⁸ Высказывание принадлежит Губастову. См.: Там же. С. 141.

³⁹ См.: Там же. С. 140—141, 144—145. Хитрово доказывал, что России нужно сблизиться не с Китаем, а с Японией, иначе это неминуемо приведет к столкновению с последней. Правительство смотрело на проблему иначе, и через 8 лет случилось то, что случилось.

⁴⁰ От слов: «Все субъективно...».

Что, как вам это ни противно,
И индуктивно
И дедуктивно
Свинья останется свиной
И суб- и объективной.

11 дек(абря 18) 74⁴¹

Обе редакции написаны набело. Вероятнее всего, это был экспромт, записанный после произнесения (л. 2) и в тот же день (или вскоре — потому что дата в автографе даже не была изменена) дополненный и измененный в финале (л. 1).

Пародируемый поэтом-дипломатом идейный контент имеет сложную основу: прежде всего здесь дана «выжимка» из шопенгауэровской теории представления, по-новому истолкованной Гартманом, но очевидны и следы знакомства с философским течением, которое еще только-только возникало — неокантианством Германа Когена (1842—1918) (Кант — связующее звено обоих философских направлений). С именем Когена будет связана так называемая Марбургская школа, она найдет многих приверженцев и среди русских философов,⁴² но в период, когда был написан интересующий нас салонный экспромт, Коген был только приват-доцентом, а его книга «Kants Theorie der Erfahrung» («Теория опыта Канта», 1871) была известна в России, вероятно, только узким специалистам, но европейски образованным посольским служащим новейшие труды могли быть доступны порой даже раньше, чем университетским корпорациям.

В первой, более развернутой, части стихотворения дается некий упрощенный экстракт субъективного идеализма, который удобен для эгоцентрически настроенного человека тем, что отменяет любые иерархии и ограничения: нет ни добра, ни зла, ни красоты, ни «безобразья». Убаюкивающая модальность ложного согласия («быть может, правы...»), по законам эпиграммы, резко сменяется в финале уничтожающим противника острым словом: воображаемого оппонента призывают обратить взгляд на землю — где свинья всегда будет опознана как таковая и «останется свиной».

Точно так же построены две эпиграммы Хитрово на Леонтьева. Одна из них, например, — в полном соответствии с леонтьевской теорией «триединого процесса

⁴¹ ИРЛИ. Ф. 325. Оп. 1. № 1. Л. 1. Вариант последних четырех строк в первой редакции (Там же. Л. 2):

Но согласитесь же со мной,
Как это не печально, —
Свинья останется свиной
Реальной.

Во второй редакции (Л. 1):

Но согласитесь, милый мой,
Как это не печально
Свинья останется свиной
Реальной.

⁴² Это прежде всего А. И. Введенский, И. И. Лапшин, Б. В. Яковенко. О неокантианстве в России см.: *Дмитриева Н. А.* Русское неокантианство: «Марбург» в России. Историко-философские очерки. М., 2007; Неокантианство немецкое и русское: между теорией познания и критикой культуры. М., 2010. В истории русской литературы Марбургская школа ассоциируется с именем Б. Л. Пастернака, а до этого — Андрея Белого. В связи с эпиграммой Хитрово вспоминаются стихотворения из его книги «Урна», навеянные общением с Б. А. Фохтом (цикл «Философическая грусть», 1908), строки из «Премудрости»: «Профессор марбургский Когэн, / Творец сухих методологий!», стихотворение «Мой друг»: «Уж с год таскается за мной / Повсюду марбургский философ. / Мой ум он топил в мгле ночной / Метафизических вопросов. (...) На робкий роковой вопрос / Ответствует философ этот, / Почесывая бледный нос, / Что истина, что правда... — метод. (...) „Жизнь, — шепчет он, остановясь / Среди зеленеющих могил, — / Метафизическая связь / Трансцендентальных предпосылок. // Рассеется она, как дым: / Она не жизнь, а тень суждений”» (*Белый А.* Стихотворения и поэмы: В 2 т. СПб.; М., 2006. Т. 1. С. 325, 326).

развития» — рисует картину всеобщего «вторичного смесительного упрощения», внезапно увенчанную таким выводом-пуантом:

И это все, увы! свершилось для того,
Чтобы Леонтьеву дать средства к пустословью.⁴³

Финал стихотворения «Быть может, правы вы во всем...» маркирован еще и сменой ритма, но если в первых вариантах четырехстопный ямб сохраняется до предпоследнего стиха, то в итоговой редакции появляется вставка из двух строк, ломающая ритм, и все закругляется трехсложником с женской рифмой.

Перед нами не просто эпиграмма, а целая эпистола. Кому же она адресована? «Адептов нового ученья» Хитрово мог встретить и в Петербурге, и в Константинополе. Поскольку рукописи сохранились рядом с несколькими посвящениями константинопольским сослуживцам, предположим, что скорее всего и публикуемый текст вызван общением в посольском кругу. Напомним, что дружеские беседы о «трансцендентальной философии», так сказать, запротоколированы в процитированном в начале статьи письме Цертелева. На наш взгляд, самый вероятный адресат послания — это и есть автор данного письма, блестящий молодой дипломат кн. Алексей Николаевич Цертелев (1848—1883).

Его детство прошло в Швейцарии, после окончания Московского университета он поступил на службу в Азиатский департамент МИДа и уже через два года получил хорошее назначение — секретарем миссии в Белграде, а вслед за тем — секретарем посольства в Константинополе, консулом в Адрианополе. Цертелев не был только канцелярским работником: расцвет его деятельности приходится на 1876—1878 годы. В 1876-м вместе с американским генеральным консулом Э. Скайлером он собирал сведения об устроенной турками резне в Македонии, присутствовал на Константинопольской конференции послов, а во время русско-турецкой войны «поступил в казаки и оказал отряду Генерала Гурко (...) немаловажную услугу, произведя, переодевшись болгаринном, обследование Ханкейского ущелья, через которое Гурко (...) появился неожиданно для турок в Казанлыкской долине».⁴⁴ К концу войны у него было четыре солдатских Георгия.⁴⁵

Леонтьев, познакомившийся с Цертелевым в конце 1872-го, после года, проведенного на Афоне, отзывался об этом человеке «хищного» типа, по известному термину Ап. А. Григорьева, как о современном печоринце («по-печорински зол и язвительен»⁴⁶), подчеркивал его ум, многочисленные таланты, но также и изощренный (чуть не до «демонизма») цинизм и неприкрытое желание «немедленного успеха, силы и влияния».⁴⁷

Если младший брат дипломата был известен как почитатель Шопенгауэра и Гартмана и автор работ о них, то о философских предпочтениях Алексея Цертелева не сохранилось практически никаких сведений. Леонтьев отметил лишь его «серьезно-образованный ум, равно способный и к теоретической мысли, и к самым быстрым и основательно-практическим соображениям».⁴⁸ Князь рано умер, и уже за три года до смерти страдал душевным недугом. Кроме незавершенного (и неизданного при жизни⁴⁹) леонтьевского мемуарного очерка о нем нет воспоминаний, даже дипломатическая его деятельность почти совершенно не изучена.⁵⁰ Но и по неболь-

⁴³ Фетисенко О. Л. Эпизоды из жизни консула. С. 129.

⁴⁴ Губастов К. А. Мемуары. Цит. по: Леонтьев. Т. 6. Кн. 2. С. 461.

⁴⁵ Карцов Ю. С. Семь лет на Ближнем Востоке. С. 40.

⁴⁶ Леонтьев. Т. 6. Кн. 1. С. 388.

⁴⁷ Там же. С. 391, 392.

⁴⁸ Там же. С. 390.

⁴⁹ Впервые с неточностями очерк опубликован О. Е. Майоровой: Лица. М.; СПб., 1995. Вып. 6. С. 456—464.

⁵⁰ На эту тему нам известно только две малодоступные работы: Гвинчидзе О. Ш. А. Н. Цертели. Генеральный консул России в Болгарии. Тбилиси, 1962; Козьменко И. В. Русский дип-

шой леонтьевской мемуарной зарисовке многие черты, объясняющие быстроту и натиск его карьеры, выявляются достаточно ярко. А в пользу объективности Леонтьева говорят свидетельства современников: характеристика Цертелёва в неизданных мемуарах Губастова и в книге Ю. Карцова.

Губастов отметил такие черты своего коллеги: «...он был порывист, раздражителен, способен был гнаться за личным успехом, но при этих недостатках у него были огромные качества для политического деятеля, — личное обаяние, творчество, быстрота соображения и умение пользоваться людьми и обстоятельствами».⁵¹ Примечение этого умения на практике Леонтьев описал в своем очерке, а Карцов подчеркнул цинизм «старшего товарища»: «Как истый политик-реалист, он был чужд сентиментальности; от холодного цинизма его суждений меня в моих пылких юношеских чувствах даже коробило».⁵²

В 1873 и первой половине 1874-го Хитрово любил схлестнуться в споре с Леонтьевым, после возвращения последнего в Россию наиболее достойным — по силе и по остроумию — противником для него из всего посольского состава мог быть, пожалуй, исключительно Цертелёв. Граф Капнист (которого, как говорилось выше, упоминал в своем письме к Леонтьеву Цертелёв в качестве философского со-вопросника), например, держался более официозно и находился уже в полушаге от успешной петербургской чиновничьей карьеры, Губастов казался тогда еще слишком легкомысленным. Но спорил Цертелёв не всегда добросовестно: «Не так, как спорят простодушные и вместе с тем искренние и смелые приверженцы какой-нибудь драгоценной им идеи (...) не с целью убедить или убедиться, а лишь с желанием под видом веселого, полущуточного, полубидного товарищеского глумления производить выгодное для себя впечатление...».⁵³

Интересно, что Леонтьев находил сходство между Цертелёвым и Хитрово. В его глазах их объединяла «поэзия злости».⁵⁴ Такие люди не могут долго быть в мире друг с другом. В сентябре 1875 года Хитрово и Цертелёв еще остаются приятелями (Губастов упоминает в письме от 4 сентября «цертелёвско-хитровские» проекты вечера с подпиской в пользу Леонтьева, попавшего в России в труднейшее материальное положение), но менее чем через год их отношения достигают такой напряженности, что Хитрово, придравшись к самому пустому поводу,⁵⁵ вызывает Цертелёва (тогда адрианопольского консула, приехавшего всего на три дня в Стамбул) на дуэль, которая никак не могла состояться из-за сложных политических обстоятельств, а потом все же произошла, хотя и крайне своеобразно — без выстрелов.

Наше предположение о том, что «адепт нового учения» — это Алексей Цертелёв, основывается, таким образом, на следующих фактах: он был в 1874 году сослуживцем и приятелем Хитрово, участвовал в философских спорах константинопольского посольского кружка, должен был стать прототипом одного из главных героев романа «Пессимист» (напомним слова из письма Леонтьева к Губастову: «Будет там (...) спиритизм, Гартман, Шопенгауер, Цертелёв и многое другое»);⁵⁶ Кстати, и странная дуэль без выстрелов, из которой друзья и коллеги «сделали (...) что-то смешное», нашла отражение в этом незавершенном романе.⁵⁷

ломат А. Н. Цертелёв — защитник интересов болгарского народа // Балканский исторический сборник. Кишинев, 1973. Вып. III.

⁵¹ Цит. по: *Леонтьев*. Т. 6. Кн. 2. С. 462.

⁵² *Карцов Ю. С.* Семь лет на ближнем Востоке. С. 42.

⁵³ *Леонтьев*. Т. 6. Кн. 1. С. 393.

⁵⁴ Цит. по: Там же. Т. 6. Кн. 2. С. 464.

⁵⁵ Этот предлог годился бы скорее для каких-нибудь очень давних времен: в присутствии мужа Цертелёв обратился, как бы не замечая его, к его жене. Вызов и ответ произнесены были по-французски.

⁵⁶ См. прим. 8.

⁵⁷ См.: *Леонтьев*. Т. 6. Кн. 2. С. 571.

Даже мотив «свинства», от которого не отказался Хитрово ни в одном из трех сохранившихся вариантов финала своего стихотворения, как нам представляется, указывает именно на Алексея Цертелева и его вызывающе циничную манеру обращения с коллегами. Если супругов Хитрово Леонтьев сравнивал с породистыми собаками, которые кусаются, но не могут не вызывать восхищения своей «декоративностью»,⁵⁸ то блестящий и так страшно — лишившись разума — закончивший свою жизнь дипломат и казак вызывал у него другие ассоциации, вполне соответствующие стихотворению Хитрово: «...вы, конечно, помните, как я бескорыстно восхищался Алек(сеем) Цертелевым, несмотря на то, что он свиньей вел себя против меня».⁵⁹

Завершить статью нам бы хотелось выразительным портретом Цертелева, кстати, еще раз подтверждающим наше предположение о том, что один из героев леонтьевского «Пессимиста» и в то же время адресат эпитаграммы Хитрово — именно он. В цитате, которая будет приведена ниже, между прочим, упомянут и спиритизм (выходит, им увлекались в 1870-е годы оба брата Цертелевы), и «печоринское» позирование шопенгауэрианством. А этот мотив как нельзя более важен для верификации нашей гипотезы об адресате эпитаграммы. Начало необходимого нам фрагмента нуждается в небольшом пояснении: письмо Губастова к Леонтьеву датировано 9 марта 1877 года, и недовольство автора объясняется тем, что затянулась предвоенная неразбериха, а война с Турцией все никак не начинается. Итак, вот портрет одного из «героев того времени»: «...не в славянской натуре решать метко и быстро такие жизненные вопросы, как Восточный. Угадав давно всю пустоту всевозможных агитаций в обществе у нас и в дипломатии, я ни на минуту не сомневался в окончательном результате всех этих затей и доказательством этого служат бесчисленные пари, выигранные мною (...). По-турецки подобные потешные истории, Вы знаете, называются „маскаралык“. Если я когда-нибудь буду описывать историю этого времени — то я так и назову „Историю маскаралыка 1876—1877 г.“. Лучшим доказательством моего мнения служит то, что от всей этой каши все оказались в накладе: Россия, болгары, греки, босняки, герцеговинцы, сербы, черногорцы, даже турки — и выиграл только один маскара Цертелев. Он прославился своею деятельностью в Болгарии, своими пустозвонными (и уморительными в сущности) проектами реорганизации Болгарии, Боснии и т. п. Съездил в Ливадию, обедал там очень хорошо, получил камер-юнкерство, разъезжает теперь по Европе, украшается всевозможными орденами, беседует с журналистами и слова его передаются in extenso⁶⁰ по телеграфу во все концы мира. В промежутках же бьет баклуши, шопенгауерствует (т. е. то, что в 40-х годах называлось) Печоринство), занимается спиритизмом с Графиней Соллогуб⁶¹ и издевается над единоверцами и единоплеменниками. Бога ради не подумайте, что я говорю это от зависти. Нимало. (...) я не завидовал и подавно уже не завидую успехам Цертелева, — но я говорю это серьезно и привожу как знак времени, как мерило нашей политической деятельности. Пожалуйста же, не думайте, что я пишу завистью к моему сослуживцу и печалюсь не быть камер-юнкером или кавалером Черного орла⁶² или другого какого брелока. Я, право, смотрю на это давно уже глазами Эк(к)лезиаста: „суета сует“».⁶³

⁵⁸ Ср.: Там же. Т. 6. Кн. 1. С. 76.

⁵⁹ Из письма к Губастову от 4 июля 1885 г. (РГАЛИ. Ф. 290. Оп. 1. № 28. Л. 123 об.).

⁶⁰ полностью (лат.)

⁶¹ Не ясно, идет ли речь о сестре Ю. Ф. Самарина гр. Марии Федоровне Соллогуб (1821—1888) или о ее невестке гр. Наталии Михайловне Соллогуб (1851—1915).

⁶² Высший прусский орден, учрежденный в 1701 году.

⁶³ ГЛМ. Ф. 196. Оп. 1. № 110. Л. 26—26 об.

РАННИЙ А. П. ЧЕХОВ «ЗА» И «ПРОТИВ» Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО (ОТ «ДРАМЫ НА ОХОТЕ» К «ИВАНОВУ»)*

То, что художественный мир зрелого Чехова строится как полемическое соотнесение с художественным миром Толстого, хорошо известно. То, что становление Чехова как писателя происходит на основе отталкивания от Достоевского, до сих пор осознается не в полной мере. Так, далеко не в полной мере выявлена и верно интерпретирована пародийность и криптопародийность по отношению ко многим произведениям Достоевского чеховской «Драмы на охоте», впервые отмеченная Р. Г. Назировым.¹

Между тем этот роман² и в самом деле представляет собой роман-пародию³ (или точнее, гипертекст с элементами не только пародии, но и стилизации) — только не на уголовный роман Э. Габорио и А. А. Шкляревского, а на наиболее актуальную в 1880-е годы русскую классическую литературу.⁴ Это прежде всего произведения А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова,⁵ А. Н. Островского, И. С. Тургенева,⁶ Н. В. Гоголя, Л. Н. Толстого и др. Однако совершенно исключительную роль в «Драме на охоте» ((1884—1885)) играют пародийные аллюзии на произведения Достоевского. Можно сказать, что в известной мере «Драма на охоте» — это вообще развернутая пародия Чехова на Достоевского как наиболее популярного в 1880-е годы русского писателя, а пародийность по отношению ко многим другим русским и западно-европейским писателям играет в ней второстепенную роль. Одновременно это полемическая интерпретация Чеховым художественного мира Достоевского.⁷

Однако и во многих произведениях более зрелого Чехова: прозаика и драматурга — имеет место, хотя и, как правило, в более скрытом виде — не только ориентация на автора «великого пятикнижия», но и отталкивание от него.⁸ В настоя-

* Работа выполнена в рамках проекта РГНФ № 15-34-01013.

¹ Назиров Р. Г. Достоевский и Чехов: Преемственность и пародия // Назиров Р. Г. Русская классическая литература: сравнительно-исторический подход. Исследования разных лет: Сб. статей. Уфа, 2005. С. 159—168.

² Что касается жанровой природы «Драмы на охоте», то сам Чехов ее не обозначил, а его брат Михаил, ведавший по его поручению делами с газетой «Новости дня», в которой она печаталась, называл ее «романом» (см.: Чехов А. П. Полн. собр. соч.: В 30 т. М., 1983. Соч.: Т. 3. С. 590. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием серии (Соч. или Письма), тома и страницы). Также поступают и большинство исследователей и комментаторов «Драмы на охоте». См.: Там же. С. 590—592; Вуколов Л. И. Драма на охоте // А. П. Чехов. Энциклопедия / Сост. и науч. ред. В. Б. Катаев. М., 2011. С. 85—87; Бориневич-Бабайцева З. А. Роман А. П. Чехова «Драма на охоте» // Труды Одесского гос. ун-та. Сер. филологических наук. 1956. Т. 146. Вып. 5. С. 23—40, и др.

³ Представление о пародийной природе «Драмы на охоте» было высказано еще в середине 1930-х годов Ю. Соболевым и А. Амфитеатовым (см.: Соч. 3; 591—592).

⁴ Это — впрочем, без констатации пародийной природы данной связи — отмечал еще Л. И. Вуколов. См.: Вуколов Л. И. Чехов и газетный роман // В творческой лаборатории Чехова («Драма на охоте»). М., 2007. С. 214.

⁵ См.: Пруайар Ж. Гордый человек и дикая девушка: (Размышления над повестью «Драма на охоте») // Чеховиана. Чехов и Пушкин. М., 1998. С. 113—116; Виноградова Е. Ю. «Драма на охоте»: пародийность и пародичность аллюзий // Чеховиана. Из века XX в XXI. Итоги и ожидания. М., 2007. С. 296—307.

⁶ См.: Кибальник С. А. Чехов против Достоевского («Драма на охоте» как роман-пародия) // Новый филологический вестник. 2015. № 1 (32). С. 18—31.

⁷ Там же.

⁸ См.: Полоцкая Э. А. Человек в художественном мире Достоевского и Чехова // Достоевский и русские писатели. М., 1971. С. 184—245; Громов М. П. Скрытые цитаты: Чехов и Достоевский // Чехов и его время. М., 1977. С. 39—52; Овчарова П. И. Чехов — читатель Достоевского // Литературная учеба. 1982. № 3. С. 183—192; Тихомиров С. В. Чехов и Достоевский // Чеховская энциклопедия. М., 2011. С. 430—431.

щей работе речь пойдет прежде всего о такой скрытой полемике Чехова в пьесе «Иванов» (<1889>; первая редакция — <1887>) с некоторыми главнейшими художественными идеями вершинного и итогового создания Достоевского — романа «Братья Карамазовы» (<1879—1880>).

Художественная полемика с этим произведением составляет существенный слой «Драмы на охоте». Так, Камышев в целом ряде эпизодов выглядит как пародийный Дмитрий Карамазов. Каэтан Пшехоцкий своей внешностью,⁹ жадностью и склонностью к картам напоминает многочисленных поляков Достоевского — прежде всего «офицера» из «Братьев Карамазовых», которым была увлечена Грушняка.¹⁰ Прямо ориентированы на роман Достоевского экспозиция и развязка «Драмы на охоте». «Все описание гульбы с участием хора и особенно его любвеобильных солисток, — справедливо отмечал Назиров, — представляет собой переработку эпизода в Мокром. У Достоевского этот эпизод завершался ошеломительным ударом — появлением полиции и арестом Мити по обвинению в убийстве отца, которому разбили голову тяжелым, тупым предметом. У Чехова все проще: когда Камышев после двух пьяных ночей отоспался у себя дома, уездный врач сообщает ему о жалобе графского мужика, которого Камышев ударил веслом по голове (о чем он совершенно не помнит)».¹¹ Наконец, развязка: «судебный процесс, особенно „риторическая“ защита адвоката и также согласие присяжных в суровости приговора — пародийны по отношению к аналогичным сценам в „Братьях Карамазовых“».¹²

1

Кое-что существенное из этой внутренней полемики с «Братьями Карамазовыми» перешло и в пьесу «Иванов».¹³ Иначе, впрочем, и не могло быть. Ведь сама по себе эта пьеса представляет собой в значительной — причем, в гораздо большей, чем это отмечалось ранее, — степени как бы драматургическую «перелицовку» романа «Драма на охоте». Более или менее четкое соответствие прослеживается между главными и даже многими второстепенными героями двух произведений: Камышев — Иванов, Щур — Львов, Лебедев — граф Карнеев, Надя Калинина — Саша Лебедева, отец Нади Калинин — Боркин. Соответствие это подтверждается не только общей принадлежностью названных пар героев к одним и тем же типажам: слабохарактерный протагонист, все время осыпающийся укоризнами друг-соперник, спивающийся и теряющий человеческое лицо старший друг, чистая и наивная девушка, влюбленная в протагониста, садящийся ему на голову слуга или служащий у него и т. п.

Это сходство проявляется и в их отношениях с другими героями, и в целом ряде автореминисценций. Ср. «ключевой монолог» Камышева: «Я еще не стар, не сед, но я уже не живу. Психиатры рассказывают, что один солдат, раненный при Ватерлоо, сошел с ума и впоследствии уверял всех и сам в то верил, что он убит

⁹ Подробнее об этом см.: *Кибальник С. А.* Чехов против Достоевского («Драма на охоте» как роман-пародия). С. 21.

¹⁰ Ср.: *Назиров Р. Г.* Достоевский и Чехов. С. 162.

¹¹ «Создается впечатление, — справедливо комментирует эти свои наблюдения Назиров, — что Чехов последовательно и методически снижает мотивы и сцены из „Братьев Карамазовых“» (Там же. С. 162—163).

¹² *Виноградова Е. Ю.* «Драма на охоте»: пародийность и пародичность аллюзий. С. 301—302.

¹³ Так, целую «систему параллелей из романов Достоевского» С. Ю. Николаева обнаружила в первой чеховской пьесе «Безотцовщина»: «Количество реминисценций, прямых соответствий столь велико, что позволяет говорить не только о глубоко осознанной Чеховым преемственности, но и о своеобразном литературном эксперименте — переводе романов Достоевского на язык драмы» (*Николаева С. Ю.* Чехов и Достоевский (проблема историзма). Учебное пособие. Тверь, 1991. С. 31).

при Ватерлоо, а что то, что теперь считают за него, есть только его тень, отражение прошлого. Нечто *похожее на эту полусмерть* переживаю теперь и я» (Соч. 3; 276; здесь и далее курсив мой. — С. К.) — и единственное внятное объяснение Иванова того, что с ним произошло, которое он дает Лебедеву: «У меня был рабочий Семен, которого ты помнишь. Раз, во время молотбы, он захотел похвастать перед девками своею силой, взвалил себе на спину два мешка ржи и *надорвался. Умер* скоро. Мне кажется, что *я тоже надорвался*. Гимназия, университет, потом хозяйство, школы, проекты... Веровал я не так, как все, женился не так, как все, горячился, рисковал, деньги свои, сам знаешь, бросал направо и налево, был счастлив и страдал, как никто во всем уезде. Все это, Паша, мои мешки... Взвалил себе на спину ношу, а спина-то и треснула. В двадцать лет мы все уже герои, за все беремся, все можем, и к тридцати уже утомляемся, никуда не годимся» (Соч. 12; 52).

Совершенно аналогичны — с поправкой на то, что Сарра (Анна Петровна) — нелюбимая теперь жена Иванова, а Надя Калинина — девушка, за которой ухаживал и которую оставил Камышев, — отношения этих героинь, соответственно, с Ивановым и Камышевым. Обе они мечтают о том, чтобы вернуть прошлое. Ср. слова Нади Камышеву: «Мне все кажется, что вас... отделило от меня какое-то недоразумение, каприз... Мне кажется, что выскажись мы — и *все пойдет по-старому*... Если бы мне так не казалось, то у меня не хватило бы решимости задать вам вопрос, который вы сейчас услышите... Я, Сергей Петрович, *несчастна*... Вы должны это видеть... *Жизнь моя не в жизнь*... Вся высохла...» (Соч. 3; 330) — и реплику Сарры Иванову: «Коля... А то остался бы! *Будем, как прежде, разговаривать*... <...> Отчего ты изменился? <...> я — *как брошенная*...» (Соч. 12; 19—20).

Несмотря на то, что Надя Калинина предпочитает Щуру Камышева, первый для второго самый близкий приятель: «Павел Иванович — единственный человек, сентенции которого я выслушиваю с легкой душою, не морщась, которому *дозволяется вопросительно заглядывать в мои глаза и запускать исследующую руку в дебри моей души*... Мы с ним приятели в самом лучшем смысле этого слова и уважаем друг друга...» (Соч. 3; 291). Аналогичную предрасположенность Иванов испытывает — по крайней мере, в первой половине пьесы — ко Львову: «И в а н о в. Нас могут услышать, пойдете, пройдемся. (*Встают.*) Я, милый друг, *рассказал бы вам с самого начала*, но история длинная и такая сложная, что до утра не расскажешь <...> Вы, милый друг, кончили курс только в прошлом году, еще молоды и бодры, а мне тридцать пять. *Я имею право вам советовать*» (Соч. 12; 13, 16).

Впрочем, Львов также очевидным образом равнодушен к жене Иванова, как Щур к Наде Калининой. В результате и Щур, и Львов постоянно обращаются, соответственно, к Камышеву и Иванову со своими нравственными «сентенциями». Ср., например, упрек Щура Камышеву: «Я был уверен, что вы на ней женитесь! И вы... вы пожаловались, *посмеялись! За что? Что она вам сделала?*» (Соч. 3; 302) — и реплику Львова Иванову: «В вашем голосе, в вашей интонации, не говоря уже о словах, *столько бездушного эгоизма, столько холодного бессердечия*... Близкий вам человек погибает оттого, что он вам близок, дни его сочтены, а вы... вы можете не любить, ходить, давать советы, *рисоваться*... <...> К чему же вы торопитесь? *Почему вам нужно, чтобы ваша жена умерла теперь*, а не через месяц, через год?..» (Соч. 12; 17, 54).

Разумеется, Львов — несколько другой психологический тип (всеобщий обличитель — «второй Добролюбов», по словам Шабельского (Соч. 12; 33)) и потому разговаривает с Ивановым гораздо более требовательно. Его постоянные обличения, в отличие от «сентенций» Щура Камышеву, скоро надоедают Иванову. Однако функционально соотношение этих пар героев совершенно сходно.

Отношения Камышева с графом Карнеевым и, соответственно, Шабельского с Лебедевым — это отношения старых приятелей, из которых один позволяет себе

иногда обращаться к другому довольно пренебрежительно. Ср. диалог Камышева и графа Карнеева:

«— А ты еще не бросил походя дуть водку! — сказал я.

— Не бросил, Сережа!

— Ну. Хоть брось пьяную манеру морщиться и качать головой! Противно» (Соч. 3; 257) — почти дословно повторяющийся в «Иванове»:

«Лебедев. Гаврила!

Шабельский. Ты уж и так нагаврился. Погляди, как нос насандалил!

Лебедев (*льет*). Ничего, душа моя... не венчаться мне ехать» (Соч. 12; 83).

Отношения Камышева с его слугой Поликарпом в какой-то степени напоминают отношения Иванова с Боркиным, который, будучи управляющим его имения, разговаривает с ним довольно бесцеремонно. И точно так же как Камышев, сделал попытку выгнать Поликарпа, тут же проявляет слабость:

«— Ааа... ты еще смеешь говорить мне дерзости! — задрожал я, выливая всю свою желчь на бедного лакея. — *Вон! Чтоб и духу твоего здесь не было, негодяй!* Вон!

И, не дожидаясь, пока человек выйдет из комнаты, я повалился на постель и зарыдал, как мальчишка» (Соч. 12; 346).

Иванов не плачет перед Боркиным, но, также как и Камышев, не в силах осуществить свое намерение:

«И в а н о в. *Негодяй вы этакий!* Ваши подлые проекты, которыми вы сыплете по всему уезду, сдлали меня в глазах людей бесчестным человеком! У нас нет ничего общего, и я прошу вас сию же минуту оставить мой дом! (*Быстро ходит.*)»

Б о р к и н. Я знаю, все это вы говорите в раздражении, а потому не сержусь на вас. Оскорбляйте сколько хотите... (*Поднимает сигару.*) А меланхолию пора бросить. Вы не гимназист...» (Соч. 12; 60—61).

Если Калинин говорит графу Карнееву: «Имей я такие средства, как у его сиятельства, я *показал бы как надо жить!*» (Соч. 3; 311) — то, в сущности, то же самое Боркин повторяет Иванову на протяжении всей пьесы, начиная со второго акта первого действия: «Хороший вы человек, умный, но *в вас не хватает этой жилки, этого, понимаете ли, взмаха.* Этак бы размахнуться, чтобы чертям тошно стало...» (Соч. 12; 10).

Надя Калинина испытывает к Камышеву «влечение — род недуга», которое не в силах выбить из нее любые демонстрации пренебрежения к ней с его стороны. Когда же она убеждается в том, что Камышев ее не любит, она решает выйти замуж за графа Карнеева. При этом она руководствуется самыми благородными побуждениями: «Вы скажете, что выходить не любя нечестно и прочее, что уже тысячу раз было сказано, но... что же мне делать? *Чувствовать себя на этом свете лишнюю мебелью очень тяжело... Жутко жить, не зная цели... Когда же этот человек, которого вы так не любите, сделает меня своею женою, то у меня уже будет задача жизни... Я исправлю его, я отучу его пить, научу работать...* Взгляните на него! Теперь он не похож на человека, а я сделаю его человеком» (Соч. 3; 356).¹⁴

Аналогичный характер имеют намерения относительно Иванова Саша Лебедевой, которая готова спасти его, пусть даже против его собственной воли.

2

Последний мотив имеет особое значение для разрешения проблемы, поставленной в заглавие настоящей статьи. Поэтому на том, как он развит в «Иванове», стоит остановиться более подробно. Дело в том, что в печатной редакции пьесы по-

¹⁴ Впрочем, Камышев воспринимает их иронически: «И так далее и так далее, — сказал я. — Вы бережете его громадное состояние, будете творить благие дела...» (Соч. 3; 357).

являются некоторые новые формулировки этой идеи, которых не было ни в «Драме на охоте», ни в «Иванове» редакции 1887 года:

«С а ш а. Мужчины многого не понимают. Всякой девушке скорее понравится неудачник, чем счастливец, потому что каждую соблазняет *любовь деятельная...* Понимаешь? Деятельная. Мужчины заняты делом, и потому у них любовь на третьем плане. Поговорить с женой, погулять с нею по саду, приятно провести время, на могилке поплакать — вот и все. *А у нас любовь — это жизнь. Я люблю тебя, это значит, что я мечтаю, как я излечу тебя от тоски,* как пойду с тобою на край света... Ты на гору, и я на гору; ты в яму, и я в яму. Для меня, например, было бы большим счастьем всю ночь бумаги твои переписывать, или всю ночь сторожить, чтобы тебя не разбудил кто-нибудь, или идти с тобою пешком верст сто. Помню, года три назад, ты раз, во время молотьбы, пришел к нам весь в пыли, загорелый, измученный, и попросил пить. Принесла я тебе стакан, а ты уж лежишь на диване и спишь как убитый. Спал ты у нас полсуток, а я все время стояла за дверью и сторожила, чтобы кто не вошел. И так мне было хорошо! *Чем больше труда, тем любовь лучше,* то есть она, понимаешь ли, сильнее чувствуется.

Иванов. *Деятельная любовь...* Гм... Порча это, девическая философия, или, может, так оно и должно быть... (*Пожимает плечами.*) Черт его знает!» (Соч. 3; 58—59).

Впрочем, постоянные колебания Иванова доводят Сашу до того, что, когда он вновь предлагает ей отказаться от свадьбы уже в самый ее день, она говорит ему: «Ах, Николай, если бы ты знал, как ты меня утомил! Как измучил ты мою душу! Добрый, умный человек, посуди: ну, можно ли задавать такие задачи? Что ни день, то задача, одна труднее другой... Хотела я *действительной любви*, но ведь это *мученическая любовь!*» (Соч. 3; 72).

Любопытно, что выражение «*действительная любовь*» представляет собой точную цитату из «Братьев Карамазовых». Причем в романе Достоевского оно несет особую смысловую нагрузку. Именно такой рецепт обретения веры исповедует старец Зосима: «*действительная любовь*». Его адресует Зосима госпоже Хохлаковой в ответ на ее религиозные сомнения: «*⟨...⟩ Чем же доказать, чем убедиться? О, мне несчастие! Я стою и кругом вижу, что всем всё равно, почти всем, никто об этом теперь не заботится, а я одна только переносить этого не могу. Это убийственно, убийственно!*

— Без сомнения, убийственно. Но доказать тут нельзя ничего, убедиться же возможно.

— Как? Чем?

— *Опытom действительной любви.* Постарайтесь любить ваших ближних деятельно и неустанно. По мере того как будете преуспевать в любви, будете убеждаться и в бытии бога, и в бессмертии души вашей. Если же дойдете до полного самоотвержения в любви к ближнему, тогда уж несомненно уверуете, и никакое сомнение даже и не возможно зайти в вашу душу. Это испытано, это точно».

В ответ на этот совет Зосимы госпожа Хохлакова, с одной стороны, декларирует напоминающую восторженные тирады Сашы Лебедевой готовность к любым трудностям, а с другой — готова на них только в случае безотлагательного получения благодарности: «*Действительной любви?* Вот и опять вопрос, и такой вопрос, такой вопрос! Видите, я так люблю человечество, что, верите ли, мечтаю иногда бросить всё, всё, что имею, оставить Лисе и идти в сестры милосердия. Я закрываю глаза, думаю и мечтаю, и в эти минуты *я чувствую в себе непреодолимую силу.* Никакие раны, никакие гнойные язвы не могли бы меня испугать. Я бы перевязывала и обмывала собственными руками, я была бы сиделкой у этих страдальцев, я готова целовать эти язвы... *⟨...⟩*

— Да, но долго ли бы я могла выжить в такой жизни? — горячо и почти как бы иступленно продолжала дама. — Вот главнейший вопрос! *⟨...⟩* И вот — пред-

ставьте, я с содроганием это уже решила: если есть что-нибудь, что могло бы расхолодить мою „деятельную” любовь к человечеству тотчас же, то это единственно неблагодарность. Одним словом, я работница за плату, я требую тотчас же платы, то есть похвалы себе и платы за любовь любовью. Иначе я никого не способна любить!

Она была в *припадке самого искреннего самобичевания* и, кончив, с вызывающе решимостью поглядела на старца». ¹⁵

Старец Зосима напоминает тут госпоже Хохлаковой о том, что легко любить человечество вообще, но гораздо труднее любить конкретных людей и что «деятельная любовь» дается непросто: «Если же вы и со мной теперь говорили столь искренно для того, чтобы, как теперь от меня, лишь похвалу получить за вашу правдивость, то, конечно, ни до чего не дойдете в подвигах *деятельной любви*; так всё и останется лишь в мечтах ваших, и вся жизнь мелькнет как призрак» (14, 53).

Намеченное здесь противопоставление «деятельной любви» «любви мечтательной» Зосима развивает и дальше: «Главное, убегайте лжи, всякой лжи, лжи себе самой в особенности. (...) Не пугайтесь никогда собственного вашего малодушия в достижении любви, даже дурных при этом поступков ваших не пугайтесь очень. Жалею, что не могу сказать вам ничего отраднее, ибо *любовь деятельная* сравнительно с мечтательною есть дело жестокое и устрашающее. *Любовь мечтательная* жаждет подвига скорого, быстро удовлетворимого и чтобы все на него глядели. Тут действительно доходит до того, что даже и жизнь отдают, только бы не продлилось долго, а поскорей совершилось, как бы на сцене, и чтобы все глядели и хвалили. *Любовь же деятельная* — это *работа и выдержка*, а для иных так, пожалуй, целая наука. Но предрекаю, что в ту даже самую минуту, когда вы будете с ужасом смотреть на то, что, несмотря на все ваши усилия, вы не только не подвинулись к цели, но даже как бы от нее удалились, — в ту самую минуту, предрекаю вам это, вы вдруг и достигнете цели и узрите ясно над собою чудодейственную силу господя, вас всё время любившего и всё время таинственно руководившего» (14, 54).

Не последнее место занимает идея «деятельной любви» и в «беседах и поучениях старца Зосимы», оставшихся после его смерти: «Вот ты прошел мимо малого ребенка, прошел злобный, со скверным словом, с гневливою душой; ты и не приметил, может, ребенка-то, а он видел тебя, и образ твой, неприглядный и нечестивый, может, в его беззащитном сердечке остался. Ты и не знал сего, а может быть, ты уже тем в него семя бросил дурное, и возрастет оно, пожалуй, а всё потому, что ты не уберегся пред дитятей, потому что *любви осмотрительной, деятельной* не воспитал в себе. Братья, любовь — учительница, но нужно уметь ее приобрести, ибо она *трудно приобретается, дорого покупается, долгою работой и через долгий срок*, ибо не на мгновение лишь случайное надо любить, а на весь срок» (14, 289). Как «пламень жажды ответной, *деятельной и благодарной любви*, которая уже невозможна», воспринимает Зосима «ад и адский огонь» в своем «рассуждении мистическом» об этих предметах (14, 293).

Может быть, мотив «деятельной любви», хоть он и не принадлежит к числу расхожих мотивов, встречается в художественной литературе, доступной Чехову в период работы над «Ивановым», не только в «Братьях Карамазовых». Однако последние в то время представляли собой одно из самых актуальных и одновременно самых нашумевших произведений русской литературы. К тому же они вышли из-под пера Достоевского, отталкивание от которого имело решительное значение для самоопределения молодого Чехова как писателя. ¹⁶

¹⁵ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1976. Т. 14. С. 52—53. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием номера тома и страницы.

¹⁶ Скептическое развитие Чеховым мотива «деятельной любви», очевидно, могло быть связано и с его критическим отношением к народническому движению и в этом смысле оно получило продолжение, в частности, в рассказе Чехова «Дом с мезонином» ((1896)).

В контексте приведенных выше строк «Братьев Карамазовых» попытка Саши спасти Иванова посредством «деятельной любви» может выглядеть как неудавшаяся, поскольку эта любовь на поверку оказывается, в терминах старца Зосимы, не «деятельной», а как раз, напротив, «мечтательной». Некоторые основания для такого умозаключения дает характер переработки этого образа для новой редакции пьесы: «Добавления в роли Саши отчетливо выявили в ее характере черты „эмансипированной“ девицы, проницательной Жорж Санд, „гения“, ее *рассудочную экзальтированность* и предвзято книжные представления о „деятельной“ любви и о „герое“, которым является для нее Иванов (...)» (Соч. 12; 326 (комм.)).

В промежуточном варианте Саша вообще признавалась Иванову в том, что в действительности не любит его, и не появлялась в финале. Недовольному этим А. С. Суворину Чехов писал: «Так и надо (...) Ведь не может же она броситься Иванову на шею и сказать: „Я вас люблю!“». Ведь она не любит и созналась в этом. Чтобы вывести ее в конце, нужно переделать ее всю с самого начала» (23 декабря 1888 года; Письма 3; 98). Поскольку Суворин настаивал, Чехов согласился, но решил еще более ясно прописать свое отрицательное отношение к героине: «Вы хотите во что бы то ни стало, чтобы я выпустил Сашу. (...) извольте, сделаю по-Вашему, но только уж извините, задам я ей, мерзавке!» (26 декабря 1888 года; Письма 3; 104). Наконец, в следующем письме Чехов прояснял, с чем именно связано у него достаточно ироническое отношение к ее «жертвеннической философии»: «Саша — девица новейшей формации. Она образованна, умна, честна и проч. (...) Едва Иванов пал духом, как девица — тут как тут. Она этого только и ждала. Помилуйте, у нее такая благодарная, святая задача! Она воскресит упавшего, поставит его на ноги, даст ему счастье... Любит она не Иванова, а эту задачу» (30 декабря 1888 года; Письма 3; 114).¹⁷

Тем не менее, в окончательном тексте второй редакции нет ничего такого, что бы давало нам основания определенно заключить: Саше не хватает «выдержки» и готовности к долгой «работе». Все дело, конечно, не в этом, а в том, что Иванов опустошен, у него нет сил для новой любви, а никого нельзя спасти против его воли. Именно об этом пытается сказать он Саше, но она не слышит его:

«Саша. Постой... Из того, что ты сейчас сказал, следует, что нытье тебе надоело и что пора начать новую жизнь!.. И отлично!..

Иванов. Ничего я отличного не вижу. И какая там новая жизнь? Я погиб безвозвратно! Пора нам обоим понять это. Новая жизнь!» (Соч. 12; 71).

Чеховский сарказм в пьесе «Иванов» заключается не в том, чтобы оспорить идеал «деятельной любви» (тем более что у Чехова вовсе не идет речь о нем как о пути к Богу), а в том, чтобы показать, что она бывает неуместной и тогда может не спасти, а, напротив, довести до самоубийства. Чехов уточняет: рецепт «деятельной любви» помогает только при определенных условиях, и уж во всяком случае не вопреки желанию самого человека!

По отношению к одному из центральных мотивов «Братьев Карамазовых» пьеса Чехова «Иванов» оказывается своего рода полемическим палимпсестом. Рецепты Достоевского для Чехова слишком декларативны. По Чехову, путь к Богу длиннее и сложнее: он проходит через множество жизненных уроков и требует правильного их усвоения.¹⁸

¹⁷ Кстати, не исключено, что образ Саши также отчасти полемически направлен против героини романа Достоевского «Идиот» Аглаи Епанчиной, которая склонна именно к такого рода любви и также в конечном счете обманывается в выборе объекта для нее.

¹⁸ Этот общий смысл «достоевской интертекстуальности» в «Иванове», если так можно выразиться, Чехов впоследствии формулировал более открыто в своих письмах: «Теперешняя культура — это начало работы во имя великого будущего, работы, которая будет продолжаться, быть может, еще десятки тысяч лет для того, чтобы хотя в далеком будущем человечество познало истину настоящего Бога, — т. е. не угадывало бы, не искало бы в Достоевском, а познало ясно, как познало, что дважды два есть четыре» (Письмо С. П. Дягилеву от 30 октября 1902 года; Письма 11; 106).

3

Есть в «Иванове» еще одна прямо не явленная интертекстуальность, которая, однако, оказывается также весьма значимой. Она связана с романом Достоевского «Игрок» (1866). Тесные связи с этим романом отчетливо просматриваются в «Драме на охоте», герои которой Созя и Каэтан Пшехоцкий — явные реинкарнации M-lle Blanche и Де-Грие. Это, в свою очередь, актуализирует сходство с «генералом» графа Карнеева, состояние которого — также как и «генерала» Достоевского к M-lle Blanche — отходит к Созе и Пшехоцкому, и, самое главное: общую внутреннюю тему «Игрока», раскрывающуюся в XIV—XV главах романа, в которых Полина приходит в комнату к Алексею Ивановичу и проводит у него ночь. Однако утром она уходит от него, и это происходит не только потому, что она начинает понимать: любовь к ней в сердце Алексея Ивановича начинает вытеснять его страсть к игре. Дело еще и в том, что Полина не может простить Алексею Ивановичу, что он, хотя и непроизвольно, также (как и ранее Де-Грие. — С. К.) дает основания для того, чтобы ее приход к нему выглядел как не свободный от материальных соображений.¹⁹

В «Иванове» эта внутренняя тема проходит через всю пьесу. Судя по всему, и в своей женитьбе на Сарре, и в своей любви к Саше Иванов руководствовался отнюдь не материальными соображениями. Однако первая выглядит подозрительной в глазах окружающих, поскольку он не получил никакого приданого, а затем быстро ее разлюбил. А вторая внешне еще более небезукоризненна (и недаром смущает даже отца Саши Лебедева) тем, что перед свадьбой Иванов остается должен деньги ее матери. Тут уж приходится согласиться с Зинаидой Савишной — при том, что все ее другие суждения отнюдь не вызывают доверия: «Если он, по-вашему, честный, путевый человек, то он бы, прежде чем предложение делать, заплатил бы долг...» (Соч. 11; 275 (первая редакция)). В результате все действия Иванова воспринимаются большинством окружающих в ложном свете, и одними осуждаются, другими восхваляются, но при этом и теми и другими понимаются превратно.

«Драматическая коллизия в пьесе строится на понятии *невольной вины*, — писал по этому поводу А. П. Скафтымов. — (...) Все движение пьесы разворачивается в двух планах: при нагнетении внешней, видимой виновности героя, тут же рядом, в освещении этого героя изнутри (в словах его самого, в словах Саши, Анны Петровны), эта виновность снимается. (...) Подбором сюжетно-конструктивных деталей здесь сильнее выдвигается кажимость виновности с тем, чтобы потом ее снять, т. е. объяснить положение причинами, выходящими за пределы индивидуально-волевой направленности».²⁰ Однако в действительности дело обстоит не так просто. То, что Иванов не предпринимает никаких действий для того, чтобы его поведение не вызывало подозрений и пересудов: не выгоняет Боркина, не отказывается от свадьбы с Сашей — по крайней мере, до того момента, как перестанет быть материально зависимым от ее семьи, — хотя и мотивировано в пьесе его слабохарактерностью и «сломленностью», но вовсе не снимает с него вины, несмотря на лестные отзывы о нем Сарры и Саши.

Полина Достоевского, искренно полюбившая Де-Грие, которого она воспринимала как спасителя своего отца, в конце концов не просто оставлена им, но и получает непрощенный подарок: «зная, однако же, что легкомысленный отчим наш растратил ваши собственные деньги, я решился простить ему пятьдесят тысяч франков и на эту сумму возвращаю ему часть закладных за его имущество, так что вы поставлены теперь в возможность воротить все, что потеряли, потребовав с него имение судебным порядком» (5, 290).

¹⁹ Подробнее об этом см.: *Кибальник С. А.* Проблемы интертекстуальной поэтики Достоевского // Русская литература. 2014. № 1. С. 146 и др.

²⁰ *Скафтымов А. П.* Пьеса Чехова «Иванов» в ранних редакциях // Скафтымов А. П. Собр. соч.: В 3 т. Самара, 2008. Т. 3. С. 422—423.

Поступок Де-Грие, разумеется, только внешне благороден, поскольку, как он сам сообщает выше Полине: «я уже дал знать в Петербурге моим друзьям, чтоб немедленно распорядились продажей заложенного мне имущества». Следовательно, все имущество генерала, как мы узнаем из позднейшего признания генерала: «Он погубил меня, — говорил он, — он обокрал меня, он меня зарезал!» (5, 309) — так и так отойдет Де-Грие, а Полина все равно не сможет получить что-либо со своего отчима, даже если бы и решилась подать в суд на него. Получается, что Де-Грие, в действительности ничего не сделав для Полины, как бы расплачивается с ней за ее любовь и тем самым бросает тень на ее репутацию, порождая в ней самой сомнения в том, что ее любовь к нему была вполне бескорыстной.

Предлагая Полине пятьдесят тысяч франков сразу после проведенной ею с ним ночи, Алексей Иванович проявляет удивительную психологическую глухоту и бестактность, которые можно объяснить только тем, что все его мысли все еще заняты выигрышем. Однако Полина Достоевского не наступает на те же грабли второй раз. Она не только отказывается от денег, но и не может простить Алексею Ивановичу того, что он ей их предложил. Иванов же наступает: умом он понимает, что ему не следует — в силу целой массы причин — принимать предложение руки и сердца, которое ему делает Саша, но остановить ее ему не хватает воли — вплоть до самого, уже трагического конца.

Таким образом, пьеса содержит внутреннюю связь с главнейшей темой «Игрока». Герои Чехова и Достоевского поступают различным образом, но при этом в обоих произведениях воплощается сходная художественная интуиция. Так что на сей раз соотношение между двумя произведениями имеет не диссонансный, а унисонный характер. Вслед за Достоевским Чехов как бы говорит нам: отношения между любящими должны быть выстроены настолько безукоризненно, чтобы их не могли коснуться никакие подозрения в расчете на материальную выгоду.

Впрочем, в «Иванове» дело, конечно, не только в этом. У Чехова показано (хотя и прямо нигде не высказано), что герой, не отдавший должного, а иногда и бывавший жестоким по отношению к своей умирающей жене, не может, даже если бы хотел, наутро начать «новую жизнь» с другой женщиной. Опустошенность Иванова усугубляет его чувство вины перед умершей женой. Тем не менее, говоря о соотношении художественной интуиции Чехова и Достоевского в решении выше обозначенной важной темы, которая открыто поставлена и имеет центральное значение в «Игроке», а в «Иванове» звучит лишь в подтексте, можно констатировать, что чеховская пьеса оказывается как бы неполемическим палимпсестом или своего рода унисонным гипертекстом «Игрока».

Как мы видели выше, художественный мир раннего Чехова строится как полемически противопоставленный художественному миру Достоевского. Однако чтобы в полной мере понять первый, необходимо выявить, в каком отношении он противопоставлен второму. Для этого нужен детальный интертекстуальный анализ: особенности художественного мира Чехова утверждаются писателем не столько через прямые высказывания героев, сколько через смыслы интертекстуальности.

Ориентация и одновременно отталкивание раннего Чехова от Достоевского не только уже обещает нам художественный мир зрелого Чехова, но и намечает противостояние двух важнейших направлений в развитии русской литературы XX века: чеховского — с тем, которое было связано с именем Достоевского.²¹ В дальнейшем оно проявилось в творчестве многих писателей — в частности, таких, как М. М. Зощенко, Ф. Н. Горенштейн, С. Д. Довлатов²² и многие другие.

²¹ См. о нем, в частности: *Богданова О. А.* Под созвездием Достоевского. Художественная проза рубежа XIX—XX веков в аспекте жанровой поэтики русской классической литературы. М., 2008.

²² См. об этом: *Семкин А. Д.* Чехов. Зощенко. Довлатов: В поисках героя. СПб., 2014.

ЗАПОЗДАЛАЯ ПОПЫТКА ПЕТРАРКИЗМА: «КАНЦОНЬЕРЕ» В РУССКОМ МОДЕРНИЗМЕ

СТАТЬЯ 2¹

В первой части исследования была высказана гипотеза: осваивая «Канцоньере», писатели от В. Соловьева до поздней А. А. Ахматовой старались догнать европейский литературный процесс, прошедший через увлечение Петраркой в период Возрождения. Благодаря их произведениям (с опознавательными знаками следования Петрарке и без них) эта книга влилась в тот культурный алфавит, на котором изъяснялись все.

Разметке карты петрарковского влияния на русский модернизм посвящены эта и предыдущая статьи: в каждой подробно описываются по три ее области. Здесь это сигнатурные ситуации «Канцоньере», риторика Петрарки и мотив чтения Петрарки.

4. Сигнатурные любовные ситуации

В настоящем разделе собраны как случаи с очевидными отсылками к «Канцоньере», так и случаи скрытого — образного, мотивного и структурного — цитирования Петрарки из лирики А. А. Блока, В. Ф. Ходасевича и В. Я. Брюсова. Выбор пал на этих поэтов потому, что каждый из них нашел свой способ взаимодействия с сигнатурными ситуациями «Канцоньере». Еще стихотворения Блока отличаются от стихотворений Ходасевича, а стихотворения Ходасевича — от стихотворений Брюсова своей соотносительностью с канонической для русского модернизма трактовкой «Канцоньере». В 1900-е годы она только складывалась, и Блок участвовал в ее формировании; в 1910-е, когда она устоялась, Ходасевич противопоставил ей свое прочтение Петрарки; Брюсов же перенял из нее готовую манеру.

4.1. Блок: Вечно Женственная Лаура

«Стихи о Прекрасной Даме» отмечены обращением к «Канцоньере» как к тексту, поддерживающему их автора в его жизнетворческой миссии платонического почитания божества в земной возлюбленной. В этом сборнике отразились ухаживания Блока за Л. Д. Менделеевой. События, то соединявшие, то разъединявшие будущих супругов, разворачивались в подмосковных имениях, принадлежавших их семьям, а также в Петербурге. По воспоминаниям М. А. Бекетовой, в имени Блоков Шахматово «висел (...) большой *портрет Петрарки*» (2, 142).² Проецируя на свои реальные романтические обстоятельства сигнатурные ситуации

¹ Продолжение. Начало см.: Панова Л. Г. Запоздалая попытка петраркизма: «Канцоньере» в русском модернизме. Статья 1 // Русская литература. 2015. № 3. С. 103—128. Мой приятный долг — поблагодарить Е. В. Капинос, А. В. Лаврова и И. А. Пильщикова, прочитавших статью и высказавших ценные соображения, а также Г. Д. Муравьеву, отредактировавшую мои буквальные переводы из итальянской поэзии.

² Здесь и далее художественные произведения и эссе, представленные в новейшей антологии (Петрарка в русской литературе / Сост. В. Данченко: В 2 кн. М., 2006), цитируются по этому изданию с указанием номера тома и страниц. Другие антологии — источники рассматриваемого корпуса петраркизированных текстов русского модернизма: *Петрарка Ф.* Избр. сонеты и канцонны в переводах русских писателей. СПб., 1898; *Петрарка Ф.* Автобиография. Исповедь. Сонеты. М., 1915; *Петрарка Ф.* Сонеты. = *Petrarca F. Sonetti.* М., 2004. Остальные произведения, без ссылок на антологии, добавлены в корпус автором этих строк.

«Канцоньере», наряду с поэтологическим арсеналом Соловьева и предшествующей Соловьеву традицией вечно-женственного письма, Блок узаконил Любовь Менделееву в качестве земной реинкарнации Вечной Женственности, или Софии, а себя — в роли поэта-мистика, причастившегося святыне. Наложением литературных мифов и оккультной теософии на жизнь Блок также построил свой платонический роман в ритм «вечного возвращения»: он стал выглядеть повторением любви Петрарки к Лауре, Данте к Беатриче, Новалиса к Софии и Соловьева к еще двум Софиям.

Два петраркизированных стихотворения из «Стихов о Прекрасной Даме» в блоковедении обсуждались. С них я и начну, сделав ряд добавлений, чтобы потом перейти к третьему стихотворению со скрыто-петраркистским сюжетом, пока что не распознанным.

«Мне битва сердце веселит...» (1901) выдает свою ориентацию на «Канцоньере» эпиграфом — строками сонета 76 в переводе Д. С. Мережковского («Лукавый бог любви, я вновь в твоей темнице...», 1893 (1, 169—170)). В этом стихотворении видят и отголосок начала сонета 134, в переводе, по-видимому, того же Мережковского («Ни битва, ни покой. Страх душу леденит...», опубл. в 1891 году (1, 170)).³ Ср.:

Все двери заперты, и отданы ключи
Тюремщиком твоей безжалостной царице

Петрарка

Мне битва сердце веселит,
Я чую свежесть ратной неги,
Но жаром вражеских ланит
Повержен в запоздалом беге.

А всё милее новый плен.
Смотрю я в сумрак непробудный,
Но в долгий холод здешних стен
Порою страж нисходит чудный.

Он окрылит и унесет,
И озарит, и отуманит,
И сладко речь его течет,
Но каждым звуком — сердце ранит.

В нем — тайна юности лежит,
И медленным и сладким ядом
Он тихо узника поит,
Заворожив бездонным взглядом.⁴

На скрещении топики тюрьмы одного петрарковского сонета и топики любовной войны другого в блоковском стихотворении возникает следующий аллегорический сюжет: платоническая возлюбленная в роли «*dolce nemica*» (сладостной врагини) и бегущий любви — а тем самым тоже петраркизированный — лирический герой вступают в поединок, приводящий к капитуляции героя и его тюремному заточению.

Эротическая подоплека поединка подчеркнута выражениями «ратная нега» и «жар ланит». Попутно отмечу, что *жар* — отсылка к формуле «жар любви» из пушкинского «Сонета», о вкладе Петрарки в сонетную традицию. Побеждая противника *жаром ланит*, Прекрасная дама берет его в плен. Кстати, *плен* — еще одна двусмысленность, из терминологии войны и любви. В разлуке с милой от тюремных *стен* на лирического героя веет *холодом*.

³ См.: Блок А. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 1997. Т. 1. С. 503—504.

⁴ Там же. С. 83—84.

Заметим, что холод и жар — две взаимоисключающие характеристики. В «Канцоньере» их сочетание призвано отразить психологическую раздвоенность лирического героя. Он испытывает настолько интенсивное чувство к Лауре, что его бросает то в жар, то в холод. Оксюморон — любимая риторическая фигура Петрарки — в данном случае у Блока отсутствует, ибо в жару пребывает героиня, а на холоду — герой. Вообще, его повествование плавно перетекает из мира «Канцоньере» в мир А. С. Пушкина, у которого Онегин и Ленский «сошлись» как «лед и пламень», причем с дуэльным исходом. Пушкинский ореол имеет и «жар ланит» — выражение, встречающееся, например, в «Кавказском пленнике» и «Евгении Онегине» (а также в около- и послепушкинской традициях).

Более точное воспроизведение поэтического мира Петрарки — 3-й герой стихотворения, Амор, или, у Блока, «чудный страж». Образ этого медиатора между героем и героиней как раз строго выдержан в поэтике оксюморона. Амор способен одновременно *озарить* и *отуманить*; его *речь* хотя и *сладкая*, но тем не менее *ранит* сердце лирического «я»; и он поит своего *узника* очевидно смертоносным, но все равно *сладким ядом*. Традиционно в блоковедении обращается внимание на лексический петраркизм — эпитет *сладкий*, аналог *dolce*, наиболее частой в «Канцоньере» характеристики Лауры.

По сравнению с «Канцоньере» сюжет в «Мне битва сердце веселит...» перенасыщен перипетиями, а повествование — разнокалиберной тропикой. Интертекстуальные элементы, перенятые из «Канцоньере» (и других авторитетов, особенно Овидия, задолго до Петрарки разработавшего концепт любви-войны), пригнаны друг к другу не полностью. Так, благодаря яду и чарующему взгляду описание Амора начинает напоминать характеристики опасной змеи.

«Не ты ль в моих мечтах, певучая, прошла...» (1901) — менее петраркизированное стихотворение Блока. В нем в сторону «Канцоньере», а вместе с ним и поэтики Данте, смотрят и сонетная форма, и мотивы:⁵

Не ты ль в моих мечтах, певучая, прошла
Над берегом Невы и за чертой столицы?
Не ты ли тайный страх сердечный совлекла
С отвагою мужей и с нежностью девицы?

Ты песню без конца растаяла в снегах
И раннюю весну созвучно повторила.
Ты шла звездой мне, но шла в дневных лучах
И камни площадей и улиц освятила.

Тебя пою, о, да! Но просиял твой свет
И вдруг исчез — в далекие туманы.
Я направляю взор в таинственные страны, —

Тебя не вижу я, и долго Бога нет.
Но верю, ты взойдешь, и вспыхнет сумрак алый,
Смыкая тайный круг, в движеньи запоздалый.⁶

Что касается схемы этого сонета, аБаБ вГвГ дЕЕд ЖЖ (строчные буквы — мужские клаузулы, прописные — женские), то это не итальянский, но самый простой, шекспировский, тип: 3 катрена на 6 рифм и двустипшие на 7-ю. Еще любопытнее другое отступление от сонетного канона. В русской традиции итальянский силлабический одиннадцатисложник принято передавать 5-стопным ямбом, как правило, с чередованием женских и мужских клаузул, о чем шла речь в § 1.4. То, что «Не ты ль в моих мечтах, певучая, прошла...» выдержано в 6-стопном ямбе, ес-

⁵ Там же. С. 483.

⁶ Там же. С. 67—68.

тественно связать с ориентацией его автора на переводы Мережковского из «Канцоньере», два упомянутых выше и третий, «О красоте твоей молчать стыжусь, Мадонна...» (1893 (1, 169), сонет 20), все — в 6-стопном ямбе на 6 рифм, мужских и женских. Известно, что Блок занес их в тетрадь выписок 1898 года, причем составив из них цикл.

Итальянская топка стихотворения, широко представленная в «Новой жизни» Данте, немного в «Канцоньере», а также в последующей традиции вплоть до новеллы Мережковского из жизни ренессансной Флоренции «Любовь сильнее смерти» (о которой см. § 3.2.1.1), сводится к тому, что на глазах лирического героя его милая шествует по городу — по его улицам и площадям. К сонету 20 в переводе Мережковского и ряду других текстов «Канцоньере» восходит мотив воспевания возлюбленной в стихах. Блок «подогнал» к нему такую характеристику героини, как *певучая и песня*, т. е. *canzona*, входящая в название «*canzoniere*» («книга песен»). Дань «Канцоньере» — это и поэтика оксюморона. Как и Лаура, героиня «Не ты ль в моих мечтах, певучая, прошла...» сочетает в себе несочетаемое: девичьи черты с мужскими, а именно *нежность с отвагой*; *таянье* в — очевидно — зимних *снегах* и проявление в *весне*; причастность к *звезде*, но и *дневным лучам*; способность *просиять* и *исчезнуть в тумане*.

Петраркистские обертоны имеются и у снега — постоянной образной характеристики Лауры в «Канцоньере»; весны (в апреле произошла роковая встреча Петрарки с Лаурой и в апреле Лаура ушла из жизни) и метафоры «возлюбленная как путеводная звезда». Последняя проходит через финал сонета 272, о жизненной катастрофе в результате смерти Лауры, поданной как кораблекрушение из-за *lumi bei... spenti* (р. 1110;⁷ «погасших прекрасных светочей», т. е. глаз Лауры). В переводе А. Т.⁸ «Проходит жизнь моя, за днями дни мелькают...» (опубл. в 1889 году) этот смысл выражен в близком к Блоку духе: «И вдруг погасла *путеводная звезда моя!*»⁹

Третье петраркистское стихотворение создавалось в 1902 году:

Я и молод, и свеж, и влюблен,
Я в тревоге, в тоске, и в мольбе,
Зеленю, таинственный клен,
Неизменно склоненный к тебе.
Теплый ветер пройдет по листьям —
Задрожат от молитвы стволы,
На лице, обращенном к звездам —
Ароматные слезы хвалы.
Ты придешь под широкий шатер
В эти бледные сонные дни
Заглядеться на милый убор,
Размечаться в зеленой тени.
Ты одна, влюблена и со мной,
Нашепчу я таинственный сон,
И до ночи — с тоскою, с тобой,
Я с тобой, зеленеющий клен.¹⁰

Его ближайшим претекстом справедливо называют «Качку в бурю» (1850) Я. П. Полонского со строками «Снится мне: *я свеж и молод, / Я влюблен*».¹¹ Если Полонский повлиял на его словесный ряд, то Петрарка — на концептуальный кар-

⁷ Здесь и далее ссылки на «Канцоньере» даются в тексте с указанием номера страницы по изданию: *Petrarca F. Canzoniere. Milano, 2010.*

⁸ А. Т. — до сих пор нераскрытые инициалы. Высказывалось предположение, что за ними скрывался А. К. Толстой. Подробнее см. комментарии в: *Петрарка Ф. Сонеты. С. 600.*

⁹ Там же. С. 373.

¹⁰ Блок А. А. Полн. собр соч. и писем. Т. 1. С. 114—115.

¹¹ Там же. С. 541.

кас: платоническую взаимность лирического героя и его дамы. Взаимность подчеркнута Блоком через аллегорическую метаморфозу героя в зеленеющее дерево и — тоже аллегорическое — помещение под это дерево героини. Итак, все вроде бы подготовлено для эротических ласк. В то же время лирический герой не рискует оскорбить Вечную Женственность в лице возлюбленной физическим действием. Разрешает он себе только мистическое общение с ней: молитву.

Концептуальный каркас, соединивший его, ее и их дерево, задолго до Блока был разработан в «Канцоньере». Речь идет о петрарковской мифологии лавра, которая, как мы видели в § 3.3, занимала В. И. Иванова. Лавр в «Я и молод и свеж и влюблен...» замещен кленом — типичным представителем флоры России, окружавшим Блока и Л. Д. Менделееву, а также воспетым любимым поэтом Блока — А. А. Фетом. Фетовское «Только в мире и есть, что тенистый...» (1883) предвещает рассматриваемое стихотворение не только *тенистым кленом*, но также: *шатром*, зарифмованным с *убором*; мотивом любования возлюбленной, которая, очевидно, явилась под клен на свидание; изображением возлюбленной в отрыве от себя; дремой (синонимом *сна*); и эпитетом *душистый* (синонимом эпитета *ароматный*).

Так как же «кленовый» сценарий Блока наследует «лавровой» мифологии Петрарки?

В канцоне 23 за то, что лирический герой в сладостное время первого периода жизни — «Nel dolce tempo de la prima etade» (р. 96) — бежал любви, он соединенными усилиями Лауры и Amor'a наказан превращением в лавр. Этот эпизод дан на фоне аналогичного превращения Дафны, спасающейся бегством от домогательств Аполлона, в лавр в «Метаморфозах» Овидия. Петрарка, настаивая на своем сходстве с Дафной, останавливается и на одном разительном несходстве. Она, став лавром, тем самым убереглась любви, он же оказался скованным — поработанным — любовью. Его члены перестали управляться его душой. Ср.:

e i duo mi trasformaro in quel ch'i' sono,
facendomi d'uom vivo un lauro verde,
che per fredda stagion foglia non perde.

Qual mi fec'io quando primer m'accorsi
de la trasfigurata mia persona,
e i capei vidi far di quella fronde
di che sperato avea già lor corona,
e i piedi in ch'io mi stetti, et mossi, et corsi,
com'ogni membro a l'anima risponde,
diventar due radici sovra l'onde
non di Peneo, ma d'un più altero fiume,
e n' duo rami mutarsi ambe le braccia!

(р. 97)

И эти двое преобразили [меня] в того, кто я
есть,
сделав из живого человека зеленый лавр,
который в холодное время года не теряет
листву.

Каков я сделался, когда впервые заметил
себя преобразенным
и волосы увидел ставшими той листвою,
из которой еще ранее мечтал иметь венки;
а ноги, на которых я стоял, которыми
двигался и бежал
и которые отвечают, как любой другой член,
душе, —
превратившимися в два корня над волной,
но не Пенея, а более горделивой реки;
а обе руки — ставшими двумя ветвями!

К блоковскому «я», превратившемуся в зеленеющий клен, отошли такие свойства петрарковского лавра, как молодость, влюбленность и двуприродность (ср. *шатер* vs. *лицо*; *ароматные* vs. *слезы*).

Из секстины 30 в «Я и молод и свеж и влюблен...» перешел мотив возлюбленной под деревом:

Giovene donna sotto un verde lauro
vidi più bianca et più fredda che neve
non percossa dal sol molti et molt'anni;
e 'l suo parlare e 'l bel viso, et le chiome
mi piacquen sì ch'i' l'ò dinanzi agli occhi,

Молодую даму под зеленым лавром,
увидел я, [и она была] белее и холоднее сне-
га, которого не касалось солнце много-много
лет;
и ее речь, и прекрасное лицо, и волосы

ed avrò sempre, ov'io sia, in poggio o 'n riva.

мне понравились так, что все это стоит у
меня перед глазами
и будет стоять, где бы я ни был, на склоне
или на берегу.

⟨...⟩ seguirò l'ombra di quel dolce lauro
per lo più ardente sole et per la neve,
fin che l'ultimo di chiuda quest'occhi.

(р. 167)

⟨...⟩ я буду следовать за тенью этого
сладостного лавра
по самому жаркому солнцу и по снегу,
пока последний день не закроет эти глаза.

Общее у Петрарки и Блока — зелень дерева, слезы лирического героя и его сладостный настрой от увиденной картины. Кроме того, лирический герой Блока переживает гамму чувств, включая *тоску*, близкую к той, что свойственна лирическому герою Петрарки обоих разделов «Канцоньере», на жизнь и на смерть Лауры; имеется тоска и в секстине 30.

В «Я и молод и свеж и влюблен...» можно распознать и другие детали, подсказанные «Канцоньере», а также последующей петраркистской традицией.

Строка «Теплый ветер пройдет по листьям...» указывает на «Канцоньере» тем, что *ветер* в ней воспроизводит *senhal*-пароним Лауры *l'aura* («легкий ветерок/дуновение»). В сонетах 197 и 246 эта игра словами дополняется еще одной аналогичной образно-фонетической кодировкой: *lauro*-лавром, колеблемым этим самым ветерком.

Далее, мотив обращенности блоковского лирического героя-клена к небу и издавание им звуков (молитвы, шопота) аугается с сонетом 318, где в параллель к смерти Лауры поставлены: в начале — упавшее дерево, а затем — аллегорический лавр, ср. о последнем:

Quel vivo lauro ove solean far nido
li alti pensieri, e i miei sospiri ardenti,
che de' bei rami mai non mossen fronda,

Тот живой лавр, где обычно вили гнездо
высокие помыслы, и мои пылкие вздохи,
что никогда не шевелили прекрасные ветви
листья,

al ciel traslato, in quel suo albergo fido
lasciò radici, onde con gravi accenti
è anchor chi chiami, et non è chi responsa

(р. 1225)

будучи перенесенным на небо, в своем на-
дежном жилище [= в сердце лирического
героя]
пустил корни, откуда скорбными звуками
кто-то [= лирический герой] еще зовет, но
нет того [= Лауры], кто бы ответил.

В «Я и молод и свеж и влюблен...» можно уловить и перекличку между итальянской и русской поэзией, предшествовавшей Блоку. С итальянской стороны в нем слышится прославленная канцона 323, из второго раздела «Канцоньере» — «На смерть мадонны Лауры», ср. строки о Лауре как сладостном лавре, поверженном небесной молнией:

In un boschetto novo, i rami santi
fiorian d'un lauro giovenetto et schietto,
ch'un delli arbor' pareo di paradiso;
et di sua ombra uscian sì dolci canti
di vari augelli, et tant'altro diletto,
che dal mondo m'avean tutto diviso;
et mirandol io fiso,
cangiossi 'l cielo intorno, et tinto in vista
folgorando 'l percosse, et da radice
quella pianta felice
subito svelse: onde mia vita è trista,
ché simile ombra mai non si racquista

(р. 1242—1243)

В молодом лесочке святые ветви цвели у
лавра молоденького и стройного,
который единственный из деревьев казался
райским;
и из его тени лились такие сладостные песни
разных птиц и исходила такая отрада,
что я полностью отделился от мира;
и пока я вглядывался в него [= лавр],
поменялось небо вокруг него, и потемнев,
блеснув молнией, в него ударило и с корнем
это счастливое дерево
сразу вырвало: отчего жизнь моя печальна,
ибо подобная тень никогда более не обретется.

А с русской — близкая к Петрарке — топка лермонтовского «Выхожу один я на дорогу...» (1841), ср. его финал: «Но не тем холодным сном могилы... / Я б желал навеки так *заснуть*, / Чтоб в груди дремали жизни силы, / Чтоб дыша вздымалась тихо грудь; // Чтоб всю ночь, весь день мой слух лелея, / Про *любовь* мне сладкий голос пел, / *Надо мной* чтоб вечно *зелenea* / Темный дуб склонялся и шумел».¹²

«Стихи о Прекрасной Даме» стали событием русской петраркомании. К их жизнетворческой рецептуре позже обратился Иванов (о котором см. статью 1 и § 5.2). Тонкий знаток Петрарки, но без блоковского поэтического таланта, он воспроизвел «Канцоньере» намного ближе к оригиналу, но в то же время в схоластической, чересчур умственной, манере.

4.2. Ходасевич: против течения

В «Досаде» (начало 1911 года), как и в других стихотворениях сборника «Счастливы домик», выведена красавица Евгения Муратова, в кругу Ходасевича прозванная *Царевной*:

Что сердце? Лань. А ты стрелок, царевна.
Но мне не пасть от полудетских рук,
И, промахнувшись, горестно и гневно
Ты опускаешь неискusstный лук.

И целый день обиженная бродишь
Над озером, где ветер и камыш,
И резвых игр, как прежде, не заводишь,
И песнями подруг не веселишь.

А день бежит, и доцветают розы
В вечерний, лунный, в безысходный час, —
И, может быть, рассерженные слезы
Готовы хлынуть из огромных глаз.¹³

«Досада» комментировалась в аспекте дружбы и творческого соперничества Ходасевича с Муни. Согласно разысканиям И. Андреевой, женатый Муни начиная с 1907 года и в течение следующих 7 лет вплоть до самоубийства был тайно и безответно влюблен в Евгению. Показательна в этом отношении пьеса-капустник «В полосе огня». В местности наподобие той, что изображена в «Досаде», действуют: Евгения, или Маргарита Венейцева, она же — «*immaculata meretrix*»; Ходасевич, или поэт Сергей Берсенев; Муни, или Алексей Петрович Брутиков; и еще множество поклонников Венейцевой. Андреева в статье «Свидание „у звезды“» обращает внимание на следующую деталь манускрипта пьесы: «по ходу пьесы Берсенев предлагает собравшимся прочесть свои стихи — Ходасевич собственноручно вписывает в рукопись друга стихотворение „Досада“».¹⁴ По другому наблюдению Андреевой, Ходасевич, увидев, что у Муни его страсть к Евгении в стихах вызвала образ роковой мифологической героини типа Омфалы, чья «рука (...) тяжела для лука» («У Омфалы»), в «Досаде» отказался от такой ее подачи.¹⁵

Для выявления петрарковского слоя «Досады» стоит обратиться к «итальянским» биографическим фактам из жизни Евгении и Ходасевича. В девичестве Евгения носила фамилию *Пагануцци*, доставшуюся ей от прадеда — перебравшегося

¹² Лермонтов М. Собр. соч.: В 4 т. 2-е изд. Л., 1979. Т. 1. С. 488.

¹³ Ходасевич В. Ф. Собр. соч.: В 8 т. М., 2009. Т. 1. С. 76.

¹⁴ Цит. по: Киссин С. (Муни). Легкое бремя: Стихи и проза; Переписка с В. Ф. Ходасевичем. М., 1999. С. 304.

¹⁵ Андреева И. Неуловимое созданье (Встречи. Воспоминания. Письма). М., 2000. С. 32—35.

в Россию итальянского архитектора. Через своего мужа, Павла Муратова, автора «Образов Италии», а также прозы на итальянские темы, она была вхожа в круг российских итальянофилов, подолгу живших в Италии. Сами Муратовы в молодости тоже много путешествовали по Италии.¹⁶

Взаимная симпатия между Ходасевичем и Евгенией переросла в недолгий роман скорее всего летом 1911 года, когда она расходилась с мужем. Участвуя в европейском туре со студией танцовщиц-босоножек, она навестила Ходасевича, лечившегося в Италии от туберкулеза и получавшего помощь со стороны ее мужа, жившего там же. Побыв при нем недолгое время, она затем воссоединилась с танцовщицами-босоножками в России, откуда наставляла Ходасевича оставаться в прекрасной Италии, потому что в России невыносимо.

После такой преамбулы уже не покажется удивительным, что в «Досаде» Ходасевич запоретрировал Евгению с применением петрарковского репертуара. Изображена она нетривиально: как не выдержавшая взятой на себя роли Лауры.

Нежелание Ходасевича признать в Евгении роковую красавицу — не только полемика с Муни. Он намеренно избегал жизнетворческих клише символистов, которые, как мы видели на примере Блока и Иванова, тиражировали образы Петрарки и Лауры, проецируя их на себя и своих подруг жизни. В «Досаде» Ходасевич сознательно совершает спуск из заоблачных высот с поэтами-небожителями и их властительницами вниз, на землю, где действуют просто поэты, не-петрарки, и просто красавицы, не-лауры.

Показательна в этой связи взятая Ходасевичем разговорная интонация. В «Досаде» звучит мужская речь, обращенная к хорошенькой женщине с полудетскими руками, которая еще не вышла из игр с подругами (не намек ли это на танцовщиц-босоножек?) и то и дело выпадает из образа Лауры. Лирический герой мягко подтрунивает над ней, но тон его в целом заботливый и трогательный.

В «Досаде» самая первая и, как и все прочие петраркизмы, скрытая отсылка к «Канцоньере» — лирический герой, сравнивающий свое сердце с *ланью*, в напоминание об олени («*cervo*») канцоны 23. Там одна из шести метаморфоз à la Овидий, происходящих с лирическим героем по вине его возлюбленной и *Amor'a*, — превращение в оленя, обитателя лесов и тем самым потенциальной добычи охотничьих собак. Свой человеческий облик он теряет в результате одного мановения лауриной руки:

*l'acqua nel viso co le man' mi sparse.
Vero dirò (forse e' parrà menzogna)
ch'i' senti' trarmi de la propria imago,
et in un cervo solitario et vago
di selva in selva ratto mi trasformo:
et anchor de' miei can' fuggo lo stormo.*
(p. 100)

она [=Лаура] руками плеснула мне водой в
лицо.
Скажу правду (возможно, она покажется
ложью),
я почувствовал, что у меня отнялся мой
собственный облик,
и что я в оленя, одинокого и бродящего
из одного леса в другой быстро
превращаюсь:
и я все еще бегу от стаи моих собак
[= угрызений совести].

У Ходасевича на мужское сердце — аллегорическую *лань* — ведется любовная охота. Аллегорической терминологией, почерпнутой из «Канцоньере», передается и она. Стрелу *Amor'a* царица — в подражание Лауре (или *Amor'u* и Лауре) — целит прямо в сердце лирического героя. Как до него Петрарка, Ходасевич выстраивает, правда, не столь заметно, корреляцию между выстрелом в сердце лирического героя и прекрасными глазами стреляющей. Не исключено, что, сочиняя «Досаду», Ходасевич опирался на сонет 87, содержащий почти всю образную и

¹⁶ Подробности см.: Там же. С. 11 и след.

риторическую арматуру его стихотворения, от обращенного к женщине признания «ты стрелок» до «глаз»:

Si tosto come aven che l'arco scocchi,
 buon sagittario di lontan discerne
 qual colpo è da sprezzare, et qual d'averne
 fede ch'al destinato segno tocchi:

similmente il colpo de' vostr'occhi,
 donna, sentiste a le mie parti interne
 dritto passare, onde conven ch'eterne
 lagrime per la piaga il cor trabocchi.

Et certo son che voi diceste allora:
 Misero amante, a che vaghezza il mena?
 Ecco lo strale onde Amor vòl che mora.

Ora veggendo come 'l duol m'affrena,
 quel che mi fanno i miei nemici anchora
 non è per morte, ma per più mia pena.

(р. 435)

Как только из лука выпущена стрела,
 хороший стрелок издали различает,
 какой выстрел достоин презрения, а какой
 вызывает
 веру в то, что поразит избранную цель:

так и выстрел Ваших глаз,
 Донна: Вы почувствовали, что он в самое
 мне проникнет, где сердцу надлежит
 переполняться вечными слезами от этой
 раны.

И я уверен, что Вы тогда сказали:
 «Бедный любящий! Куда ведет его желание?
 Вот стрела, которой Amor желает его
 смерти».

Глядя теперь на то, как меня томит боль
 и что теперь делают со мной мои враги
 [=Лаура и Amor],
 [я понимаю, что они это делают] не ради
 моей смерти, но ради увеличения моего
 страдания.¹⁷

Согласно Дж. Кардуччи, поэту XIX века и комментатору Петрарки, в сонете 87 Лаура холодно и жестоко флиртует со страстью Петрарки. Сходным образом Ходасевич тоже держит в фокусе женское заигрывание, которое претендует на жестокое и роковое обращение с женщиной, но на деле промахивается мимо цели. Царевна пользуется предоставленным ей орудием любви по-детски, неумело, кстати, явно в память о стрелке начала сонета 87, который может и *промахнуться*. Лирический герой подзадоривает ее словами «мне не пасть от полудетских рук». Руки, как мы видели, тоже важны при портретировании опасной и жестокой Лауры.

Мотив женских глаз у Ходасевича решен вразрез с «Канцоньере» и дальнейшей традицией. В принципе, мотив внушения любви через женский взгляд, по силе сравнимый со стрелой, пущенной искусным стрелком в намеченную цель, каковая приравнена к мужскому сердцу, мог бы принять в «Досаде» свой канонический вид, но тогда возник бы риск впасть в пошлое клише «стрелять глазами». Видимо, по этой причине в «Досаде» «лук» не образует с «огромными глазами» одно целое.

По сравнению с Петраркой у Ходасевича лирический герой и его милая меняются некоторыми своими ролями. Досада, боль, слезы, отчаяние от своего несовершенства — словом, то, что переживает лирический герой «Канцоньере», — в «Досаде» отходит к героине. А равнодушие, в первом разделе «Канцоньере», «На жизнь Мадонны Лауры», выказываемое героиней, — к герою.

Сцену с героиней, одиноко бродящей у озера, можно возвести к сонету 190, где у слияния двух рек близ Воклюза, на траве в тени лавра пасется чудесная, чистейшая лань («candida cerv»). Как отмечалось во вступительной части статьи 1, этот образ использовал Иванов в своем сонете «Венчанная крестом лучистым лань...» (опубл. в 1907 году) — дифирамбе М. В. Сабашниковой: «Венчанная крестом лучистым лань, — / Подобие тех солнечных оленей, / Что в дебрях возывал восторг

¹⁷ Глаза Лауры и стрела любви также имеются, причем в еще более смелых сочетаниях, в сонетах 144 и 174.

молений, — / Глядится так сквозь утреннюю ткань // В озерный сон, где заревая рань / Купает жемчуг первых осветлений» и т. д.¹⁸ Тем больше оснований было у Ходасевича дать водный пейзаж без лани. Вообще, в «Досаде» образность оленья/лани соотнесена только с героем, не с героиней, во всяком случае, напрямую.

Итак, Ходасевич испытывает одновременно притяжение к «Канцоньере» и отталкивание от него. Отталкивание связано с тем, что поэт пытается переломить символистскую традицию, состоящую в следовании Петрарке как певцу идеализированной возлюбленной; в признаниях в любви конкретным женщинам путем написания для них «верноподданической» лирики à la «Канцоньере»; наконец, в возвышенном — тоне, топике, повествовании. Еще раз подчеркну, что его царевна — не Лаура, но маленькая девочка, которая легко расстраивается. Такого рода игровые жесты до Ходасевича предпринимал, например, Пушкин («Она прелестная Лаура, / Да я в Петрарки не гожусь» (1, 111)) и А. Мюссе. Лирический герой сонета Мюссе «Lorsque j'ai lu Pétrarque, étant encore enfant...», признаваясь, что Петрарку читал с детства, просит симпатизирующую ему корреспондентку не ждать от него стихотворений в ее честь. В переводе Н. М. Минского расподобление женщины с героиней Петрарки усилено привнесением имени *Лаура*, ср. «Из Альфреда де Мюссе. II» (опубл. в 1908 году): «Себя в преемницы *Лауры* не готовь. // Во мне Петрарки страсть, но не Петрарки гений».¹⁹

Петрарковский след имеется в еще одном любовном стихотворении Ходасевича, «Странник прошел, опираясь на посох...» (1922), эмигрантского периода. Развивая тему любовного наваждения, оно по-новому интерпретирует сигнатурный мотив «Канцоньере» — воображаемое присутствие отсутствующей любимой во всем, что лирический герой видит перед собой:

Странник прошел, опираясь на посох, —
Мне почему-то припомнилась ты.
Едет пролетка на красных колесах —
Мне почему-то припомнилась ты.
Вечером лампу зажгут в коридоре —
Мне непременно припомнишься ты.
Что б ни случилось, на суше, на море
Или на небе, — мне вспомнишься ты.²⁰

Комментарием к нему может послужить статья А. Н. Веселовского «Петрарка в поэтической исповеди „Canzoniere“»: «В тишину воклюзской долины являлась и Лаура; (...) она представилась ему сидящей (...) под деревом, осыпанная цветами»; в кантоне 129 «Лаура видится ему и в водах и на зеленой траве, на пне бука и в светлом облаке» и т. д.²¹

Разобравшись с возможным влиянием на «Странник прошел, опираясь на посох...» кантоны 129, обратимся к сонету 176, о путешествии Петрарки по Арденнскому лесу. Ходасевич мог его знать в переводе Верховского, ср. «Сквозь дикий бор, и мрачный и дремучий...» (1903—1904): «Я еду с песней (мысли — бред кипучий) / О ней одной. Нет власти в небесах / Ее сокрыть; и с ней в моих глазах / Девы, дамы... нет — то бук плакучий. // Ее я слышу в шорохе ветвей, / В рыданье птиц, в волнах, когда ручей, / Журча в траве, лужайкою стремится».²² Наверняка Ходасевич был знаком и с откликом на сонет 176 — «Подражанием Петрарку» (1797) И. И. Дмитриева: «Всегда, во всех местах / Я слышу милую и вижу пред собою; / Она глядит из вод, она лежит в цветах, / Она мне говорит и дуба под ко-

¹⁸ Иванов Вяч. Собр. соч.: В 4 т. Брюссель, 1974. Т. 2. С. 387.

¹⁹ <http://www.vekperevoda.com/1855/minsky.htm> (дата обращения 31.01.2016).

²⁰ Ходасевич В. Ф. Собр. соч. Т. 1. С. 144.

²¹ Веселовский А. Н. Петрарка в поэтической исповеди «Canzoniere» (1304—1904) // Веселовский А. Н. Избр. статьи. Л., 1939. С. 183, 225.

²² Петрарка Ф. Сонеты. С. 406—407.

рою, / Она и облачко поутру золотит, / Она в природе всё и красит и живет» (1, 70).

По сравнению с Петраркой и русскими петраркистами Ходасевич осовременивает те детали пейзажа, в которых его лирическому герою мерещится милая. С другой стороны, от *странника, пролетки, зажигаемой лампы*, т. е. деталей быта, он совершает переход к триаде *суша, море и небо*. Это — венец Божественного творения, для лирического героя также пронизанный образом любимой. В недетализированности природного пейзажа, скорее всего, проявилось опасение Ходасевича впасть в символистское клише, о Вечной Женственности в ипостаси Души мира, обнаруживающей себя в ветре, трепетании листьев и под.

Знаком скрытой петраркизированной стихотворения «Странник прошел, опираясь на посох...» можно считать образ странника, по-видимому, в letech, вынесенный в любовный контекст. Это — возможный рефлекс сонета 16, существовавшего в переводе Д. Е. Мина: «Покинул старец ветхий и убогий / Свой отчий дом (...) / И входит в Рим, желанием сгорая / Увидеть чудный лик Того, Его же / Надеется узреть в стране нетленной: / Так я, усталый, по свету блуждая, / Ищу лица, которое похоже / На ваш, о донна, образ несравненный».²³ Кстати, странником по существу является и лирический герой Ходасевича: он не только меняет сушу на море, а море на небо, но и видит перед собой транспортное средство, *пролетку*.

Ни в оригинале сонета 16, ни в переводе Мина старик-паломник не опирается на посох. Эта деталь фигурирует зато в батюшковской элегии «Вечер. Подражание Петрарке» (1810), правда, не в связи со странником, а со старой пастушкой, ср.: «Склонясь на *посох* свой дрожащею рукою, / Пастушка, дряхлая от бремени годов» (1, 86). «Вечер» мог прийти Ходасевичу на память и потому, что в его заключительной части, после перебора разных ситуаций вечернего отдыха перед отходом ко сну у представителей разных профессий, лирический герой просит Музу, чтобы та над холмами и рощами показала ему *пролетающую тень* отсутствующей *Лауры* (1, 87).

На только что рассмотренном фоне «Странник прошел, опираясь на посох...» выделяется уникальной иконикой. Во-первых, при незарифмованности его нечетных строк, четные, оканчивающиеся местоимением *ты*, поставлены в следующие соответствия: рифма охватывает *ты* плюс предшествующее слово, каковыми были *припомнилась* (2 раза), *припомнишься* и *вспомнишься*. Незарифмованностью нечетных строк выражена разьединенность *я* и *ты*, а почти тавтологической рифмовкой — то, что для лирического героя все вызывает видение его отсутствующей милой. Кроме того, тем, что два из этих четырех предикатов стоят в прошедшем времени, а два другие — в будущем, прочерчивается движение времени из прошлого в будущее, или смысл «всегда».

4.3. Брюсов: в готовой «манере Петрарки»

«Сонет в манере Петрарки», как и анализировавшийся в § 1.3 статьи 1 «Сонет в духе Петрарки», оба 1912 года, из имитации любовного содержания «Канцоньере» то и дело скатывается в иные культуры. Здесь это античная мифология. В античности, в отличие от «Канцоньере», Брюсов чувствовал себя как дома. Но зачем тогда ему вообще было браться за воспроизведение манеры и духа Петрарки? Тому есть два объяснения.

Во-первых, будучи московским вождем символистов, Брюсов старался не утратить занятые им передовые позиции и откликнулся на все модные темы.

²³ Петрарка Ф. Избр. сонеты и канцоны... С. 7.

Во-вторых, читая «Канцоньере», он опознавал его античные прецеденты.²⁴ В этой связи стоит привести три известных обстоятельства: Петрарка был филологом, специализировавшимся на древнеримской литературе; он использовал подмеченные риторические, сюжетные и образные особенности античных авторов в «Канцоньере»; и к началу XX века существовали издания «Канцоньере» с соответствующим интертекстуальным комментарием. Так или иначе, в «Сонете в манере Петрарки» совершается противход по отношению к поэтике «Канцоньере». Перебирая оттуда мотивы и выкладывая из них новую сюжетную мозаику, Брюсов обнажает их античные прецеденты:

Как всякий, кто Любви застенок ведал,
Где Страсть пытается, ласковый палач, —
Освобожден, я дух бесстрастью предал,
И смех стал чуждым мне, безвестным — плач.

Но в лабиринте тусклых снов, как Дедал,
Предстала ты, тоски волшебный врач,
Взманила к крыльям... Я ответа не дал,
Отвыкший верить Гению удач.

И вновь влача по миру цепь бессилья,
Вновь одинок, как скорбный Филоктет,
Я грустно помню радужные крылья

И страсти новой за тобой просвет.
Мне горько жаль, что, с юношеским жаром,
Я не взлетел, чтоб в море пасть Икаром.

(1; 188)

Перед нами проходят четыре с половиной акта любовной драмы повзросления юноши, который не может перерасти свое чувство к роковой даме. Эти акты — (1) юношеская любовь лирического «я»; (2) временное освобождение от нее и бесстрастие; (3) явление ему его любимой во сне; (4а) как следствие, новая увлеченность ею; наконец, (4б) горькие сожаления, что его юношеская страсть не приобрела характера суицидального падения. Из них к петрарковскому репертуару относятся первый, третий и последний.

Подхватывает Брюсов и сигнатурную метафорику Петрарки. Так, «Сонет...» открывается ветвящимся трехсоставным тропом, приравнивающим: любовь лирического героя к заточению; Amor'a, переименованного сначала в *Любовь*, потом в *Страсть*, — к тюремщику; а временное ослабевание любви — к бегству из *застенок*.

Выбор Брюсова пал на тюремную, а не какую-то другую образность «Канцоньере», вследствие ее востребованности русскими символистами. Как отмечалось в § 4.1, сперва Мережковский перевел соответствующие сонеты, а затем Блок принялся разрабатывать эту образность в «Стихах о Прекрасной Даме». Дальше в петраркистском цикле Иванова «Любовь и смерть» (1908) появился сонет «Был Oга — Семрге тайный наш обет...»: «Мы сплавили из Вечности и Мига / Златые звенья неразрывных лет. // Под землю *цель* ушла, и силы нет / *В тебе, Любовь, лелеемого ига* / *Тюремщица и узница*, — для сдвига / Глубоких глыб, где твой подспудный свет.²⁵

Образная составляющая тюремной топики «Канцоньере» и «Был Oга — Семрге тайный наш обет...» — *цель*: она не отпускает лирического героя из любовного рабства. Брюсов распорядился ею не совсем по-петраркистски. У него *целью* алле-

²⁴ Ср. его мысли 1895 года: «Петрарка (...) знал Гомера много лучше любого современного филолога» (1; 187).

²⁵ Иванов Вяч. Собр. соч. Т. 2. С. 424.

горически выражена не столько прикованность любящего мужчины к его даме, сколько *бессилье*: недаром она не удерживает лирического героя в тюремных стенах, но *влачится* за ним *по миру*.

В «Сонете...» ощутим и такой сигнатурный мотив «Канцоньере», как психологическая раздвоенность лирического «я», измеряющего свое чувство к Лауре серией взаимно уничтожающих противопоставлений. Начать с того, что у Петрарки любовь его лирического героя хороша и дурна; сладка и горька; упоительна и болезненна; свята, но не угодна Богу и Деве Марии (ибо эротизирована). Брюсов наследует этот принцип, но не столько для лирического «я», сколько для Amor'a, т. е. Любви-Страсти, — *ласкового палача*, а, возможно, и для любимой — *врача тоски*, ею же, очевидно, и внушенной. У лирического героя «Сонета...» противоположные состояния — страсти и бесстрастия, взлета и падения — имеются, но он испытывает их одновременно. Соответственно, в оксюморон они не складываются. Оксюморон вроде бы получается для пары *смех и плач*, но и тут на петрарковской волне Брюсов не удерживается: его лирическому герою они *чужды и неизвестны*.

Упомянутый выше *врач* применительно к возлюбленной — дань сонету 164, в котором рука Лаура одновременно наносит раны и их врачует. И он пользовался повышенной популярностью в русской традиции, о чем см. ниже § 5.1.

Такой петрарковский мотив, как крылья души любящего, Брюсов, думается, ввел в «Сонет...» из-за его платоновского генезиса. «Сонет...», впрочем, следует не путать с Платоном, но «Канцоньере».

В канцоне 23 одна из метаморфоз связана с мотивом взлета вверх и последующего падения:

Né meno anchor m'agghiaccia
l'esser coverto poi di bianche piume
allor che folminato et morto giacque
il mio sperar che tropp'alto montava: <...>
et già mai poi la mia lingua non tacque
mentre poteo del suo cader maligno:
ond'io presi col suon color d'un cigno.
(р. 97)

И все еще мне леденит [душу] то,
что, я покрылся белым оперением,
когда пораженная молнией и умерщвленная
упала
моя надежда, потому что взлетела слишком
высоко: <...>
и никогда с тех пор мой язык не молчал,
пока я мог говорить о ее злосчастном
падении:
и с лебединым пением я перенял его
[= лебеда] цвет.

Веселовский в работе «Петрарка в поэтической исповеди „Canzoniere”» заметил, что приведенный пассаж насквозь пронизан Овидием: «Подробно описана метаморфоза, знакомая из Овидиева рассказа <...>: надежда поэта взлетела слишком высоко и пала, сверженная молнией, а он ищет ее днем и ночью по берегам и в волнах и поет о своем горе; сам он — лебедь, не только голосом <...> Сравнение певчего лебедя с поэтом знакомо Горацию (Od. II, 20); <...> весь эпизод выработан из Овидиевых превращений (II, 371), где Цикн, дядя Фазтона, вознесшегося на самодельных крыльях и сверженного в Рону, ищет его в слезах по берегу реки и обращен в лебеда».²⁶ Набор из крыльев, взлета и падения в контексте любовных переживаний имеется и в сонете 307. В нем эта топика получает металитературное преломление — по той логике, что крылья поставляют перья (*penne*), а взлеты и падения переживает и поэт:

I' pensava assai destro esser su l'ale,
non per lor forza, ma di chi le spiega,
per gir cantando a quel bel nodo eguale
onde Morte m'assolve, Amor mi lega.

Я думал, что достаточно умело владею
крыльями
(не благодаря их силе, но тому, кто их
расправляет [= Amor'у]),
чтобы достойно воспеть тот прекрасный узел
[= любви к покойной Лауре],

²⁶ Веселовский А. Указ. соч. С. 160—161.

Trovaimi a l'opra via più lento et frale
 d'un picciol ramo cui gran fascio piega,
 et dissi: — A cader va chi troppo sale,
 né si fa ben per huom quel che 'l ciel nega.
 (р. 1196)

который Смерть развяжет, а Любовь —
 связывает.

Но на деле я оказался куда медленнее и слабее,
 чем маленькая ветка, которую гнибает
 большая ноша,
 и сказал: «Упасть обречен тот, кто поднялся
 слишком высоко,
 и не может человек делать хорошо то, в чем
 небо ему отказывает».

Брюсов наверняка опознал в приведенных канцоне и сонете рефлекс мифа, изложенного Овидием в «Метаморфозах», о Дедале, выстроившем царю Крита дворец Лабиринт, и Икаре. На сделанных Дедалом крыльях отец и сын покинули Крит, где их насильно удерживал царь. Икар слишком увлекся высотой, и когда от солнца воск его крыльев растаял, упал в море. В свой «Сонет...» Брюсов втягивает метафорику этого мифа вплоть до упоминания построенного Дедалом лабиринта: возлюбленная является лирическому герою в лабиринте снов, подбивает его воспользоваться крыльями, но он отказывается взлетать вверх, дабы не пасть, а потом жалеет, что не повторил судьбы Икара. Тем самым внимание читателя отвлекается как от топики «Канцоньере», так и от «манеры Петрарки».

Философема взлета-падения резонирует с мыслями Иванова о символе. Между двумя поэтами возникает переключка и по линии *Дедала*. В петраркизированном цикле Иванова «Любовь и смерть» есть сонет, открывающийся строками «Пустынных крипт и многостолпных скиний / Я обходил невиданный *дедал*»,²⁷ где *дедал* в значении «лабиринт» отражает особенности поэтического словоупотребления Золотого века, который, в свою очередь, опирался на французскую традицию. В «Сонете...» Брюсов возвращает *Дедалу* его исконное — греческое — звучание тем, что переносит ударение на 1-й слог. В то же время, по стопам Иванова он дает имя *Дедала* в связке с *лабиринтом*.

В «Сонете...» фигурирует еще один герой древнегреческих преданий, *Филоклет*, прошедший в одиночестве на острове Лемнос 10 лет. Это — аллегория одинокой жизни, которую вел и Петрарка, в Воклюзе и после, и которая составила одну из содержательных констант «Канцоньере».

В сторону «Канцоньере» в «Сонете...» «смотрит» также графика: концептуальные понятия — *Любовь*, *Страсть*, *Гений* — пишутся с прописной буквы, как передающие «большие» идеи.

И последнее о петраркизированной «Сонета...» и одновременно культурных инстанциях, посторонних «Канцоньере». Упоминанием «юношеского *жара*» Брюсов «кивает» на пушкинский «Сонет» (1830), приравнявший вклад Петрарки в сонетную традицию к «*жару любви*».

5. Риторические ходы

Петрарка как автор «Канцоньере» заслужил репутацию блестящего ратора, а потому не удивительно, что в лирике русских модернистов, вне зависимости от их отношения к риторике, отразилась и эта сторона его поэтического дара. В настоящем разделе переключки по линии риторики будут продемонстрированы на примере Ходасевича, В. И. Иванова и О. Э. Мандельштама.

²⁷ Иванов Вяч. Собр. соч. Т. 2. С. 426.

5.1. Риторика сонета 164

В «Мы все изнываем от жизненной боли...» (1905) Ходасевича лирический герой переживает богооставленность. О его психологическом состоянии говорит формула «Я тысячи раз умирал против воли — / И тысячи раз воскресал подневольно». ²⁸ Это — не что иное, как калька с предпоследней строки сонета 164 «Канцоньере», о муках любви невероятной интенсивности, сопоставимой с такими экзистенциальными переходами человеческого бытия, как жизнь и смерть, ср.: «mille volte il di moro e mille nasco» (р. 755; «тысячу раз в день умираю и тысячу рождаюсь»).

Отдельный вопрос — читал ли Ходасевич сонет 164 в оригинале или же в переводах, в частности, русских. До «Мы все изнываем...» их насчитывалось два, а после поэты-модернисты, включая Мандельштама, выполнили еще три. ²⁹ Своей популярностью сонет 164 был обязан предпоследней строке — одновременно афоризму, гиперболе и оксюмору, а также не менее парадоксальному образу: рука Лауры сразу и ранит, и врачует душу лирического героя. В «Вольном переводе с Итальянского из Петрарка» (1801) А. С. Кайсарова финальный терцет с интересующей нас строкой, разворачивающей метафору смерти-рождения, звучит как «Сто раз я в день рожусь, сто раз и умираю» (1; 71), а в «Теперь, как все молчит, на всем земном просторе...» Мина (опубл. в 1898 году), — как «Сто раз во дню я мру и столько ж возрождаюсь». ³⁰ Оба переводчика следуют оригиналу в плане краткости: петрарковский афоризм «уложен» в одну строку, для чего гипербола *mille*, которой соответствует более длинное русское числительное «тысяча», сокращается до *ста*. Ходасевич избрал другой путь — растянул восходящий к сонету 164 афоризм на две строки, а *mille* увеличил до *тысяч*.

Если русские переводы сонета 164 не оказали риторического воздействия на «Мы все изнываем...», то «Мы все изнываем...» вполне могло повлиять на мандельштамовский перевод сонета 164 «Когда уснет земля и жар отпышет...» (1933): «Тысячу раз на дню, себе на диво, / Я должен умереть на самом деле / И воскресая так же сверхобычно» (2; 145). Тут обращают на себя внимание и *тысяча* как точный аналог *mille*, и растянутость афоризма, причем даже не на 2, а на 3 строки, и, конечно, пара (*должен умереть — воскресая*, заступившая на место *того — nasco*). В обоих случаях пассаж завершается наречием, причем Мандельштам в *сверх-о-быч-но* сохраняет эквиритмические и морфологические контуры ходасевического *под-не-вль-но*.

Любопытно, что в «Мы все изнываем...» поддержана эквиритмическая и грамматическая симметрия между глаголами, обозначающими смерть и рождение: у Петрарки *того* и *nasco* — двусложные глаголы в наст. вр., а у Ходасевича *умирал* и *воскресал* — трехсложные в прош. вр. Мандельштам разрушает эту симметрию, ставя в параллель к трехсложному *воскресая* выражение, состоящее из двух- и трехсложных слов, *должен умереть*. Хаос, вводимый Мандельштамом, понятен. Он всю жизнь следовал знаменитейшему завету П. Верлена: «возьми красноречие и сверни ему шею».

5.2. Риторика сонета 61

«Воспоминание» (1907) Ходасевича, о любовном переживании лирического героя, в 1-м четверостишии «подогнано» под риторическую схему, пожалуй, самого знаменитого любовного сонета «Канцоньере» — 61-го. Ср.:

²⁸ Ходасевич В. Ф. Собр. соч. Т. 1. С. 252.

²⁹ См.: Петрарка Ф. Сонеты. С. 346, 366—367, 449, 452, 479.

³⁰ Там же. С. 367.

Всё помню: *день, и час, и миг,*
И хрупкой чаши звон хрустальный,
И тёмный сад, и лунный лик,
И в нашем доме топот бальный.³¹

и

Benedetto sia 'l giorno, e 'l mese, e l'anno,
e la stagione, e 'l tempo, e l'ora, e 'l punto,
e 'l bel paese, e 'l loco ov'io fui giunto
da' duo begli occhi, che legato m'anno;

e benedetto il primo dolce affanno
ch'i' ebbi ad esser con Amor congiunto,
e l'arco, e le saette ond'i' fui punto,
e le piaghe che 'nfin al cor mi vanno.

Benedette le voci tante ch'io
chiamando il nome de mia donna ò sparte,
e i sospiri, et le lagrime, e 'l desio;

e benedette sian tutte le carte
ov'io fama l'acquisto, e 'l pensier mio,
ch'è sol di lei, sì ch'altra non v'à parte.

(p. 313)³²

По аналогии с *Benedetto sia* («Да будет благословен») Ходасевич выносит вперед предикат *помню*, чтобы грамматически нанизать на него перечень обстоятельств роковой встречи лирического «я» с любимой. У Ходасевича, правда, этих обстоятельств существенно меньше, чем у Петрарки, но при этом они суммируются словом «всё». В порядке следования сонету 61 он локализует судьбоносную встречу во времени и пространстве, а кроме того повторяет элементы из перечня предшествующей: *день, час, миг* — аналоги '*l giorno, l'ora, 'l punto*. Наконец, в сонете 61 и «Воспоминании» использованы перечислительные конструкции, с *e* (Петрарка) и *и* (Ходасевич), которыми разные параметры времени и пространства уравниваются и связаны между собой.

В принципе, Ходасевич, большой почитатель Пушкина, рисковал соскользнуть из петрарковского любовного дискурса в пушкинский, а именно в риторичность стихотворения «Я помню чудное мгновенье...», где есть и *помню*, и вызывающая любовь женщина, и пейзаж, и мгновение, и даже немного чуда.³³ На такой шаг его настраивал Мин — переводчик сонета 61. В самом деле, в первом катрене миновского «Благословляю день и месяц, и годину...» поэтесса Пушкина, а именно использование романтических клише в рамках «школы гармонической точности» (в т. ч. восходящей к Петрарке) и тоже довольно абстрактный набор клише сонета 61, смыкаются, прежде всего, в обстоятельстве времени *чудное мгновенье*: «Благословляю день и месяц, и годину, / И час божественный, и чудное мгновенье, / И тот волшебный край, где зрел я, как виденье, / Прекрасные глаза, всех мук моих причину».³⁴ У Ходасевича ничего такого не происходит. Вообще, он пошел не столько в сторону гармонического схематизма Петрарки—Мина—Пушкина, ибо

³¹ Ходасевич В. Ф. Собр. соч. Т. 1. С. 43.

³² Перевод Иванова «Благословен день, месяц, лето, час...», выполненный позже «Воспоминания», см. в § 1.3 и в (2; 19—20); перевод Брюсова — в (1; 188—189).

³³ К пушкинским формулам относятся также *тёмный сад*, из «Деревни», и *лунный лик*, из «Зимней дороги». Эти два стихотворения тематически коррелируют с «Я помню...», рассказывая о жизни поэта в сельском уединении/изгнании, а также о любовных переживаниях.

³⁴ Петрарка Ф. Избр. сонеты и канцоны... С. 9.

расцветил сюжет конкретными деталями, сколько в сторону воспроизведения усадебного романа Пушкина с Анной Керн.

В дальнейшем свою вариацию на тему сонета 61 предложил Иванов в цикле «Любовь и смерть», который, напомним, по-петрарковски утверждает связь между поэтом и его почившей женой:

*Благословен твой сонм, собор светил,
Невидимых за серебром полдненным!
В годину слез, на торжестве плачевном,
Мне Бог Любви твой свет благовестил.*

*Благословен Вожатый, кто мостил
Твой путь огнем нежгучим и безгневым!
Он телом тень твою одел душевным
И ног твоих подошвы озлатил.*

*Я видел сны; я ведал откровенья;
Я в злате роз идущей зрел тебя:
Твои шаги — молитв златые звенья,*

*Ты движешься, пылая и любя...
Сойди ж в мой лес из недоступных далей
На золотых лугах твоих сандалий!³⁵*

В сонете Иванова от сонета 61 переняты его узнаваемые зачины. С другой стороны, в «*Benedetto sia...*» принцип анафоры проведен более последовательно и, значит, риторически выигранно: благословениями открываются все катрены и терцеты, тогда как у Иванова — только катрены. Еще в «Благословен твой сонм...» отсутствует вводимый *Benedetto* перечень — риторическая жемчужина сонета 61. Иванов ограничивается каждый раз всего одним объектом при предикате *Благословен*, и это — не имеющий отношение к сонету 61 *сонм светил* и имеющий слабое отношение к петрарковскому *Amor'у Вожатый*, оба — аллегории высшей силы, управляющей ходом человеческой жизни. Попутно отмечу, что полный аналог *Amor'a*, *Бог Любви*, а также неточный аналог *l'anno*, *година* (здесь — «годовщина», но не будем забывать, что Мин перевел этим словом *l'anno*), встречаются у Иванова не в конструкции с *благословен*, а вне ее — и, более того, в связке друг с другом.

Недопетраркизованность сонета Иванова уравнивается зато его сорентированностью на две песни «Чистилища». Там тоже отпускаются благословения, причем как раз одному объекту. В песне 29 рассказывается об ожидании Беатриче, а в 30-й — о ее прибытии, и все это — под исполнение гимна («осанны») процессией. Два гимна — два благословения, что коррелирует с двумя благословениями в сонете Иванова.

В песне 29 в основу «осанны» положены приветствия деве Марии «*benedicta tu in mulieribus*», произносимые архангелом Гавриилом и Елизаветой (Лк. 1: 28, 42). Кому в точности адресован гимн, исполняемый дантовской процессией, не оговорено — затем, чтобы создалась амбивалентная ситуация, при которой вторым кандидатом на благословение оказалась бы Беатриче:

*Tutti cantavan: «Benedicta tue
ne le figlie d'Adamo, e benedette
sieno in eterno le bellezze tue!»*

(85—87)³⁶

Все пели: «Благословенна ты
между дочерьми Адама, и да будет
благословенна
в вечности твоя красота».

³⁵ Иванов Вяч. Собр. соч. Т. 2. С. 441.

³⁶ Dante. Purgatorio. Garzanti, 1989. P. 471.

В песне 30 Беатриче сходит с колесницы и направляется в сторону Данте, а процессия декламирует:

Tutti dicean: «Benedictus qui venis!»,
e fior gittando e di sopra e dintorno,
«Manibus, oh, date lilia plenis!»

Все говорили: «Благословен идущий»,
и, рассыпая цветы сверху и вокруг,
«дайте лилий полными горстями!»

(19—21)³⁷

Из той композиции цветов, которыми сопровождается явление Беатриче, Иванов позаимствовал розы для Лидии. Имеется связь между живым огнем (*fiamma viva*, 30: 33³⁸) — одеянием Беатриче, и предикатом *пылать*, отнесенным к Лидии.

Творчески подойдя к созданию двойного портрета себя и Лидии, Иванов вовлекает в него начало «Божественной комедии» — песни 1 и 2 «Ада», где речь идет о ситуации «заблудился в сумрачном лесу» («selva oscura», 1: 2³⁹) и двух вожатых-спасителей. Итак, Данте попадает в лес, он же — гора, по которой можно совершить восхождение в благие потусторонние области. Когда путь туда ему преграждают три кровожадных хищника, то на помощь ему приходит Вергилий. В свою очередь, Вергилий был прислан к нему благодаря посредничеству Беатриче («Ад», 2: 70), забеспокоившейся о судьбе своего поклонника. Всю дорогу по Аду и Чистилищу Данте предвкушает встречу с возлюбленной, каковая состоится, для сохранения параллелизма с началом «Божественной комедии», в большом лесу («la gran foresta»,⁴⁰ «Чистилище», 29: 17) на святом поле/луге («la campagna santa»,⁴¹ «Чистилище», 28: 118), символизирующем Эдем, или земной рай. Так вот, Иванов, намеками создавая ситуацию *леса*, в подтексте — сумрачного и страшного, т. е. аллегорично запутанной и запущенной жизни, — молит свою покойную супругу сойти к нему из своих *недоступных далей*, они же — прекрасный, очевидно эдемский, *луг*.⁴²

В эту мистическую картину вплетены *сны и откровения*, из дантовско-петрарковского репертуара. Отмечу еще метатекстуальный петраркизм, *годину слез и торжество плачевное*: в «Канцоньере» этим оборотам соответствует особый формат сонета — отмечание годовщины со дня первой встречи с Лаурой, а затем и со дня ее смерти.

5.3. Сонет 299

Мандельштам увлекся «Канцоньере» в начале 1930-х годов, когда эта книга в России потеряла свою актуальность. В 1933—1935 годах он перевел оттуда четыре сонета. «Канцоньере» оставило свой отпечаток и на его оригинальном творчестве, преимущественно эпитафиях. Рассмотрим одну — на смерть Андрея Белого (1934): «Меня преследуют две-три случайных фразы, — / Весь день твержу: печаль моя жирна... / <...> // Где первородство? Где счастливая повадка? / Где плавкий ястребок на самом дне очей? / Где вежество? Где горькая украдка? / Где ясный стан? Где прямызна речей, // Запутанных, как честные зигзаги / У конькобежца в пламень голубой / <...>? // Он дирижировал кавказскими горами / И, машучи, ступал на тесных Альп тропы / <...> // Рахиль глядела в зеркало явлений, / А Лия пела и плела венки» (по списку Е. Я. Хазина).⁴³

³⁷ Ibid. P. 483.

³⁸ Ibid. P. 484.

³⁹ Dante. Inferno. Garzanti, 1996. P. 1.

⁴⁰ Dante. Purgatorio. P. 467.

⁴¹ Ibid. P. 459.

⁴² Образностью, почерпнутой из «Божественной комедии», разбираемый сонет вступает в перекличку с предшествующим по циклу, «Когда б я знал, что в темном море лет...»: «Откуда тень за тению бежали / В угрюмый лес, где Беатриче нет» (Иванов Вяч. Собр. соч. Т. 2. С. 441).

⁴³ Мандельштам О. Полн. собр. соч. и писем: В 3 т. М., 2009. Т. 1. С. 192.

В металитературный зачин стихотворения поэт вынес слова о «двух-трех случайных фразах», которые его «преследуют». В мандельштамоведении были опознаны три произведения, не отпускавших его от себя. Появляющаяся по ходу стихотворения цитатная фраза «печаль моя жирна» указывает на «Слово о полку Игореве»; строки «Рахиль глядела в зеркало явлений, / А Лия пела и плела венок» — на песню 27 «Чистилища»; наконец, как бегло подметила А. Бонола, риторическая конструкция с повторяющимся «где» дает выход на сонет 299 «Канцоньере»: ⁴⁴

*Ov'è la fronte, che con picciol cenno
volgea il mio core in questa parte e 'n quella?
Ov'è 'l bel ciglio, et l'una et l'altra stella
ch'al corso del mio viver lume denno?*

*Ov'è 'l valor, la conoscenza e 'l senno?
L'accorta, honesta, humil, dolce favella?
Ove son le bellezze accolte in ella,
che gran tempo di me lor voglia fenno?*

*Ov'è l'ombra gentil del viso humano
ch'òra et riposo dava a l'alma stanca,
et là 've i miei pensier' scritti eran tutti?*

*Ov'è colei che mia vita ebbe in mano?
Quanto al misero mondo, et quanto manca
agli occhi miei che mai non fien asciutti!*
(p. 1175)

Где [гот] лоб, который малым знаком
[= движением]
поворачивал мое сердце в ту или иную
сторону?
Где прекрасная бровь и одна и другая звезда,
которые направлению моей жизни свет
давали?

Где мужество, познание и разум?
Разумная, честная, скромная, сладкая речь?
Где красоты, собранные в ней,
которые столь долгое время надо мной свою
волку творили?

Где благородная тень [= очерк]
человеческого лица,
которая прохладу и отдых давала усталой
душе,
где все мои мысли были записаны?

Где та, которая мою жизнь держала в руке?
Насколько же несчастному миру [ее не
хватает], и насколько ее не хватает
моим глазам, которые никогда не будут
осушены!

Сопоставление сонета 299 и «Меня преследуют две-три случайных фразы...» можно продолжить.

Прежде всего, раз Данте и Петрарка для Мандельштама ассоциировались с русскими символистами (а об этом заходила речь в § 1.1), то вплетение их топики и риторики в эпитафию одному из них было как нельзя кстати.

Переходя непосредственно к петрарковской матрице «Меня преследуют две-три случайных фразы...», замечу, что в сонете 299 анафорическим *ove* — вопросительным наречием *где?* — в комбинации с глаголом-связкой (*è, sono*) — открываются шесть строк: 1-я и 3-я в каждом катрене и 1-я в каждом терцете. В 11-й строке появляется еще одно *ove*, не анафорическое и не в наречной функции, но в функции союза. Так вводится особый перечень — свойств Лауры, которых лирический герой лишился с ее смертью. (Кстати, сонет 299 с его перечислительной конструкцией, разбирающей Лауру «по частям», — перевертень сонета 61, который, как мы видели в § 5.2, повлиял на Ходасевича и Иванова.) Благодаря своей грамматической, но в то же время риторической мнемонике 299 сонет вполне мог *преследовать* лирического героя Мандельштама. Позаимствовав конструкцию сонета 299 для 2-го четверостишия, Мандельштам в трех строках из четырех прибавил к начальным *где* еще и срединное *где*, добившись эффекта грамматической кальки: семь повторов у Петрарки — семь повторов у него.

⁴⁴ Bonola A. Traduzione e impulso creativo. Un sonetto di Petrarca nella versione russa di Osip E. Mandel'stam // L'analisi linguistica e letteraria 11, 2003. P. 29—73.

Дополнительной опорой для мандельштамовской *где*-риторики мог быть Ф. Вийон с его петраркистской «Балладой о дамах былых времен». В ней, по образцу сонета 299, имена дам былых времен, а также прошлогодний снег, символизирующий протекшее с их исчезновением время, вводятся вопросительным (а иногда и относительным) *ou* («где»). Таких слов всего 11 — по 3 на три восьмистишия и 2 в финальном четверостишии. Вместе с ними в балладу проникает близкий к сонету 299, но все-таки не тождественный ему, ибо лишь слегка анафорический, ритм повторов.⁴⁵

В петрарковскую конструкцию на место оплакиваемой Лауры подставлен Белый, а потому не удивительно, что к нему отошли и некоторые ее характеристики. Описание глаз Лауры как звезд, дающих путнику-Петрарке направление движения, могли подстегнуть воображение Мандельштама к созданию другой глазной метафоры, «плавкий ястребок на самом дне *очей*». Аналогом двойной характеристики ума Лауры, *la conoscenza e 'l senno* [познание и разум], может считаться редкое слово *вежество* с древнерусским колоритом (хорошо согласующимся с цитатой из «Слова о полку Игореве»). Замечу еще, что *стан* — скорее, слово для женского телосложения, чем для мужского. Наконец, в мандельштамовской «прямызне *речей*», которые «запутаны, как *честные* зигзаги», отразилась присущая Лауре манера разговора: «*honesta* ⟨...⟩ *favella*» («честная ⟨...⟩ речь»).

Имеется в «Меня преследуют две-три случайных фразы...» и такая улика петрарковского влияния, как «Альп тропы». Мандельштам явно выделил в жизни Белого альпийский эпизод по созвучию с аналогичными эпизодами из биографии Петрарки. Так, 26 апреля 1336 года Петрарка совершил восхождение на горную вершину Ванту, о чем поведал в письме к Дионисию да Борго Сан Сеполькро. За путешествием последовали стихи, из которых на Мандельштама могла повлиять знаменитая канцона 129 с ее альпинистской лексикой, кстати, ранее привлекавшей Иванова (см. § 2.2). Она открывается строками о том, что Амор ведет лирического героя от мысли к мысли и с горы на гору, и каждую проделанную тропу он находит противоположной спокойной жизни. Новое путешествие Петрарки через Альпы, предпринятое в 1353 году при переезде из Воклюза в Италию, дало латинские стихи — признание исторической родине в любви.

6. Чтение Петрарки

Последний канал влияния «Канцоньере» на русских модернистов, — металитературный. Речь идет о текстах, в которых читают Петрарку, изучают его наследие, переводят его стихи и обмениваются мнениями о нем, типа рассмотренных в статье 1 «Покойницы в доме» М. А. Кузмина и «Жизни Василия Травникова» Ходасевича. В первом произведении, написанном в манере *à clef*, молодые люди над томиком Данте рассуждают о том, актуален ли Петрарка для влюбленных, а во втором, о выдуманном поэте Травникове, он и Елена Гилюз переводят Петрарку на русский. Петрарка отбрасывает трагедийную тень на их отношения: перед свадьбой начинается эпидемия, и Елена умирает — повторяя кончину Лауры.

Перейдем теперь к другим, не менее показательным, примерам.

6.1. В лирике

Эллис посвятил чтению любовной поэзии Петрарки триптих, что характерно — сонетный. Его название, «Любовь и смерть» (сб. «Stigmata», 1910), нажима-

⁴⁵ О том, что мандельштамовский *где*-синтаксис восходит к Пушкину, К. Н. Батюшкову и — шире — эпитафии Золотого века см.: Чумаков Ю. Поэтическое и универсальное в «Евгений Онегине» // Чумаков Ю. Пушкин. Тютчев: Опыт имманентных рассмотрений. М., 2008. С. 127.

ющий на две доминанты «Канцоньере», совпало с названием более известного ивановского цикла. Содержательно он представляет собой легкое касание к поэтическому миру Петрарки.

В 1-м сонете лирический герой в торжественной обстановке читает Петрарку. Итальянский поэт в его распаленном мистикой и любовью воображении приобретает свойства холодного мрамора плит, начертанных на этих плитах строк, а там и безгрешно-стройных букв. Чтение настраивает его на слезы, притом *жаркие* (от уже знакомой нам пушкинской формулы *жар любви*, о Петрарке), и он погружается в видение своей отсутствующей милой. Этот восходящий к Петрарке мотив (о чем см. § 4.2) «упакован» в образность «Снежной королевы» Г. Х. Андерсена: милая глядит на лирического героя из заснеженного окна, словно Снежная королева на мальчика Кая. Ср.: «Как мрамор строгих плит, кропя слезою жаркой / *страницы белые, я плачу над Петраркой, /* и в целом мире мне лишь ты одна близка! // Как гордо высятся *божественные строки, /* где буква каждая безгрешна и стройна. / Пронесется в душе блаженно-одиноким // два белых ангела: Любовь и Тишина, / и милый образ твой, и близкий и далекий, / мне улыбается с узорного окна» (1; 223).

Во 2-м сонете *ступени строгих строк* — метафорика, подхватывающая из 1-го сонета мотив мраморного Петрарки, — уносят лирического героя подальше от «жизни шума», «бессмысленного, глухого, разногласного», туда, где «спят веков священные гробницы, / еще плывет и тает фимиам, / и *шелестят безгрешные страницы*». ⁴⁶

В 3-м сонете начатое во 2-м сонете сражение за душу лирического героя, происходящее между поэзией Петрарки и реальным миром, разрешается в пользу петрарковских ценностей, Любви и Смерти, а также Мадонны (судя по общемариологическому контексту «Stigmata» — Девы Марии):

Как цепкий плющ церковную ограду,
моя душа, обвив мечту свою,
не отдает ее небытию,
хоть рвется тщетно превозмочь преграду.

Нельзя продлить небесную ограду,
прильнуть насильно к райскому ручью...
мятежный дух я смерти предаю,
вторгаясь в Рай, я стану ближе к Аду!

Вот из-под ног уходит мрамор плит,
и за колонной рушится колонна,
и свод разъят... Лишь образ Твой, Мадонна,

немеркнущим сиянием залит,
лишь перед Ним сквозь мрак и клубы дыма
Любовь и Смерть горят неугасимо!⁴⁷

В двух терцетах этого сонета можно опознать скрытые отсылки к «Канцоньере». Мотив обрушения колонны — из сонета 269 «*Rotta è l'alta colonna e 'l verde lago...*», в котором оплакиваются: смерть кардинала Джованни Колонна, покровителя Петрарки, чья аллегория — *колонна*, очевидно, поддерживающая церковное здание, и смерть Лауры, чей *senhal* — лавр. Возможно, картина поверженной колонны и лавра навеяли начало сонета Эллиса, а именно плющ, обвивший церковную ограду.

В триптихе Эллиса петраркизировано даже и графическое оформление аллюзий: *Любовь, Тишина, Смерть* пишутся с заглавных букв.

⁴⁶ Эллис. Стихотворения. Томск, 2000. С. 49.

⁴⁷ Там же. С. 50.

6.2. В автобиографической прозе

Мотив чтения Петрарки, вплоть до имитации петрарковских психологических состояний, из поэзии переходит в автобиографическую прозу Б. Н. Зайцева с описаниями его дореволюционных поездок, пореволюционного опыта в России и последующей эмиграции. В «Конце Петрарки» (1954) проживший значительное время вдали от советской России Зайцев вспоминает, как во время своего дореволюционного путешествия по Италии он заехал во Флоренцию, и там на площади у Сан Лоренцо приобрел томик Петрарки — «нехитрое издание, но в переплете с корешком ослиной светлой кожи» (2; 102). О том, что флорентийский томик Петрарки содержал по крайней мере «Канцоньере», позволительно судить, например, по более раннему «Уединению» (1921), где рассказывается, как посреди тягот, а иногда и ужасов, московского пореволюционного быта Зайцев читает «перчаточные» сонеты «Канцоньере» (199, 200, 201). Несмотря на то что в этих сонетах изображается поразительное зрелище руки Лауры без перчатки, Зайцев переносит фокус на перчатку — произведение искусства. Ср.: «Кровь, голод (...) Речи, собрания. Шум разговоров. Вдруг человек остановится, *прочитает стихи. Лишь сонет прочтет. Задумается. И захочет на минуту быть один.* Тут же, у стола, в час ночной, в смутном громе событий и пустяков, вот уже основал малый скит на базаре, в проходной комнате (...) *Прозвенит в нем к заутрене, бледно-серебряным стихом Петрарка. И рука Лауры проплывет, в шелковой перчатке, шитой золотом. Это уединение.* Час стояния тихого — и ответа. (...) Не думай, что такой уж подвиг — *замечтаться над стихом.* В ином подвиг. Тебе — далёко! Очень далеко тебе до подвига. Но побудь в своей кинонии придорожной» (2; 92).

Чтение сонетов вызывает у Зайцева особый настрой, по-петрарковски названный *уединением*. Полумонашеское, ибо не исключаящее присутствия жены, прогулок по улицам и наблюдений за всем происходящим, существование писателя имитирует одинокую жизнь Петрарки в Воклюзе. Зайцев настаивает на этой параллели. Он специально отсылает читателя к воклюзской странице из жизни Петрарки (ср.: «Уединение Воклюза, Сорга, жизнь Петрарки. Отдаленные прогулки по холмам в Провансе. (...) И светлый воздух, светлые стихи. Все — сон. Все — нежность, стон любви, томленье смерти» (2; 94)), а также цитирует сонет 293, о молчаливом и усталом состоянии духа после смерти Лауры.

Если итальянскому поэту его уединение позволяло постоянно лелеять в душе любовь к Лауре и научиться принимать неизбежное, то зайцевское уединение — типичное бегство от неприглядной действительности в пусть и трагический, но все-таки идеальный мир «Канцоньере», похожее на то, что происходит в «Любви и смерти» Эллиса.

Из «Уединения» слова про «бледно-сиреневый стих» на правах автоцитаты перешли в «Конец Петрарки», возможно, как коррелирующие с цветовой гаммой того самого томика Петрарки, «родом» из Флоренции и «с корешком ослиной светлой кожи». «Конец Петрарки» завершается еще одним туристическим впечатлением — на сей раз воображаемым. Зайцев мечтает приехать в итальянский городок Аркуа, где Петрарка провел заключительный этап своей жизни и где был похоронен, чтобы приветствовать его как один писатель-эмигрант — другого: «Некогда в Равенне земно поклонился я праху Данте, не подозревая тогда, что кланяюсь ему не только как поэту, но и как покровителю изгнанников. В Аркуа почтил бы так же и Петрарку» (2; 102).

Описание своего опыта чтения Петрарки оставил и М. А. Осоргин. В эмиграции в парижской газете «Последние новости» он печатал заметки в разделе «Записки старого книгоеда», и в одной из них, «Возлюбленной (похвальное слово)» (опубл. в 1930 году), развернул метафору «книга как возлюбленная». Обладание старинной книгой и ее гибель поданы по аналогии с сонетом 91 «Канцоньере», на

ту тему, что красавица, которую так любил друг лирического героя, от них удалась (т. е. перешла в мир иной): «А вот лежит маленький, очень старый том, может быть, итальянских стихов времени *Петрарки*. Лежит, не шелохнется, темный, читанный, побитый на уголках. Спи с миром! Слишком сжатый в корешке, он полураскрылся и дышит воздухом нашего времени: гарью, бензином и потом спешащих на биржу. А раскрой — и он заговорит прежним языком, прекрасным и смешным:

La bella Donna, che cotanto amavi
Subitamente s'è da noi partita...».⁴⁸

6.3. В эссе

Кубофутурист В. Хлебников обращается к топике «поэт Петрарка и его Лаура» в наброске «〈Две троицы. Разин напротив〉» (1921—1922). Для него эта пара — метафора, способная поведать о творчестве природы, адресованном человеку. При этом природа выступает в роли мыслящего поэта-мужчины, а человек — в роли прекрасной женщины, за которой поэт-мужчина, очевидно, «ухаживает», обращая к ней *песни* (в смысле *canzoni*): «Какая *Лаура* прочтет *песни* лесного *Петрарки*?»⁴⁹

6.4. В прозе «с ключом»

Иванов, петраркизовавший отношения с М. В. Сабашниковой и Л. Д. Зиновьевой-Аннибал, и создавший мистическую атмосферу на своей «башне»; Блок, ухаживавший за Л. Д. Менделеевой, как если бы та была Лаурой и Беатриче; наконец, Зайцев, через призму «Канцоньере» и других произведений Петрарки описавший сначала свое московское житье, а затем миссию Блока — эти и другие тенденции русской петраркомании подытожил роман à clef К. А. Вагинова «Козлиная песнь» (1928). Тест на соответствие ивановско-блоковским идеалам проходит Тептелкин, в образе которого, согласно М. М. Бахтину и Н. К. Чуковскому, знавшим вагиновский Ленинград, выведен литературовед, философ, музыковед, блестящий знаток языков и просто эрудит Л. В. Пумпянский.

Принадлежность Тептелкина к интеллектуальной элите Ленинграда задана хотя бы уже тем, что он профессионально изучает европейских гуманистов, включая Петрарку и Боккаччо, и периодически выступает с докладами о Данте и Иванове. В начале романа о нем говорится как об университетском лекторе, обещающем вырасти в оригинального мыслителя. Для этого ему нужно написать труд «Иерархия смыслов». На первых порах академические будни Тептелкина подвигают его к осуществлению своего проекта: «Снова для Тептелкина наступила пора занятий в городских библиотеках, чтения писем и сочинений маленьких сотрудников гуманистов, скромных солдат армии, предводителями которой были *Петрарка* и Боккаччио. Видел он *Петрарку* бродящим вместе с Филиппом де Кабассолем по окрестностям Воклюза, занятых разговорами о научных, религиозных вопросах и проводящих целые ночи за книгами».⁵⁰ Эту интеллектуально-просветительскую миссию Тептелкин проваливает — и все из-за женитьбы и ухода в радости мещанской жизни, частной и общественной. Пиком его карьеры оказывается совсем не «Иерархия смыслов», но лекции, вызывающие восторг молодежи. Под впечатлени-

⁴⁸ Осоргин М. Заметки старого книгоеда. Воспоминания. М., 2007. С. 30—31.

⁴⁹ Хлебников В. Творения. М., 1986. С. 569.

⁵⁰ Вагинов К. Козлиная песнь. Труды и дни Свистонова. Бамбочада. М., 1989. С. 91.

ем от них «некоторые студенты принялись изучать итальянский язык, чтобы читать о любви Петрарки и Лауры в подлиннике». ⁵¹

Тептелкин переживает интеллектуальный взлет и тогда, когда он, еще холодной, но уже покоренный прелестью будущей жены, перебирается в Петергоф, в дом, имеющий форму башни. Он так ее и называет: «башней». Эта архитектурная метафора высвечивает преимущество Тептелкина по отношению к Иванову. В своем петергофском жилище Тептелкин — явно в подражание Иванову и его «башне» — собрал вокруг себя единомышленников. ⁵² Более того, его компания видит себя островком гуманистического Ренессанса, чудом уцелевшего посреди всеобщего одичания и варварства. Господствующие на петергофской «башне» настроения лучше всего выразил неизвестный поэт, когда излагал план новой поэмы: «... в городе свирепствует метафизическая чума; синьоры избирают греческие имена и уходят в замок. Там они проводят время в изучении наук, в музыке, в созидании поэтических, живописных и скульптурных произведений. (...) готовится последний штурм замка. Синьоры (...) спускаются в подземелье, складывают в нем свои лучезарные изображения для будущих поколений и выходят (...) на бесславную смерть». ⁵³ В приведенной цитате легко опознаются: и пушкинский «Пир во время чумы»; и средневеково-ренессансный литературный канон, изображающий жизнь аристократии (например, «Декамерон» Дж. Боккаччо); и кружок «друзей Гафиза», учрежденный на ивановской «башне» незадолго до смерти Зиновьевой-Аннибал. Его члены, кстати, избирали для себя экзотические имена, включая греческие: так, Кузмин звался *Антиносом*, а Зиновьева-Аннибал — *Диотимой*.

Личная жизнь Тептелкина также протекает под знаком Петрарки — наряду с Данте, а также и Блоком, Ивановым, Соловьевым, которые обращались со своими возлюбленными как с реинкарнациями Вечной Женственности, Беатриче и Лауры, а в случае Блока старались не переходить границ платонического обожания и обожения супруги. Будучи в начале «Козлиной песни» не устроенным холостяком, снимающим комнату на Второй улице Деревенской Бедноты, он пленяется Марьей Петровной Далматовой. Она воспринимается им как Прекрасная дама. В своих раздумьях о ней он прибегает к готовым клише, ранее использовавшимся для описания Беатриче, Лауры, Менделеевой-Блок, Зиновьевой-Аннибал и т. д., а также Вечной Женственности, ср.: «Одетая в шумящее шелковое платье, являлась она ему чем-то неизменным в изменчивости. (...) казалось ему, что она соединяет мир в чстройное и гармоническое единство». ⁵⁴

Мечтая жениться на Марье Петровне, Тептелкин в то же время боится, что его девственность подведет его. Свои страхи он изливает в стихах, листок с которыми прячет в «правильно» выбранной книге — «Vita Nuova». Эту книгу в процессе полуухаживаний за Марьей Петровной он забывает у нее дома. Любопытная Марья Петровна, страстно желающая выйти замуж за кого-нибудь приличного, листает «Новую жизнь», натывается на тептелкинское стихотворение, из которого делает вывод, что Тептелкин будет для нее подходящим супругом: «Обязательно выйду за него замуж. Мы будем жить как брат с сестрой». Когда по поручению Тептелкина неизвестный поэт заходит забрать его «Новую жизнь», Марья Петровна лжет, буд-то к его книге не притрагивалась, потому что по-итальянски не читает.

Планы Марьи Петровны относительно неконсуммированного — в исторической перспективе, à la Блоки — брака с Тептелкиным не сбываются. Против этого восстает все. Прежде всего, Марья Петровна далека от итальянского языка, а тем самым и от культуры куртуазной платонической любви. В браке она и Тептелкин

⁵¹ Там же. С. 89.

⁵² Петергофский эпизод готовится загодя: уже в начале романа Тептелкин рисует в своем воображении башню, на которой процветает культура (Там же. С. 24).

⁵³ Там же. С. 78.

⁵⁴ Там же. С. 21.

познали и возлюбили именно его плотскую сторону. В результате такого развития событий Тептелкин сворачивает с избранной им академической стези, становится конформистом и предает свои гуманистические идеалы. Марья Петровна, уютная мещанка, заботящаяся исключительно о быте и материальных выгодах, постепенно затмевает Петрарку: «Уже Тептелкину было тридцать семь лет. Уже он был лыс и страдал артериосклерозом, но все же <...>, возвращаясь со службы из Губоно <...> сидел, окруженный *Петраркой и петраркистами* <...> Марья Петровна сидела у Тептелкина на коленях <...>

— Да, — философствовал Тептелкин, — конечно, Марья Петровна не *Лаура*, но ведь и я не *Петрарка*.

<...> Уже не было у Тептелкина никаких мыслей о *Возрождении*. Погруженный в семейный уют <...> и поздно узнанную физическую любовь, он пребывал в некоторой спячке <...> Целуя Марью Петровну, он чувствовал, что в ней живет *прекрасная мечта о невозможной братской любви*.⁵⁵ Мысли о Петрарке и Данте если и посещают теперь Тептелкина, то только в ночные часы, пока жена спит. Одна из таких ночей проходит в дремотном припоминании Беатриче, а также ее роли при Данте — *путеводной звезды*: «Ночью он <...> сел на подоконник. Вселенная, чуткий сад, где бродят *Данте и Беатриче*, не является ли *некая жена путеводной звездой для человека* <...>? Еще размышлял Тептелкин, что жизнь супругов была бы невозможна, и на цыпочках <...> прошел он в соседнюю комнату и стал читать свою рукопись. И начало его мучить несоответствие его фигуры идеальному образу, худоба мучила его — <...> она мешала ему стать героическим».⁵⁶

В конце романа семейное счастье героев ставится под удар, а в Марье Петровне вновь просыпается Прекрасная Дама и потенциальная Вожатая для любящего ее мужчины. Она умирает внезапно и бессмысленно, в молодом возрасте, как до нее это случилось с Беатриче, и — но тут не без натяжки — с Лаурой, Зиновьевой-Аннибал, а также А. Н. Чеботаревской, женой Сологуба, которая в 1921 году покончила с собой, бросившись с Тучкова моста в речку Ждановку. Тептелкин даже не пытается самосовершенствоваться во имя Марьи Петровны. Он пополняет ряды глухих и неприятных чиновников.

До какой степени Тептелкин — Пумпянский, а до какой — тип советского мещанина-конформиста, разоблачаемый Вагиновым? То, что Пумпянский был одним из создателей маргинальной, в т. ч. по своему географическому расположению, «Невельской школы философии», в «Козлиной песне» отразилось в эпизоде с петергофской «башней». В остальном Вагинов либо заострил черты своего приятеля, либо переделал их, с тем, чтобы наглядно продемонстрировать и симптомы русской модернистской петраркомании на излете, и несоответствие нынешнего интеллигента поколению Иванова. В Тептелкине Вагинов усилил: небольшой научный интерес Пумпянского к классической Италии,⁵⁷ его интерес к Иванову и его усилия по возрождению культуры (а молодой Пумпянский выдвинул идею «Третьего Возрождения» применительно к славянской культуре).⁵⁸ Любопытно, что в «Козлиной песни» были предугаданы два последующих жизненных свершения Пумпянского: преподавание в Ленинградском университете и поздняя женьшеньба.

Интерпретация Пумпянского с установкой на выявление «болячек» времени выдает в Вагинове ученичество у Кузмина, к кругу которого он принадлежал. Как

⁵⁵ Там же. С. 140—141.

⁵⁶ Там же. С. 203.

⁵⁷ Пумпянский в своей научной деятельности обращался только к Данте и только в связи с русской литературой, о чем см.: *Ларокка Дж.* Л. В. Пумпянский и итальянская культура // *Диалог культур: «Итальянский текст» в русской литературе и «русский текст» в итальянской литературе.* М., 2013. С. 314—320.

⁵⁸ Там же.

было показано в статье 1, в «Покойнице в доме» Кузмин именно так и поступил со своим ближайшим кругом — «башней» Иванова.

В заключение — несколько слов о том, что мотив библиотеки интеллигента советской поры, содержащей книги Петрарки и Данте, в «Козлиной песни» лишь намеченный, получает развитие в двух более поздних произведениях Вагинова. В «Трудах и днях Свистонова» (опубл. в 1929 году) главный герой предстает книголюбом, любовно классифицирующим свою библиотеку: «Мемуарам он отвел три полки. Но ведь к мемуарам можно причислить и произведения (...) Данте, *Петрарки*, Гоголя, Достоевского — (...) мемуары духовного опыта». ⁵⁹ В «Он с каждым годом уменьшался...» (1930) библиотечный мотив скрещивается с мотивом кружка гуманитариев, образующих, как и в петергофском эпизоде «Козлиной песни», островок Возрождения: «С пером сидел он на постели / Под полкою сырой, / *Петрарка*, Фауст, иммортели / И мемуаров рой». ⁶⁰ Здесь лирический герой ставит на книжные полки Петрарку, «Фауста» Гете и *иммортели* (Эллиса? или в смысле бессмертные произведения искусства?). Дальше по ходу стихотворения *раздается плач* по погребаемому *Орфею*, описывается аристократически одетый *палач* и приятельство «сквозь переплеты книг» ⁶¹ — в общем, конец прекрасной эпохи.

⁵⁹ Вагинов К. Козлиная песнь... С. 304—305.

⁶⁰ Вагинов К. Песня слов / Сост., подг. текста, вступ. статья и прим. А. Герасимовой. М., 2012. С. 137.

⁶¹ Там же.

© В. Б. Зусева-Озкан

ДЕВА-ВОИТЕЛЬНИЦА В ЛИТЕРАТУРЕ РУССКОГО МОДЕРНИЗМА. БРАДАМАНТА У Л. АРИОСТО И БРАМАНТА У М. КУЗМИНА*

Образ девы-воительницы и связанный с ним сюжетно-мотивный комплекс пришли в литературу русского модернизма из нескольких традиций. Во-первых, это греческая мифология (амазонки и в первую очередь их царица Пентесилея), в том числе опосредованная литературно — в частности, трагедией немецкого романтика Г. фон Клейста «Пентесилея». Во-вторых, скандинавская мифология (валькирии, особенно Брюнхильд), опосредованная оперным циклом Р. Вагнера и — в меньшей степени — немецким средневековым эпосом о Нибелунгах. В-третьих, русский фольклор (сказки, в том числе о Царь-Девеице, и былины). В-четвертых, это уже не фольклорно-эпическая, а собственно литературная традиция, хотя отчасти имеющая отношение к средневековому европейскому эпосу, и прежде всего — к каролингскому циклу. Речь идет о рыцарских поэмах М. Боярдо и Л. Ариосто «Влюбленный Роланд» и «Неистовый Роланд» (а также о не причастной каролингским сказаниям поэме Т. Тассо «Освобожденный Иерусалим»). Нередко русские авторы эпохи модерна обращались сразу к нескольким из названных традиций одновременно.

Сам образ девы-воительницы — своего рода оксюморон и строится на шатком балансе женского и мужского, ибо воинская доблесть и физическая сила — традиционно мужские атрибуты. Связанные с этим образом сюжеты используют именно эту оксюморонность, испытывая обычное соотношение силы и слабости, мужского и женского (отметим и важность любовного мотива, осложняющего картину). Ког-

* Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 14-18-02709) в ИМЛИ РАН.

да образ девы-воительницы получает сюжетообразующую роль, сюжет приобретает следующие вариации: 1) героиня представляется равной по силе мужским персонажам, и происходит испытание силы; основные мотивы — *поединок* (иногда сюжет может быть полностью сведен до него), понятый как «ратоборство равных» (Цветаева), и *любовь-ненависть*; вне зависимости от исхода поединка развязка у этого сюжета обычно трагическая и сопровождается гибелью либо одного, либо обоих персонажей (как в ходе поединка, так и в виде отдаленного его результата); 2) героиня полагается равной по силе мужскому персонажу, но происходит сознательный отказ героев от испытания силы; поединок в качестве основного мотива замещается *любовным преследованием*; 3) женский персонаж заведомо и неоспоримо сильнее мужских (в том числе и главного среди них); основные мотивы — *встреча* и *брачное решение*, которое нередко принимается именно героиней. Первая вариация — сама распространенная, вторая — самая редкая (по крайней мере, в литературе русского модернизма).

Последняя любопытно отзывается в поэме М. Кузмина «Всадник» (1908), о которой автор в своем дневнике 19 июля 1908 года заметил: «„Всадник“ адски хочется писать, и недостаточно хорошо все выходит, хотя этот Ариосто-Байроновский ублюдок и не без прелести».¹ От Байрона здесь в первую очередь размер — спенсера строфа (восемь строк 5-стопного ямба и одна строка 6-стопного ямба с рифмовкой АБАббВбВВ). Как пишет М. Л. Гаспаров, строфа эта возникла из восьмистишия французских баллад с рифмовкой АБАБ + БВВВ, когда «в XVI в. Эдмунд Спенсер для своей поэмы „Королева фей“ взял схему этого восьмистишия и добавил к нему девятый стих, длиннее предыдущих (...)». Эта „антиклаузульная“ (...) строфа получила его имя; в XIX в. ее вторично прославил Байрон, написав ею „Странствие Чайльд Гарольда»».² По мнению Гаспарова, Кузмин «рассчитывал не на байроновские, а на спенсеровские ассоциации этой строфы: рыцарское средневековье, преломленное через восприятие Возрождения».³ При этом изначально Кузмин начал писать поэму октавами, что сразу же указывало на Ариосто и помимо других признаков.

Уже само место действия «Всадника» характерно для «Неистового Роланда» (как, впрочем, и для других рыцарских поэм и романов) — это лесная чаща. Типично для этой традиции обставлено и появление героя, который ожидаемо является рыцарем:

Росится путь, стучит копытом звонкий
О камни конь, будя в лесу глухом
Лишь птиц лесных протяжный крик и тонкий
Да белки бег на ствол, покрытый мхом.
В доспехе лат въезжает в лес верхом,
Узду спустив, молодой и бледный витязь.
Он властью сил таинственных влеком.⁴

Рыцарь этот появляется в полном вооружении, и лицо его закрыто шлемом, так что читатель не знает, кто перед ним. Отметим в его описании выражение «полудевичий лик». У Ариосто девы-воительницы Брадаманта и Марфиза входят в поэму неузнанными, в латах и с шлемом, так что встретившиеся им по пути принимают их за мужчин. Достаточно сказать, что в Брадаманту, лишь увидев ее при по-

¹ Цит. по: Кузмин М. Дневник 1908—1915 / Предисловие, подг. текста и комм. Н. А. Богомолова и С. В. Шумихина. СПб., 2005. С. 49.

² Гаспаров М. Л. Русский стих начала XX века в комментариях. М., 2001. С. 176.

³ Там же. С этой точкой зрения можно поспорить: от Байрона здесь совсем не шуточный ариостовский, а меланхолический и таинственный тон, и типичная для романтизма автобиографическая проекция.

⁴ Кузмин М. А. Всадник // Кузмин М. А. Стихотворения. СПб., 1996. С. 204—205. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

добных же обстоятельствах встречи в лесу, влюбляется Флордеспина, полагая ее мужчиной. Таким образом, у читателя есть основания заподозрить в кузминском Всаднике девицу.

Однако в следующей строфе происходит неожиданная встреча Всадника с самой Брадамантой (у Кузмина — Брамантой),⁵ причем раскрытие ее инкогнито как раз не задерживается в ариостовском духе, а происходит сразу. Приведем этот эпизод полностью:

Вдруг конь храпит, как бы врага почуя,
Трубит рожок, несслуханный давно,
И громкий крик несется, негодуя:
«Ни с места, рыцарь, стой! Тебя давно уж жду я!»

Блестящий щит и панцирь искрометный
Тугую грудь приметно отмечал,
Но шелк кудрей, румянец чуть заметный
Девицу в нем легко избличал,
И речь текла без риторских начал:
«Браманта — я! самцов я ненавижу,
Но миру дать вождя мне дух вещал.
Ты выбран мной! Пусть враг! теперь увижу,
Напрасно ли судьба влекла меня к Парижу!

Сразись со мной! тебе бросаю вызов!
О, если б был ты встречных всех сильней!
Желанен мне не прихотью капризов,
Но силой той, что крепче всех цепей.
Возьми меня! Как звонок стук мечей!
Паду твоей! О, сладость поражения!
Вот грудь моя: победу пей на ней!
Не медли, меч! О рыцарь, брось сомненья,
Скуем любви союз и ненависти звенья!»

В ответ молчит; без эха прозвучала
Браманты речь, и, тягостным мечом
Рассекши ель, вперед свой бег промчала
Девица-муж,⁶ мелькнувши в лес плащом,
Исчезла в даль. Пожал герой плечом
И едет вновь вперед неутомимо,
Не думая, казалось, ни о чем.

(с. 205—206)

⁵ Это редчайший случай обращения к образу Брадаманты в русской литературе модернизма. Помимо Кузмина, в указанном периоде нам удалось обнаружить осмысленное упоминание интересующей нас ариостовской героини лишь в стихотворении Т. Л. Щепкиной-Куперник «*Semper excelsior*» («Всегда выше»; цикл «Из женских писем», 1898):

...Но все меняется, и, легкий рой теней,
Витают предо мной поэмы прежних дней:
Тристан... Роланд... Мерлин... Изольда... Брадаманта;
И Философия — возлюбленная Данта:
С ней Беатриче он позабывал порой,
Отдавшись весь во власть любви своей второй.

(цит. по: Щепкина-Куперник Т. Л. Избранные стихотворения и поэмы / Сост. Д. Рейфилд. М., 2008. С. 56). Характерно, что появляется она в ряду персонажей любовных сюжетов и в связи с темой любви — главной в стихотворении.

⁶ Это именование красноречиво подтверждает то особое соотношение мужского и женского в образе девы-воительницы, о котором мы говорили выше и которое окажется исключительно важным в контексте кузминской поэмы.

Как, несомненно, помнит читатель Ариосто, Брадаманте, действительно, предназначено «дать миру вождя», или, точнее, вождей — стать прародительницей славного рода д'Эсте (вместе с Руджьером), правителей Феррары (при дворе которых и был написан «Неистовый Роланд»). Но вот приписать Брадаманте мужененавистничество («самцов я ненавижу») вряд ли получится — это черта другой вариации сюжета о деве-воительнице, а именно первой. Не говоря уже о том, что Брадаманта никогда не бросала своему избраннику Руджьеру вызов на брачный поединок: впервые они встречаются еще в пространстве поэмы Боярдо «Влюбленный Роланд», и Руджьер вступается за нее. Первая встреча завершается не поединком героев, а, напротив, взаимным восхищением доблестью и красотой и образованием воинского и любовного союза. Вариация сюжета, которая осуществляется в «Неистовом Роланде», как раз характеризуется *отказом от испытания любящими, кто из них сильнее*. Мотивы осиливания девы-воительницы, возможности для нее выйти только за того, кто более могуч, чем она сама («О, если б был ты встречных всех сильней!»), любви-ненависти («Скуем любви союз и ненависти звенья!»), воинственного испуга — это отчетливые признаки первой сюжетной вариации.

У Ариосто же реализуется, очевидно, стадияльно более поздний, уже не эпический по сути, а романический сюжет,⁷ где главным звеном оказывается не поединок, в котором противники предназначены друг другу как воплощения противоположных мировых начал (отсюда и трагическая развязка такого рода сюжетов, протекающая из победы одного из начал и нарушения мирового равновесия), а любовное преследование, эротический поиск, где герои — Брадаманта и Руджьер, — как в греческом романе (хотя они не страдательны, а активны), постоянно преодолевают всякого рода препятствия и превратности судьбы, чтобы в итоге обрести друг друга в браке.

При этом у Ариосто есть и рудимент более древней сюжетной вариации: дважды речь заходит о поединке Брадаманты и Руджьера. В первый раз — в песне XXXVI, когда Брадаманта, измученная ревностью к другой деве-воительнице — Марфизе (она позже окажется потерянной сестрой Руджьера), вызывает «изменника» на поединок ради мести. Ярость Брадаманты — ярость обманутой, как ей кажется, женщины — сравнима с испуганием валькирии Брюнхильд. Но одновременно с желанием мести встречаем и противоположную интенцию героини, в сердце которой побеждает любовь: «Замирая, ждет Руджьера под копые и в плен, / И одним тревожится: / Куда бить, чтоб нечаянно не ранить» (2, 202). В итоге поединок не может состояться, поскольку в решительный момент оба героя опускают оружие и отказываются от того, чтобы «перемериться силою».

Второй поединок Брадаманты и Руджьера все-таки совершается, но принципиально важно, что героиня не знает, что бьется с возлюбленным. Предыстория такова: отец обещает Брадаманту в жены греческому принцу Леону, Руджьер отправляется в Булгарское царство, против которого греки сражаются, чтобы убить Леона, после многих подвигов попадает в плен к грекам и оказывается осужден на казнь, а Леон, восхищенный его доблестью, спасает его. Между тем, Брадаманта пытается избежать нежеланного брака и с согласия императора Карла заявляет, что пойдет замуж только за того, кто выстоит против нее в поединке; она знает, что Руджьер единственный, кто на это способен. Разумеется, этот эпизод есть воспоминание об архаическом сюжете осиливания богатырши,⁸ подобном тому, который имеет место в «Эдде» и в «Песни о Нибелунгах». Более того, сходство прости-

⁷ О романизации каролингского эпоса на итальянской почве см., например: Андреев М. Л. Ариосто и его поэма // Ариосто Л. Неистовый Роланд: В 2 т. / Пер. М. Л. Гаспарова. М., 1993. Т. 1. С. 510—511 (сер. «Литературные памятники»). Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием тома и страницы.

⁸ В линии Руджьера есть еще одно такое архаическое «припоминание» — речь идет о поединке с великаншей. Правда, у Ариосто он уже лишен любовной подоплеку — или разве что

рается и дальше: подобно тому, как Сигурд-Зигфрид выдерживает брачные испытания Брюнхильд, притворяясь Гуннаром-Гунтером, Руджьер, осознающий свой неотплатный долг перед Леоном, соглашается выступить вместо него на объявленный Брадамантой поединок и добыть ему невесту. Руджьеру удается отбиться, не поранив свою даму, и Брадаманта должна выйти за Леона. Но, поскольку, несмотря на эти воспоминания о древнем эпосе, Ариосто все-таки реализует романтический сюжет, то все заканчивается благополучно: Руджьер уходит в лес умирать, ибо не хочет жить без возлюбленной, Леон находит его, выслушивает его историю и уступает ему Брадаманту.

В ее образе очень сбалансированы «женские» и «мужские» черты. С одной стороны, она воительница, известная многими победами (в том числе и над такими прославленными героями, как Сакрипант, Родомонт, Феррагус, Марфиза), она заступница города Марсея, владелица всех земель «от моря до Роны и Вара» (1, 48), которые ей вручил сам Карл Великий, она не только «храбрый ратник», но и «мудрый вождь» (1, 223). Она неизменно демонстрирует отменное рыцарское поведение, вступает за слабых и за прекрасных дам (см., например, в песне II). В песне XXXII, попав в замок, где принят обычай: «Какой рыцарь сильнее и какая / Дама краше, тем и приют, / А кто будет побит, тот прочь / Из покоя и ночуй в чистом поле» (2, 142), — она побивает трех рыцарей и занимает замок, но не хочет, чтобы из-за нее в ночь выставили менее красивую, чем она сама, даму Улланию. Брадаманта не собирается мериться «красавицыными мерами» (хотя имеет на то все основания) и делает своей мерой «мужской взмах». Наконец, с мужским полусом ее сближает и наличие брата-близнеца Рикардета, с которым она до того схожа, что одного нередко принимают за другого (ошибается даже сам Руджьер!).

С другой стороны, Брадаманта имеет и традиционно женские, даже девические черты (и чем дальше, тем более рельефно они выступают). Она целомудренна, она уступает первенство Руджьеру еще до замужества («Брадаманта / Друга умоляет о любезности / Дать ей волю ссадить противоборца, / Белым цветом украсившего плащ. / Но не домоглась, — / Ей приходит быть в Руджьеровой воле...», 1, 417), она, несмотря на свои подвиги, вынуждена подчиняться родителям и братьям. Как отмечает М. Л. Андреев, «в деве-воительнице рядом с воительницей обнаруживается дева. Брадаманту, оказавшуюся близ родного замка, заточают в ее девичий терем, где она тоскует, предается любовным треволнениям и впервые познает ревность. Чем ближе к концу, тем явственнее дева выступает на первый план. Вокруг героини свивается плотная сеть матримониальных коллизий и расчетов. Родители прочат ее за византийского принца и отказывают Руджеро. Брадаманта переживает конфликт любви и дочернего долга — неизвестный рыцарскому роману, но любимый комедией. Вся она теперь в девичьих терзаниях...» (1, 523).

Справедливо отмечая некоторую комическую струю в этом повороте сюжета, Андреев не указывает на принципиальную важность такой нюансировки образа Брадаманты, в которой рядом с воином отчетливо присутствует дева. Дело в том, что, как мельком говорилось выше, в поэме есть еще одна дева-воительница — Марфиза,⁹ но, если Брадаманта перешла из поэмы Ариосто в целый ряд других

имеет отношение к любовной линии только по касательной: речь идет о великанше Эрифиле, стоящей на страже у входа в царство волшебницы Альцины, которую Руджьер полюбит. Великанша явно наделена глубоко архаическими чертами, в частности, ей приписывается оборотничество: «Зубья длинные, укус ядовитый, / Когти острые, и рвут, как медвежи» (1, 111); «А верхом она не на коне — / Ехала она на волке...» (1, 112). Тем не менее, Руджьер ее побеждает и попадает в царство Альцины.

⁹ Это среди основных персонажей. Кроме того, упоминаются и другие воительницы — помимо жительницы страны амазонок в песне XX, это Пентесилея и Ипполита (с которыми, кстати, сравнивается Марфиза): «Копье к бою и вскачь на сарадина, / Как под Троей на фтийского Ахилла / Пенфисилея» (2, 20); «А Марфиза одета таково, / Как подобно быть даме и воительнице: / Верно, так блистала / Ипполита в челе фермодонтских войск» (2, 39).

произведений (от одноименной трагикомедии Робера Гарнье, написанной в XVI веке, до постмодернистского романа И. Кальвино «Несуществующий рыцарь» 1959 года), то Марфиза, у Боярдо, где она появилась впервые, имевшая больше «экранного времени», чем Брамманта, далеко не пользуется такой популярностью. На наш взгляд, это напрямую связано с «монолитностью» ее образа, в котором элемент «женскости» (помимо чисто внешнего признака — красоты), а следовательно, и возможность развития любовной темы почти исчезают. Между тем, сюжет, в котором дева-воительница получила бы не второстепенную, а основную роль, непременно требует ее наличия.

Вопрос о том, насколько хорошо Кузмин помнил сюжетные ходы поэмы Ариосто остается открытым,¹⁰ особенно в связи с усечением имени героини (объясняется ли оно лишь необходимостью соблюдения стихотворного размера?). Так или иначе, это единственная из встретившихся герою дев (и вообще единственный персонаж, поскольку Амур — имя полуаллегорическое), что называет свое имя, поэтому, надо полагать, Кузмин хотел, чтобы в сознании читателя всплыли ариостовские ассоциации. Зачем? Видимо, чтобы дать ответ, надо проанализировать дальнейшее течение сюжета.

Героиня, которую Всадник встречает после Брамманты, спроецирована не на один литературный прообраз, а на определенный тип — идиллической героини с ее ангельской внешностью и кроткой, нежной душой. Даже место, в котором она встречается герою, описано в соответствии со всеми приметамидиллического локуса: это уже не лесная глушь, а луг, холм, ручеек, поля. Внешность ее уподобляется весне, цвет лица сравнивается с лилией (а не с розой), у нее светлые волосы («шафранные пряди»), украшенные жемчугом — камнем, который традиционно связывается с нежностью, кротостью, невинностью. Два раза в ее описании повторено слово «скромный»: это стих в ее устах и облегающий ее наряд. И занята она самым идиллическим занятием — сборианием цветов. Говорит она, «стыдливо потупя взор». Если Брамманта призывает героя к бою и к любви-ненависти, то эта дева желает «в трудах служить <...> покоем». Звучит и традиционный в связи с героиней такого типа мотив молитвы и аскезы («Молюсь тебе, склонив свои колени, / В пустынный край влекут твои черты, / Где жители лишь волки да олени...» (с. 207)). При этом, как и в речи Брамманты, стоит отметить мотив равенства, когда героиня считает себя предназначенной герою: «Мы славы, друг, теперь уже не скроем: / Как стоя на весах, равно друг друга стоим» (там же). Реакция героя такая же, как и при первой встрече, но мотивировка его странствий становится постепенно более отчетливой — оказывается, что его влечет вперед «любви огонь, стремящийся и не спящий», и одновременно — судьба, рок (см. строфы 2 и 13).

Следующая встреча разворачивается в строфах 14—20, ей уделяется больше всего места. Героиня зовет Всадника в пещеру, где якобы обитает Любовь. По-видимому, эта пещера должна ассоциироваться у читателя с гротом Венеры, в который некогда попал рыцарь Тангейзер (знакомство Кузмина с одноименной оперой Вагнера несомненно и доказано). Одновременно властительница пещеры имеет черты богини некоего восточного культа — возможно, культа Исиды (что совершенно нормально для «синкретизма», или, точнее, синтетизма кузминского мировоззрения и эстетики). Дева, встречающая героя у входа, обращается к «ночной Матери», чертит белым жезлом «волшебный круг», обещает герою ключ к мудрости. Интересно, что она предлагает герою не себя (в отличие от первых двух встреченных им дев), или, во всяком случае, не только себя. Она одновременно и посланни-

¹⁰ Хотя в письме Г. В. Чичерину от 8 августа 1893 года он признавался в любви к Ариосто: «Только вчера вышел из серной пучины ада Данте. Так и пахнет серой; страшно и мрачно. Только, скажу тебе по секрету, Ариосто куда больше меня пленяет. Там жизнь привольная, полная приключений, и улыбки девишек, легко любящих, и стук мечей, и феи, и замки, и смуглые саррацины» (цит. по: Богомолов Н., Малмстад Дж. Михаил Кузмин. М., 2013. С. 40).

ца, и та, кто посылает; и жрица, и богиня: с одной стороны, она взывает к «ночной Матери», с другой — сама является ее воплощением: «Один лишь путь — то путь к себе я знаю, / Другого нет пути в любви страну...» (с. 210).

Когда же тот отказывается войти, она возмущена: «Любовь не здесь? но где ж тогда любовь? / Елены где? Дидоны и Армиды?» (с. 209). Она перечисляет легендарных любовниц, героинь, так или иначе совлекавших героев — Париса, Энея, Ринальда — с их пути. Очевидно, в пещере героя ждет царство любви, но любви исключительно языческой, профанной, каким-то образом неистинной. Не случайно в реплике противоречащего посланнице героя появляются дантовские аллюзии — аллегории пороков: «Венцом любви чело короновать / Дается тем, кто сохраняет веру, / Поправ гордыни льва и ярости пантеру» (кстати, и Елена Прекрасная, и Дидона появляются в дантовском Аду, во втором круге — «Для тех, кого земная плоть звала, / Кто предал разум власти вожделений»). Между тем, как известно, «Божественная комедия» заканчивается восхождением героя в Эмпирей вместе с Беатриче, созерцанием райской розы и постижением тайны трединого божества.

Вот, очевидно, куда стремится герой Кузмина. Наконец, он попадает в новый локус — горный замок. Здесь дантовские аллюзии становятся еще отчетливее: Всадник, как и герой Данте, в конце пути созерцает райскую розу. Как и в «Божественной комедии», именно постижение божественной любви становится апофеозом поэмы, тогда как личная любовь героя оказывается лишь проводником к нему. В этом отношении характерен мотив лица. У Данте Беатриче в 23-й песне «Рая» упрекает героя:

Зачем ты так в мое лицо влюблен,
Что красотой сада неземного,
В лучах Христа расцветшей, не прельщен?

Там — роза, где божественное Слово
Прияло плоть; там веянье лилей,
Чей запах звал искать пути благого.¹¹

Герой Кузмина сразу же проходит это испытание и восклицает: «Мне все равно: твой лик иль лик медузы / Предстал бы мне, как странствия конец. / Служить тебе — вот сладостный венец!» (с. 211). Знаменательно, однако, что Данте находит райскую розу на вершине мира, а герой Кузмина — в подземелье. Более того, проводником к ней оказывается Амур, что сразу заставляет вспомнить сказку об Амуре-любви и Психее-душе в «Золотом осле» Апулея, которого Кузмин всю жизнь, по его собственным словам, «обожал». В 1929 году был опубликован его перевод апулевского романа, а еще в 1902 году, т. е. в самом начале творческого пути, он написал стихотворение «Апулей» (опубликовано в журнале «В мире искусств» в 1907 году):

...Тихо проходят в толпе незаметные
Божьи пророки высот потаенных;
Юноши ждут у дверей отворенных,
Чтобы пришли толпе не заметные.
Пестрый рассказ глубины опьяняющей,
Нежная смерть среди роз отцветающих,
Ты — мистагог всех богов единый,
Смерть Антиноя от грусти томящей,
Ты и познание, ты и сомнение,
Вечно враждующих ты примирение,
Нежность улыбки и плач погребальный,
Свежее утро и вечер печальный.

(с. 593—594)

¹¹ Данте А. Божественная комедия / Пер. М. Лозинского. М., 1967. С. 416 (сер. «Литературные памятники»).

Отметим здесь и «божьих пророков высот потаенных», и юношей, которые их ждут у отворенных дверей, и образ розы, и «единение всех богов» в акте мистагога — жреца, посвящающего в таинства, и образ Антиноя, чрезвычайно важный для Кузмина раннего периода (ср., например, «Александрийские песни»; более того, на «вечерах Гафиза» у Вяч. Иванова в 1906 году сам Кузмин носил имя «Антиной») и ассоциирующийся у него со страдающим богом. Но ведь и Амур во «Всаднике» предстает страдающим богом: Всадник освобождает его от уз (тогда как у Апулея через страдания проходит, наоборот, Психея).

Отметим своего рода *субъектный неосинкретизм*, проявляющийся в поэме при ближайшем рассмотрении. Так, во-первых, поражает *сходство освобождающего и освобождаемого*, приобщающегося к таинствам любви и приобщающего к ним: оба юноши, в портрете обоих особо отмечены рот с его аlostью (причем у Амура он сравнивается с «розаном», а слово «рубин» употреблено и в отношении его рта, и в отношении лепестков райской розы) и глаза с их золотом (в случае рыцаря — «золотых очей топаз», в случае Амура — «край златеющих ресниц»); в обоих есть «свет» и девические черты («полудевичий лик» витязя, «хрупкость» бога). Во-вторых, остается не вполне понятным, кто же из них кого спасает: рыцарь освобождает Амура, но Амур открывает ему двери к божественной Любви и райской розе. Особенно отчетливо эти *подвижность и взаимозаменяемость субъектов* выступают при сравнении с третьей частью поэтической книги Кузмина «Сети», написанной почти одновременно с «Всадником»: поэма датируется июлем 1908 года, стихотворения третьей части «Сетей» (циклы «Мудрая встреча», «Вожатый», «Струи») — 1907—1908 годами.

М. Л. Гаспаров, проанализировав словоупотребление, описал сюжет и внутренний мир третьей части «Сетей» так: «„Миром правит Любовь, сила благая, бдящая и светлая; человек — пленник в оковах неведомой судьбы, но для каждого наступает роковой срок, когда раздается сигнал и открывается путь к свету; вожатым на этом пути становится гость и друг, лицо его сияет, из уст его огонь, на плечах — латы; он вручает дар — зеркало со своим образом; человек предается ему клятвой верности, скрепленной лобзанием и перстнем, и тогда в нем, измученном, оживает сердце, в него входит любовь, изгоняя страх и скорбь, суля восторг и блаженство...» и т. д. — такой почти механический пересказ функционального тезауруса связными фразами уже дает картину, довольно близко отражающую художественный мир данных стихотворений Кузмина». ¹² Н. А. Богомолов, ссылаясь на эту статью Гаспарова, тоже утверждает, что сюжет «Сетей» — это история постижения истинной любви, причем в третьей части «место обманчивой страсти занимает истинная и божественная любовь, к которой ведет вожатый, указывающий единственно правильную дорогу». ¹³

Но разве в поэме «Всадник» не разыгрывается фактически тот же самый сюжет? В ней повторяется и набор образов, характерный для третьей части «Сетей»: закрытое пространство, горящая свеча, «тайный друг», который торопится издалека, объятие, божественная любовь, латы, меч, рыцарь, божественный проводник и крылатый бог. В седьмом стихотворении цикла «Мудрая встреча» как бы воспроизводится финал «Всадника»:

...Засияли нежно дали
 Чрез порог небесных врат.

Темным я смущен нарядом,
 Сердце билось, вился путь,

¹² Гаспаров М. Л. Художественный мир М. Кузмина: тезаурус формальный и тезаурус функциональный // Гаспаров М. Л. Избр. статьи. М., 1995. С. 281.

¹³ Богомолов Н. А. Михаил Кузмин // Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов): В 2 кн. М., 2001. Кн. 2. С. 404.

Но теперь стоим мы рядом,
Чтобы в свете потонуть.

(с. 98)

В цикле «Вожатый» отчетливы мотивы взаимного подобия героев. Так, в стихотворении четвертом появляются мотивы зеркала и тени:

Взойдя на ближнюю ступень,
Мне зеркало вручил Вожатый;
Там отражался он как тень,
И ясно золотели латы;
А из стекла того струился день.

(с. 102)

В стихотворении седьмом ясно проговаривается «двойничество» вожатого и того, кого он ведет за собой:

С тех пор всегда я не один,
Мои шаги всегда двойные,
И знаки милости простые
Дает мне Вождь и Господин.
С тех пор всегда я не один.

(с. 104)

Лирическое «я» предстает то спасаемым, то спасающим, и в нем самом проступают черты страдающего бога — например, в стихотворении восьмом:

Ты, как воск, окрашенный пурпуром, таешь,
Изранено стрелами нежное тело.
Как роза, сгораешь, сгорая, не знаешь,
Какое сиянье тебя одело.

(...)

Вырываю сердце, паду бездушен! -
Угасни, утихни, пожар напрасный!
Пусть воздух душен, запрет нарушен:
Мы выйдем целы на берег ясный.

(с. 108)

Д. М. Магомедова писала о сюжете спасения как о магистральном сюжете русского символизма, имеющем корни в гностическом мифе. Как правило, герой спасает пленную Душу Мира, персонифицируемую в образе девы,¹⁴ но исследовательница указала и на обратный вариант, когда героиня «софийного» типа спасает заплутавшего, потерявшего героя. В поэме Кузмина с ее оксюморонной субъектной организацией мы, по-видимому, имеем дело с уникальным вариантом сюжета спасения, а именно — с синтезом его «мужского» и «женского» типов.

Сюжет «Всадника» оказывается мистериальным сюжетом, где принципиально важно сохранение героем чистоты для достижения сакрального центра — не случайно Всадник, явившись к Амуру, говорит: «я путь прошел, не запятнавши ризы», а еще раньше, в разговоре со жрицей, восклицает: «И голос дев, прелестный, но случайный, / Не в силах совратить с тропы необычайной». Заметим кстати, что мотив отвержения соблазнов, как и средневековый рыцарский антураж, и образ горного замка, напоминают о другом важном для символистов сюжете — «Парсифаля» (оперу Вагнера по роману Вольфрама фон Эшенбаха Кузмин совершенно точно знал и слушал). В вагнеровской опере волшебница Кундри по приказу Клингзора пытается соблазнить Парсифаля, чтобы он не достиг замка на горе, где

¹⁴ Магомедова Д. М. Блок и гностики // Магомедова Д. М. Автобиографический миф в творчестве Александра Блока. Тверь, 1997. С. 70—83.

находится Святой Грааль, но герой отвергает предлагаемую Кундри страсть. Интересно, что замок и в «Парсифале», и во «Всаднике» стоит на горе, но у Кузмина сакральный центр оказывается в его подземелье (еще одно проявление амбивалентности, пронизывающей весь текст поэмы).

Подземелье с райской розой оказывается здесь аналогом гностической пещеры с жемчужиной: как писал С. С. Аверинцев о гностическом гимне «Песнь о Жемчужине» из апокрифических «Деяний апостола Фомы», «царевич, герой песни, т. е. один из „сынов света“, ради искупительной миссии сходящий во мрак, должен спуститься с гор (...) „Востока“, миновать „рубежи Майшана“ и „земли Вавилона“ (...) и вступить во мрак „Египта“, т. е. дольного мира, дабы вызволить из власти Змия таинственную Жемчужину: частицу света, заточенную во мраке».¹⁵ Очень важны и другие совпадения со «Всадником»: гимн «напоминает человеку: ты — царский сын на чужбине, не забывайся, не поддавайся ни робости, ни унынию, ни пустому довольству. Поэма дает таинственный образ зеркала, в котором человеку является высший лик его же души, — и сама хочет быть таким зеркалом».¹⁶

В «Сетях» «я» и «ты», а во «Всаднике» заглавный герой и Амур тоже отражают друг друга, подобно зеркалам; они мерцают, оборачиваются друг другом, приобретают синкретические черты (в чем, по-видимому, отражается высокое единение в любви). Напрашивается вывод, что сюжет «Всадника» строится как кумуляция с восходящей линией: от профанной любви в обликах любви-ненависти (Браманта), любви-преданности (идиллическая героиня) и любви-страсти (жрица) к любви сакральной (Амур).

Но стоит отметить два парадокса, видимо, между собой связанных и имеющих корень в поэтической прапамяти. Во-первых, сходство имеется не только между Всадником и Амуром, но и между Всадником и Брамантой (мы отмечали его в самом начале), — сходство, коренящееся в проблематичности пола. Во-вторых, события «Всадника» воспроизводят ту сюжетную схему, которая характерна для поэмы Ариосто и идущей от нее второй вариации сюжета о дева-воительнице; это *любовный поиск, эротическое преследование*. Как у Ариосто друг друга ищут рыцари Руджьер и Брадаманта, так у Кузмина — во «Всаднике» и родственных ему «Сетях» — рыцарь ищет и спасает возлюбленного. Причем фигуры их мерцают, оборачиваясь друг другом, — и это неудивительно, учитывая проблему гендера, типичную для образа дева-воительницы, и сложное сочетание в этом образе мужского и женского.

Таким образом, Браманта у Кузмина оказывается куда более важным персонажем, чем может показаться, ибо, хотя она появляется всего лишь в нескольких строфах, память о связанном с Брадамантой сюжете встраивается в событийную схему «Всадника» и в образный строй кузминской поэмы, попутно трансформируясь в символистско-гностическом духе и приобретая новые глубокие смыслы.

¹⁵ Аверинцев С. С. От берегов Евфрата до берегов Босфора. Литературное творчество сирийцев, коптов и ромеев в I тысячелетии от Р. Х. // Аверинцев С. С. Переводы: Многоценная жемчужина. Киев, 2006. С. 420. «Деяния» активно публиковались и изучались в конце XIX — начале XX века, а Кузмин с самого раннего периода своего творчества интересовался гностическими сочинениями: «Я недавно читал былины, собранные Киреевским (...) масса прелести, хотя апокрифы и духовные стихи я люблю еще больше. Но меня почти пугает масса миров и громадность горизонтов, и так страстно все существо откликается на них. Но я положительно безумю, когда только касаюсь веков около первого; Александрия, неоплат(оники), гностики, императоры меня сводят с ума и опьяняют, или скорее не опьяняют, а наполняют каким-то эфиром; не ходишь, а летаешь, весь мир доступен, все достижимо, близко. Пусть мне будет прощено, если я самознателен, но я чувствую, что рано или поздно могу выразить это и хоть до некоторой степени уподобиться Валентину и Апулею. Для одного этого можно перенести не одну, а 3 жизни. Может быть, и не только для этого» (13 января 1897 года; цит. по: Богомолов Н., *Малмстад Дж. Указ*. соч. С. 47). Создавая «Александрийские песни», он еще более погружился в мистиков первых веков христианства. Кроме того, Кузмин читал по-гречески, так что его знакомство с «Деяниями» более чем вероятно.

¹⁶ Там же. С. 441. О мотиве близнецства в «Деяниях апостола Фомы» см.: Мещерская Е. Н. Апокрифические деяния апостолов. Новозаветные апокрифы в сирийской литературе. М., 1997. С. 153—306.

О ТРЕТЬЕМ ИЗДАНИИ СТИХОВ АЛКЕЯ И САПФО В ПЕРЕВОДЕ ВЯЧ. ИВАНОВА*

Выход в 1914 году из печати «Алкея и Сафо» в переводе Вячеслава Иванова заслуженно расценивается исследователями и как важная веха его творческого пути, и как значительное событие в истории переводческого искусства в России.¹ Вместе с тем, в научной литературе последнего времени можно указать лишь на один случай, когда была сделана попытка более-менее полно охарактеризовать значение этой книги, хотя и несколько однобоко — и только в отношении к стихам Сапфо. Так, Д. Л. Бургин видит в переводе Иванова прежде всего реконструкторские кунштюки и филологические упражнения по вторжению в подлинник, в результате которых произведения Сапфо утратили и грацию, и свой естественный облик.² При этом американская исследовательница далека от того, чтобы отрицать влияние ивановских переложений (а тем самым и их художественную действительность) на одну из своих любимых героинь — Софию Парнок.³ Ранее указывалось на их релевантность для оригинального творчества столь крупной фигуры Серебряного века, как Осип Мандельштам, в связи с чем затрагивались и непосредственные отклики на «Алкея и Сафо».⁴

* Данная публикация продолжает темы статей, посвященных переводам Вяч. Иванова из древних авторов на страницах журнала «Русская литература»: «О преподавании Вячеслава Иванова на курсах Н. П. Раева» (2011. № 4. С. 66—79), «Римские поэты в трактате Данте „Монархия“: неизвестные переводы Вячеслава Иванова» (2013. № 2. С. 173—179), «Переводы Вяч. Иванова, предназначенные для антологии „Греческие лирики в русских стихотворных переводах“ Ф. Е. Корша и В. О. Нилендера» (2014. № 1. С. 178—205). Выражаю сердечную признательность А. С. Александрову, Н. А. Богомолу, М. Вахтелю, П. В. Дмитриеву, С. А. Завьялову, Г. В. Обатнину, А. Г. Тимофееву и Д. О. Торшилову за высказанные замечания и уточнения.

¹ Алкей и Сафо: Собрание песен и лирических отрывков в переводе размерами подлинников Вячеслава Иванова со вступительным очерком его же. М., 1914 (в тексте статьи цитируется как АС₁ с указанием страниц). В следующем, 1915 году поэт выпустил второе издание книги, дополнив ее отделом «Новые песни и лирические отрывки Алкея и Сафо, по текстам оксиринских папирусов, обнаруженных во время печатания книги»: Алкей и Сафо: Собрание песен и лирических отрывков в переводе размерами подлинников Вячеслава Иванова со вступительным очерком его же. М., 1914 [1915] (в тексте статьи цитируется как АС₂). О влиянии этой книги на русскую переводческую традицию в XX веке см.: Завьялов С. А. Вячеслав Иванов — переводчик греческой лирики // Новое литературное обозрение. 2009. № 95. С. 163—184.

² Ср.: «In translating the new, expanded, but ever-fragmentary Sappho of the *fin de siècle* into „authentic“ Russian poetry, Ivanov tried manfully to fill the emptiness in the corpus of the Tenth Muse. Rather than overwhelm Sappho's real, graceful, little body with extravagant, provocative clothes as his nineteenth-century fathers had done, Ivanov attempted to get inside the „bodies“ of Sappho's fragmentary poems and perform a kind of reconstructive surgery by inserting artificial (dead) implants. (...) Ivanov succeeded in filling Sappho's poems out, but in the process of reconstruction, the original lines often lost their reality and their grace» («При переводе новой, расширенной, но все же фрагментарной Сапфо *fin de siècle* в духе „настоящей“ русской поэзии, Иванов предпринял смелую попытку заполнить пустоты в корпусе произведений Десятой Музы. Вместо того чтобы облачать подлинное, грациозное и крохотное тело Сапфо в вычурные и вызывающие одежды, как делали его предшественники в XIX веке, Иванов попытался проникнуть внутрь поэтических отрывков Сапфо и осуществить некую восстановительную операцию, вводя искусственные имплантаты. (...) Иванов преуспел в заполнении стихотворений Сапфо, но в процессе реконструкции строки оригинала зачастую утрачивали свою подлинную сущность и изящество»). См.: Burgin D. L. The Deconstruction of Sappho Stoltz: Some Russian Abuses and Uses of the Tenth Muse // Engendering Slavic literatures. 1996. P. 25.

³ Бургин Д. Л. София Парнок. Жизнь и творчество русской Сафо. СПб., 1999. С. 154 и далее. Именно чтение Сапфо в переводе Вяч. Иванова в феврале 1915 года стало импульсом к написанию первых стихов Парнок, обращенных к Цветаевой.

⁴ См.: Тарановский К. Ф. Пчелы и осы в поэзии Мандельштама. К вопросу о влиянии Вячеслава Иванова на Мандельштама // To Honor Roman Jakobson. Essays on the Occasion of his Seventieth Birthday 11 October 1966. The Hague; Paris, 1967. Vol. 3. P. 1973—1995; Левин

В данной статье хотелось бы обратить внимание на рецепцию первого и второго издания «Алкея и Сафо» современниками поэта — литераторами и учеными, а также соотнести их высказывания с материалами третьего, неосуществленного издания книги Вяч. Иванова, и тем самым выяснить, какие из отзывов поэтом были учтены. Это тем более имеет смысл, ибо уже первыми рецензентами «Алкея и Сафо» с разных позиций были рассмотрены художественные достоинства книги и намечены подходы к пониманию переводческого метода Вячеслава Иванова.⁵ Но прежде чем перейти к анализу этих отзывов, хотелось бы коснуться предыстории возникновения этого замечательного издания.

Мысли о том, как перевести древние логоэдические размеры, серьезно занимали Вяч. Иванова уже во второй половине 1890-х годов. Крупнейшей художественной манифестацией в этом роде стал перевод Первой Пифийской оды Пиндара, опубликованный в 1899 году.⁶ Несколько оригинальных стихотворений в первой, дебютной книге стихов «Кормчие Звезды» написаны строфами, названия которым дали как раз те два эолийских поэта, к творчеству которых Иванов позже обратился как переводчик.⁷ Так, в стихотворениях «Сафо» и «К Фантазии» находим сапфическую строфу, а в «Пэстумском храме», «Молитве Камилла» и в «Довольно!» — алкееву.⁸ Прочитую первый катрен стихотворения «Сафо», посвященно-го Вл. Соловьеву:

Дев Кастальских дар — золотые струны
Стройте без меня, лесбиянки-девы,
И венчайте пир: я с кудрей слагаю
Тяжкие розы!⁹

В стихотворениях «Сафо» и «К Фантазии» (и данная цитата хороший тому пример) Вяч. Иванов ориентируется на более поздний, «латинский» вариант сапфического одиннадцатисложника с постоянной цезурой после пятого слога, утвердившийся в поэзии Горация (ни у самой Сафо, ни у Катутла ее еще нет). Впослед-

тон Г. А. «На каменных отрогах Пиэрии...» Мандельштам: Материалы к анализу // Russian Literature. 1977. Vol. 5. № 2. С. 123—170; № 3. С. 201—237.

⁵ В связи с последним аспектом можно упомянуть лишь статью: Завьялов С. А. Вячеслав Иванов в работе над греческими папирусами // Вячеслав Иванов. Исследования и материалы. СПб., 2010. Вып. 1. С. 354—370.

⁶ Журнал Министерства народного просвещения. 1899. Ч. 324. Авг. С. 49—56 (4-я паг.). Далее — ЖМНП. См. подробнее: Завьялов С. А., Лаппо-Данилевский К. Ю. К истории текста Первой Пифийской оды в переводе Вячеслава Иванова // Musenalmanach. В честь 80-летия Р. Ю. Данилевского. СПб., 2013. С. 86—105.

⁷ Обращение к античной метрике в «Кормчих Звездах» было отмечено еще А. А. Блоком: «Вдохновение Вяч. Иванова параллельно теории. Он пробует голоса забытых размеров, способных сызнова зазвучать. И здесь мы снова видим его бродящим по священной Элладе. В „Кормчих звездах“ несколько стихотворений подчинено размерам Алкея и Сафо» (Блок А. Творчество Вячеслава Иванова // Вопросы жизни. 1905. Апр.—май. С. 2006).

⁸ Заслуживает внимания и следующая изящная логоэдическая строфа в стихотворении «Земля» из «Кормчих Звезд», метрический узор которой, видимо, был изобретен самим Ивановым. Она состоит из чередующихся одиннадцати- и восьмисложников. Первые состоят из двух хорямбов и катаlecticической ямбической диподии; вторые — из одного хорямба и полной ямбической диподии (цитирую первую строфу):

Братья! уйдем в сумрак дубрав священный,
На берега пустынных волн!
Чадам богов посох изгнания легок —
Древней любви расцветший тирс!

(Иванов Вяч. Кормчие Звезды.
СПб., 1903. С. 67)

⁹ Иванов Вяч. Кормчие Звезды. С. 129.

ствии, перевода Сафо, Вяч. Иванов по понятным причинам возвращается к сапфическому стиху в его исконном, бесцезурном виде.¹⁰

Предыстория переводов Вяч. Иванова из Алкея и Сафо такова: в 1910—1912 годах в связи с преподаванием на курсах Н. П. Раева он в новом качестве обратился к античной поэзии, набрасывая переводы ряда стихотворений — главным образом при подготовке к занятиям. Через некоторое время, благодаря В. О. Нилендеру, готовившему собрание древнегреческой лирики, Иванов оказался вовлечен в орбиту деятельности издательства Сабашниковых.¹¹ Участие в антологии Нилендера перерастает в самостоятельный проект перевода Иванова Ивановым поэтического наследия Алкея и Сафо, губительный для масштабного собрания античной лирики на русском языке, планировавшегося изначально. В этом, по-видимому, одна из причин охлаждения, которое можно констатировать в отношениях Иванова и Нилендера в середине 1910-х годов.¹²

Работа над книгой «Алкей и Сафо» стала проектом во многом альтернативным антологии, собиравшейся Нилендером и Ф. Е. Коршем. В ней Вяч. Иванов без оглядки на составителей мог реализовать свои новаторские принципы перевода древней поэзии. Этот труд вскоре увлек поэта, а со стороны М. В. Сабашникова Иванов встретил необходимую поддержку, позволившую ему в кратчайшие сроки осуществить данный замысел.

За несколько месяцев до выхода книги в свет Вяч. Иванов побывал в Петербурге, где 23 апреля 1914 года прочел не только доклад о поэзии Алкея и Сафо, но и свои переводы из эолийских лириков в «Обществе поэтов».¹³

¹⁰ Написание истории сапфической строфы в русской поэзии как взаимообогащающего взаимодействия оригинальных и переводных текстов и уяснение значения сапфических строф Вяч. Иванова для литературы Серебряного века — дело будущего. В связи с этой проблематикой укажем, прежде всего, на следующие работы: *Дрейдж Ч. Л.* К вопросу о древнегреческих и латинских размерах в русской поэзии: эволюция сапфической строфы // *Славянский стих. Стихование, лингвистика и поэтика: Материалы международной конференции, 19—23 июня 1995 г. М., 1996. С. 140—147; Свяжсов Е. В.* Сафо и русская любовная поэзия XVIII — нач. XX вв. СПб., 2003. С. 302—317, 341—387 (главы «Сафо в восприятии русских поэтов „серебряного“ века» и «Библиографический указатель переводов и подражаний стихотворений и стихотворных отрывков Сафо»); *Алексеева Н. Ю.* Русская ода. Развитие одической формы в XVII—XVIII веках. СПб., 2005. С. 205—213, 352—354; *Лотман М.* Становление античных размеров в русском стихе: аспекты когнитивной метрики // *Russian text (19th century) and antiquity / Ed. by K. Kroo and P. Torop.* Budapest; Tartu, 2008. P. 24—53; *Корчагин К. М.* Цезура в русском стихе XVIII — первой четверти XX века. Дис. ... канд. филол. наук. М., 2012. С. 195—199 и далее (глава «Строчные логозды античного типа»); *Орлицкий Ю. Б.* Сапфическая строфа как способ презентации образа Сафо в русской литературе Серебряного века // «Вечные» сюжеты и образы в литературе и искусстве русского модернизма. М., 2015. С. 32—53.

¹¹ См. подробнее: *Котрелев Н. В.* Материалы к истории серии «Памятники мировой литературы» издательства М. и С. Сабашниковых: (Переводы Вяч. Иванова из древнегреческих лириков, Эсхила, Пеграрки) // Книга в системе международных культурных связей: Сб. науч. трудов. М., 1990. С. 127—150. О переводах из Эсхила, заказанных М. В. Сабашниковым Вяч. Иванову см.: *Ермакова Л. Л.* Трагедии Эсхила в переводе Вяч. Иванова: эдиционные проблемы // *Русская литература. 2015. № 2. С. 212—230.*

¹² История взаимоотношений Вяч. Иванова с Нилендером подробно освещена в статье: *Лаппо-Данилевский К. Ю.* Переводы Вяч. Иванова, предназначавшиеся для антологии «Греческие лирики в русских стихотворных переводах» Ф. Е. Корша и В. О. Нилендера // *Русская литература. 2014. № 1. С. 178—205.*

¹³ В программе «Общества поэтов» выступление было заявлено следующим образом: «1914. 23 января. Доклад Вяч. Иванова об Алкее и Сафо с чтением переводов сохранившихся от них стихотворений и отрывков (...) Чтение стихотворений Вячеслава Иванова (Письма Александра Блока. Л., 1925. С. 212—213; ср.: *Блок А. А.* Записные книжки. 1901—1920 / Сост., подг. текста, предисловие и прим. В. Н. Орлова. М., 1965. С. 203). После выступления состоялся обед у Н. В. Недоброво (см.: *Записные книжки Анны Ахматовой (1958—1966).* М.; Torino, 1996. С. 661). С некоторым запозданием это событие было освещено в печати: «Недавно, проездом из Москвы, Вячеслав Иванов, кроме своей официальной публичной лекции об „искусстве“ сделал доклад в „Обществе поэтов“, так называемой „Физе“. (...) В этом обществе Вяч. Иванов прочел доклад об Алкее и Сафо и читал сохранившиеся от них стихи в своих бе-

Первое издание книги вышло из печати в июне 1914 года¹⁴ и сразу привлекло внимание и ученых, и литераторов; в том же году в периодике было опубликовано три отзыва.¹⁵

М. А. Кузмин и В. Ф. Ходасевич, представители литературного цеха, в своих весьма кратких отзывах рассматривали «Алкея и Сафо» как событие современной им литературы и как еще одну манифестацию архаизирующей поэтики Вяч. Иванова. Когда Кузмин учился в гимназии, греческий язык еще входил в программу обязательного обучения (он родился на четырнадцать лет раньше, чем Ходасевич). Но ни Кузмин, ни Ходасевич переложения Иванова с оригиналами не соотносят. Их похвалы собственно переводу звучат поэтому весьма обобщенно; они основаны, скорее, на утвердившейся репутации Вяч. Иванова как знатока античности, чем на анализе его конкретных переводческих решений.

Это особенно заметно в начальных строках рецензии Ходасевича, где отдается должное художественному успеху Вяч. Иванова: «Перевод Вячеслава Иванова равно обрадует как специалистов-филологов, так и просто любителей поэзии. Первым дает он перевод всего, что в наследии обоих поэтов доступно переложению по состоянию фрагментов, вторым — целый ряд истинно поэтических произведений. Сделанные на основании авторитетных текстов, размерами, близко передающими подлинники греческие размеры, переводы Вячеслава Иванова наряду с точностью блестят самостоятельными художественными красотами».¹⁶

Структура книги не находил у Ходасевича понимания — отдавая должное «удавшимся поэту опытам реставрации некоторых стихотворений, дошедших до нас в слишком кратких фрагментах», он полагает, что «их правильнее было бы отнести к примечаниям, а в основном тексте поместить лишь перевод соответствующих отрывков».

Наиболее серьезный упрек Ходасевича — «руссификация подлинника в духе народной русской поэзии»: «Такие выражения, как: „Аль кого другого?“, „У меня ли девочка есть“, „Пир горой“, „Свадебку мы сыграли“, вообще неприятно встречать в переводах, особенно — с греческого».¹⁷ Все же в заключение своего отзыва Ходасевич признает книгу «в общем прекрасной».

Импрессионистический отзыв Кузмина — любопытный эпизод в истории многолетних сближений и взаимоотталкиваний двух поэтов. Кузмин, по-видимому, не обращался к оригиналам Алкея и Сафо, что, скорее всего, и предопределило отсутствие сколько-нибудь внятного обоснования стиховедческой проблематики в его отзыве; факт, конечно, весьма примечательный, если учесть версификационную искусственность этого поэта. Отдавая должное «благородному и крепкому стиху» и «подлинному духу античности», восхищаясь «простонародною нежностью некоторых песенок Сафо», Кузмин никак не развивает этих замечаний.

При этом Кузмин склонен рассматривать язык переводов из Алкея и Сафо прежде всего как зрелую манифестацию идиолекта Вяч. Иванова, «теперь соеди-

зукоризненных и певучих переводах. (...) Заключил он вечер чтением своих стихов» (Т. III. [Шенфельд Т.] Письма из Петербурга. II // Музы (Киев). 1914. 15 фев. № 4. С. 9).

¹⁴ В «Книжной летописи» первое издание «Алкея и Сафо» значится в «Перечне книг, поступивших с 19-го по 26 июня 1914»; цена книги составляла 1 р. 25 к., а тираж — 2000 экземпляров (Книжная летопись. 1914. 28 июня. № 25. С. 1). Второе издание «Алкея и Сафо» указано в «Перечне книг, поступивших с 28-го апреля по 12 мая 1915» с ценой в 1 р. 25 к. и тиражом в 1400 экземпляров (Книжная летопись. 1915. 16 мая. № 19. С. 1).

¹⁵ Ходасевич В. Ф. [Рец. на кн.:] Алкей и Сафо. Собрание песен и лирических отрывков в переводе размерами подлинников Вячеслава Иванова со вступительным очерком его же. Изд. М. и С. Сабашниковых. М. 1914 // Русские ведомости. 1914. 25 июня. № 145. С. 5; Кузмин М. // Петроградские вечера. Пг., [1914]. Кн. 3. С. 234—235; Диль Э. Эолийские лирики в переводе Вячеслава Иванова // Гермес. 1914. № 19 (145). С. 460—463.

¹⁶ Русские ведомости. 1914. 25 июня. № 145. С. 5. Недавно републиковано в кн.: Ходасевич В. Собр. соч.: В 8 т. М., 2010. Т. 2. С. 166—167.

¹⁷ Там же.

нившего былую крепость „Кормчих звезд” с таинственною нежностью, почти простотою „Нежной тайны”», — со всеми сильными и слабыми сторонами его стиля.

Насмешку Кузмина вызывает выражение «щекот славий» в гимне Аполлону, открывающем книгу (этот текст Алкея был «воссоздан» Вяч. Ивановым на основании его пересказа Гимерием и одного сохранившегося стиха¹⁸):

Бежит по лирам трепет. И сладостней
Зарю встречает щекот славий.¹⁹

Отмечу, что редкое словечко «щекот» (также в его архаизированном написании «щокот») со значением «стрекотание, пение» находим у Даля; «славий» — соловьиный. Само же словосочетание отсылает нас к месту в «Слове о полку Игореве», где описывается наступление утра: «Щекоть славій успе, говоръ галичь будися» (источник цитаты неоднократно указывался в научной литературе). Думается, Кузмин не распознал эту аллюзию, ибо тогда бы он обрушился не на «неудобоваримое» с его точки зрения выражение, а на сам прием анахронистического словоупотребления у Вяч. Иванова.

Подобно Ходасевичу, Кузмин оказывается нечувствителен к актуализированной в «Алкее и Сафо» поэтике фрагмента, он возражает против включения отрывков в основной корпус книги: «Исследователь прочтет их в надлежащем месте, а любитель будет только недоумевать». По его мнению, «отрывков можно было бы и не давать».²⁰ Конечно, учитывая то, что лирическое наследие Сафо дошло до нас в отрывках и фрагментах (больших или меньших по объему) и что законченность ряда ее текстов, возможно, мнимая, с этим предложением нелегко согласиться.

В отзыве Кузмина чувствуется крайнее раздражение тем, что Вяч. Иванов якобы проигнорировал гомоэротическую ауру, сопутствовавшую в течение столетий имени Сафо.²¹ Его возмущает способность увидеть в Сафо «буржуазную мать», «институтскую „синявку” или женщину-профессора», а также стремление вольно или неволью «поколябать поэтическую легенду». Был ли справедлив этот упрек Кузмина? Скорее нет, чем да. Чтобы убедиться в этом, обратимся к пассажиру в предисловии Вяч. Иванова к «Алкею и Сафо», который он имеет в виду: «Как настоятельница девичьей религиозной общины и вместе глава художественной школы, Сафо должна была одновременно развивать воспитательную и академическую деятельность. В ее институт-„монастырь” для благородных девиц присылались богатые девушки из разных мест колониальной и островной Греции. Приобретя в этом высшем учебном заведении утонченное образование, усовершенствовавшись в

¹⁸ Это отмечено Ивановым в примечаниях: «Алкеев дельфийский „пэан” (действительно ли тожественный с первым гимном или нет — решить трудно) дошел до нас в прозаическом пересказе Гимерия (Himer. og. XIV, 10). Итак, наше переложение этой парафразы размером, определяемым сохранившейся строкою гимна, — не перевод в собственном смысле, но опыт условной реставрации утраченного подлинника» (АС₂. С. 239).

¹⁹ Там же. С. 34.

²⁰ Петроградские вечера. Кн. 3. С. 235.

²¹ Сходной была реакция П. С. Соловьевой, высказанная в частном письме: «...видели Вы „Алкея и Сафо” в переводе Вяч. Иванова и со вступительным очерком его же? Это великолепно! Вячеслав реабилитирует Сафо!!! (...) Он говорит, что Сафо была верною супругой какого-то богача и добродетельной матерью белокурой девочки. Зачем же, спрашивается, было ей в таком случае воспевать любовь к женщине да так воспевать, что 20 столетий люди дивились ее гению и никому не пришло в голову осуждать ее за порочность. Впервые это пришло в лоснящуюся, розоволосую дьявольскую голову Вячеслава. От негодования я просто могу лопнуть! Вячеслав оправдывающий Сафо! Как бы плюнула ему в лицо Лидия, его умершая жена, если бы она была на земле. Теперь, она, конечно, все поняла и все простила. Но я еще здесь и плюю духовно в лоснящуюся физиономию!» (Соловьева П. С. Письмо к А. М. Калмыковой от 30 июня / 13 июля 1914 года // РГАЛИ. Ф. 258. Оп. 3. № 126. Л. 28 об., 29 об. Цит. по: *Обатнин Г. В.* Записки комментатора // Новое литературное обозрение. 1994. № 10. С. 294; Вяч. Иванов. Неизданное и несобранное — 3. См.: <http://lucas-v-leyden.livejournal.com/144677.html> (дата обращения: 20.10.2015)).

музыке и поэзии, они возвращались в семьи или выходили замуж. Время прохождения курса искусств делилось между отправлением культа общины, музыкальными и поэтическими занятиями, домашними забавами и увеселениями, часто принимавшими вид интимных пиршеств, и появлениями в светском обществе, особенно на религиозных празднествах и свадебных торжествах, где фиас выступал исполнителем слагаемых им на случай религиозных гимнов и обрядовых песен. Усвоение изящных манер было одною из задач школы, — недаром на Лебосе устраивались состязания женщин в красоте, — обычаем же ее — отчасти условный, а порою и глубоко подлинный эротизм, соединявший содружество крепкою связью сентиментальной привязанности и, по-видимому, казавшийся плодотворным для разработки художественных форм того обособленного рода лирики, которому посвящала себя эта академия Муз и Афродиты» (АС₁. С. 23—24).

Да, на первый взгляд, Вяч. Иванов ведет речь об античном «институте-„монастыре” для благородных девиц», выпускницам которого была суждена будущность добродетельных матерей. Но одновременно, если быть более внимательным, становится явным, что он говорит о мистике, овевавшей это религиозное сообщество,²² о том, что перед исполнением семейных обязанностей девушкам из благородных семей было даровано краткое время упоения «музыкальными и поэтическими занятиями», период «интимных пиршеств», «сентиментальных привязанностей», «глубоко подлинного эротизма», служения Музам и Афродите. Несомненно, Иванов в процитированном абзаце отнюдь не замалчивал гомозеротический характер отношений, возникавших или даже доминировавших в этой общине, а как раз намекал на него.²³ Если же обратиться к ивановским переводам из Сафо и соотнести их с оригиналами, то порой явственным будет даже некоторое сгущение гомозеротических намеков.

Заключительные строки рецензии весьма амбивалентны. Кузмин сетует, что «только на очень внимательный глаз заметна разница между Алкеем и Сафо, разница так тонко отмеченная в предисловии переводчиком». Книга для него, в первую очередь явление литературы начала XX века, еще одно свершение Иванова-поэта, результат современного, глубоко индивидуального, и, со всей очевидностью, довольно произвольного прочтения древних текстов.

Заслуживает упоминания и комплиментарный стихотворный отклик на «Алкея и Сафо», долгое время остававшийся в рукописи. Это стихотворение Ю. Н. Верховского «Вячеславу» («О, вожатый мой, за тобою следом...»; написано 19 июля 1914 года), состоящее из двух сафических строф.²⁴ Недавно опубликованный набросок записки Вяч. Иванова Верховскому, убедительно датированный промежутком между 11 и 26 ноября 1914 года, содержит отклик на это стихотворение и, что весьма важно, указание на неприятие какими-то, достаточно, по-видимому, многочисленными оппонентами, логоэдической передачи древних метров:

²² Д. Л. Бургин полагает, что в этом пункте Вяч. Иванов повторяет «теорию Виламовица», сформулированную немецким ученым в книге о Сафо и Симониде (1913). См.: Бургин Д. Л. София Парнок. Жизнь и творчество русской Сафо. С. 231.

²³ Этот аспект в дореволюционной России отнюдь не замалчивался, как о том можно заключить, например, по «Энциклопедическому словарю» Брокгауза и Ефрона: «Лесбийская любовь — форма извращения полового чувства, неестественное влечение женщины к женщине же. Получила название от ос-ва Лесбоса; в древней Греции вообще была довольно распространена. По преданию, Л. любовью страдала Сафо» (Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. СПб., 1896. Т. XVIIА (34). С. 590). При переиздании переработанной версии этого справочника почти двадцать лет спустя статья приобрела следующий вид: «Лесбийская любовь — форма извращения полового чувства, неестественное влечение женщины к женщине же. Получила название от ос-ва Лесбоса; на котором будто бы она была распространена. О неправильности этого мнения см. Wilamowitz, „Sappho und Simonides” (1913), стр. 70 сл.» (Новый энциклопедический словарь. [1915]. Т. 24. С. 411).

²⁴ Впервые опубликовано в статье: Лавров А. В. Дружеские послания Вячеслава Иванова и Юрия Верховского // Вячеслав Иванов — Петербург — мировая культура. Томск; М., 2003. С. 219.

«Спасибо за твои стихи. Сафические строфы меня радуют — прямо как оправдание: вражда против „античных размеров” вокруг шипит и хотела²⁵ бы ужалить».²⁶

Под шипением Вяч. Иванов, скорее всего, имел в виду, помимо каких-то устных кривотолков, статью К. Э. Гриневича «Versus Sapphicus», опубликованную незадолго до того в журнале «Гермес».²⁷ Большинство авторов этого журнала отстаивало идею переводов античной поэзии силлабо-тоническими размерами. Собственно рецензией статья «Versus Sapphicus» не была, что подчеркнул сам Гриневич («Я пишу здесь не рецензию на переводы г. Вячеслава Иванова»). Куда важнее ему было изложить свои общие рассуждения о принципах переложения античных строф, которые, по его мнению, должны быть обязательно зарифмованы.

Лежащей у него на столе книге переводов Вяч. Иванова из Алкея и Саффо Гриневич посвящает лишь следующий критический абзац: «Автор как будто нарочито забывает, что переводит он с греческого языка на русский. Забывает особенно этих двух языков и, не стесняясь их фонетической разницей, пересаживает без изменений на русский язык экзотическое растение».²⁸ Далее Гриневич перепечатал в статье стихотворение «Любовь» («Мнится мне: как боги, блажен и волен...»), перевод Вяч. Иванова из Саффо; а вслед за ним — то же произведение Саффо в силлабо-тоническом рифмованном переводе А. П. Рудакова, которому отдается Гриневичем предпочтение.²⁹

Первая рецензия из лагеря филологов-классиков была написана учеником Ф. Ф. Зелинского — Эриком Васильевичем Дилем³⁰ (1890—1952), одним из организаторов описанной им памятной экскурсии в Грецию в 1910 году (в ней приняла участие и Вера Шварсалон).³¹

Свою рецензию Диль начинает с утверждения о «крупном значении этого перевода для русской поэзии и, в частности, для классической филологии». Единство книги, по его мнению, выразилось и в ее структуре, и в том, что «индивидуальность эолийских лириков не исчезла», и в том, что «в каждом слове чувствуется индивидуальность переводчика».³² Со знанием дела Диль анализирует несколько образцов «мастерской» передачи Ивановым античных метров — на примере знаменитого «нома Терпандра», VI отрывка Алкея, XIII отрывка Саффо. Диль отмечает лишь один случай «отступления от античной формы» — перевод в предисловии народной песенки о мельнице рифмованными стихами. Не соглашаясь изредка с переводом Иванова, Диль ставит и куда более важный вопрос — о допустимости нео-

²⁵ Написано над зачеркнутым: *пытается*.

²⁶ *Обатнин Г. В.* Из архивных разысканий о Вяч. Иванове // Русская литература. 2014. № 2. С. 269.

²⁷ *Гриневич К.* Versus Sapphicus (о переводах с античных языков) // Гермес. 1914. № 15/16. Окт. С. 420—428. Ср. также: *Шольце С.* «Возражение г. Гриневичу» (Там же. № 17/18. Ноябрь. С. 450—452). Константин Эдуардович Гриневич (1891—1970), позднее видный историк и археолог, в 1910—1915 годах был студентом историко-филологического факультета Харьковского университета. Судя по всему, он был лично знаком с Вяч. Ивановым, в архиве которого сохранилось три письма Гриневича из Петербурга и Харькова (РГБ. Ф. 109. Карт. 17. № 27). В письме от 10 мая 1912 года имеется акrostих Гриневича, посвященный Иванову.

²⁸ *Гриневич К.* Versus Sapphicus (о переводах с античных языков). С. 423—424.

²⁹ Впервые опубликован: Гермес. 1914. № 5. 1 марта. С. 162.

³⁰ Диль окончил в 1913 году историко-филологический факультет Петербургского университета по отделению древних языков и был оставлен по кафедре классической филологии. В 1916—1917 годах был приват-доцентом Петроградского университета. С 1917-го по 1922-й год преподавал в Томском университете, с 1922-го работал в Латвийском университете в Риге (доцент; с 1939 года — профессор). В 1941 году начал преподавание в Познанском университете (с марта 1942-го по январь 1945-го — профессор). С декабря 1947 года преподавал в Йенском университете (с 1951-го профессор). См. подробнее: *Moldt D.* Erich Diehl — Lebensbild eines deutschen Altphilologen // *Hyperboreus: Studia classica*. 2004. Vol. 10. Fasc. 1/2. P. 161—170.

³¹ *Диль Э. В.* Экскурсия в Грецию летом 1910 года под руководством профессора Ф. Ф. Зелинского. СПб., 1911. Дневник В. К. Шварсалон, который она вела во время этой поездки, сохранился: РГБ. Ф. 109. Карт. 47. № 30.

³² Гермес. 1914. № 5. 1 марта. С. 162.

говоренных конъектур, произвольного дополнения текста фрагментов, развития их образов и «воссоздания» лирических ситуаций по усмотрению переводчика. Этот путь Диль в целом не отвергает, хотя и вынужден констатировать неудачу Иванова при работе с LXXII фрагментом Сафо — Иванову увиделось здесь описание пиршества, тогда как более поздняя папирусная находка дала понять, что речь шла о перечислении добычи, захваченной Гектором в Фивах. Через два года Диль откликнулся и на второе издание «Алкея и Сафо», дополненное Ивановым на основании тома оксиринских папирусов (кстати, отрецензированных именно Дилем для журнала «Гермес»).³³

Викентий Викентьевич Вересаев чувствовал себя, скорее, соперником Вяч. Иванова, чем независимым экспертом. Свою рецензию он опубликовал в канун выхода из печати в 1915 году отдельными книжками собственных переводов из Архилоха и Сафо. Пройдя сходный путь, он, как никто иной, осознавал возникавшие перед Ивановым сложности и мог оценить решения, которые были приняты его соперником. Он не скрывает своего восхищения версификационным мастерством Вяч. Иванова — его сафические и асклепиадовы строфы Вересаев называет «безупречными»; как «изумительнейший стихотворный *tour de force*» оценивает передачу восходящих иоников.

При этом его неприятие вызывает стилистика перевода Вяч. Иванова, не имеющая аналогий в подлиннике: «Причудливая смесь торжественно-архаических, вновь сочиненных и простонародных слов и выражений составляет характерную особенность собственной поэзии Вячеслава Иванова, но нисколько не характерна ни для Алкея, ни для Сафо. Их язык — обыкновенный, современный им разговорный язык, лишь с очень незначительными следами влияния эпической поэзии, с одной стороны, народной песни, — с другой. Читая переводы г. Иванова, всякий скажет: „сразу видно, что это — Вячеслав Иванов“. Было бы много лучше, если бы можно было сказать: „сразу видно, что это — Алкей и Сафо“».³⁴

Осуждает Вересаев и методы работы Иванова-переводчика, претендующего не только на передачу смыслов и метров, но одновременно и на толкование, и на филологическую критику. Понять это может лишь весьма искушенный читатель, которому нередко необходимо самому установить исходные отрывки стихов, догадаться, каким образом они были составлены и лишь затем обратиться к оценке перевода.

Почти одновременное обращение к лирике Lesbosской поэтессы сразу двух русских переводчиков сделало возможным сравнительное сопоставление их свершений и подходов в рецензиях А. А. Захарова³⁵ и Э. Диля³⁶ на второе издание «Алкея и Сафо», опубликованных в авторитетных изданиях. Рецензия историка и археолога Алексея Алексеевича Захарова (1884—1937) поражает несозвучностью центральным устремлениям эпохи к передаче античных метров средствами русского языка, к поиску качественных эквивалентов для количественных размеров древности. Так, он солидаризируется с мнением К. Э. Гриневича, полагавшего, что при переводе можно вполне брать тот или иной силлабо-тонический размер, «который более бы передавал для русского читателя чувство, выраженное в греческом тексте».³⁷ Подобное, несколько комичное с современной точки зрения, освещение проблем семантики метра закономерно приводит Захарова к предпочтению силлабо-тонических рифмованных переводов Ф. Е. Корша из Сафо всем другим.³⁸

³³ Диль Э. Новые литературные тексты в X томе папирусов из Оксиринха // *Гермес*. 1914. № 10. С. 292—296.

³⁴ *Вестник Европы*. 1915. Февраль. С. 390—391.

³⁵ *Гермес*. 1916. № 7—8 (173—174). С. 137—142.

³⁶ *ЖМНП*. 1916. Ч. 61. Февраль. С. 396—406.

³⁷ Захаров отсылает к статье Гриневича «*Versus Sapphicus*»; см. прим. 28.

³⁸ В связи со смертью Корша его переводы из Сафо незадолго до того были републикованы в «*Гермесе*» (1915. № 8/9. С. 185—186). В эти годы в журнале неизменно печатались переводы из Сафо, сделанные силлабо-тоническими размерами и большей частью рифмованные:

В рецензии 1916 года Диль, не изменяя общей высокой оценки переводов Вяч. Иванова из Алкея и Сапфо, еще более детально, с учетом последних научных публикаций, обращается ко второму, дополненному изданию книги. Словно следуя пушкинскому завету, он стремится судить поэта «по законам, им самим над собою признанным». Следующий пассаж в послесловии Иванова становится поэтому для него определяющим: «Верховная цель поэтического перевода — создать музыкальный эквивалент подлинника. Таковым может быть только переложение; оно одно становится имманентным поэтической стихии языка, обогащаемого даром из чужеземных сокровищ. „Буква умерщвляет“; но жертвуя дословно близостью подстрочной передачи, переложитель-поэт должен возместить ее верностью истолкования» (АС₂. С. 242). Подчеркивая «художественность» перевода Иванова и то, что «филологическая верность *мыслям* оригинала — только средство к достижению этой цели», Диль констатирует успешность проекта в целом. Такие приемы, как «расширение» переводимого стихотворения за счет схолия к нему или введение комментирующих названий, он считает вполне правильными.

И все же Диль полагает, что в ряде случаев Ивановым неверно переданы именно *мысли* подлинника. Это побуждает его на протяжении трех страниц детально изложить претензии к столь высоко ценимому им переводчику. В чем же их суть?

В одах V и VIII Алкея Диль находит «резкости, которых в подлиннике нет» («буйная дурь ветров», «издох Мирсил»); для воссоздания оды X Иванов «не привлек новых папирусных отрывков» (то же указано далее в связи с одой XXVI); в оде XIII напрасно следовал Бергку, который составил ее из отрывков, цитированных Гэфестионом и Аристотелем, несмотря на то что они написаны разными вариантами одного и того же Алкеева размера; «прекрасные стихи» оды XXIV — результат «развития» фрагмента в законченное целое, они имеют весьма отдаленное отношение к оригиналу; сентиментально-идиллическая стилистика неуместна в третьей строфе оды XXXV; в оде XXVII с вызывающей смелостью добавлены стихи 4 и 5, в оде XXXIX — два последних стиха, в оде XLIII — первый и последний стихи; и проч.

Один из упреков Дили вызван повышенным пиететом перед Виламовицем. Дело в том, что стихотворение (В 39; также без всяких изменений: Н-С 43),³⁹ ставшее источником оды XVI «Лето», составлено в издании Бергка из двух текстов разного происхождения: в середину фрагмента Алкея из схолий Прокла к Гесиоду (*Procl. In Hes. Op. 584*) помещено несколько строк, почерпнутых из трактата Деметрия Фалерского об искусстве красноречия (*Demetr. Eloc. 142*). В переводе Вяч. Иванова эта интерполяция звучит следующим образом:

Не цикада — певец!
Ей нипочем
Этот палящий зной:

Гермес. 1914. № 1. С. 24 (К. Гриневича); 1914. № 6. С. 161—162 (А. Рудакова); 1914. № 10. С. 277—278 (О. Орловой). Замечу справедливости ради, что «Гермес» уделял внимание различным точкам зрения на проблему стихотворных переводов из античных литератур. Так, мнение, противоположное воззрениям Корша и его адептов, развивалось, например, в статье В. Я. Брюсова «О переводе „Энеиды“ русскими стихами» (1914. № 10. С. 259—267).

³⁹ Здесь и далее упоминания текстов, которым уделено более пристальное внимание, сопровождаются библиографическими отсылками в круглых скобках. Используются следующие сокращения: Снель — *Снелль В. Греческая метрика* / Пер. Д. Торшилова. М., 1999; *Ap. Dysc. Pron.* — Apollonius Dyscolus (II в. н. э.). *De pronomibus*; *Ath.* — Athenaeus (кон. II—нач. III в. н. э.). *Deipnosophistae*; В — Poetae Lyrici Graeci. Recensuit Theodoros Bergk. Editionis quartae. Lipsiae, 1882. Vol. 3: Poetas melicos continens; *Demetr. Eloc.* — Demetrius Phalereus (350—283 до н. э.). *De elocutione*; Н-С — Anthologia Lyrica. Post Th. Bergkium ed. Eduardus Hiller, em. O. Crusius. Lipsiae, 1897; *Heph.* — Nephastion (II в. н. э.). *Enchiridion*; *Hsch.* — Hesychius (V в. н. э.). *Lexicon*; L-P — Poetarum Lesbiorum Fragmenta. Ed. E. Lobel et D. L. Page. Ed. 2. Oxford, 1963; *Procl. In Hes. Op.* — Proclus (412—485 н. э.). *Prolegomena et scholia in Hesiodi opera et dies*; *Stob.* — Joannes Stobaeus (V в. н. э.). *Anthologium*.

Все звенит, да звенит,
В чаще ветвей,
Стрекотом жестких крыл,

Все гремит, — а в лугах
Злою Звездой
Никнет сожженный цвет.

(АС₂. С. 56—57)

По мнению Виламовица, Деметрий в данном случае цитировал не Алкея, а Саффо, что и побудило Диль сделать следующее критическое замечание: «Жаль, что Вяч. Иванов не принял исправления Виламовица, доказавшего с несомненностью, что Бергк вставил в 39 отрывок Алкея несколько строк Саффо (v. 3 fin., 4, 5). Строфы 3, 4 и 5 перевода Вяч. Иванова следовало бы поэтому отнести к отрывкам стихотворений Саффо».⁴⁰ На мой взгляд, русский поэт не по недосмотру, но вполне сознательно выразил своим переводом несогласие с точкой зрения Виламовица, видимо, сочтя аргументы того недостаточно убедительными. Стоит упомянуть, что наиболее авторитетные современные исследователи склоняются к тому, что все стихи, объединенные Бергком в 39 фрагменте, принадлежат Алкею, хотя, по всей видимости, и почерпнуты из иного стихотворения (в новейших изданиях они помещаются рядом; см., например: L-P 347a и 347b).⁴¹

При анализе переводов из Саффо Диль и далее неоднократно упрекает Иванова за игнорирование интерпретаций Виламовица (имелись в виду лирические ситуации од I, V, XLVII), что, учитывая уже сказанное, было отнюдь не случайным небрежением или просмотром Иванова, но выражением несогласия, имплицитной полемикой с Виламовицем.⁴² Диль и сам, без оглядки на авторитеты, неоднократно отвергает толкования Иванова — так было в связи с одами XIII, XLIII, LXXII, CVI. Он также указывает на релевантность папирусных находок для текста оды XLI и на произвольность подбора фрагментов при «составлении» оды XLIII. Не без язвительности отмечались ошибки: например, Диль пишет в связи с одой I: «ὄκκες στρόουοι (т. е. «быстрые воробьи». — К. Л.-Д.) мы затрудняемся передать „стая голубок“». Единственный раз он критикует стилистическое решение, относя к неудавшимся стих «В царских, опричь, колымагах Приамовы дочери» (ода LXXIIa; в АС₂ вместо верного номера напечатано: LXXXa).

Сравнив переводы Вяч. Иванова и Вересаева, Диль все же отдает пальму первенства Иванову; пространная рецензия завершается следующими выводами:

«Ценность перевода Вяч. Иванова заключается в его поэтическом совершенстве и его художественной цельности; единственный его недостаток — слишком субъективные дополнения, создающие нередко впечатление цельности и законченности там, где сохранились лишь обрывки.

Главное достоинство переводов Вересаева — их скромная документальность; недостаток переводов — отсутствие ряда отрывков, лишаящее книги В. В. Вересаева права называться полными переводами всего наследия Архилоха и Саффо».⁴³

⁴⁰ ЖМНП. 1916. Ч. 61. С. 399. Имелась в виду книга, которую Вяч. Иванов неоднократно цитировал в «Алкее и Сафо»: *Wilamowitz-Moellendorff U. von. Sappho und Simonides: Untersuchungen über griechische Lyriker*. Berlin, 1913.

⁴¹ Об этих фрагментах Алкея, их издательской судьбе и переводе Вяч. Ивановым см. подробнее: *Завьялов С. Вячеслав Иванов — переводчик греческой лирики* С. 173—175.

⁴² Напомню, что свое критическое отношение к мировоззрению Виламовица (и, как следствие, к общим установкам его научной деятельности) Вяч. Иванов выразил позднее в статье «Гуманизм и религия», написанной по-немецки (*Iwanow W. Humanismus und Religion: Zum religionsgeschichtlichen Nachlass von Wilamowitz // Hochland*. 1934. Jahrgang 31. H. 10. Juli. S. 307—330. Перевод: *Иванов Вяч.* Гуманизм и религия. О религиозно-историческом наследии Виламовица // *Символ*. 2008. № 53/54. С. 185—219).

⁴³ ЖМНП. 1916. Ч. 61. С. 406. Имелась в виду переводы В. Вересаева: *Архилох*. Стихотворения и фрагменты М., 1915; *Саффо*. Стихотворения и фрагменты, 1915. Лакуны, о которых

Рассмотренные выше рецензии еще раз убеждают в том, что книга «Алкей и Сафо» стала одной из важнейших вех в переводческом освоении наследия античной поэзии в России начала XX столетия. Отклики современников позволяют прежде всего выявить спектр проблем, актуализированных новаторским подходом Вяч. Иванова: адекватность предложенных качественных аналогов метрам оригиналов; состав предлагаемого широкому читателю корпуса; допустимость произвольного комбинирования фрагментов, интерпретаторских вторжений в древний текст, неогворенных конъектур; уместность русификации языка перевода; возможность игнорирования легендарной ауры, сопутствующей имени переводимого автора. *Implicitite* был затронут и столь важный вопрос, как допущение в перевод новых интертекстуальных ассоциаций, заведомо отсутствующих в оригинале, посредством введения в его текст цитат из золотого фонда русской классики («щекот славий» из «Слова о полку Игореве», пушкинская «буйная дурь»). Приведенные выше критические замечания, в их совокупности, позволяют определить своеобразие художественного свершения Вяч. Иванова — это прочувствованное, но порой и весьма своенравное прочтение стихов эолийских поэтов, запечатленное в метрических аналогах иного по природе языка в иную эпоху, требующее высокой читательской компетентности для его полноценного восприятия.

Рассмотренные выше критические отзывы о переводческой манере Вяч. Иванова весьма существенны в связи с главной темой данной статьи, а именно: анализ сохранившихся материалов третьего издания «Алкей и Сафо». О том, что они сохранились в фонде М. В. Сабашникова в Российской государственной библиотеке, в исследовательской литературе сообщалось неоднократно.⁴⁴ Обратимся наконец к ним и мы.

В рабочей картотеке издательства имеется следующая информация о рукописи третьего издания «Алкей и Сафо»:

«Алкей и Сафо».

Собрание песен и лирических отрывков.

Пер(евод) В. Иванова, пересмотр(енный) для 3^{го} изд(ания) 1919 г.

Вст(упительная) статья 27 стр.

Текст: Алкей — 69 стр.

Сафо — 138 стр.

Указатель и примечания. Гранки, оттиски 6/ХІ—1913 г.»⁴⁵

В настоящий момент подготовительные материалы третьего издания «Алкей и Сафо» в переводе Вяч. Иванова хранятся в двух делах фонда М. В. Сабашникова.

Первое из них (РГБ. Ф. 261. Карт. 10. № 4) содержит расплетенный экземпляр второго издания «Алкей и Сафо» (1914; в действительности: 1915) с многочисленными пометами. Это и дополнения к вступительной статье, и коррективы ранее опубликованных переводов, и вписанные новые переводы, и пометы, связанные с изменением последовательности стихотворений, а также полностью переделанный

писал Диль, были во многом заполнены при переиздании переводов Вересаева в 1929 году в составе десятого тома собрания его сочинений. Благополучная судьба писателя в новых условиях привела к тому, что его переводы охотно и многократно тиражировались в СССР и потому в итоге оказались несопоставимо более известными, чем переводы Вяч. Иванова.

⁴⁴ Укажу, прежде всего, на характеристику неопубликованных переводов Вяч. Иванова в первом подробном обзоре сабашниковского фонда, сделавшем наглядным обилие неосуществленных замыслов замечательного издательства: *Панина А. Л.* Архив издательства М. и С. Сабашниковых // Записки Отдела рукописей ГБЛ. М., 1972. Вып. 33. С. 110.

⁴⁵ РГБ. Ф. 261. Карт. 24. № 1. Л. 3. На обороте карточки отмечено нахождение рукописи в 1921—1929 годах в различных хранилищах издательства. В ее верхнем правом углу сделана помета о времени передачи Вяч. Ивановым подготовленных материалов издательству: «Рук(опись) поступ(ила) 20/V (19)19». Копия этой карточки находится во втором из архивных дел, содержащем материалы третьего издания «Алкей и Сафо» (РГБ. Ф. 261. Карт. 10. № 4. Л. 1).

«Указатель текстов», содержащий отсылки к критическим изданиям греческих текстов в соответствии с новой последовательностью стихотворений.⁴⁶

Вторая единица хранения (РГБ. Ф. 261. Карт. 10. № 5) более сложна по своему составу. Во-первых, здесь находятся гранки стихов Алкея и Сафо в переводе Вяч. Иванова, но это не гранки первого издания книги, как полагает А. Л. Панина: «Имеется и экземпляр гранок первого издания 1913 г., в которых набрано 14 из 51 стихотворения Алкея и 85 из 111 стихотворений Сафо».⁴⁷ По-видимому, набор первого издания книги и приложения к нему были утрачены в послереволюционные годы,⁴⁸ именно поэтому Вяч. Иванову пришлось обратиться к подборке из Алкея и Сафо для неосуществленной антологии, составлявшейся Коршем и Нилендером. Набор ее, видимо, в отличие от набора «Алкея и Сафо» сохранился, почему именно с гранками антологии и стал работать Иванов.⁴⁹ Здесь же далее находятся: авторизованные машинописи ряда стихотворных переводов Иванова из Алкея и Сафо, которые предполагалось донабрать (л. 20—29), содержание третьего издания книги (л. 30—31) и выправленные примечания к нему (л. 36).

Но обратимся к самим архивным единицам, чтобы составить более полное представление о том, какие изменения предполагалось внести в обновляемую книгу. Текст вступительного очерка к ней подвергся в целом незначительной стилистической правке. Из интерполяций и содержательных уточнений хотелось бы обратить внимание на следующие три.

Во-первых, в более широкий контекст была включена сравнительная характеристика Алкея и Сафо (вписанные пассажи выделяются здесь курсивом; в квадратные скобки помещается зачеркнутое): «Сангвиническая страстность легко возбудимого Алкея не может мериться, по внутреннему напряжению и сосредоточенному жару, с тою страстностью, которая делает эротическую лирику Сафо

⁴⁶ В общей сложности это, как и во втором издании «Алкея и Сафо», следующие четыре книги, на которые указал сам Вяч. Иванов (АС₂. С. 245—246):

Poetae lyrici Graeci. Recensuit Theodorus Bergk. Editionis quartae vol. III. Poetas melicos continens. Lipsiae, 1882;

Anthologia lyrica sive lyricorum Graecorum veterum praeter Pindarum reliquiae potiores. Post Theodorum Bergkium quartum edidit Eduardus Hiller. Exemplar emendavit atque novis fragmentis auxit O. Crusius. Editio stereotypa. Lipsiae: In aedibus B. G. Teubneri, 1907 (стереотипное воспроизведение издания 1897 года);

Supplementum lyricum: neue Bruchstücke von Archilochus, Alcaeus, Sappho, Corinna, Pindar / Ausgewählt und erklärt von Dr. Ernst Diehl. 2. Aufl. Bonn: Marcus u. Weber, 1910. (Kleine Texte für Vorlesungen und Übungen. 33/34);

The Oxyrhynchus papyri Part X [Nos. 1224—1350]. Ed. with translations and notes by Bernard P. Grenfell and Arthur S. Hunt. With six plates. London, 1914.

Известный интерес представляет рабочий перечень книг и материалов, озаглавленный «Фрагменты А (Алкея) и Сафо» (составлен во время работы над вторым изданием книги): ИРЛИ. Ф. 609. № 203. Л. 130.

⁴⁷ Панина А. Л. Архив издательства М. и С. Сабашниковых. С. 110.

⁴⁸ Скорее всего, это произошло во время боев в Москве после октябрьского переворота 1917 года, когда сгорели контора и склад издательства на Тверском бульваре; здесь хранилось большое количество готовых изданий и клише (Мальхин Н. Г., Панина А. Л. Издательство М. и С. Сабашниковых // Книга: Исследования и материалы. М., 1972. Сб. 23. С. 135).

⁴⁹ И подпись «Перевел Вяч. Иванов» (1912) в завершение подборок Алкея и Сафо (РГБ. Ф. 261. Карт. 10. № 5. Л. 3, 16), и расположение текста, и состав публикуемого идентичны тем, что находим в отгисках стихотворных разделов, предназначенных для антологии Корша и Нилендера; в описи они неверно определены как корректура книги 1914 года (РГБ. Ф. 109. Карт. 3. № 82. 5 л.). На л. 1 справа сверху штамп Типографии Т-ва «И. Н. Кушнерёв и К^о» с датой: 13 ноября (1913 года). Эти корректуры в текстологическом отношении весьма важны; в них содержится, помимо прочего, перевод строки Сафо (номер 87 отсылает к антологии Хиллера и Крузиуса), до сих пор не опубликованный. Видимо, Вяч. Иванов (и не без оснований) считал его слишком вольным:

исключительно во всемирной поэзии, поскольку речь идет об изображении любовного томления и алкания; разве в „Песни Песней” можно найти такие же вздохи желаний, да в „Новой жизни” Данте такие же головокружения и обмороки влюбленности. Но — что особенно примечательно — личность Сафо, подверженная всем [таким] пароксизмам страсти, есть личность не только внутренне уравновешенная и гармоническая, благодаря необычайно стройному ритму ее духовного существа, но и во внешнем бытии глубоко последовательная, независимая, верная себе и всецело проникающему ее и ей прирожденному закону правдивости, великодушия, благочестия, простоты и свободы». ⁵⁰

В своем предисловии Вяч. Иванов собирался подчеркнуть связь Алкея с античной мистикой (тема эта была намечена в примечаниях к оде XLIII в первом и втором издании книги, которое в третьем должно было быть снято), а после цитаты из утраченного послания Алкея к Меланиппу (АС₂. С. 21) предполагал поместить следующий абзац: «В новооткрытых текстах оксиринхских папирусов находим другое послание Алкея к тому же Меланиппу и неожиданно узнаем в последнем ⁵¹ мистика, — быть может, посвященного миста, — верующего в возврат умерших на землю в новых телах, проповедующего „пакирождение” (палингенезию) душ: многозначительное свидетельство широкого распространения орфических идей уже в столь раннюю эпоху. Поэт, сам не чуждый некоторых новых представлений религиозной мысли (напр(имер), о Кроносе как владыке над обителями блаженных ⁵²) усматривает ⁵³ в эсотеризме своего собеседника ⁵⁴ нечто запретное, несогласное с духом старотетического благочестия. Любопытно, во всяком случае, видеть его вовлеченным, — очевидно, в мирное время и на досуге, — в прения о мирах иных, вообще столь мало родственные кругу интересов этого беспечного певца и бражника, политика и вояки. Впрочем, за кубком вина Алкей склонен погружаться в глубокое и невеселое раздумье, и тогда с уст его слетает порой мудрое и важное слово». ⁵⁵

В заключение вступительного очерка должно было быть выделено значение новейших папирусных находок, существенно обогативших представление о двух эолийских лириках: «Будем же благодарны Судьбе за то, что она пощадила хотя небольшое из тех доверчиво вверенных мгновению, но ставших бессмертными знаков, которые провел на давно истлевших табличках грифель Алкея, грифель Сафо.

Будем ей особенно благодарны за нечаянный подарок папирусов из египетского Оксиринха: они обогатили нашу скудную сокровищницу драгоценных остатков лесбийской мелики. Достаточно сказать, что из творений Алкея мы имеем ныне другую „Бурю” (быть может, продолжение первой), два гимна («К Диоскурам» и «Фетида»), три новых ругательных стихотворения на Питтака, несколько характерных фрагментов и упомянутое послание к Меланиппу о судьбе душ; что же до Сафо, нам предлежат, в значительных по объему частях, уже не две только, как прежде, ее оды («К Афродите» и «Любовь»), но семь или даже восемь, кроме новых прекрасных отрывков из песен к подругам и эпифаламы, в форме небольшого послания (эпиллия), — „Свадьба Гектора и Андромахи”, — которую Виламовиц без очевидных оснований считает произведением не самой поэтессы, ⁵⁶ но лесбийской школы.

Кругозоры Лесбоса как бы приблизились к нашему зрению; Алкей воскресает перед нами со всею изменчивостью его живого лица, — хоть и не так воскресает,

⁵⁰ РГБ. Ф. 261. Карт. 10. № 4. Л. 11.

⁵¹ Написано над: *нем.* В данном случае, как и в нескольких других, работа над текстом, по-видимому, не была завершена, ибо неясно, какому из двух вариантов (ни один из них не зачеркнут) было бы в конце концов отдано предпочтение.

⁵² Вместо первоначального варианта: *блаженных душ.*

⁵³ Написано вместо: *видит.*

⁵⁴ Написано над: *друга.*

⁵⁵ РГБ. Ф. 261. Карт. 10. № 4. Л. 12 б.

⁵⁶ Написано над: *Сафо.*

как обещал ему Меланипп; тень же великой зачинательницы гимна любви в европейской поэзии может быть [Будем ей особенно благодарны за новый подарок папирусов из Оксириха: они умножили прежнее собрание четырьмя значительными по объему и высоко характерными стихотворениями Сафо («На возвращение брата», «Обиженной», «Разлука» и «Аттиде»). Тень же великой может быть] утешена тем, что в отдаленных веках, наконец, ее не оскорбляют более бесчестными выдумками и что свято исполняется донныне надежда, так скромно высказанная ею некогда одной поэтической подруге:

Вспомнит со временем кто-нибудь, верь, и нас». ⁵⁷

Для того, чтобы лучше проиллюстрировать структурные изменения, постигшие расположение лирических произведений, следует обратиться к перечню содержания в № 5. ⁵⁸ Приведу его целиком (в целях облегчения идентификации стихотворений сделано несколько подстрочных примечаний; в квадратных скобках введена нумерация разделов; помета <sic!> указывает на огрехи и несообразности, о которых пойдет речь далее):

СОДЕРЖАНИЕ

Алкей и Сафо. Вступительный очерк

АЛКЕЙ

[I]. ГИМНЫ БОГАМ

- I. Гимн Аполлону
- II. Гимн Диоскурам
- III. Фетида

[II]. ГИМНИЧЕСКИЕ ОТРЫВКИ

- IV. К Гермию
- V. К Афине
- VI. К Деметре (или Афине?)
- VII. К Эроту

[III]. БРАНЬ И МЯТЕЖ

- VIII. Буря («Пойми, кто может...»)
- IX. Буря («Кидайте все добро...»)
- X. Заговорщикам
- XI. «На Мирсила» ⁵⁹
- XII. «Метит хищник царить...»
- XIII. На Питтака («Всенародным судом...»)
- XIV. На Питтака («Пусть же смерд, породнясь...»)
- XV. На Питтака («Притонов низких...»)
- XVI. На Питтака («Зевс-отец! Лидийцы...»)
- XVII. К брату Антимениду
- XVIII. «Прекрасна от Арея...»
- XIX. «Ни грозящим кремлем...»
- XX. К Меланиппу («Моим поведай...») ⁶⁰

⁵⁷ РГБ. Ф. 261. Карт. 10. № 4. Л. 15—15 а.

⁵⁸ Второе издание «Алкея и Сафо» воспроизведено в настоящее время на нескольких авторитетных сайтах, что облегчает сравнение данного перечня с его содержанием. См.: http://www.rvb.ru/ivanov/2_lifetime/sapho/toc.htm; http://www.v-ivanov.it/wp-content/uploads/alkej_safv_v_perevode_vjacheslava_ivanova_1914.pdf; http://imwerden.de/pdf/alkej_safv_v_perevode_vjacheslava_ivanova_1914.pdf (дата обращения: 20.10.2015).

⁵⁹ В первом и втором издании книги стихотворение не было озаглавлено. Его инципит: «Пить, пить давайте! Каждый напейся пьян!...».

⁶⁰ Ранее стихотворение цитировалось лишь в предисловии с инципитом: «Моим поведай, сам уцелел Алкей...»; в новой редакции сделана пунктуационная поправка: «Моим поведай: сам уцелел Алкей...».

[IV]. ВИНО И ЛЮБОВЬ

- XXI. К Сафо
 XXII. Зима
 XXIII. Зимняя Пирушка
 XXIV. Лето
 XXV. «К чему раздумьем...»
 XXVI. «Из душистых трав...»
 XXVII. «Позовите мне, други...»
 XXVIII. «Где, любимый, вино...»
 XXIX. «Вино — души людской...»
 XXX. «Первым ты насади...»
 XXXI. Комос⁶¹
 XXXII. «Черпем из кубков мы...»
 XXXIII. «Мнится, все бы нам...»
 XXXIV. Отроку

[V]. РАЗНЫЕ ОТРЫВКИ

- XXXV. «Не изжить зол...»
 XXXVI. «Тебя Хариты...»
 XXXVII. «Славься, Зевса-царя...»
 XXXVIII. «Род Нимф...»
 XXXIX. «Что за птицы? Из стран...»
 XL. «Шарахнулись, как птичья стая...»
 XLI. Пещера
 XLII. Купанье⁶²

[VI]. РАЗМЫШЛЕНИЯ И АПОФЕГМЫ

- XLIII. «Помнят в Спарте...»
 XLIV. «Бедность народ угнетает...»
 XLV. «Камня в кладке худой...»⁶³
 XLVI. «Ты был мне другом...»
 XLVII. «Кто сказал, что желал...»
 XLVIII. «Тяжкий вечно висит...»
 LI. К Меланиппу («Что, Меланипп, обещает...»)
 L. «Нам судьбины богов...»
 LI. «По когтю...»

САФО

[I]. ОДЫ

- I. К Афродите
 II. и Па. Любовь
 III. На возвращение брата
 IV. Гимн Гере
 V. К Анактории
 VI. К обиженной
 VII. Разлука
 VIII. К Аттиде⁶⁴

[II]. ГИМНИЧЕСКИЕ ОТРЫВКИ

- IX. К Лире
 X. «Не ты ль, Каллиопа...»
 XI. Призывание Муз
 XII. «Нежных Харит...»

⁶¹ Ранее без названия; инципит: «В дверь стучусь, ночной гуляка...».

⁶² Ранее без названия; инципит: «Где в простор морской пурпуровой соли...».

⁶³ Стихотворение подверглось переработке; прежний инципит: «Ты киркой шевели...».

Характеристику переработок, которым подверглись этот и другие переводы см. далее.

⁶⁴ Ранее с названием «Аттиде».

- XIII. «Ясноликих Харит...»⁶⁵
 XIV. «Из Фокеи тебе фаты...»
 XV. Моления Афродите
 XVI. «Что кличешь щедрую...»
 XVII. «Рассказала я...»⁶⁶
 XVIII. «Ты, да Эрот...»⁶⁷
 XIX. Помощница Афродиты⁶⁸
 XX. Пиршественная молитва
 XXI. Плач по Адонису
 XXII. «Стань благосклонный...»
 XXIII. «С неба сходит...»
 XXIV. «Молвят: может Арей...»
 XXV. Рождение Елены⁶⁹
 XXVI. «С поднёбесья полная...»
 XXVII. «Критянки, под гимн...»
 XXVIII. Сад Нимф

[III]. ЭРОТИЧЕСКИЕ ОТРЫВКИ

- XXIX. «Я негу люблю...»
 XXX. Красавице
 XXXI. Ожидание
 XXXII. «В сердце помысла два...»
 XXXIII. «Не дубы, налетев...»
 XXXIV. «Опять, страстью...»
 XXXV. «Мать милая! станок...»
 XXXVI. «На персях подруги...»
 XXXVII. «Что несешь, ласточка...»
 XXXVIII. «Иль кого другого...»⁷⁰
 XXXIX. «Как ребенок за матерью...»
 XL. «На кого с участием...»⁷¹
 XLI. «А его в блужданиях...»
 XLII. Свидание

[IV]. ИЗ ПЕСЕН ПОДРУГАМ

- XLIII. К подругам («Обрела я ныне...»)⁷²
 XLIV. К подругам («Мимолетна младость...»)
 XLV. К подругам («Будет день...»)
 XLVI. К Дорихе
 XLVII. К Гонгиле
 XLVIII. К Гермione
 XLIX. К Дике⁷³
 L. «Мнится, нет среди дев...»
 LI. «Срок настанет: в земле...»
 LII. «Не из тех я, что век...»
 LIII. «Знать, дикарки наряд...»
 LIV. «Пестроцветный ногу...»
 LV. «Нежные некогда были...»
 LVI. «В годы былые, Аттида...» <sic>

⁶⁵ Стихотворение кардинально переработано; прежний инципит: «Вас, Хариты, пою...».

⁶⁶ Стихотворение подверглось переработке; прежний инципит: «Рассказала я ночью...».

⁶⁷ Прежний текст моностиха: «Эрос, прекрасный служитель мой».

⁶⁸ Ранее с названием «Помощница Киприды».

⁶⁹ Стихотворение кардинально переработано и озаглавлено; прежний инципит: «Видит Леда: яйцо...».

⁷⁰ Прежний инципит: «Аль кого другого...».

⁷¹ Стихотворение подверглось переработке; прежний инципит: «На кого я взглядом...».

⁷² Ранее без названия с инципитом: «Обрела я ныне...».

⁷³ У стихотворения изменено заглавие; ранее называлось «Гимн Правде».

- LVII. «Девочкой, юным подростком...»⁷⁴
 LVIII. «Что перстенком...» (sic!)
 LIX. «Да, Атида! Ко мне...»
 LX. «Дана прекрасная мена»
 LXI. «Обо мне ты...»
 LXII. «Ученицей моей...»
 LXIII. «Гиринна, для нег...»
 LXIV. «Столь строгой ко мне...»
 LXV. «Прости же...»
 LXVI. «Сладок твой голос...»
 LXVII. «Вспомнит со временем...»
 LXVIII. «Да молчит в дому...»

[V]. РАЗНЫЕ ОТРЫВКИ

- LXIX. К Алкею
 LXX. Сватовство
 LXXI. К дочери⁷⁵
 LXXII. «По весне я...»
 LXXIII. «Земля пестреет...»
 LXXIV. «Вестник вешней поры...»
 LXXV. «Та звезда, что в небе...»
 LXXVI. «Нет ни меду...»
 LXXVII. «Волнистыми складками...»
 LXXVIII. «Многоцветных красок...»
 LXXIX. «Белизною яйца...» (sic!)
 LXXX. «Рос горох золотой...»
 LXXXI. «Близится Заря...»
 LXXXII. «Черным облаком Ночь...»⁷⁶
 LXXXIII. Гелла⁷⁷
 LXXXIV. «Кто прекрасен...»
 LXXXV. «Коль доблести нет...»
 LXXXVI. «Ярый ли гнев...»
 LXXXVII. «Неприступных небес...»
 LXXXVIII. «Всех чужеземных певцов...»

[VI]. ИЗ СВАДЕБНЫХ ПЕСЕН

- LXXXIX. «Стройте кровельку выше...»
 XC. «„Выдам“...»
 XCI. «Нет другой...»
 XCII. «Невесте радость...»
 XCIII. «К чему тебя, жених...»
 XCIV. «Добро тебе здравствовать...»
 XCV. «У придверника ноги...»
 XCVI. «Вечер, все ты сберешь...»
 XCVII. «Яблочко, сладкий налив...»
 XCVIII. «Век ли в девушках...»
 IC. «Девичий цвет!..»
 C. «Девства ль жалеть?..»
 CI. «Девичья воля...»
 CII. «Как миловидна ты...»
 CIII. Утреннее приветствие новобрачных⁷⁸

⁷⁴ Фрагмент-моностих ранее читался в переводе Вяч. Иванова: «Девочкой маленькой ты мне предстала, неловкою».

⁷⁵ Ранее с названием «Дочери».

⁷⁶ Стихотворение подверглось переработке; прежний инципит: «Ночь покровом дремы...».

⁷⁷ Ранее без названия; инципит: «Есть преданье на Лёсбосе...».

⁷⁸ Ранее с названием «Конец свадебной песни».

CIV. Брачный пир
CV. Свадьба Гектора и Андромахи

[VII]. НАДПИСИ, ПРИПИСАННЫЕ САФО

CVI. «Тело Тимады сей прах...» (sic!)
CVII. «Дети! вы спросите...»
CVIII. «Дар от Мениска, отца...»

[VIII]. ПОДРАЖАНИЯ САФО

CIX. «Муза, с высоты...»
CX. «Дева в томных розах...»

Примечания
Указатель текстов⁷⁹

Данный перечень содержания — результат радикальной перекомпоновки второго издания «Алкея и Сафо», значительную часть которого составили приложения. В третьем издании наследие обоих лириков предполагалось представить более целостно, в силу чего число тематических рубрик возросло: у Алкея с четырех до шести; у Сафо с семи до восьми.

Корпус стихов Алкея пополнился шестью новыми переводами (они публикуются в приложении к статье), а именно: VI. К Деметре (или Афине?) («В союз гражданский ты собрала мужей...»); XXXVI. «Тебя Хариты чистые приняли...»; XXXVII. «Славься, Зевса-царя...»; XXXVIII. «Род Нимф...»; XLI. Пещера («Камня дочь и седой Пучины...»); XLIV. «Бедность народ угнетает, нужды непосильное бремя...».

Все они почерпнуты из антологии Хиллера и Крузиуса, как следует из выправленного указателя текстов (в нем даны следующие отсылки к источникам переведенных текстов: Н-С 4^a; Н-С*70; Н-С 63; Н-С 49; Н-С 60; Н-С 73).⁸⁰ Почему они не были переведены ранее, остается только догадываться.

То, что не был использован том издания оксиринских папирусов, ставший источником приложения ко второму изданию, объясняется весьма прозаическими причинами — в свое время этой книгой Вяч. Иванова ссудил для работы М. И. Ростовцев, и она к тому моменту уже была возвращена владельцу.⁸¹ В 1919 году у Иванова ее попросту не было под рукой.

Подборка стихов Сафо была пополнена всего одним стихом, присоединенным к оде II под номером II^a:

Что же? Коль и так, все терпеть должна я...

Стих этот не был переведен заново, но был перемещен из примечаний второго издания, где ему было предпослано пояснение: «Эта ода имела, по-видимому, продолжение, начинавшееся стихом...» (АС₂. С. 240).

Исключению из третьего издания подверглось пять фрагментов Сафо: XXIX. Брачный пир («Напиток в котле...»); XVI. «В злате приспешница...»; LXVII. «Милые, где же вы?...»; LXXII. «Пир горой; и сосудов и чаш не сочтешь»; LXXVIII. «Ночью долгою сон их одержит». Лишь в одном случае причины этого решения

⁷⁹ РГБ. Ф. 261. Карт. 10. № 5. Л. 30—35.

⁸⁰ РГБ. Ф. 261. Карт. 10. № 4. Л. 151—152 об.

⁸¹ Книга была затребована назад письмом Ростовцева Иванову от 27 декабря 1917 года: «Услыхал, что Вы опять в Москве, и хотел просить Вас, не можете ли Вы как-нибудь, хотя бы по почте переслать мне X том Оксиринских папирусов? Мне он сейчас очень нужен, а в Петербурге второго экземпляра ни у кого нет» (Скифский роман. М., 1997. С. 252). Книгу Ростовцеву передал Андрей Соболев, сообщивший об этом в письме к Иванову от 22 января 1918 года (Хазан В. И. Жизнь и творчество Андрея Соболя, или Повесть о том, как все вышло наоборот. СПб., 2015. С. 739).

очевидны: благодаря папирусной находке выяснилось, что фрагмент LXXVII. «Пир горой; и сосудов и чаш не сочтешь» — стих из обширного отрывка эпиталамы «Свадьба Гектора и Андромахи», полный перевод которого был предложен Ивановым уже во втором издании «Алкея и Сафо». В принадлежности трех остальных фрагментов Сафо не сомневались ни Т. Бергк, ни даже позднее Э. Диль; Вересаев перевел два из них и включил в том 10 своего Полного собрания сочинений, вышедший в свет в 1929 году.⁸²

Ряд особенностей приведенного выше перечня стихотворений убеждает в том, что он был во многом предварительным, в ходе работы над книгой он несомненно еще не раз выверялся бы, исправлялся и уточнялся. Устранению, конечно же, подверглись бы следующие мелкие описки в инципитах стихотворений (ср. выше): LVI. «В годы былые, Аттида...» (должно быть: «В годы былые тебя, о Аттида, любила я»); LVIII. «Что перстеньком...» (должно быть: «Что ж перстеньком ты своим похваляешься?»); LXXIX. «Белизною яйца...» (должно быть: LXXIX. «Белизною — яйца белей»); CVI. «Тело Тимады сей прах...» (должно быть: CVI. «Тело Тимады — сей прах...»).

Обращение к тексту переработанной книги в № 4 убеждает еще в одной серьезной неточности — в опубликованном выше списке пропущено название одного стихотворения, по всей видимости, добавленного в состав книги несколько позднее при исправлении недосмотра: CIV. «Муж новобрачный! Свадьба...».⁸³ В силу этого номера всех последующих стихотворений в тексте подготовленного к переизданию тома оказались переправлены дважды, а общее число стихотворений возросло до ста одиннадцати. В одном случае корпус переводов из Алкея и Сафо в № 4 содержит явно еще более поздние коррективы названия: ода CIX, озаглавленная во втором издании «К неизвестной подруге», фигурирует в перечне содержания как ода XLVIII «К Гермione». В № 4 название сначала исправлено на «К Гермione»; а затем — на «К прозванной Гермioneю».⁸⁴

Все это убеждает, что именно расплетенный вариант второго издания «Алкея и Сафо» и правка на нем должны быть признаны наиболее авторитетным источником наших знаний о том, каким Вяч. Иванов хотел видеть третье издание своих переводов.⁸⁵ При его дальнейшем анализе хотелось бы обратить внимание в первую очередь на то, в какой мере поэт учитывал мнения, высказанные в рецензиях на первое и второе издание «Алкея и Сафо».

Попытаемся теперь хотя бы в самых общих чертах охарактеризовать правку, которой были подвергнуты стихи переводов.

«Гимн Аполлону» Алкея открывал все три издания книги; уже поэтому ему была уготована особая роль — он в значительной мере манифестировал ее стилистику. Полный стихотворный текст гимна не сохранился; Вячеславом Ивановым был переложен в стихи его прозаический пересказ, сделанный Гимерием. Как уже отмечалось выше, в текст своего перевода он ввел цитату из «Слова о полку Игореве» — вызывающе архаичное словосочетание «щекот славий» (и Вересаев, и Кузмин настаивали в своих рецензиях на его неуместности):

Сын отчий в небе, царь Аполлон, гряди!
Бежит по лирам трепет. И сладостей

⁸² Античная поэзия в русских переводах XVIII—XX вв.: библиографический указатель. СПб., 1998. С. 90, 92. № 2203, 2265, 2272.

⁸³ Пренный инципит: «Свадебку мы сыграли...». Автограф новой редакции вложен на отдельном листке: РГБ. Ф. 261. Карт. 10. № 5. Л. 30—35.

⁸⁴ РГБ. Ф. 261. Карт. 10. № 4. Л. 103 об.

⁸⁵ Неполнота текстов в гранках в № 5, отмеченная еще А. Л. Паниной, лишает их значительной доли авторитетности и наводит на мысль о том, что работа с ними только начиналась. Оттиски стихов Алкея здесь перемешаны с оттисками переводов из Сафо; некоторая часть их явно утрачена: РГБ. Ф. 261. Карт. 10. № 5. Л. 1—19.

Зарю встречает щекот славий.
Ласточки щебет звончей. Цикада

Хмельней стрекочет, не о своей глася
Блаженной доле, но вдохновенная
От бога песен. Касталийский
Плещет родник серебром гремучим.

(АС₂. С. 34)

Перерабатывая стихотворение, Иванов отвергает неполногласный южнославянский эпитет, заменяя его восточнославянским полногласным эквивалентом — «соловьиный». Цитата, таким образом, заменена аллюзией.⁸⁶ Правка не в последнюю очередь вызвана желанием поэта устранить строфический анжамбеман:

Сын отчий в небе, царь Аполлон, гряди!
Бежит по лирам трепет. И сладостней
Зарю встречает соловьиный
Щекот; и ласточки щебет звонче.

Хмельней цикада не о своей поет
Блаженной доле, но вдохновенная
От бога песен. Касталийский
Плещет родник серебром гремучим.⁸⁷

Это, пожалуй, наиболее объемные исправления из всех в переводах из Алкея; в других случаях дело касается замены отдельных слов (оды XXIII/XXXI, XLIII/XXVIII, XLIII/II), введения заглавий (оды XI/VIII, XLII/XLII),⁸⁸ устранения опечаток (аттическая форма «Аристомед» заменена на эолийскую «Аристомед» в оде XXVIII/XLIII).

Вяч. Иванов проигнорировал разбор Вересаевым алкеевой оды XXVII/XXXV, в котором хотя и отдавалось должное блестящей передаче восходящих иоников, но одновременно выражалось полное неприятие того, как текст Ивановым произвольно истолковывался и дополнялся: «Откуда это фаталистическое настроение, на которое в подлиннике нет даже отдаленного намека? Разве же так можно?»⁸⁹

Нельзя не пожалеть, что при переработке не были учтены указания Диль в рецензии 1916 года, в особенности те из них, что касались источников перевода, их состава, допустимости сделанных дополнений в связи с одами XXXVI/II, XXXVII/IX, XXXIX/XV, X/XIX, XIII/XXI, XVI/XXIV, XXI/XXXII, XXVII/XXXV. В них Диль не раз отсылал к новейшим научным публикациям, уточнявшим текст греческих стихов в изданиях, которыми пользовался Вяч. Иванов.

Что касается переводов из Сафо, то были исправлены наиболее явные неточности, отмеченные Вересаевым. Прежде всего это относится к оде XIII/II (В 78; Н-С 77; L-P 81), первоначально озаглавленной «Гимн Правде». Как язвительно отметил Вересаев (Диль был с ним согласен), стихотворение обращено не к богине справедливости, но к подруге Саффо, которую в другом месте та именует полным именем: Мнасидика. Приведу весь текст этого перевода, ибо, помимо изменений в

⁸⁶ В связи с этими изменениями в новом свете предстает защита уместности именно цитаты из «Слова о полку Игореве» в переводе Иванова, предпринятая в статье: *Теперик Т. Ф.* Вячеслав Иванов: поэтика перевода: (На материале «Гимна к Аполлону» Алкея) // Вячеслав Иванов — творчество и судьба: К 135-летию со дня рождения. М., 2002. С. 153.

⁸⁷ РГБ. Ф. 261. Карт. 10. № 4. Л. 12 об.

⁸⁸ Здесь и далее первый номер отсылает ко второму изданию «Алкея и Сафо», а второй — к третьему.

⁸⁹ Вестник Европы. 1915. Февр. С. 392—393; ср. также мнение Диль: «На неточности в переводе этого отрывка указал уже В. Вересаев (ук. рец., стр. 392), пожалуй, недостаточно оценивший художественные достоинства перевода и слишком резко подчеркнувший его дополнения (стихи 4 и 5, а не 4—6)» (ЖМНП. 1916. Ч. 61. С. 399).

названии и в первом стихе, продиктованных переадресацией, третья и четвертая строфы оказались кардинально переработаны. Патетическое, религиозно окрашенное обращение к богине уступило место умиленному восхищению красотой свитого подругой венка:

II

К ДИКЕ

О, Дика! Вплетать
Любо тебе
Зелень живую в кудри,

И гибкие ты
Нежной рукой
Ветви кустов ломаешь.

Веселый убор —
Вешний венок, —
Мил он святым Харитам:

Чела не венчав,
Не привлечешь
Взора богинь блаженных.⁹⁰

Еще два стихотворения Вяч. Иванов правил, явно признав справедливыми указания Вересаева на произвольность и ошибочность собственных толкований греческого текста.⁹¹ Фрагменты XXXIII/XXXII и XLI/II в результате внесенных изменений звучат более просто и естественно, а основания для упреков за привнесение в древние тексты несвойственных им настроений здесь устранены.

Лишь в одном случае текст Сапфо из второго издания книги подвергся сокращению в издании третьем: в «Плаче по Адонису» (ода XXI/XXI) была опущена заключительная строфа. Об этом стихотворении в примечаниях ко второму изданию Вяч. Иванов писал: «„Плач по Адонису” — также опыт реставрации путем соединения — отчасти гадательного, как в третьей строфе, — раздельно дошедших фрагментов» (АС₂. С. 240). Думается, именно обсуждение в печати достоинств и недостатков второго издания книги побудило к большей осторожности в данном случае, и поэт ограничился переводом лишь одного из фрагментов.

Отдельные оды Сапфо даже при отсутствии критических замечаний со стороны рецензентов подверглись кардинальной переработке, метра, впрочем, не затронувшей. Так было, например, в следующих трех стихотворениях, написанных большим асклеиадовым стихом (как и в других случаях, Иванов дает отдельными строками его колоны). Ода XII/XIII (В 65; Н-С 67; L-P 53) читалась первоначально следующим образом:

Вас, Хариты, пою,
Девы небес!
Розы запястья вам!
(АС₂. С. 100)

Так она стала выглядеть после переработки:

Ясноликих Харит
Лилии плеч,
Розы локтей пою!⁹²

⁹⁰ РГБ. Ф. 261. Карт. 10. № 4. Л. 104; № 5. Л. 12, 14.

⁹¹ Вестник Европы. 1915. Февраль. С. 393.

⁹² РГБ. Ф. 261. Карт. 10. № 4. Л. 79 об.; № 5. Л. 10.

Ода XXIV/XXV (В 56; Н-С 65; L-P 166) во втором издании выглядела так:

Видит Леда: яйцо,
Снега белей,
В алых лежит цветах.
(АС₂. С. 112)

В третьем издании стихотворение получило название и было полностью пересоздано:

РОЖДЕНИЕ ЕЛЕНЫ

Молвят люди: яйцо,
Леда нашла,
Под гиацинтами.⁹³

В первой версии перевода оды XCIV/CIV (В 99; Н-С 96; L-P 112₁₋₂) Вяч. Иванов, по-видимому, счел со временем неуместным пренебрежительное отношение к новобрачному:

Свадебку мы сыграли,
Как, женишок, желал ты;
Девушку ты, счастливец,
Добыл, какой желал ты.
(АС₂. С. 192)

В переработанном тексте никакой иронии по отношению к молодожену не чувствуется, обращение к нему в высшей степени почтительно:

Муж новобрачный! Свадьба,
Сыграна, как желал ты;
Девушку ты, счастливец,
Добыл, какой желал ты.⁹⁴

Судя по всему, в общей сложности в трех случаях Вяч. Иванов пересмотрел свое первоначальное понимание метра переведенных им ранее фрагментов (их малый объем не дает возможности принять однозначное решение, о каком размере должна вестись речь). Записанная в одну строку реплика Афродиты во фрагменте XIX/XVIII звучит для русского уха отнюдь не как стихотворная (размер подлинника неясен: UU – – UU – UX, стих дошел до нас не полностью; возможно, он подпорчен). Лишь весьма искушенный в метрике читатель увидит в переводе реплики качественный аналог гликонея (метрическая схема: XX – UU – UX), в котором золийский приступ заменен на дактиль (т. е.: – UU – UU – UX):

Эрос, прекрасный служитель мой.

В третьем издании число слогов возрастает в переводе с девяти до десяти (т. е. увеличивается по сравнению с оригиналом на один). Сам стих разбит на два колона, метрика которых повторяет акцентный рисунок второй половины большого асклепиадова стиха. Иванов таким образом здесь не только исправил перевод, но и одновременно заново сформулировал свою гипотезу об изначальном размере дошедшего не полностью стиха:

Ты, да Эрот,
Верный служитель мой...⁹⁵

⁹³ Там же. № 4. Л. 88; № 5. Л. 11.

⁹⁴ Там же. № 4. Л. 141; № 5. Л. 12.

⁹⁵ Там же. № 4. Л. 83; № 5. Л. 12.

Сходный случай имеем с фрагментом LXXXVII/XCI (В 106; Н-С 102; L-P 113). Поначалу это одна двенадцатисложная дисметрическая строка (тем самым указывалось на затруднительность однозначного определения размера):

Другой девушки такой, зятек, не сыщешь.

(АС₂. С. 185)

Но то обстоятельство, что и Бергк, и Хиллер-Крузиус в оригинале этого стиха были склонны видеть ферекратей с двумя внутренними расширениями: дактилическим и хориямбическим (×× – ∪∪ – ∪∪ – – ∪∪ – ×), видимо, побудило Вяч. Иванова дать стихотворный вариант перевода в третьем издании «Алкея и Сафо», опираясь на их схему, но сократив дактилическое расширение на один слог. В третьем издании это три колона, общее число слогов в которых возросло с двенадцати до тринадцати. Первые две строки зарифмованы:

Нет другой
Девіцы такой,
Зять, досточтимый!

Фрагмент XXXVIII/XXXVII насчитывал в первой редакции перевода два стиха. Отсутствие сказуемого во фразе подчеркивает неполноту сохранившегося текста:

Что мне, ласточка, ты,
Вешняя гостья...

(АС₂. С. 129)

В третьем издании фрагмент XXXVIII/XXXVII (В 88; Н-С 86; L-P 135) должен был обрести синтаксическую законченность и быть разделен на три колона. В итоге правки число слогов в первых двух стихах увеличилось с шести до семи, а третий стих остался без изменений. Общее число слогов перевода и оригинала таким образом сравнялось:

Что несешь,
Ласточка, мне,
Вешняя гостья?

По-видимому, от внимания Вяч. Иванова ускользнуло, что отрывок почерпнут из трактата Гепестиона о древнегреческом стихосложении (на это, в частности, указывает Бергк) и что его размер — анакластический ионик. В первом варианте Вяч. Иванов перевел ферекратеем с хориямбическим расширением, а во втором — также ферекратеем, но еще и с внешним расширением (кретик). Гибкость античной метрики с ее практикой распущений и довольно широким арсеналом допустимых вольностей, конечно же, крайне затрудняет вынесение неоспоримых решений о структуре столь малых фрагментов. Просмотрев подсказку, Вяч. Иванов дважды пытался осмыслить структуру отрывка; оба варианта его перевода поэтому запечатлели две его метрические интерпретации.⁹⁶

Серьезной переработке подверглась вспомогательная часть книги. В «Указателе текстов» теперь отразилось расположение стихотворений именно третьего издания «Алкея и Сафо». В него были добавлены сведения об источниках новопереведенных стихов. При этом, отмечу в подтверждение сказанного выше, не было сделано ни одной новой ссылки на том оксиринских папирусов по сравнению со вторым изданием книги. Из «Примечаний» были удалены пояснения к пяти одам. Снятие примечания к алкеевой оде XLIII/XLIII вызвано тем, что содержавшаяся здесь мысль «о популярности мистических (орфических) идей о пакирождении, „палин-

⁹⁶ Выражаю искреннюю признательность С. А. Завьялову за консультации в связи с метрикой этого и других рассматриваемых в статье фрагментов.

генесии»» должна была быть более подробно развита в предисловии. К основному тексту оды II/II Сафо была присоединена строка (см. выше), которая ранее находилась в комментарии; потребность в нем поэтому отпадала. Ода XXI/XXI Сафо, как отмечалось, была сокращена, и потому уже не нужно было указывать на то, что одна из строф была «отчасти гадательно присоединена» к другому тексту. Примечание к фрагменту LXXII во втором издании о том, что он часть новонайденного отрывка эпиталамы на свадьбу Гектора и Андромахи, тоже становилось излишним. По не совсем ясным причинам Вяч. Иванов посчитал неуместным лингвистическое пояснение к оде LI/XLV Сафо. Добавлена в примечания была лишь одна, чисто библиографическая отсылка к уже упомянутой книге Виламовица о Сафо и Симониде.

Подведем, наконец, некоторые итоги. Третье издание «Алкея и Сафо» готовилось в 1919 году весьма поспешно, судя по всему в связи с тем, что Сабашников выразил желание переиздать эту книгу. Тяжелые условия послереволюционного быта делали Вяч. Иванова весьма заинтересованным в любом виде литературного заработка, поэтому он не проявил обычного кунктаторства и взялся за работу, опираясь на книги и материалы, что имелись у него в тот момент под рукой. В результате внимательного изучения рецензии Вересаева 1916 года и собственных размышлений у него появилось немало соображений, каким должно было стать третье издание столь дорогой ему книги. Рассмотренные выше материалы дают достаточно полное представление о его замысле и убеждают в том, что редакции переводов, содержащиеся здесь, и при переиздании «Алкея и Сафо» как целого, и при воспроизведении отдельных стихотворений следует рассматривать как авторитетнейшие и в наиболее полной мере выражающие последнюю авторскую волю. Сопоставление текстов убеждает в том, что даже коллеги Вяч. Иванова, близко знакомые с поэтом в 1910-е годы и посвященные в его переводческие замыслы (прежде всего Зелинский и Нилендер), перепечатывали его переводы со второго издания «Алкея и Сафо», не имея допуска к материалам издания третьего, хранившимся у Сабашникова.⁹⁷

В приложении к статье публикуются неизвестные переводы Вяч. Иванова из Алкея, сделанные им для третьего издания «Алкея и Сафо» (номера означают предполагавшееся расположение именно в нем). После каждого текста приведены шифры рукописей, по которым публикуются стихи; разночтений они не содержат; используются следующие сокращения: *БА* — белой автограф, *АМ* — авторизованная машинопись. Тексты подготовлены К. Ю. Лаппо-Данилевским и прокомментированы С. А. Завьяловым.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Вячеслав Иванов

⟨НЕИЗВЕСТНЫЕ ПЕРЕВОДЫ ИЗ «АЛКЕЯ И САФО⟩

АЛКЕЙ

VI

К ДЕМЕТРЕ (ИЛИ АФИНЕ?)

В союз гражданский ты собрала мужей,
Живущих порознь, междоусобный полк,

⁹⁷ О прижизненных перепечатках переводов Вяч. Иванова из Алкея и Сафо см.: *Дэвидсон П.* Библиография прижизненных публикаций произведений Вячеслава Иванова: 1898—1949. СПб., 2012. С. 120, 156—157, 159, 161, 165, 166—167, 174.

В сердца вдохнув желанье строя
И пред законом священный трепет.

Печ. по: БА — РГБ. Ф. 261. Карт. 10. № 4. Л. 23. Также: АМ. Там же. № 5. Л. 22.
В 66; Н-С 4а; L-P 382.

Hsch. E 5076.

Два алкеевых одиннадцатисложника.

Перевод восполняет фрагмент до полной алкеевой строфы.

Название взято из постулируемого понимания однострочного фрагмента В 14 (Н-С 4; L-P 310). Его источник: *Ap. Dysc. Prop.* 127b.

XXXVI

Тебя Хариты чистые приняли
На лоно Крона, в доли блаженные.

Печ. по: БА — РГБ. Ф. 261. Карт. 10. № 4. Л. 48. Также: АМ. Там же. № 5. Л. 25.
В 62*; Н-С 70*; L-P 386.

Heph. 10, 3.

По указанию Гестестиона — алкеев двенадцатисложник. Его можно интерпретировать как соединение ямбической диподии с гликоном:

— — ∪ — — — — ∪∪ — ∪ —

В переводе одна, экзотическая по метрике, строка оригинала превратилась в два алкеевых одиннадцатисложника, обычно являющиеся первой половиной алкеевой строфы.

XXXVII

Славься, Зевса-царя
Семя, Аянт!
Доблестнейший
После Ахилла — ты!

Печ. по: БА — РГБ. Ф. 261. Карт. 10. № 4. Л. 49. Также: АМ. Там же. № 5. Л. 25.
В 48а; Н-С 63; L-P 387.

Heph. 10, 7.

По Снеллю, *gl^{3c}*, т. е. гликоной с внутренним расширением из трех хориямбов:

— — — ∪∪ — — ∪∪ — — ∪∪ — — ∪∪ — ∪ —

В переводе каждый колон выделен в отдельную строку.

XXXVIII

Род Нимф,
Молвят, из чресл
Зевса рожден,
Тучегонителя.

Печ. по: БА — РГБ. Ф. 261. Карт. 10. № 4. Л. 50. Также: АМ. Там же. № 5. Л. 25.
В 85; Н-С 49; L-P 343.

Heph. X, 6.

По указанию Гестестиона — сапфический шестнадцатисложник. Его можно интерпретировать как *gl^{2c}*, то есть гликоной с внутренним расширением из двух хориямбов:

— — — ∪∪ — — ∪∪ — — ∪∪ — ∪ —

В переводе каждый колон выделен в отдельную строку.

XLI

ПЕЩЕРА

Камня дочь и седой Пучины,
 Скала разевает с детства жадный рот,
 Словно ищет сосцов родимых
 И высосать хочет хляби горьких вод.

Печ. по: БА — РГБ. Ф. 261. Карт. 10. № 4. Л. 53. Также: АМ. Там же. № 5. Л. 26.
 В 51; Н-С 60; L-P 359.
Ath. III, 85f.

Размер (до конца не ясный) представляет собой сочетание гликоinea и ямба. Перевод пытается его имитировать (первая и третья строки — гиппонактеи, вторая и четвертая строки — сочетание эноплиа с кретиком):

— У — UU — У — У
 У — UU — У — У — У —

В подлиннике цитата разорвана пополам. Перевод пытается связать обе части в единую фразу; Афиней же указывает на нахождение первой строки (в современных изданиях — первой и второй) в начале оды Алкея, а второй (в современных изданиях — третьей и четвертой) — в ее конце. В издании Бергка приводится цитата из Афиней целиком, из которой следует, что речь идет не о пещере, а о ракушке, которая заставляет детей надувать щеки, когда они пытаются на ней играть. В издании же Хиллера-Крузиуса (восходящем к краткой версии Бергка), которым по большей части и пользовался переводчик, контексты, в составе которых сохранились фрагменты греческих лириков, не приводятся. Отсюда попытка собственной реконструкции малопонятного фрагмента.

Заголовок перевода произволен.

XLIV

Бедность народ угнетает, Нужды непосильное бремя;
 С ней — Безднадежность, сестра Нищеты...

Печ. по: БА — РГБ. Ф. 261. Карт. 10. № 4. Л. 57. Также: АМ. Там же. № 5. Л. 26.
 В 92; Н-С 73; L-P 364.
Stob. IV, 32, 35.

Эолийские дактили (при передаче средствами русского языка неотличимы от обычного дактилического гексаметра).

© Е. А. Голлербах

ФЕДОР СОЛОГУБ И «ОТЕЧЕСТВО» З. И. ГРЖЕБИНА

У известного российского, советского и эмигрантского издательского деятеля Земгеля (или, иначе, Зелига, Зелика, Зелиха, Зейлика) Шиева (Шиевича, Шеевича, Ишевича, Овшиева, Овшиевичка), в русифицированном варианте Зиновия Исаева (Исаевича) Гржебина (реже Гжебена, 1877—1929) было, строго говоря, два «Отечества»: иллюстрированный еженедельный журнал и одноименное книгоиздательство при нем, существовавшие в 1914—1915 годах.¹

¹ Также см.: Голлербах Е. А. Дым «Отечества»: из истории российской «патриотической субкультуры»: петроградские журнал и книгоиздательство «Отечество» (1914—1915) // История книги и цензуры: материалы [I] международной научной конференции, посвященной памяти Арлена Викторовича Блума (30.03.1933—04.06.2011): 29—30 мая 2012 г. СПб., 2013. С. 66—78; Динерштейн Е. А. Синяя птица Зиновия Гржебина. М., 2014. С. 139—159; [Б. п.]. От

Ранее, с начала 1905-го, когда Гржебин вернулся в Россию из Германии, где ему довелось учиться рисованию, он предпринял целый ряд издательских инициатив, — всегда ярких, заметных, но чаще всего малоуспешных. За почти десять лет, предшествовавших обоим «Отечествам», наиболее долгим опытом Гржебина в этой сфере стала его работа в столичном «Шиповнике», где он выступил неформальным партнером фактических владельцев — четы Копельманов и С. Ю. (Е. Ю.) Антик (Копельман); последняя была сестрой главы этого семейства и супругой известного московского издателя. Гржебин оставался в «Шиповнике» одним из руководителей с весны 1906-го, когда предприятие было создано, по осень 1913-го, когда Копельманы и Антики попросили его уйти, — поскольку, как они решили, реальное участие Гржебина в делах и его стиль работы окончательно перестали соответствовать его положению в коллективе. Эмоционально напряженное расставание завершилось третьей-ским разбирательством непосредственно накануне Первой мировой войны.

К тому моменту Гржебин трудился уже — с осени 1913-го — в петербургском германо-российском издательстве семейств Брокхаузов и Ефронов, куда он устроился не без содействия тогдашнего сотрудника этого предприятия и своего дальнего родственника Аарона Фишелева (Арона Филипповича) Перельмана (1876—1954), — однако вынашивал планы организации нового проекта, своего собственного. В отместку Копельманам Гржебин решил организовать выпуск сборников под названием «Новый шиповник», аналогичных по объему и содержанию выходившим с начала 1907 года «Литературно-художественным альманахам издательства „Шиповник“». ² В июле 1914-го предполагалось, что «Новый шиповник», под редакцией Михаила Константиновича Дориомедова (1885—1920?), шурина (младшего брата супруги) Гржебина, будет печататься в столичной типолитографии «Якорь» Иосифа Владимировича (18??—1934) и Семена Абрамовича (не ранее 1845—1933) Ефронов (Рождественская часть, Большая Болотная ул., 10) и выходить от двух до четырех раз в год.

Но на планы повлияло начало Первой мировой войны: Дориомедов был призван в действующую армию, Гржебин же не позднее сентября 1914-го решил заняться выпуском более популярного и оперативного, нежели планировавшееся ранее, иллюстрированного периодического издания общественно-политического характера. То есть он решил вернуться к тому, с чего начинал свою карьеру в середине 1900-х, издавая сначала журнал «Жупел», а затем «Адская почта».

Первоначально предполагалось, что новый журнал будет называться «Война и народ»: рисунок обложки для журнала с таким логотипом был выполнен в 1914 году Г. И. (Е. И.) Нарбутом. ³ Однако от этого названия пришлось отказаться, — по-видимому, из-за того, что в Москве тогда же возник иллюстрированный журнал с похожим титулом «Война и евреи»; его объявленным издателем стал сотрудник московской газеты «Русское слово» И. Д. Сытина Давид Шмерков (Маркович) Куманов (Д. Мар, Д. Кум, 1886 — не ранее 1962), фактическим — сам Сытин. Как бы то ни было, Гржебин переименовал название на избыточно емкое и гораздо менее определенное — «Жизнь». ⁴

редакции // История книги и цензуры в России: Вторые Блюмовские чтения: материалы II международной конференции, посвященной памяти Арлена Викторовича Блюма (30.03.1933—04.06.2011): 21—22 мая 2013 г. СПб., 2014. С. 238.

² См.: РГИА. Ф. 776. Оп. 10. № 1526. Л. 1 (копия свидетельства на выпуск в свет журнала «Новый шиповник», выданного помощником столичного градоначальника В. В. Лысогорским Гржебину, от 2 (15) июля 1914-го).

³ В настоящее время этот рисунок хранится в ГРМ (см.: Каталог выставки произведений Г. И. Нарбута / Вступ. статьи П. И. Нерадовского и Д. И. Митрохина. Пб.: Комитет популяризации художественных изданий при Российск. акад. истории материальной культуры, 1922. С. 42).

⁴ См.: РГИА. Ф. 777. Оп. 20. № 103. Л. 1 (копия свидетельства на выпуск «Жизни», выданного Лысогорским Гржебину, от 5 (18) сентября 1914-го); РГАЛИ. Ф. 44. Оп. 1. № 276. Л. 1 (письмо Гржебина к Бунину, от 15 (28) сентября 1914-го, на бланке «Жизни»).

Вскоре, впрочем, пришлось отказаться и от нового названия: Гржебина и Ефронов опередило столичное «Акционерное общество издательства А. А. Каспари» (Александров-Невская часть, Лиговская ул., 114), — основным руководителем которого был Иешуа (Озиас Фишелев (Филиппович)) Перельман (1872—1941), дальний родственник Гржебина, старший брат названного брокхаузо-ефроновского Перельмана, — это предприятие организовало «литературно-политический иллюстрированный еженедельник» «Голос жизни». Первый номер каспариевского издания, главную роль в котором стали играть супруги Мережковские и их бытовой и творческий партнер Д. В. Философов, вышел в свет в октябре 1914-го, за три недели до появления на рынке гржебинского еженедельника. Это, надо думать, помогло делу: благодаря утрате приоритета Гржебин смог выбрать более соответствующее его замыслам название «Отечество».

Если все свои предыдущие инициативы Гржебин предпринимал по немецким образцам (среди которых были издательства Антона Филиппа Реклама, Замюэля Фишера, Адольфа Карла Августа Фердинанда (Адольфа Фридриховича (Федоровича)) Маркса, журналы «Jugend» и «Simplicissimus») и в расчете на интенсивный культурный трансфер, то журнал «Отечество», напротив, был затеян им как выражено антинемецкий и «патриотический». По позднему (1917 года) образному выражению З. Н. Мережковской (З. Гиппиус), творческий коллектив «Отечества» стал «грызть немецкие черепа».⁵

С самого начала предполагалось, что под новой маркой будут выпускаться также и книги: уже в середине сентября (начале октября) 1914-го в столичной печати было сообщено, что «в издании фирмы З(иновия) Гржебина выйдет на днях» новая пьеса Л. Н. Андреева.⁶ То есть, можно считать, журнал и книгоиздательство при нем возникли одновременно.

Редакция обоих «Отечеств» разместилась дома у Гржебина, по адресу: Литейная часть, Бассейная ул., 60 / Греческий пр., 8, кв. 24. Контора же была помещена в упомянутую выше типографию «Якорь» Ефронов, — которая стала полиграфической базой нового предприятия. Однако не позднее апреля 1915-го отношения Гржебина с Ефронами, как и с Копельманами ранее, расстроились. Леонид Николаевич Андреев (1871—1919), «самый читаемый» в те годы русский писатель и «козырный» автор обоих гржебинских «Отечеств», зафиксировал впоследствии (в сентябре 1918-го) в личном дневнике: «С(емен) А(брамович) Ефрон, хороший, добросовестный человек с твердыми правилами, разновидность *хорошего* еврея (...), много любопытного рассказал мне о Гржебине, коего он является одной из жертв. Помимо долгов и всякой деловой нечестности, З(иновий) Гржебин украл у него „со взломом” деньги, был пойман на месте».⁷ По-видимому, именно в результате этого инцидента контора и редакция обоих «Отечеств» переместились, не позднее апреля 1915-го, на новое место, где и остались вплоть до прекращения всего предприятия: Московская часть, Невский пр., 55. Тиражи журнала с апреля же (с пятого-шестого номера) стали печататься в типографии «Евг. Тиле преемники» (Нарвская часть, Лифляндская ул., 6); впоследствии (с тринадцатого номера) они изготавливались типографией акционерного общества «Самообразование» семейства Цетлиных (Нарвская часть, Забалканский пр., 75).

⁵ РНБ. Ф. 481. № 1. Л. 150 об.—151 (фрагмент «Современной записи» Гиппиус, датированный 11 (24) марта 1917-го); опубл.: *Колоницкий Б. К* вопросу об источниках «Синей книги» З. Н. Гиппиус // *Русская эмиграция: Литература. История. Кинолетопись: Материалы международной конференции* (Таллинн, 12—14 сентября 2002). Иерусалим; Таллинн, 2004. С. 29.

⁶ [Б. п.]. Театральная хроника // *День*. 1914. 18 сент. № 253 (695). С. 5.

⁷ *Андреев Л. С. О. С.*: Дневник (1914—1919). Письма (1917—1919). Статьи и интервью (1919). Воспоминания современников (1918—1919) / Под ред. и со вступ. статьей Р. Дэвиса и Б. Хеллмана. М.; СПб., 1994. С. 147. Позднейший биограф Гржебина интерпретировал свидетельство Андреева и Ефрона о «краже со взломом» как «не больше чем метафору» (*Динерштейн Е. А.* Синяя птица Зиновия Гржебина. С. 158), однако это его мнение не выглядит сколько-нибудь убедительным.

Уже в течение организационного периода Гржебин, формальный «издатель-редактор» журнала «Отечество» от его возникновения до прекращения, пригласил для ведения текущих редакционных дел трех постоянных работников: фактическим редактором — Павла Елисеевича Щеголева (1877—1931), тогдашнего сотрудника столичной социалистически-леволиберальной газеты «День» «Северного издательского товарищества на паях» в лице Е. И. Кедрина,⁸ заведующим политиче-

⁸ Впоследствии, в 1917-м, в лице Н. В. Воронова. Фактическим издателем «Дня» был сначала И. Д. Сытин, через несколько месяцев им стал Г. Д. Лесин, в 1917-м — некто Ярошинский. По свидетельству К. А. Сюннерберга (К. Эрберга), Щеголев уже в середине 1900-х, вскоре после отбытия в 1901—1903-м, за участие в распространении нелегальной литературы, ссылки в Вологодской губернии (где он общался с Н. А. Бердяевым, А. В. Луначарским, А. М. Ремизовым, Б. В. Савинковым (В. Ропшиным) и некоторыми другими впоследствии известными литераторами), входил в ближний круг знакомых Сологуба и посещал его домашние литературные чтения (как и А. А. Блок, Ю. Н. Верховский, Вл. В. Гиппиус (Бестужев, Нелединский), Вяч. И. Иванов, Г. И. Чулков, В. Я. Яковлев (В. Богучарский) и некоторые другие; см.: Примечания мемуарного характера к собранию писем из архива Константа Эрберга (К. А. Сюннерберга) // ИРЛИ. Ф. 474. № 53. Л. 95). В 1905-м Щеголев принял участие в столичном журнале «Жупел», руководившемся Гржебиным. В январе 1909-го он был осужден по 129-й статье Уголовного уложения за публикацию в выходившем с января 1906-го и редактировавшемся им (совместно с Яковлевым (Богучарским) и — неформально — В. Л. Бурцевым) столичном журнале «Былое» Н. Е. Парамонова в сентябре 1907 года статьи «Идейные основы „Народной воли“» Н. С. Русанова «к заключению в крепости на 3 года» (см.: [Б. п.]. Судебные вести // Новая Русь. 1909. 14 (27) янв. № 13. С. 5; [Б. п.]. Три года крепости // Речь. 1909. 14 (27) янв. № 13. С. 2; [Б. п.]. Суровый приговор // Новая Русь. 1909. 15 (28) янв. № 14. С. 2; [Б. п.]. Судебные вести // Там же. 16 (29) янв. № 15. С. 5, и др.), отбывал срок в первом корпусе столичной Выборгской одиночной тюрьмы («Крестов»), вышел на свободу в мае 1911-го (см.: Письма Г. И. Чулкова к Щеголеву от 16 (29) мая и 8 (21) июня 1911-го // ИМЛИ. Ф. 28. Оп. 3. № 497. Л. 2—3), стал не позднее начала 1912-го одним из авторов издательства «Шиповник» Гржебина, Копельманов и Антиков, занимался с 1912-го по 1917-й литературно-критическим отделом «Дня», редактировал там еженедельное прибавление «Отклики»; некоторые считали его даже фактическим редактором «Дня» (сохранилась недатированная, от конца ноября (середины декабря) 1914-го, судя по содержанию, машинописная записка, подписанная «Читатель газеты „День“ и имеющая атрибутивную помету Щеголева («Предполагаю, что автором является Анаст(асия) Ник(олаевна) Сологуб (Чеботаревская)»): «Милостивый Государь Павел Елисеевич, я был бы признателен Вам, если бы Вы не отказались напечатать на страницах редактируемой Вами газеты мою заметку (...)» (ИМЛИ. Ф. 28. Оп. 3. № 486. Л. 1; также см.: Письма Чулкова к Щеголеву, от 7 (20) января, 23 мая (5 июня), 27 августа (9 сентября), 11 (24) ноября 1914-го, 9 (22) и 13 (26) марта 1915-го // Там же. № 497. Л. 6, 7 об., 11—11 об., 14 об., 17—18; Письмо Н. Г. Чулковой (Петровой, Степановой) к Щеголеву от 18 июня (1 июля) 1914-го // Там же. Л. 9; Письма Вс. Е. Чешихина (Ч. Ветринского) к Щеголеву, от 1 (14) марта 1914-го и 1 (14) октября 1915-го // Там же. № 494. Л. 2, 4—5; *Рысс П.* Портреты. Париж, 1928. С. 86). Гиппиус зафиксировала в своей «Современной записи», во фрагменте, датированном 2 (15) августа 1914-го: «Щеголев сделался патриотом, ничего кроме „ура“ и „жажды побед“ не признает» (РНБ. Ф. 481. № 1. Л. 21 об.; опубл.: *Гиппиус З.* [Мережковская З. Н.] 1) Синяя книга: петербургский дневник: 1914—1918. Белград, 1929. С. 11; 2) Петербургские дневники: (1914—1919). New York, 1982. С. 101). Щеголев уже до выхода первого номера «Отечества» стал принимать активнейшее участие в его делах: 29 сентября (12 октября) 1914-го, например, он обратился к Блоку (с которым был близко знаком не позднее чем с середины 1900-х и которого привлек в начале 1910-х к сотрудничеству в «Дне») с просьбой дать «что-нибудь (...) для „Жизни“ — стихи или прозу» (см. пометы Блока в его записной книжке, от 18 сентября (1 октября) и 29 сентября (12 октября) 1914-го; первая — о телефонном разговоре с Гржебиным, попросившим «стихов для своего военного журнала», вторая — о телефонном разговоре с Щеголевым, попросившим «что-нибудь для „Дня“ (о Бельгии) и для „Жизни“ — стихи или прозу»: *Блок А.* Записные книжки: 1901—1920. М., 1965. С. 240—241; также см.: *Приходько И. С.* Александр Блок и Первая мировая война (1914—1915) // Русская публицистика и периодика эпохи Первой мировой войны: политика и поэтика: исследования и материалы. М., 2013. С. 194). Блок даже назвал его (в письме к супруге, Л. Д. Блок, от 9 (22) ноября 1914-го) соиздателем «Отечества»: «Среди тучи журналов есть один недурной — „Отечество“, — издаваемый Щеголевым и Гржебиным» (Лит. наследство. 1978. Т. 89. Александр Блок. Письма к жене. С. 336). В действительности же Щеголев исполнял в «Отечестве» функции исполняющего редактора (см.: *Рысс П.* Портреты. С. 79). М. А. Кузмин записал в личном дневнике 5 (18) декабря 1914-го: «Ходил в „Отечество“. Одна Кассандра (т. е. Ал. Н. Чеботаревская. — Е. Г.). Щеголев болен» (*Кузмин М.* Дневник. 1908—1915. СПб., 2005. С. 499). Также см.: Письмо Чуковского к Щеголеву, от 15 (28) декабря 1914-го // ИМЛИ. Ф. 28. Оп. 3. № 496. Л. 1; опубл.: *Чуковский К.* [Жорнейчу-

ским отделом — Петра Янкелева (Яковлевича) Рысса (1879—1948), сотрудника того же «Дня» и некоторых других периодических изданий, кадета земско-народнического происхождения, действительного члена столичного Религиозно-философского общества с февраля 1914-го и младшего брата другого литератора, более известного современникам в качестве революционера-provokatora, С. Я. Рысса (С. Петропавловского, Мортимера, 1876—1908), секретарем — Александру Николаевну Чеботаревскую (1870—1925), переводчицу, литературного критика, свояченицу (старшую сестру супруги) популярнейшего тогда Федора Кузьмича Тетерникова (Федора Сологуба, 1863—1927).

Названная Чеботаревская уже была ранее, во второй половине 1900-х и начале 1910-х, ближайшей сотрудницей Гржебина по издательствам «Шиповник» и «Пантеон», жила в первой половине 1910-х по соседству с ним, на Греческом проспекте,⁹ обладала выражено «деятельным характером»,¹⁰ состояла с ноября 1912-го по ноябрь 1914-го действительным членом столичного Религиозно-философского общества (с февраля 1913-го по январь (февраль) 1914-го — даже членом его совета и секретарем), «всех знала».¹¹ Она согласилась на новое предложение Гржебина, хотя была к тому времени хорошо осведомлена о деловых и моральных качествах своего работодателя и, по свидетельству одного из участников событий, характеризовала его в сентябре 1914-го как «мошеника».¹² Готовность Чеботаревской к сотрудничеству с «патриотическим» периодическим изданием объяснялась в значительной мере ее патриотическими, как она это понимала, настроениями и убеждениями.

Ее коллега по новому гржебинскому предприятию Рысс зафиксировал впоследствии в воспоминаниях: «Познакомились мы (с Чеботаревской. — Е. Г.) в начале войны, когда в Петербурге стало выходить „Отечество“. Издавал его З(иновий) И(саевич) Гржебин, редактором был П(авел) Е(лисеевич) Щеголев, заведующим политическим отделом — я, Ал(ександра) Н(иколаевна) была приглашена секретарем. (...) Душой дела была Ал(ександра) Ник(олаевна). В первый же день открытия журнала женщина немного выше среднего роста, несколько сутулая, с гладко-причесанными волосами и прекрасными, строгими глазами монашенки, подошла ко мне и сказала: / — Нам придется вместе работать, давайте хоть позна-

ков Н. В.] Собр. соч.: В 15 т. М., 2008. Т. 14. Письма. 1903—1925. С. 350. После крушения самодержавия Щеголев стал одним из двенадцати членов учрежденной в марте 1917-го Чрезвычайной следственной комиссии для расследования противозаконных по должности действий бывших министров, главноуправляющих и прочих высших должностных лиц как гражданско-го, так и военного и морского ведомств, под председательством Н. К. Муравьева; он был там председателем Особой комиссии по расследованию действий Департамента полиции, впоследствии, в 1924—1927 годах, под его редакцией вышли семь томов стенографических отчетов этого учреждения «Падение царского режима» (см.: *Черновский А. А.* Союз русского народа: по материалам Чрезвычайной следственной комиссии Временного правительства 1917 г. М.; Л., 1929. С. 19). Уже в 1920-х годах Гржебин, руководивший тогда берлинским «Издательством З. И. Гржебина», предложил своему бывшему сотруднику по «Жупелу», «Шиповнику», «Брокгаузу — Ефрону» и «Отечеству», руководившему в то время, с осени 1918-го по февраль 1927-го, петроградским (ленинградским) кооперативным издательским товариществом «Былое», «обширную программу сотрудничества», — однако без успеха. Подробнее об этих и других фактах биографии Щеголева см.: *Емельянов Ю. Н.* 1) П. Е. Щеголев — историк и литературовед // Щеголев П. Е. Первенцы русской свободы. М., 1987. С. 25; 2) П. Е. Щеголев — историк русского революционного движения. М., 1990. С. 14—17, 20—24, 26, 28—31, 179, 200, 206, 230—233, 246, 249 и др.; *Лурье Ф. М.* Хранители прошлого: журнал «Былое»: история, редакторы, издатели. [Л.], 1990. С. 35—37, 74, 107—111.

⁹ Как минимум, с мая 1912-го по июнь 1914-го ее адрес был: Рождественская часть, Греческий пр., 11, кв. 4.

¹⁰ Письмо В. К. Ивановой (Шварсалон) к Ал. Н. Чеботаревской // ИРЛИ. Ф. 189. № 94. Л. 7 (не датировано, от 8 (21) июля 1914-го по содержанию и приложенному конверту (Л. 11—11 об.)).

¹¹ Письмо В. В. Бородаевского к Чеботаревской от 25 февраля (9 марта) 1916 г. // Там же. № 62. Л. 8.

¹² См.: Письма Александра Блока к родным: В 2 т. М., Л., 1932. [Т.] II. С. 259 (письмо Блока к А. А. Кублицкой-Пиотух (Бекетовой, Блок), от 8 (21) сентября 1914-го).

комимся. / Голос — грудной, прерывающийся. Руки длинные, нервные, как бы говорящие. / Через месяц это деловое знакомство превратилось в дружбу, хорошую, верную дружбу, оборвала которую смерть Ал(ександры) Ник(олаевны в 1925 году). / Она была отличной переводчицей, и перевод ее (вместе с Вяч(еславом) Ивановым) „Мадам Бовари” навсегда вошел в русскую литературу как редкий образец словесного творчества. Большой и тонкой культуры была Ал(ександра) Ник(олаевна), и поистине патетична была ее религиозность. Она могла часами сидеть на стуле и думать... / — О чем вы, Александра Николаевна? / — Все о том же. / В литературной среде, среди философов и религиозных мыслителей, она была своим человеком. Со многими была она в дружбе, но жила всегда какой-то одинокой, с большими и серьезными мыслями и духовными переживаниями. Поэтому она видела и знала то, чего не видят и не знают очень многие умные люди. И близкие часто называли ее Кассандрой. Да, в глазах, в голосе ее было нечто вещее, пророческое. / Бурная и страстная, она умела подавлять в себе чувства. Но если Ал(ександре) Ник(олаевне) приходилось отстаивать людей или правдивое дело, — была она решительна, резка и сурова. И одновременно — детская доброта сказывалась во всем. Кто-то у нее жил, кого-то она кормила, кому-то собирала деньги. Скакала из Петербурга в Москву „проведать” и „поговорить”, возвращалась иногда радостная, другой раз — печальная. Но о своих личных делах говорить не любила: / — К чему это. Не люблю, когда жалеют. / В 1915—1918 годах по вечерам, раза три в неделю, приходила к нам. Придет радостная, ликующая и смеется долгим, прерывистым смехом, а из глаз, как у ребенка, — слезы. И до глубокой ночи рассказывает о радостно-волнующем ее. Другой раз явится тихая, грустная. Нервно сжимает пальцы, морщины прорезают лоб, печаль в прекрасных глазах. / — Ни о чем не спрашивайте: пришла помолчать. Прикажете чай подать. / Я уходил в кабинет, а Ал(ександра) Ник(олаевна) усаживалась в столовой и сидела два-три часа. Иногда лишь говорила жене: / — Если собирались куда — уезжайте. Я одна посижу. / Мы знали, что происходило с ней: земные страсти захватывали Ал(ександру) Ник(олаевну), оживали старые, еще не умершие чувства, и от этого земного она хотела уйти, против него боролась — и в борьбе изнемогала. Она раскрывала Священное Писание, читала, и слезы медленно текли из глаз. Либо читала стихи, которые она благоговейно любила. Так длилось по несколько недель, пока изнемогшая в этой внутренней борьбе, не находила она покоя смятенной душе. / Потом пришла революция, и страстная любовь Ал(ександры) Ник(олаевны) к России превратилась в мучительную боль за родину. / — Быть худу, быть худу. / Она пророчески предвидела будущее: увы, Кассандра не ошиблась. За Россию она страдала так, словно то была телесная боль. В ней — вообще говоря — жило то непосредственное чувство радости и боли, которое переживания превращают в физические ощущения. Как античный египтянин или иудей, Александра Николаевна карнально¹³ ощущала Бога. Так же карнально страдала она за Россию. / А потом у власти оказались большевики. И Ал(ександра) Ник(олаевна) изнывала в муке. Ее утонченной культуре, ее крупному уму, ее благородному сердцу было непереносимо зрелище дорвавшихся до власти отребьев. И страдала она еще потому, что с Луначарским и Бухариным, этими дворянскими последышами, находилась она не то в родстве, не то в свойстве».¹⁴

Первый номер журнала «Отечество», датированный воскресеньем 2 (15) ноября 1914-го, вышел в свет несколько ранее объявленной даты: не позднее пятницы 31 октября (13 ноября),¹⁵ а возможно, что и в четверг 30 октября (12 ноября), как

¹³ Карнально (от carnālis (лат.) — плотский) — чувственно, эротически.

¹⁴ Рысс П. Портреты. С. 79—83. По-видимому, Рысс, говоря о родстве сестер Чеботаревских с кем-то из высокопоставленных коммунистов, имел в виду семейство Смидовичей.

¹⁵ Уже 1 (14) ноября в утреннем выпуске столичных «Виржевых ведомостей» С. М. Пропера была опубликована пространная реплика о «только что вышедшем первом номере журна-

и было обещано публике незадолго до того.¹⁶ По свидетельству Андреева, тираж этого номера был отпечатан, по-видимому, уже к 28 октября (10 ноября).¹⁷ В течение 1914-го вышли семь номеров, в течение 1915-го — еще шестнадцать (фактически пятнадцать, так как пятый и шестой номера были объединены, несмотря на то, что сдвоенный номер имел обычный объем). Всего, таким образом, Гржебин сумел выпустить двадцать три (фактически двадцать два) номера своего нового издания. Из-за постоянных нарушений графика «Отечество» выпускалось в 1915-м без датировки номеров, однако по их содержанию и по разным источникам устанавливается, что журнал прекратился в мае 1915-го.

Деятельное участие в поиске авторов для «Отечества» принял Н. В. Корнейчиков (К. И. Чуковский); с его помощью был привлечен целый ряд литераторов и художников. Согласие сотрудничать с новым предприятием Гржебина дали А. Н. Бунуа, А. А. Блок, И. А. Бунин, М. В. Добужинский, М. А. Кузмин, Б. М. Кустодиев, Г. К. Лукомский (Ю. Рох), А. М. Ремизов, И. Е. Репин и многие другие деятели литературы и искусства. Главной звездой «Отечества» стал, разумеется, Андреев. Но уже в первом номере журнала «Отечество» в числе четырех наиболее авторитетных авторов свеженародившегося издания был назван и Сологуб: «В портфеле редакции имеются и в ближайших номерах будут даны статьи и рассказы Л(еоида) Андреева, М(исте)ра Pears'a,¹⁸ сербского посланника Сполайковича,¹⁹ Ф(едора) Сологуба и друг(их)».²⁰

Деятельно, в следующем, втором номере журнала, датированном 9 (22) ноября, появилась подборка «Стихи Федора Сологуба», содержащая три текста: «Восторги слез», «В лазарете» и «Ночной приказ».²¹ В третьем номере, от 16 (29) ноября, был напечатан рассказ «Ошибка гофлиферанта». В пятом, от 6 (19) декабря, — стихотворение «Гимн», «достойное, — отметила пресса, — стать национальным гимном».²² В шестом, от 14 (27) декабря, — статья «Выбор ориентации».²³ В седьмом, рождественском, от 25 декабря (7 января) 1915-го, — стихотворение «Какой я был бессильный!..» В первом номере следующего года, уже недатированном, январском по содержанию, появилась статья «Отечество для всех», — она была помещена на второй странице обложки и открывала таким образом и первый номер, и новый год «Отечества», однако подписана была только инициалами: «Ф. С.» Полная подпись стояла под другой публикацией этого номера: рассказом «Дед и внук». В восьмом — пасхальном — номере, также недатированном, от

ла „Отечество”, иллюстрированной летописи нынешней войны» (см.: [Б. п.]. Германский геви: (Л. Н. Андреев о протесте писателей) // Биржевые ведомости (утр. вып.). 1914. 1 (14) нояб. № 14468. С. 3).

¹⁶ См.: Гржебин З. И. «Отечество»: иллюстрированная летопись народной войны: [рекламное объявление] // День. 1914. 23 окт. (5 нояб.). № 288 (730). С. 6.

¹⁷ «Статья ⟨моя для первого номера „Отечества”⟩ по поводу вашего ⟨открытого письма⟩ „от писателей” уже напечат(а)на (на днях выйдет), и задержать ее я не мог» (Письмо Л. Андреева к И. А. Белоусову от 28 октября (10 ноября) 1914 г. // РГАЛИ. Ф. 66. Оп. 1. № 471. Л. 37).

¹⁸ То есть Бернарда Пэйрса (Bernard Pares, в ошибочных написаниях «Отечества» Перса (Pears), 1867—1949), — согласно анонимной редакционной справке во втором номере «Отечества», «одного из самых деятельных пропагандистов англо-русского сближения», «издателя» (в действительности не издателя) лондонского журнала «Twentieth Century Russia and Anglo-Russian Review» («Anglo-Russian Review», 1915—1917), военного корреспондента лондонской же газеты «The Times», историка, литературоведа, педагога, преподавателя (с 1906-го) Ливерпульского и (с 1919-го) Лондонского университетов, дипломата, впоследствии мемуариста.

¹⁹ То есть Мирослава Спалайковича (1869—1951), сербского чиновника, дипломата, посланника в России с 1913-го по 1919-й.

²⁰ Гржебин З. И. Отечество: иллюстрированная летопись народной войны: [рекламное объявление] // Отечество. 1914. 2 нояб. № 1. С. 3 обложки.

²¹ См.: [Тетерников Ф. К.]. Стихи Федора Сологуба // Там же. 9 нояб. № 2. С. 31.

²² Иванов Г. Военные стихи // Аполлон. 1915. № 1. [Янв.]. С. 60.

²³ См.: Сологуб Ф. [Тетерников Ф. К.] Выбор ориентации // Отечество. 1914. 14 дек. № 6. С. 104—107.

22 марта (4 апреля), «специально посвященном национальному вопросу»,²⁴ было напечатано написанное незадолго до того, 12 (25) марта, стихотворение «Россия» («Еще играешь ты, еще невеста ты...»). Таким образом, в журнале были напечатаны шесть «военных» стихотворений, два рассказа и две статьи Сологуба.

Нельзя сказать, что это было скоростижное творчество «по поводу», предвосхитившее практику позднейших синеблузников «утром в газете — вечером в куплете»: из шести стихотворений четыре были слегка доработанными вариантами текстов, сочиненных гораздо раньше, — одно было написано в 1906-м, три — в 1897—1898-м годах. Если вспомнить, что уже за год до возникновения нового гржебинского предприятия поэт признался в печати: «Стихов пишу больше, чем это нужно для людей, и в этом несчастье мое...»,²⁵ — можно заключить: «Великая война народов» счастливым образом открыла творческий резервуар мастера слова, дала ему возможность публиковать безнадежное и заветное.

Журнал «Отечество» был отнюдь не единственным периодическим изданием, в котором Сологуб принял участие в годы Первой мировой войны. Писатель публиковался, например, с ноября 1914-го по март 1915-го в уже упомянутом выше журнале «Голос жизни» наследников А. К. (А. А.) Каспари,²⁶ последовательном и жестком оппоненте «Отечества», — даже позволяя этому изданию использовать свое имя в заголовках информационно-рекламных публикаций,²⁷ — дав таким образом современникам и затем потомкам повод сомневаться в определенности своей политической идеологии. Однако его мотивы участия в литературно-издательском предприятии Гржебина, «идейном» по замыслу, были, как и у Чебогаревской с Андреевым, вполне идейными. Сологуб вполне внятным образом обозначил их, — в статьях, рассказах, стихах тех лет, в том числе опубликованных «Отечеством»:²⁸

²⁴ [Б. п.]. Литературная хроника // Утро России. 1915. 21 марта. № 79. С. 4.

²⁵ [Измайлов А. А.?). В литературном мире // Биржевые ведомости (веч. вып.). 1913. 28 окт. (10 нояб.). № 13826. С. 6.

²⁶ Как, впрочем, и его супруга, и некоторые другие авторы «Отечества» (Блок, Добужинский, Лукомский, Ремизов, Чехонин). Первой публикацией Сологуба в «Голосе жизни» стал рассказ «День встреч», — в четвертом номере, вышедшем в свет 4 (17) ноября. Имена обоих супругов были механическим образом удалены «Голосом жизни» из (уже дважды к тому времени напечатанного) информационно-рекламного текста этого издания в середине (конце) марта 1915-го (см.: [Б. п.]. В «Голосе жизни» принимают участие: [рекламное объявление] // Голос жизни. 1915. 18 марта. № 12. С. 2 обложки; ср.: Там же. 4 марта. № 10. С. 2 обложки; Там же. 11 марта. № 11. С. 2 обложки). Это произошло сразу после того, как «Голос жизни» напечатал статью одного из своих авторов, содержащую грубые выпады против «военного творчества» не названного критиком по имени, но легко опознаваемого Сологуба, — «поспешившего настроить свою лиру на торжественный и негодующий лад и в дешевой риторике потопившего последние остатки своего дарования» (см.: И. Р(аби)нович (О. Ларин). [Рабинович И. Я.] Лиссабонское землетрясение и трели соловья // Голос жизни. 1915. 11 марта. № 11. С. 15—16).

²⁷ См.: [Б. п.]. Голос жизни: [рекламное объявление] // День. 1914. 1 нояб. № 297 (739). С. 2; [Б. п.]. Принимается подписка [1]: [рекламное объявление] // Голос жизни. 1914. 9 (22) нояб. № 5. С. 4 обложки; [Б. п.]. Принимается подписка [2]: [рекламное объявление] // Там же. 15 (28) нояб. № 6. С. 2 обложки, и др.

²⁸ Публикацию статьи «Почему символисты приняли войну» (1914) Сологуба, неоднократно упомянутую в литературе, нам обнаружить не удалось, однако позднее, весной 1917-го, был опубликован другой его текст, на ту же тему и, возможно, с фрагментами названной статьи 1914 года: «(...) Россия в начале войны (была) взволнована (...) смутным предчувствием того, что из зла вы(й)дет благо и что война приведет к светлому преображению жизни русской и жизни всемирной. Россия приняла войну. Вместе с Россиею и мы, поэты-символисты, приняли эту войну. Но приняли не в грубо-прямолинейном смысле, не как массовое самоистребление, не как хищнический набег или захват чужого, но в совершенно ином представлении, которое согласуется со всем общим нашим мироприятием. / В основе нашего мироотношения лежит кантовское определение „долг человека — смысл вселенной“. Если смотреть на явления с этой точки зрения, т(о) е(сть) если осмысливать все явления как связанные звенья в ходе единого мирового процесса, то не могло быть у нас другого отношения к войне, как приятие этого величайшего социального жертвоприношения. Оно, как и каждое явление этого порядка, сопровождается соответственным нарастанием (sic!) жертвенного пафоса и экстатического подъема. Ведь люди идут умирать, приять жертвенное крещение в пламенной купели во имя возвы-

«С войной ⟨он, как и его ближайший единомышленник Андреев, и многие другие современники, связывал⟩ ⟨...⟩ надежды на политическое и нравственное преобразование жизни, очищение человеческих душ». ²⁹

Хотя до января 1915 года включительно писатель публиковался едва ли не в каждом номере журнала «Отечество», его участие в делах в роли автора было оценено руководителями предприятия как недостаточное. Они решили использовать именитого сотрудника и в ином качестве — объекта публичной полемики. На страницах второго, январского, номера 1915-го на страницах журнала появилась статья «Фальшивые итоги» А. И. Тинякова (Одинокого) по поводу статей о «военной литературе» Л. Я. Гуревич (в петроградских «Северных записках» С. И. Сакер (Чацкиной))³⁰ и Е. А. Колтоновской (в московской «Русской мысли» П. Б. Струве).³¹ Полемист заметил, в характерной для него манере, о современной отечественной словесности: «Как бы ни относилась к ней г⟨оспо⟩жа Гуревич, факт тот,

шленной и святой цели, кого-то защищая, за что-то беззаветно отдавая все свое, свою кровь, самую жизнь. Ведь не пустые же понятия в словах „рыцарство, честь, отвага, подвиг, геройство“. Недаром воин идет в бой торжественно, под звуки музыки, в лучшей одежде, благословясь молитвою, в величественной обстановке, с высокоим, религиозным пафосом вдохновения в душе. „Серафимы, ясны и крылаты, за плечами воинов видны“, — говорит Гумилев в одном из лучших стихотворений, посвященных войне. / И другие вспоминаю стихи, чужие и свои, и вижу, что почти все они отмечали особенный, как бы сверх исторический характер этой войны. И как же было не принять этого жертвенного подвига, когда пора к его свершению уже приспела? И когда старый мир багряно и бессильно умирает? И когда весь народ взволнован и поднят одним пафосом восстания, и когда он торопит события, и когда они торопят его, и далекие вчера цели вдруг сегодня становятся близкими ⟨...⟩? / Цель этого всенародного подвига была намечена определенно и явственно: преобразование. Валерий Брюсов в „Последней войне“ говорил: / Пусть, пусть из огненной купели, / Преображенный, выйдет мир. / Началом мира и свободы / Да будет страшный год борьбы. / И преобразование это должно было свершиться в братском подвиге великого единения, торжественного соборного действия, ⟨...⟩ как об этом говорил Вячеслав Иванов: / На мирской мировщине / Нам скоро друг с другом / Над ясным лугом / Целоваться в соборной святине. / Жди всходов белых / На ниве просторной, / Народ чудотворный. / Поминаючи верных и смелых, / Крепко радуйся и веруй, / Что небывалое будет. / Да, ⟨...⟩ все эти страдания, кровь и слезы неизбежны и необходимы нам, как великие очистительные жертвы, как пламя всеочищающего вселенского костра. Отдельных смертей, жертвенная красота которых ясна до очевидности, еще мало, ⟨...⟩ нужны еще великие социальные кровопролития, великие революционные жертвоприношения все для той же цели, — выявления трагичного, выявления мировой красоты жертвенного страдания. И разве уже давно поэзия символистов не говорила трогательно об эстетической природе страдания, о жертвенной красоте печали? / Принятые войны, как всенародного подвига, поднимающего дух нации на небывалую высоту, с достаточной определенностью выражено было хотя бы в моем стихотворении: / Так, не бойся вражьей мести, / Милой жизни не жалея / Для победы и для чести / Славной родины твоей. / Чтобы ты, не зная страха, / Светлой жизни не бегая, / Вот зачем тебя из праха / В наши дни восставил Бог, — / И послал на поле брани, / Чтобы и наш увидел век, / До какой высокой грани / Может прыгнуть человек. / Религиозный смысл искупления войною утверждается в моих стихах: / Правда, радость и любовь / Не погибнут в лютном бое. / Мы даем войне иное, / Прливая нашу кровь. / Что Господь нам заповедал? / В ад сходил и сам Господь, / И земле, и казни предал / Он божественную плоть. / Кровь, и подвиг, и страданье, / И держанье до конца, / И тернового венца / Опьяненное лобзанье. / Но мы должны помнить, что великое, воистину вселенское дело, начатое родиною нашею, еще не окончено, трагический подвиг еще не доведен до конца ⟨...⟩. Но да будет дерзание отважных — дерзанием до конца!» (Сологуб Ф. [Тетерников Ф. К.] Дерзание до конца // Биржевые ведомости (утр. вып.). 1917. 16 (29) марта. № 16138. С. 5). Также см.: Левоневский Дм. Торгующие кровью: (глава из книги «Поэзия и война») // Залп (Л.). 1931. Авг. № 8. С. 53—58; Верташов Д. В. Две войны в газетной публицистике Ф. Сологуба // Русская публицистика и периодика эпохи Первой мировой войны. С. 235—242; Федор Сологуб. «Мистика войны и утопия вечного мира» / Вступ. статья, подг. текста и комм. М. М. Павловой // Русская литература. 2014. № 2. С. 87, 100—102, и др.

²⁹ Дикман М. И. Поэтическое творчество Федора Сологуба // Сологуб Ф. [Тетерников Ф. К.] Стихотворения. СПб., 2000. С. 65. Также см.: Федор Сологуб. «Мистика войны и утопия вечного мира». С. 87—90.

³⁰ См.: Гуревич Л. Война и современная литература // Северные записки. 1914. Дек. [Отд. 1]. С. 55—64.

³¹ См.: Колтоновская Е. Война и писатели: о писательской психологии // Русская мысль. 1914. [Дек.]. Кн. XII. [Отд. 2]. С. 133—139.

что в новейшей русской литературе всего дельнее и правильнее отразилась русская душа. Ни мертвые цифры статистики, ни торопливая газетная хроника, ни личный ограниченный опыт каждого из нас — не могут дать нам того представления о современном русском человеке, какое дают драмы и повести Л(еонида) Андреева, творения Ф(едора) Сологуба, лирика и философские искания Вяч(еслава) Иванова, сказания и легенды А(лексея) Ремизова; и нынешнюю войну с немцами ведут не только солдаты в серых шинелях, но и идеи русских писателей, образы и мечты русских художников, словом, — войну эту ведет не только народная и официальная Россия, но и вся великая Русь, в ее историческом, нравственном и эстетическом целом. Поэтому (...) нельзя, особенно теперь нельзя повторять по адресу писателей непродуманные упреки в безнравственности и равнодушии к общенародной жизни. Нынешняя война должна бы заставить русских критиков пересмотреть свое отношение к крупнейшим современным писателям, потому что это отношение в большинстве случаев было не только некультурно, но прямо постыдно. Когда, напр(имер), подумаешь, что имя пессимиста дано критикой поэту, сказавшему: „Я люблю мою темную землю, / И в предчувствии вечной разлуки / Не одну только радость приемлю, / Но смиренно и тяжкие муки,“³² то за русских критиков становится не обидно, а просто страшно (...). „Мелкий бес“ Сологуба, драмы Леонида Андреева, „Проклятый Род“ Рукавишников, „Серебряный Голубь“ и „Петербург“ Андрея Белого достаточно ясно свидетельствуют о том, что русская литература — после Толстого и Чехова — занималась не только „обшариванием тупиков и закоулков личной психологии“. Не бесполезно было бы также г(оспо)же Гуревич вспомнить, что Японская война 1904 г(ода) и последующие события нашли живейший отклик у русских поэтов. Можно ли позабыть отдел „Современность“ в книге В(алерия) Брюсова „Венок“? Тем более, можно ли забыть книгу Ф(едора) Сологуба „Родине“, в которой Сологуб совершил настоящее чудо, примирив Некрасова с Пушкиным, слив в одно прекрасное целое восторженную любовь Пушкина с любовью-жалостью Некрасова. / Что же касается литературы (наиболее) современной, в узком значении этого слова, т(о) е(сть) литературных произведений, вызванных непосредственно войною, то — мне кажется, тут еще слишком рано делать выводы и подводить итоги (...). / Г(оспо)жи Гуревич и Колтоновская в своих статьях подошли к литературе без любви; поэтому (...) почтенные критики, сами того не замечая, очутились в стане врагов русской культуры, а их поспешно-подведенные итоги оказались итогами фальшивыми.“³³

На это участие Сологуба в журнале «Отечество» прекратилось, — он был готов выступать с публицистикой на общие темы дня, но в его планы явно не входило персонально враждовать с влиятельными членами литературного сообщества. По-видимому, имело значение и то, что с самого первого номера журнал Гржебина вызвал резкую критику во многих органах печати; одним из главных оппонентов Андреева и других авторов «Отечества» стал журнал «Голос жизни». Его неформальный лидер Гишпиус заметила несколько позднее, в июне 1915-го, непосредственно на страницах каспариевского издания: «Серьезная вещь — война. Вы думаете

³² Из стихотворения «Я люблю мою темную землю...» (1896) Сологуба.

³³ Тиняков А. Фальшивые итоги // Отечество. 1915. № 2. Янв. С. 35—36, 38—39. Анонимную ироническую реплику на процитированную публикацию см.: Г(олос) Ж(изни). [Философов Д. В.?] Обо всем // Голос жизни. 1915. 14 янв. № 3. С. 2. Вскоре после этого Тиняков вступил в полемику уже с Сологубом по поводу опубликованной «Отечеством» еще в декабре его статьи «Выбор ориентации», — теперь на страницах «Голоса жизни». См.: Тиняков А. К «переоценке ценностей» // Там же. 18 февр. № 8. С. 12—14. Продолжение этой полемики (уже без упоминаний «Отечества» и его авторов) см.: А. Кр(айний). [Мережковская З. Н.] Равноценности // Там же. 25 февр. № 9. С. 1. Также см.: Богомолов Н. А. Неосуществленный цикл О. Э. Мандельштама и журнальная полемика 1915 г. // Русская публицистика и периодика эпохи Первой мировой войны. С. 243—254; Козьменко М. В. Полузабытый «Голос жизни» — «пораженческий» еженедельник // Там же. С. 476—503.

те, ранят только на фронте? И только людей? Нет, далеко стреляют гаубицы. Мы знаем, как изранили, исковеркали первые выстрелы души „лучших” немцев. Слава Богу, наши души уцелели. Но зато оказались подстреленными музы наших „лучших” поэтов <...>. / Я не могу, да и не хочу говорить о всех раненых музах. Их слишком много, целый лазарет. Раны более или менее однородны вероятно, ибо картина болезни почти у всех одинакова. Самые своесловные музы, обуянные горячкой, забредили словами одинаковыми, общими; их оказалось довольно мало, прошлое всё повторяют. А свои слова забыты. / Эти общие, возвращающиеся слова больных муз легко было бы выписать в двух строках. Но зачем? Они давно всем известны, от „наглого тевтона” до наших „доблестных полков”. Пройду я мимо них, и мимо раненой музы Леонида Андреева пройду. Она конечно ранена; однако я и здоровую не очень ее любил(а). Мне все казалось, что она и тогда была не совсем здорова. Слишком валкая, шаткая, нетвердая во всех путях своих. Как-то неудивительно, что первая немецкая гаубица подшибла ей крылья и заставила „влячиться в прахе и в пыли”. Дай и ей Бог выздороветь, конечно — дай Бог. / Но есть одна... / Эта „одна” — та, которую я любил(а) больше всех. И не я только любил(а) ее больше всех. Она была достойна любви нашей, ее крылья, острые и широкие, блестили розово-зеленым зоревым цветом, а в лице было „необщее выражение”, — она была единственна. / Я говорю конечно о музе Сологуба. <...> Ее, единственную, нельзя не любить „единственно”, особой, упорной, неумирающей любовью. Оттого мне так страшно, так до слез горько смотреть на нее, раненую, на нее, больную, бедную, в бреду <...>. / Нет никакого сомнения, что она была ранена первым же немецким выстрелом <...>. / Не моя, она — чужая подруга; а я горюю о ней, как о близкой, потому что ее краса — мне родная. Знаю, будет час, рана заживет... Но, Боже, как тяжела рана, как долга болезнь!.. А мы ничем не в силах помочь». ³⁴

Кроме того, под воздействием критики и, главное, малоудачного для России развития военных событий «Отечество» очевидным образом начало утрачивать не только свое значение, но и свою идеологическую определенность: начавшееся как «иллюстрированная летопись народной войны», оно стало вскоре просто «иллюстрированной летописью», затем «еженедельным иллюстрированным изданием», «иллюстрированным журналом», который «выходит еженедельно», а в итоге, когда «Отечество» фактически перестало быть еженедельником, оно завершилось как идеологически и формально неясная «иллюстрированная летопись жизни». В последних номерах журнала Гржебина появились тексты либеральных львов — К. К. Арсеньева, И. А. Бодуэна де Куртене, П. Г. Виноградова, П. Н. Милюкова, С. Л. Франка, даже А. М. Пешкова (М. Горького), — которые гораздо спокойнее относились к немцам, чем пылкие германофобы Андреев и Сологуб.

При этом имена двух последних вплоть до окончания журнала Гржебина продолжали значиться в рекламных списках авторов, «принимающих участие» или просто «поместивших свои произведения» в его «литературном отделе», — как и имена сестер Чеботаревских. Что было не совсем верно: Ал. Н. Чеботаревская не напечатала в «Отечестве» ни одного своего подписанного литературного произведения. Ее же сестра, супруга Сологуба Анастасия Николаевна Тетерникова (Чеботаревская, Сологуб, 1876—1921), опубликовалась здесь лишь дважды. Сначала в двоекном пятом-шестом недатированном номере «Отечества» 1915 года была опубликована ее статья «Ненаписанная рецензия, или „Зеленое Кольцо” З. Гиппиус», по поводу состоявшейся в Императорском Александринском театре 18 февраля (3 марта) премьеры. Рецензентка высоко оценила творческие возможности именитой писательницы, но при этом охарактеризовала ее свежееинсценированное со-

³⁴ Антон Крайний. [Мережковская З. Н.] Раненая муза // Голос жизни. 1915. 10 июня. № 24. С. 1—2.

чинение как «слащавую, надуманную, тенденциозную пьесу»;³⁵ таким образом, фактически эта публикация стала в некотором смысле эпизодом «холодной войны» между «Отечеством» и «Голосом жизни» (несмотря на то, что и сама рецензентка, и ее супруг еще были в тот момент авторами «Голоса жизни»). Кроме того, в девятом, недатированном номере «Отечества» 1915-го был напечатан выполненный младшей Чеботаревской перевод (впрочем, без указания имени переводчика) прозаического «наброска» «Фландрия» Э. Верхарна.³⁶

В начале 1915 года «фирма Гржебина», приступив, наконец, и к объявленному ранее выпуску книжной продукции, стала именовать себя в своих информационно-рекламных публикациях «Книгоиздательством „Отечество“» и «Издательством „Отечество“»; своим адресом оно называло тогдашние адреса журнала: сначала Рождественская часть, Большая Болотная ул., 10, затем Московская часть, Невский пр., 55. Под этой маркой Гржебиным были изданы — с декабря 1914-го по июль или август 1915-го — шесть книг: в декабре 1914-го — пьеса в шести картинах «Король, закон и свобода» Андреева (в оформлении В. Н. Левитского),³⁷ не позднее февраля 1915-го — сборник стихов «Война» Сологуба (в оформлении упомянутого выше Нарбута),³⁸ сборник малой прозы «За святую Русь: думы о родной земле» А. М. Ремизова (в оформлении Левитского)³⁹ и памфлет «Первая ступень: (о еврейском вопросе)» Андреева (без специального художественного оформления),⁴⁰ в мае — поэтический сборник «Стихи о России» А. А. Блока (в оформлении Нарбута),⁴¹ не

³⁵ Чеботаревская Ан. Ненаписанная рецензия или «Зеленое Кольцо» З. Гиппиус // Отечество. [1915]. № 5—6. С. 111.

³⁶ Редакционное сообщение о том, что опубликованный текст был выполнен супругой Сологуба, появилось в следующем номере журнала.

³⁷ См.: Книжная летопись Главного управления по делам печати. 1915. 10 янв. № 2. С. 2. № 512. Экземпляр издания поступил в ГУДП МВД с 1 (14) по 7 (20) января; тираж в 3000 экземпляров был изготовлен столичной типолитографией «Якорь» Ефронов. В самой книге в качестве года издания указан 1914-й, в одном из хранящихся в РНБ (под библиотечным шифром 130/1619) экземпляров на титульной странице под выходными данными имеется владельческая помета М. И. Григорьевой: «Декабрь». Обязательный экземпляр этого — первого книжного — издания «Отечества» (хранится под библиотечным шифром 37.65.4.7) поступил в РНБ в начале 1915-го (см.: ОАД РНБ. Ф. 1. Оп. 4. № 235. Л. 6. № 1340 (запись в первой книге «Реестра книгам, поступившим в (Императорскую Публичную) библиотеку за 1915 год»)).

³⁸ См.: Книжная летопись Главного управления по делам печати. 1915. 7 февр. № 6. С. 20. № 3483. Экземпляр издания поступил в ГУДП МВД с 28 января (10 февраля) по 4 (17) февраля; тираж в 3000 экземпляров был изготовлен столичной типолитографией «Якорь» Ефронов. См. также: [Б. п.]. Поступила в продажу новая книга: [рекламное объявление] // День. 1915. 19 февр. № 48 (846). С. 2. В РНБ экземпляр (хранится под библиотечным шифром 37.74.5.15) поступил тогда же (см.: ОАД РНБ. Ф. 1. Оп. 4. № 235. Л. 44 об. № 3986 (запись в первой книге «Реестра книгам, поступившим в (Императорскую Публичную) библиотеку за 1915 год»)).

³⁹ См.: Книжная летопись Главного управления по делам печати. 1915. 14 февр. № 7. С. 26. № 4129. Экземпляр издания поступил в ГУДП МВД с 4 (17) по 11 (24) февраля; тираж в 2000 экземпляров был изготовлен столичной типолитографией «Якорь» Ефронов. В РНБ экземпляр (хранится под библиотечным шифром 37.80.2.192) поступил тогда же (см.: ОАД РНБ. Ф. 1. Оп. 4. № 235. Л. 59 об. № 4990 (запись в первой книге «Реестра книгам, поступившим в (Императорскую Публичную) библиотеку за 1915 год»)). 17 февраля (2 марта) 1915-го автор подарил свой новый сборник Блоку (см.: Библиотека А. А. Блока: Описание: В 3 кн. Л., 1985. Кн. 2. С. 211. № 746).

⁴⁰ См.: Книжная летопись Главного управления по делам печати. 1915. 14 февр. № 7. С. 2. № 3688. Экземпляр издания поступил в ГУДП МВД с 4 (17) по 11 (24) февраля; тираж в 5000 экземпляров был изготовлен типографией «Московского издательства». В РНБ экземпляр (хранится под библиотечным шифром 37.74.2.258) поступил тогда же (см.: ОАД РНБ. Ф. 1. Оп. 4. № 235. Л. 57. № 4829 (запись в первой книге «Реестра книгам, поступившим в (Императорскую Публичную) библиотеку за 1915 год»)).

⁴¹ См.: Книжная летопись Главного управления по делам печати. 1915. 30 мая. № 21. С. 2. № 12521. Экземпляр издания поступил в ГУДП МВД с 19 мая (1 июня) по 26 мая (8 июня); тираж в 3000 экземпляров был изготовлен столичной типолитографией «Якорь» Ефронов. Уже 7 (20) мая 1915-го Блок подарил «Стихи о России» своей супруге, Л. Д. Блок (страницы книги

позднее августа — сборник рассказов «Загадочные истории» А. С. Гриневского (Грина) (в оформлении Н. В. Васильева (Ремизова, Ре-ми)).⁴² Все названные авторы, по позднему свидетельству В. Е. Копельман (Беклемишевой), входили в ограниченное число любимейших современных писателей Андреева,⁴³ который, возможно, и решал, какие именно книги «Отечеству» следует издать. Хотя выпущенная предприятием Гржебина литература была оформлена разными художниками, большая ее часть была выдержана в одном стиле и имела единый формат.

Кроме изданных под маркой «Отечества» книг, этим предприятием неоднократно анонсировались составленный Розой Басей Мордуховной (Розалией Марковной) Маркович (урожденной Василевской, 1871—1919), левой общественной деятельницей, переводчицей с английского, немецкого, «северных» (датского, финского, шведского), французского, ряда славянских языков, литературным критиком, сборник «Война в цифрах: статистические данные из новейшей военной истории», «Рассказы» Леонида Михайловича Добронравова (Донича, 1887—1926), прозаика, драматурга, публициста, и «Сказки» Горького с иллюстрациями И. И. Бродского. Анонсировалось и второе издание «Первой ступени» Андреева. Хотя некоторые из этих книг и рекомендовались Гржебиным публике как уже вышедшие в свет, в действительности эти его замыслы не осуществились.

Реклама названного сборника стихотворений Сологуба «Война» появилась уже в пятом номере «Отечества», датированном 6 (19) декабря 1914-го, — с указанием, что «вся чистая прибыль от издания поступает в „Общество Русских Писателей для помощи жертвам войны“».⁴⁴ В следующих номерах журнала эта реклама была повторена.

Поэт включил в «Войну» не все свои стихи, опубликованные в «Отечестве»: стихотворение «Россия» («Еще играешь ты, еще невеста ты...») в книгу не попало. Всего же в сборник вошли тридцать пять поэтических произведений, значительная часть которых (не менее девятнадцати, т. е. больше половины) была создана автором до начала «Великой войны народов» (в целом ряде случаев — очень задолго до войны) и опубликована в разных изданиях — в столичных газетах «Биржевые ведомости», «День», в некоторых других.⁴⁵ Кое-что из ранних произведений, впрочем, было доработано автором, сокращено либо, напротив, несколько расширено: переделки должны были закамуфлировать старое под «актуальное» или действительно «актуализировать» его.

Это соответствовало распространенной в российском издательском деле начала Первой мировой войны практике: в качестве агитационной печатной продукции на рынок в больших объемах поставлялась незначительно модифицированная литература, подготовленная за десять лет до того, во время Российской-японской войны,⁴⁶

остались неразрезанными; см.: Библиотека А. А. Блока. Л., 1984. Кн. 1. С. 83. № 147). 29 мая (11 июня) он написал матери, А. А. Кублицкой-Пиотух (Бекетовой, Блок): «Посылаю вам с тетей (М. А. Бекетовой) „Стихи о России“ (Письма Александра Блока к родным. [Т.] II. С. 266). Также см.: *Приходько И. С.* Александр Блок и Первая мировая война (1914—1915). С. 194—195.

⁴² См.: Книжная летопись Главного управления по делам печати. 1915. 8 авг. № 31. С. 5. № 18154. Экземпляр издания поступил в ГУДП МВД с 28 июля (10 августа) по 4 (17) августа; тираж в 3000 экземпляров был изготовлен столичной типолитографией «Якорь» Ефронов.

⁴³ См.: *Беклемишева В.* [Копельман В. Е.] (Воспоминания о Л. Н. Андрееве) // Реквием: сб. памяти Леонида Андреева / Под ред. Д. Л. Андреева и В. Е. Беклемишевой; с предисловием В. И. Невского. М., 1930. С. 257.

⁴⁴ См.: [Б. п.]. Федор Сологуб: Война: стихи: [рекламное объявление] // *Отечество*. 1914. 6 дек. № 5. С. 3 обложки.

⁴⁵ Также см.: *Мисниевич Т. В.* Книга стихов Федора Сологуба «Война»: история текста // *Русская литература*. 2014. № 2. С. 42—63.

⁴⁶ Осенью 1914-го, например, анонимный автор столичного журнала «Голос жизни» наследников Каспари заметил: «Каждый день выходят новые лубочные картины на темы войны. Первым стал их выпускать Сытин. Эти лубки бескрайны и темны. Некоторые листы подозрительно напоминают лубки той же фирмы во время японской войны. Австрийцы очень похожи

и даже еще раньше.⁴⁷ Позднейший персонаж сатирического романа-фельетона «Двенадцать стульев» (1927) Ильфа (И. Л. А. Файнзильберга) и Петрова (Е. П. Катаева) поэт Н. Ляпис (Трубецкой), создававший многочисленные поэтические вариации о Гавриле, имел прототипом, возможно, не столько — как принято считать — пореволюционного В. В. Маяковского и его соратников, сколько их непосредственных предшественников, «батальных» поэтов 1910-х. А. М. Эфрос, один из важных сотрудников Гржебина второй половины 1900-х и начала 1910-х годов, признал впоследствии (уже в конце 1920-х), вспоминая о творческих достижениях Первой мировой войны: «Все то, чем проявляло себя в искусстве военное ожесточение в недавние, предшествовавшие, подготовительные к мировой войне, столкновения конца XIX века, начала XX века — англо-бурское, русско-японское, балкано-турецкое, и т(ак) д(алее), и т(ому) п(одобное), — всё собралось здесь в один кулак, умножилось и утысячилось, чтобы стать одним из самых могущественных средств мобилизации ненависти, разжигания шовинизма и жажды крови. / Всё заострилось, стало откровеннее, где можно — бесстыднее, где нельзя — сентиментальнее, но равно было направлено в одну точку. Впервые в полную меру было показано, что значит использовать каждую область и каждую мелочь, чтобы душировать врага».⁴⁸

Это творчество обратило на себя внимание современников и имело резонанс. После того, как в начале 1915-го «Война» Сологуба появилась в продаже, Г. И. Чулков, например, отозвался на нее следующим образом: «Федор Сологуб написал стихи, созвучные современности, — труд нелегкий, ибо гул орудий и патриотические крики на площадях так яростны и громки, что душа поэта, похожая на эхо, не всегда может найти в этом хаосе звуков нужную ей мелодию. Так трудно не потерять себя в этой буйной восставшей стихии, сохранить свое лицо. / Сологуб вышел с честью из круга этих испытаний. В новых стихах он верен себе, как был верен неизменно и в 1905 году, и в дни иных влечений и настроений <...>. Очарование России в ее смиренности и печали внушило Сологубу то суровое, строгое и сдержанное отношение к войне, которое неизмеримо прекраснее и значительнее, чем патриотическая заносливость иных стихотворцев, поспешивших — особенно в Германии — меднотрубными звуками славить победу над врагом. „В победу мы смиренно верим“ — вот счастливо найденные слова, которые мы все готовы принять как совершенную формулу нашего отношения к торжеству России <...>. / Среди прекрасных стихотворений этой последней книги Сологуба не могу не отметить стихотворения „Невесте воинов“, пленившего меня незабываемой жертвенной печалью, торжественной и строгой».⁴⁹

на японцев, и пейзаж тоже японский. Несерьезное, преступное отношение к народному голоду на картины!» ([Б. п.]. Об искусствах и литературе: вести и мнения // Голос жизни. [1914]. [19 окт. (1 нояб.)?]. № 2. С. 18).

⁴⁷ П. Н. Жулев в стилизованной «Русской школе» Я. Я. Гуревича (см.: Жулев П. Лубочное поповодье // Русская школа. 1915. Янв. № 1. Отд. 1. С. 57—59, 64) и З. И. Г. Ашкинази в стилизованном же «Аполлоне» С. К. Маковского и М. К. Ушкова указали в начале 1915-го, что значительную часть свежей лубочной продукции составили переделки агитационных изображений совсем седой старины: «повторения старинных лубков, с измененными лицами и подписями, из „Русских народных картинок“ Ровинского (изд(ания А. И.?) Успенского, 100 номер(ованных) экз(емпляров)» (Ашкинази З. Письмо из Москвы // Аполлон. 1915. [Февр.]. № 2. С. 71). Много томные «Русские народные картинки» Д. А. Ровинского вышли в свет, как известно, с 1881 по 1893 годы. Самоновейшие исследователи российской лубочной продукции отметили, что повторное использование старого практиковалось и еще ранее: «Новые войны порождали и новые картинки, придавали второе дыхание старым <...>. / Особенно возросло количество батальных картинок в 1850-е г(оды) в связи с начавшейся Крымской кампанией. Использовались старые сюжеты, которые печатались с досок эпохи 1812 г(ода) и Русско-турецкой войны 1787—1791 г(одов), создавались новые картинки <...>» (Некрялова А. Ф., Маркелов Г. В. Русский батальный лубок XIX—XX вв. из собрания Пушкинского Дома // Русский батальный лубок из собрания Пушкинского Дома. СПб., 2010. С. 1).

⁴⁸ Эфрос Абрам. Война и искусство // Прожектор. 1929. 28 июля. № 30 (200). С. 26.

⁴⁹ Чулков Г. Федор Сологуб. Война. Стихи <...>: [рец.] // День. 1915. 12 марта. № 69 (867). С. 5.

Некоторые из текстов «Войны» были настолько высоко оценены современниками, что перепечатывались, даже были положены на музыку и с успехом исполнялись. Композитор и пианист Евгений Борисович Вильбушевич (1874—1933) написал «мелодекламацию» «Марш», на одноименное стихотворение Сологуба,⁵⁰ и исполнял ее на пару с артистом Императорского Александринского театра Н. Н. Ходотовым. Другой композитор, Владимир Алексеевич Сенилов (1875—1918), написал романс «Генриетта», также на одноименное стихотворение из выпущенного «Отечеством» сборника.⁵¹

Тем не менее преобладающее мнение было иным: «Война» «поразила критику своей антихудожественностью».⁵² Отклики на книгу большинства даже вполне благонастроенных к Сологубу экспертов — Н. П. Ашешова (А. Ожигова),⁵³ Вл. В. Гиппиуса (Бестужева, Нелединского),⁵⁴ С. М. Городецкого (Сатира),⁵⁵ Г. В. Иванова,⁵⁶

⁵⁰ Ноты и текст этого произведения были изданы в Петрограде не позднее конца марта (середины апреля) 1915-го Н. Х. Давингофом. См: Книжная летопись Главного управления по делам печати. 1915. 4 апр. № 13—14. С. 4. № 7938. Экземпляр издания поступил в ГУДП МВД с 11 (24) марта по 31 марта (13 апреля); тираж в 500 экземпляров был изготовлен столичной типолитографией «Энергия» Э. М. Шапиро; см. также: *Иванов Г. К.* Русская поэзия в отечественной музыке (до 1917 г.). М., 1966. Вып. 1. С. 326.

⁵¹ Ноты и текст этого произведения были изданы в Москве не позднее начала (середины) июня 1915-го Б. П. Юргенсоном, владельцем и руководителем издательства «П. И. Юргенсон». См: Книжная летопись Главного управления по делам печати. 1915. 13 июня. № 23. С. 23. № 14100. Экземпляр издания поступил в ГУДП МВД со 2 (15) по 9 (22) июня; тираж в 500 экземпляров был изготовлен московской типолитографией семейства Юргенсонов; *Игорь Глебов*. [Асафьев Б. В.]. Русская поэзия в русской музыке. Пг., 1922. С. 111; Русская поэзия в отечественной музыке. Вып. 1. С. 326.

⁵² *Дикман М. И.* Поэтическое творчество Федора Сологуба. С. 65.

⁵³ Рецензент отметил: «Одни газетные строчки, строчки и строчки, в сопровождении дешевых рифм. Уж, кажется, мастер — наизывать красоту слов и искать новые созвучья и новые отблески огней души — г(осподин) Сологуб. А он в своей книжке стихов „Война“ бледен и пуст. Точно чужая лира попала ему в руки, либо пишет он под бездарную диктовку бездарного педагога (...). Где же здесь, собственно, поэзия? Это самая заурядная статейка какой-нибудь газетки, писанная рубленой прозой. Впрочем, теперь и в газетах пишут сочнее и красочнее, ярче и многотоннее» (*Ал. Ожигов*. [Ашешов Н. П.] На бранной лире: (война и современная поэзия) // Современный мир. [1915]. [Февр.]. № 2. С. 296—297).

⁵⁴ «В первые же (...) дни (нынешней войны) первый (...) заметался Сологуб и выступил с целым рядом „военных“ стихотворений. / Его поэтический гений не оказался в них с той внутренней силой, которой его поэзия так обаятельна (...). Многие из этих стихотворений (...) действительно, несравнимо слабее его очаровательной лирики, теперь уже — для всех понимающих дело поэзии — „классической“ (...)» (*Гиппиус Вл. В.* Национальная боль // Голос. 1915. 2 (15) нояб. № 2. С. 3).

⁵⁵ «Страшно заглянуть в зеркало его (Сологуба. — Е. Г.) искусства. А иногда и отвратительно. Как тогда, например, когда он пытается проникнуть в переживания солдат, сидящих в окопах. Он этим героем, реальнейшим из реальных, приписывает прежние свои полу-эротические, полу-мистические томления (...). / Сологуб повторяет коренную ошибку многих нынешних стихотворцев, изображающих то, чего они не видят. Оттого военные стихи его лишены образов» (*Городецкий С. М.* Стихи о войне: Федор Сологуб. Война. Стихи. Изд. журнала «Отечество» (...): [рец.] // Речь. 1915. 9 (22) фев. № 38 (3061). С. 3).

⁵⁶ «На наш взгляд, Федору Сологубу не следовало издавать свои военные стихи отдельной книжкой. По-видимому, чтобы получилась даже эта тоненькая тетрадка, — поэту пришлось собрать все свои „отклики на события“, и бал(л)аст слабых стихотворений слишком дает себя чувствовать. К отмеченным уже в наших обзорах „военной“ поэзии превосходным стихотворениям («Невесте воин» и «Гимн». — Е. Г.) можно причислить еще пять-шесть пьес из этой книжки. Но нас смутило, признаемся, присутствие в сборнике таких стихотворений, как „Фридрихштрассе“, „Дух Берлина“, „Вильгельм Второй“ (...). / Разумеется, эти вялые, пресные и не то чтобы хорошего вкуса стихи Ф(едор) Сологуб мог написать под влиянием патриотических или других каких-нибудь сторонних соображений. Но включать их в книгу (вернее, заполнять книгу такими стихами) — не следовало, хотя бы в целях охраны вкусов среднего читателя, привыкшего (и не без основания) верить на слово таким прославленным мастерам, как Ф(едор) Сологуб» (*Иванов Г. В.* О новых стихах // Аполлон. 1915. [Март]. № 3. С. 51).

С. Я. Парнох (Парнок, А. Полянина)⁵⁷ и других — были, в большей или меньшей степени, отрицательными.⁵⁸

Возможно, это повлияло на распространение книги: даже более года спустя после ее выхода в свет, в мае 1916-го, почти треть тиража — около восьмисот экземпляров — все еще оставалась нереализованной, — и Гржебину пришлось избавиться от неликвида, продав его за бесценок (за четверть номинальной цены) владельцу и руководителю столичного издательско-книготоргового предприятия «Прометей» Н. Н. Михайлову.⁵⁹ Лишь тогда деньги, некогда публично обещанные

⁵⁷ «Безиндивидуальность (sic!) поэтических образов, заемность ритмов, слабость духовной температуры этих стихов так разительны и неожиданны, что перед сборником „Война“ останавливаешься, как перед загадкой. Ф(едор) Сологуб — слишком поэт и большой стихотворец для того, чтобы *нечаянно* обмолвиться такими стихами. В этих, не по-сологубовски написанных, строфах несомненна наличность замысла: не чаёт ли поэт полной художественной безличностью стиха добиться „народности“ стиха? (...) Ныне совершающиеся мировые события как бы экзамен для лучших людей современности; многие из семьи поэтов отважились на это испытание и не выдержали его; не выдержал его и Ф(едор) Сологуб: патриотические стихи его не народны, — они газетны. / Поразительная поэтическая вялость их свидетельствует об отсутствии творческого и, следовательно, для поэта — духовного — участия во втраяющейся ныне истории. Сборник Ф(едора) Сологуба „Война“ — записная книжка, и записная книжка не поэта: в беглых заметках художника чувствуется творческая воля, — в стихотворных же записях Ф(едора) Сологуба она не побывала и мимолетной гостьей» (А. Полянин. [Парнох С. Я.] Федор Сологуб. Война. Стихи. Изд. журнала «Отечество» (...): [рец.] // Северные записки. 1915. Март. [№ 3]. С. 178—179).

⁵⁸ «... Там, где поэт изображает самую войну, явно чувствуется, что он там не был. И вернее сказать, он ее не изображает, а воображает, отчего в таких стихах появляется необоснованность и произвольность и в изображаемых чувствах, и в изображающих эпитетах» (Савинич Б. П. Федор Сологуб. Война. Стихи. Издание журнала «Отечество» (...): [рец.] // Утро России. 1915. 14 фев. № 44. С. 6). «Плохая (...) поэзия. / Неприятен, тяжел, прежде всего, размер (...). / „Час испытаний“, „крепкий Антверпен“, „славные рыцари“ не выходят за пределы привешенного шаблона поэтической „квалификации“ (...). / Это не поэзия, а переложение газетно-стратегического обозрения» (IPSE. Поэзия и не-поэзия // Одесский листок. 1915. 22 фев. № 51. С. 6). «Федор Сологуб, тонкий мистик-эстет, вздумал вдохновиться войною и выпустил довольно слабый сборник своих „военных“ поэм. Из тридцати пяти стихотворений можно найти только две хорошие вещи (...) и три, четыре посредственные. / (...) Совершенно непонятно, зачем поэту захотелось унизить свое безусловное дарование натаскиванием себя на злобы дня» (Юрий Чуткий. Федор Сологуб. «Война». Стихи (...): [рец.] // Колокол. 1915. 8 апр. № 2674. С. 4). «... Ходячие мелодии, заигранные, как заигрывают шарманки, и притом именно так, как у шарманщиков, — механически-мертво повторяющиеся, без единого признака подлинного воодушевления, без единой мало-мальски живой ноты, которая бы рождала живой отзвук, живой трепет в душе читателя. (...) Такой ступени „нисхождения“ — я все же не ожидал... Ведь даже слово *пошлость* — звучит слабо — при оценке подобных явлений нашей „литературы“...» (М. Неведомский. [Миклашевский М. П.] Что стало с нашей литературой?: (о поэзии и прозе наших дней) // Современник. 1915. Май. № 5. С. 255—260). «Ф(едор) Сологуб, едва ли не величайший поэт современности, в военных стихах (...) оказался ниже себя. „Чужие“ это слова (...)» (И. Турский. [Дриженко И. П.] Сологуб Федор. Война. Стихи. Изд. журн. «Отечество» (...): [рец.] // Южный край. 1915. 18 нояб. (1 дек.). № 13048. С. 7). «Сборник „Война“, включивший военные стихи Сологуба, является позорным пятном в творческой биографии этого талантливого художника. Идейная скудость, беспомощность в попытках оправдания войны продемонстрирована в этом сборнике. Сологуб откликнулся на все актуальные проблемы войны, „заклеймил позором“ буквально всех противников великодержавной России (...). / Трафаретные и затасканные образы (...) и самая дурная риторика характерны для всех военных стихов Сологуба» (Волков А. А. Поэзия русского империализма. М., 1935. С. 192—193). См. также: В(ентцель) Ю(рьин) В(енедикт). [Вентцель Н. Н.] Песни о войне // Новое время. 1915. 14 (27) фев. № 13983. С. 10; [Б. п.]. Ф. Сологуб. «Война». Стихи (...): [рец.] // Голос Руси. 1915. 3 (16) марта. № 413. С. 6; Мессер Р. Д. Русские символисты и империалистическая война // Ленинград. 1932. Июль. № 7. С. 72—73; Цехновицер О. В. Литература и мировая война: 1914—1918. М., 1938. С. 222; Мисникевич Т. В. Книга стихов Федора Сологуба «Война». С. 42—44, 61—62, и др.

⁵⁹ Названный Николай Николаевич Михайлов (1884—1940) приходился родственником ведущему автору «Отечества» Л. Н. Андрееву: один из братьев писателя, П. Н. Андреев (Н. Рогожин), был женат вторым браком на сестре издателя Н. Н. Андреевой (Михайловой) (см.: Леонид Андреев. Письма к Павлу Николаевичу и Анне Ивановне Андреевым / Публ., вступ. статья и комм. Л. Н. Ивановой и Л. Н. Кен // Русская литература. 2003. № 1. С. 177—178). Андреев охарактеризовал Михайлова в письме к И. И. Барышеву от 16 (29) октября 1910-го: «Хороший

человек — этот Михайлов» (РГАЛИ. Ф. 11. Оп. 1. № 27. Л. 3). По свидетельству наблюдателя, Андреев с Михайловым беседовали в 1910-х «чаще всего о дешевых изданиях» и выясняли вместе «самые последние детали изданий» (Андреев А. Н. О Леониде Андрееве / Вступ. статья, подг. текста и комм. Л. Н. Кен // Леонид Андреев: материалы и исследования. М., 2012. Вып. 2. С. 100). Гржебин продал Михайлову 707 экземпляров книги «Война» Сологуба; кроме того, 93 экземпляра этого издания остались на складе «Земля» (см.: Мисникевич Т. В. Книга стихов Федора Сологуба «Война». С. 62—63; Динерштейн Е. А. Синяя птица Зиновия Гржебина. С. 157, 2—3 обложки). Петербургское (петроградское) частное издательство с одноименным книжным магазином «Прометей» существовало с 1906 года по, вероятно, 1918-й (когда под этой маркой вышел сборник стихов «Вожатый» М. А. Кузмина; также см.: ИРЛИ. Р. 1. Оп. 15. № 215. Л. 10 (копия письма Н. С. Гумилева к М. Л. Лозинскому от 18 июня 1918-го, выполненная адресатом); опубл. по оригиналу из частного собрания И. В. Платоновой-Лозинской с ошибкой в датировке: Гумилев Н. С. Неизвестные письма / Предисловие, публ. и комм. Р. Д. Тименчика // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. 1987. Т. 46. Янв.-февр. № 1. С. 77—78; также см.: Гумилев Н. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. М., 2007. Т. 8. Письма. С. 211, 558—559) и затем в период НЭПа (в 1921-м под маркой «Прометей» вышли в свет «Александрские песни» Кузмина; кроме того, сведения о предприятии Михайлова имеются в адресно-справочной книге «Весь Петроград» на 1923 год). Находилось по адресам: в 1906—1907-м — Московская часть, Загородный пр., 28, в 1907—1909-м — Московская часть, Пушкинская ул., 15, в 1909—1921-м — Московская часть, Поварской переул., 10, в 1921—1923-м — бывшая Московская часть, Разъезжая ул., 15, кв. 5 или 8. Предприятие выпускало, кроме прочего, книги Н. Я. Абрамовича (Н. Кадмина), А. В. Амфитеатрова, Л. Н. Андреева, В. В. Бруснына, И. Ф. Василевского (Буквы), З. А. и С. А. Венгеровых, И. Е. Владимирова (Вольнова), Л. Г. Гельмана (Жданова), А. С. Гриневского (Грина), Дж. Гриффита (Дж. Лондона), Л. М. Добронравова (Донича), Н. Н. Евреинова, Р. В. Иванова (Иванова-Разумника), Б. Келлермана, В. Д. Комаровой (В. Каренина), К. Лемонье, А. Я. Леншиной (Бровар, А. Мар), Д. С. Мережковского, Н. И. Мишеева, М. М. Ф. (М. Л.) Моравской, Ф. В. Ницше, Н. Б. Нордман (Северовой), Я. М. Окуня (Окунева), Н. Ф. Олигера, барона Н. В. фон дер Остен-Дризена (Дризена), М. М. Пришвина, Р. Роллана, Н. А. Рубакина, В. И. Рудич, Э. Б. Синклера, С. А. Соколова (Кречетова), А. В. Уильямс (Тырковой, Борман, Вильямс), А. М. Федорова, П. Е. Щеголева, а также «Литературно-художественные сборники „Прометей”», в которых печатались произведения С. А. Ауслендера, Б. А. Верхоустинского, Вл. В. Воинова, А. С. Гриневского (Грина), А. А. Измайлова (Аякса, Смоленского), Н. Н. Никандрова, А. С. Новикова (Прибоя), Б. А. Садовского, И. Д. Сургучева, К. А. Тренева, М. С. Шагинян и других авторов; всего вышло два сборника, оба в 1913-м, не позднее конца марта (середины апреля) и второй половины октября (начала ноября) (см.: Книжная летопись Главного управления по делам печати. 1913. 6 апр. № 14. С. 11. № 8643 (книга названа в числе изданий, поступивших в ГУДП МВД с 25 марта (7 апреля) по 1 (14) апреля; ее тираж был 8 000 экземпляров); Там же. 26 окт. № 42. С. 21. № 27212 (книга названа в числе изданий, поступивших с 15 (28) октября по 22 октября (4 ноября); ее тираж был гораздо меньше: 3 000 экземпляров)); объявлялся вышедшим в свет, но в действительности не вышел третий сборник (см.: Каталог книгоиздательства «Прометей». № 13: янв. 1915. [Пг.]: [Прометей], [1914]. С. 9; Там же. № 14: февр. 1916. [Пг.]: [Прометей], [1915?]. С. 12). По выходе первого сборника в свет наблюдатель отметил: «Книгоиздательство „Прометей” (...) начинает новую серию изданий, «пооявление» которой нельзя не приветствовать. Целью книгоиздательства является — дать хрестоматии (sic) современной русской литературы, т(о) е(сть) перепечатку в неперIODических сборниках тех романов, повестей, рассказов, стихотворений и драм, которые отличаются действительно художественностью. Дешевая цена сборников обеспечит им широкое распространение в массах и, таким образом, вместо дешевой по качеству, читатель будет иметь лишь дешевую по цене, но очень ценную по содержанию современную литературу. / План этот (...) достоин всяческого сочувствия. Другой вопрос, насколько он выполнен. Нет сомнения, что корифеи нашей литературы, запродавшие право на издание своих сочинений, не смогут быть представлены в этих хрестоматиях. Действительно, судя по первому сборнику „Прометей”, в нем нет ни одного первоклассного писателя, а собраны вещи второстепенного достоинства, принадлежащие перу начинающих писателей. Все же ценность сборника несомненна, так как он позволяет читателям дать себе отчет в различных оттенках дарований современных писателей путем их сопоставления» (А. Кратов. [Бланк И. С.] Литература и общественность: «полемика» и «критика» // Заветы. 1913. Июнь. № 6. [Отд. 2]. С. 237). Владелец и руководитель «Прометей» считался, кроме того, с 1908-го по 1914-й издателем-редактором так и не осуществившегося петербургского «исторического, политико-экономического и общественного» журнала «Из недавнего прошлого». По прекращении «Прометей» он возглавил правление «Кредитного кооперативного товарищества печатного и книжного дела» («Кредкнижкооп»; членами правления этой организации, «открывшей свои действия» в мае 1923-го и ликвидированной, по-видимому, в 1925-м, были также А. А. Левенстерн, Г. Я. Рашал, председателем совета — тогдашний заведующий петроградским отделением конторы «Известий ВЦИК» В. И. Шарый, членами совета — В. П. Гартман,

«Обществу русских писателей для помощи жертвам войны», были переданы главой «Отечества» по назначению, — после неоднократных требований автора книги и С. А. Венгерова (ответственного представителя названной благотворительной организации): жертвы войны получили неполные 253 рубля, уже изрядно девальвированные военной инфляцией.⁶⁰

организатор (1921) и многолетний руководитель издательства «Academia» А. А. Кролик (Кроленко), Н. Г. Мазур, Г. К. Штейнберг и другие, адрес «Кредкнижкоопа» был: бывшая Московская часть, Невский пр., 57). В 1926—1928-м Михайлов был заведующим издательством Академии художеств. В РГАЛИ имеется его архивный фонд (Ф. 1262).

⁶⁰ См.: Мисникевич Т. В. Книга стихов Федора Сологуба «Война». С. 63; Динерштейн Е. А. Синяя птица Зиновия Гржебина. С. 157, 2—3 обложки.

© Ким Джун Сок (Республика Корея)

КУЛЬТУРНЫЕ ПАРАДИГМЫ В ПОЭТИКЕ М. М. ЗОЩЕНКО*

Поколение русской интеллигенции, рожденное в 1880—1890-е годы, вступило во взрослую жизнь в то время, когда в России произошли Февральская и Октябрьская революции. Многие из этих людей, сделав сознательный выбор, остались на родине. Под влиянием их идей, споров, проектов, взаимоотношений друг с другом формировалась русская культура в послереволюционные годы.

Как писал в своей книге «Культура два» В. Паперный, после 1917-го года в России существовали две разные культуры, «горизонтальная» и «вертикальная». Горизонтальная культура, условно говоря, связана с именем Ленина — ее автор называет «культурой один», вертикальная — «культурой два» связана с именем Сталина. Какое-то время культуры «один» и «два» сосуществовали, но затем произошел резкий переход от первой ко второй. Русские интеллигенты вновь оказались перед выбором: остаться в парадигме «культуры один» или принять новую «культуру два».

В первой части статьи рассматриваются атрибуты двух культур и элементы «культуры один» в поэтике рассказов М. Зощенко 1920-х годов. Во второй исследуется отношение Зощенко к А. Блоку как к знаковой, мифологической фигуре для писателей парадигмы «культуры один», а также анализируются художественные попытки Зощенко отказаться от «культуры один» (в том числе от мифологизации Блока) в «Сентиментальных повестях» и повести «Мишель Синягин».

В третьей части статьи рассматриваются новые творческие поиски Зощенко, связанные с его попытками принять «культуру два», и называются возможные причины неудач, постигших писателя на этом пути.

1

Рассказы Зощенко 1920-х годов создавались в трагическое, переломное время. Завершился период революционной экспансии, после смерти Ленина к власти пришел новый политический лидер, резко и скоро изменивший лицо страны. Вольно или невольно зощенковские рассказы, написанные в эти годы, оказались итоговыми размышлениями писателя о первых двух десятилетиях века.

С точки зрения Паперного «культура один» и «культура два» соответствовали разным этапам развития русского общества. Первая «устремлена в будущее» и

* Исследование выполнено при финансовой поддержке Университета иностранных языков Ханкук.

«сжигает за собой свой путь», «для другой будущее превращается в вечность, а взгляд оборачивается в прошлое»,¹ т. е. «культуры один и два» во многом противоположны. Рассмотрим атрибуты каждой культуры.

«Культуру один» можно охарактеризовать словами «начало», «движение», «горизонтальность», «равномерность». С точки зрения Паперного, «культура один» живет будущим. Она обрывает связи с прошлым, отказывается от него. История пишется заново, поэтому все реалии старого мира воспринимаются резко отрицательно.² Неслучайно слова «крематорий» и «сжигание» — одни из самых популярных и любимых слов «культуры один». Ее атмосфере свойственна нарастающая агрессия, что связано с желанием скорейшего достижения главных целей будущего.³ И наоборот, такие слова как «могила», «кладбище» получают негативные коннотации. Поскольку в послереволюционном мире все создается «с чистого листа», на пути вперед — к «счастливому будущему» — не должно быть никаких препятствий. Коллективность, равенство и горизонтальность, которые постоянно подчеркиваются в «культуре один», должны способствовать такому движению.

«Культура два» характеризуется словами «конец», «неподвижность», «вертикальность», «иерархичность». В «культуре два» настоящий момент оказывается не начальной точкой истории, а, скорее, ее финалом. Появляется интерес к пути, которым общество пришло к настоящему моменту, а следственно, и интерес к истории. Изменяется отношение к историческим памятникам: «культура два» активно их творит. Будущее продолжает оставаться желанным, движение к нему становится еще более радостным, но этому движению не видно конца. В результате в «культуре два» движение становится тождественным неподвижности, а будущее — вечности. Важными элементами становятся иерархичность и вертикальность. Как следствие, возникают идеи построить нечто высокое, вечное в прямом и метафорическом смысле. Перечисленные атрибуты двух культур Паперный иллюстрирует преимущественно примерами из истории архитектуры. Мы же попробуем обнаружить знаковые элементы в поэтике Зощенко.

На первый взгляд, зощенковские рассказы 1920-х годов с их «примитивно-бытовой» основой сюжета лишены каких-либо прямых отсылок к интересующему нас историко-культурному контексту. Тем не менее, они имеют достаточно выраженную культурную установку рассказчика и героя. Герой рассказов — «новорожденный» пролетарий, занимающий позицию неприятия дореволюционной действительности. Ему чуждо все, что связано с ушедшей эпохой. Рассказчик и герой в произведениях Зощенко отвергают как материальные, так и духовные атрибуты старого мира. В этом отрицающем жесте ощутимы отголоски и собственной авторской позиции. Писатель не испытывал ностальгии по тому времени, которое навсегда ушло.⁴

Одним из наиболее ярких атрибутов дореволюционной культуры в сознании зощенковского персонажа является театр. Театр как культурный знак прошлого в поэтике Зощенко выражает индивидуальное начало, и в этом плане он противопоставляется всему массовому, коллективному. Отсюда возникает знаковая оппозиция «театр» — «баня»⁵ (индивидуальное — коллективное). Герой-пролетарий не

¹ Паперный В. Культура два. М., 1996. С. 59.

² Такая тенденция отражена в модернистской литературе начала века. В связи с этим можно привести цитату из программной статьи В. Маяковского: «Сбросить — это как будто они там были, нет, надо бросить с парохода...». См.: Русский футуризм. М., 2000. С. 376—377.

³ Например, в поэме «Двенадцать» А. Блок писал: «...мировой пожар раздуем, мировой пожар в крови...» (Блок А. Стихотворения. Л., 1955. С. 579).

⁴ В автобиографической повести «Перед восходом солнца» Зощенко пишет так: «Я был свидетелем того, как уходил этот мир, как с плеч его соскользнула эта непрочная красота, эта декоративность, изящество». (Зощенко М. М. Собр. соч.: В 4 т. М., 2005. Т. 4. С. 450. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием номера тома и страницы).

⁵ «Сжигание» как знак «культуры один» у Зощенко заменяется мытьем, купанием. См.: «Надо же, говорю, и другим помыться. Не в театре, говорю» (1, 360).

понимает условности театрального искусства и чрезвычайно далек от него.⁶ Театр представляется ему олицетворением социальной несправедливости, и поэтому «театральные эпизоды» рассказов Зоценко воспроизводят главным образом ситуации социального неравенства. Герой оказывается в положении униженного.⁷ Любопытно наблюдение А. Жолковского, по мнению которого поведение зощенковского героя в театре — пародия, высмеивающая толстовскую эстетику народности.⁸ Подчеркнем, что именно в театре «аристократка» разворачивает «свою идеологию», после чего герой рассказа ее отвергает.

В принципиальном непонимании персонажем театрального искусства для автора заключен глубинный личностный смысл. Театр связан с уходящим миром и его «непрочной» красотой. Через призму театра Зоценко рассматривает культуру начала века, в частности, декадентское искусство. Писатель стремится отделить «искусственное» от «подлинного». В незавершенном сборнике литературно-критических статей «На переломе» можно найти его размышления о литературе 1910—1920-х годов. Таким образом, в рассказах Зоценко 1920-х годов прослеживаются следующие культурные коды: отрицание прошлого, негативное отношение к искусству декаданса, стремление к равенству.

2

Письма Зоценко и особенно его литературно-критические статьи свидетельствуют о глубоком интересе писателя к Блоку. Между тем уже первые короткие рассказы Зоценко, написанные в сказовой манере, взрывали литературную эстетику начала века. Анализируя «Аристократку», А. Жолковский приходит к выводу, что этот рассказ пародирует не только знаменитую «Незнакомку» Блока, но и всю декадентскую культуру.⁹ Отметим, что до конца 1920-х годов для большого количества как писателей, так и читателей Блок оставался символом эпохи, великим поэтом, предугадавшим крушение старого мира и выразившим мироощущение «культуры один». Для современников Блока весь его творческий путь ассоциировался с «апокалиптической темой гибели».¹⁰

Отношение Зоценко к Блоку было двойственным и его можно охарактеризовать словами «притяжение-отталкивание». Поэтика сатирических рассказов Зоценко сформировалась в начале 1920-х годов в русле «культуры один» на ощущении трагического разрыва между «стремительным полетом фантазии» и «русской действительностью», на отрицании прошлого, в том числе на отрицании декадентской культуры. С середины 1920-х годов писатель начинает публиковать цикл «Сентиментальные повести», в котором в общем и целом остается верен своей творческой манере. Любопытно проследить, как в этих повестях подвергается критике знаковый, мифологический образ Блока в качестве представителя «культуры один».

⁶ Например, в рассказе «Аристократка» (1923) герой «сидит на верхотурье и ни хрена не видит» (1, 228).

⁷ Герой «Аристократки» из-за того, что у него мало денег терпит публичное унижение; в похожей ситуации оказывается и герой рассказа «Мелкий случай» (1927), который не может заплатить за гардероб.

⁸ См.: Жолковский А. К. Блуждающие сны и другие работы. М., 1994. С. 134.

⁹ «В психологическом плане „Аристократка“ сводит счеты автора с матерью и женщиной вообще, а в литературном — с «Незнакомкой» Блока и со всей символизируемой ею декадентской культурой» (Жолковский А. Аристократка // Лицо и маска Михаила Зоценко. М., 1994. С. 339).

¹⁰ См.: Чуковский К. Александр Блок // Чуковский К. Современники. 5-е изд., испр. и доп. М., 2008. С. 246—289; Блок А. Крушение гуманизма // Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1962. Т. 6. С. 93—115. А. Луначарский называл Блока «последним крупным художником русского дворянства» (Луначарский А. В. Александр Блок // Луначарский А. В. Собр. соч.: В 8 т. М., 1963. Т. 1. С. 465).

Центральной темой «Сентиментальных повестей», а также повести «Мишель Синягин», написанной Зощенко в 1930 году, становится тема «гибели». Несомненно, что осмысление ее писателем связывалось как с конкретной творческой судьбой Блока, так и с судьбой декадентской культуры в целом. Как правило, «Сентиментальные повести» рассматривались критикой в русле традиционной для классической русской литературы проблемы «маленького человека». Полемика «Сентиментальных повестей» с русской классикой очевидна.¹¹ Объектом пародии Зощенко становятся духовные искания всей русской литературы XIX века. Наиболее важным в цикле становится мотив совершенной «ошибки», которую герои не способны исправить. Признание в ошибке выглядит не как конкретное разоблачение чьих-либо корыстных намерений, а как осознание неправильного выбора жизненного пути из-за живучести стереотипов старой культуры. Подчеркнем, что в сборнике «Сентиментальные повести» пародируются не только литературные традиции XIX века, но и литература «Серебряного века», в том числе декадентство и символизм.

Попробуем проследить, как проблематика «Сентиментальных повестей» Зощенко перекликается с основными концепциями статьи Блока «Крушение гуманизма». Мотивы «гибели человека» и «крушения идеалистической философии» особенно ярко высвечены в повести «Люди».¹² Зощенко трансформирует и пародирует идеи Блока, перенося их в конкретный житейский план. Повествуя об истории жизни и гибели представителя старого дворянского рода интеллигента Белокопытова, писатель показывает, как герой деградирует и превращается в некое подобие животного.¹³ В трактовке Зощенко блоковские концепции, лишённые глубокого мистико-философского подтекста, предстают в комически-вульгаризованном виде. Если у Блока гибель — событие духовного плана, рассматриваемое во вселенском масштабе, то у Зощенко гибель прежде всего материальна. С мотивом гибели в «Сентиментальных повестях» тесно связан мотив нищенства. Как в прямом, так и в метафорическом значении «нищенство» является одной из доминирующих тем всего цикла.¹⁴ В дальнейшем в поэтике Зощенко образ нищего подвергнется смысловой корректировке, превратится в знак конкретного историко-культурного подтекста. Нищенство в широком смысле станет олицетворением не только декадентского искусства, но и всей модернистской культуры. В этой связи интересно то, как Зощенко вспоминал встречу с оборванным и голодным поэтом А. Тиняковым, произошедшую в 1922 году: «Образ этого поэта остался в моей памяти как самое ужасное видение из всего того, что я встретил в моей жизни» (5, 212). В сборнике «Сентиментальные повести» нищими становятся интеллигенты, дворяне, артисты модернистского склада, а в повести «Мишель Синягин» жизнь главного героя проецируется на творческую судьбу Александра Блока.¹⁵ В частности, критикой было давно замечено, что стихотворение Синягина «Дамы, дамы» выглядит пародией на блоковские стихи о Прекрасной Даме, а его любовь к абст-

¹¹ В повести «Веселое приключение» Зощенко иронически замечает: «Теперь нарочно возьмем нашу дорогую русскую литературу. Погодка взята по большей части ерундовая. Либо мель, либо буря (...). Герои же, как нарочно, подобраны нелюбезные...» (2, 133).

¹² Автор сам указывает на это: «Это будет несколько грустная повесть о крушении всевозможных философских систем, о гибели человека, о том, какая, в сущности, пустяковая вся человеческая культура (...). Это будет повесть о крушении идеалистической философии» (2, 65).

¹³ Иван Иванович утрачивает человеческий облик: «из всех животных он самое плохое животное» (2, 90). Инстинкт голода становится доминирующим и в конечном итоге заслоняет все другие желания героя. Так, намерение Белокопытова убить Яркина в решающий момент встречи противников вдруг подменяется желанием «выпить горячего чая» (2, 93).

¹⁴ Чуковский отмечал, что «образ нищего постоянно маячит в книге Зощенко» (Чуковский К. Из воспоминаний // Михаил Зощенко в воспоминаниях современников. М., 1981. С. 50).

¹⁵ См., например, у Ц. Вольпе: «...судьба Мишеля Синягина есть какая-то пародия на судьбу Александра Блока» (Вольпе Ц. Книга о Зощенко // Вольпе Ц. Искусство непохожести. М., 1991. С. 218).

рактной незнакомке, «блестящей в своей красоте и таинственности», переключается с декадентской темой мистической любви к неземной женщине. На страницах повести Синягину суждено пройти вполне прозаический земной путь, в конце повествования «он нищий и бродяга, потерявший все в своей жизни» (2, 295). Подчеркнем, что в «Мишеле Синягине», как и в «Сентиментальных повестях», мотивы нищенства и гибели оказываются главенствующими, а история героя отождествляется с судьбой всей декадентской культуры.

При этом автор признает свое сходство с Синягиным,¹⁶ также как и с героем-интеллигентом в предисловии к «Сентиментальным повестям». Таким образом, Зоценко сам идентифицирует себя как представителя декадентской культуры. Более того, в автобиографической повести «Перед восходом солнца» он не только открыто скажет о своей связи с «культурой один», но и поставит знак равенства между своей судьбой и судьбой Блока. Двойственность постоянно преследовала писателя. С одной стороны, Зоценко ощущал свою принадлежность к интеллигенции, к представителям культуры начала века, с другой стороны, он понимал, что оказался на переломе разных культурных эпох и стремился избежать трагической судьбы писателей «культуры один». Его попытку перестать быть сатириком, изменить себя как писателя, принять новую культуру, «культуру два», мы коротко рассмотрим в третьей части статьи.

3

В начале 1930-х годов советская культура окажется под сильнейшим идеологическим прессингом. В сталинскую эпоху ни сатире, ни пародии в литературе уже не будет места. Писателям-сатирикам приходится перестраиваться. Многие вообще отказываются от этого жанра. Например, В. Катаев переключается с сатиры на лирику, В. Шишков начинает писать исторические романы. Поэтика Зоценко также претерпевает существенные изменения, начинается новый этап в творчестве писателя. В повести «Возвращенная молодость» (1933) Зоценко обращается к проблемам нравственного и физического здоровья человека, а в «Голубой книге» (1935) писатель пробует себя в историческом жанре.

Несмотря на то что повесть «Возвращенная молодость» посвящена медицинским и психологическим проблемам, ее сюжетобразующим стержнем по-прежнему является судьба героя интеллигента, как в цикле «Сентиментальные повести» или в «Мишеле Синягине». С первых страниц Зоценко подчеркивает социальную направленность затрагиваемой им проблемы: «Автор имеет в виду так называемую интеллигентскую прослойку, имеющую прежние мелкобуржуазные привычки и традиции» (3, 11). В «Возвращенной молодости» присутствует любовная коллизия, которая кажется вариацией отношений рассказчика и героини из рассказа «Аристократка». Основные элементы фабульной структуры достаточно узнаваемы: определенная недоступность для Волосатова, героя повести, «дамы его сердца» и в то же время стремление ею обладать; претензии героини на «аристократическую жизнь»; неспособность героя удовлетворить ее запросы; финальный разрыв Волосатова со своей любовной пассивной. Для обоих произведений характерен общий мотив «покупки любви за деньги». Мечтания героя о возвышенной любви разбиваются о пошлую и жестокую реальность.

Как и в «Аристократке», любовный сюжет в «Возвращенной молодости» пародирует тему неземной любви в модернистской литературе и творчестве Блока в частности. Неслучайна и любовь Волосатова к Шопену.¹⁷ Известно, что поэтическое

¹⁶ «Наш знакомый (...) наш родственник М. П. Синягин» (2, 193).

¹⁷ «Он играл (...) Шопена — музыканта, который от чахотки и меланхолии умер в тридцатидевятилетнем возрасте» (3, 28).

творчество Блока Зоценко отождествлял именно с музыкой Шопена: в статье «Трагический рыцарь» он сопоставлял ритм блоковского стиха с музыкальными произведениями Шопена.¹⁸ Добавим к этому, что Шопен был любимым композитором Зоценко, и в автобиографической повести «Перед восходом солнца» музыка Шопена становится одним из важных исходных внешних толчков, помогающих рассказчику преодолеть свою болезнь. Это еще одно свидетельство существования «родственной связи» между Зоценко и Блоком и непреодоленной двойственности в отношении Зоценко к великому поэту.

Второй попыткой измениться и «идти в ногу со временем» стала «Голубая книга» (1935), представляющая собой историю человеческих отношений. «Голубая книга» состоит из пяти разделов, посвященных разным темам. Разделы делятся на четыре части: предисловие, исторические анекдоты и их авторские комментарии, переработанные писателем рассказы 1920-х годов и послесловие. По замыслу писателя, историческая дорога ведет людей к «светлому будущему»: раньше было плохо, сейчас лучше, а в будущем будет еще лучше. Однако при внимательном взгляде на героев самых разных исторических анекдотов становится ясно, что «исторические персонажи» вовсе не являются таковыми, они думают и разговаривают как герои рассказов Зоценко 1920-х годов. Погружение в уже ушедшую речевую атмосферу вызывает у читателя ощущение совмещения времен, размывания границ прошлого и настоящего, между которыми, как обнаруживается, нет сущностной, принципиальной разницы.¹⁹

В «Голубой книге» Зоценко не пытается воссоздать другие исторические эпохи или построить некий культурно-исторический монумент по примеру А. Толстого и некоторых других писателей «культуры два». Через призму истории Зоценко подвергает сатире современную ему жизнь. Таким образом, он был и остается писателем «культуры один». Вероятно, поэтому его отторгла сталинская эпоха.

¹⁸ См.: Зоценко М. Трагический рыцарь // Орлов В. Н. «Здравствуйте, Александр Блок». Л., 1984. С. 170—179.

¹⁹ См. об этом подробнее: Ким Д. С. Творческая личность писателя в эпистолярном наследии. СПб., С. 134—141.

© П. Ф. Успенский

«РОССИЯ СЧАСТИЕ. РОССИЯ СВЕТ...» Г. В. ИВАНОВА И НАСЛЕДИЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

Стихотворение Г. Иванова «Россия счастье. Россия свет...» (далее — *РСРС*) впервые было опубликовано в «Современных записках» (1931. № 47) и впоследствии вошло в книгу «Отплытие на остров Цитеру» (1937). Как и другие стихи автора, справедливо названного В. Ф. Марковым «цитатным поэтом»,¹ интересующий нас текст прочно укоренен в литературной традиции:

Россия счастье. Россия свет.
А, может быть, России вовсе нет.

¹ Марков В. Ф. Русские цитатные поэты: заметки о поэзии П. А. Вяземского и Георгия Иванова // Марков В. Ф. О свободе в поэзии: Статьи, эссе, разное. СПб., 1994. С. 214—232. См. также важные соображения об интертекстуальности у Иванова в статье: Богомолов Н. А. Георгий Иванов и Владислав Ходасевич // Богомолов Н. А. Русская литература первой трети XX века. Портреты. Проблемы. Разыскания. Томск, 1999. С. 376—391.

И над Невою закат не догорал,
И Пушкин на снегу не умирал,

И нет ни Петербурга, ни Кремля —
Одни снега, снега, поля, поля...

Снега, снега, снега... А ночь долга,
И не растают никогда снега.

Снега, снега, снега... А ночь темна,
И никогда не кончится она.

Россия тишина. Россия прах.
А, может быть, Россия — только страх.

Веревка, пуля, ледяная тьма
И музыка, сводящая с ума.

Веревка, пуля, каторжный рассвет
Над тем, чему названья в мире нет.²

Комментаторы Иванова связывали стихотворение, прежде всего, с творчеством А. А. Блока. Так, Г. И. Мосешвили предложил³ в строке «А, может быть, Россия вовсе нет» услышать отзвук первой фразы статьи Блока «Интеллигенция и революция» (1918): «„Россия гибнет“, „России больше нет“, „вечная память России“ — слышу я вокруг себя».⁴ В свою очередь, строку «И музыка, сводящая с ума...» в комментариях предлагается сравнить с призывом Блока из той же статьи «слушать ту великую музыку будущего, звуками которой наполнен воздух».⁵

В новом издании стихов поэта А. Ю. Арьев уточняет наблюдения Мосешвили и предлагает целый ряд других контекстов, актуальных для понимания стихотворения. Позволим себе привести исследовательский комментарий, который содержит значительную долю интерпретации текста: «Связь с Блоком тут есть. С той оговоркой, что стихи Г. И. развиваются как опровержение тезиса Блока, высказанного тут же: „Но — передо мной Россия“. Г. И. выступает от имени тех, чьи голоса Блок слышал „вокруг себя“. Подтверждение этому — согласная с Некрасовской „Тишиной“ строчка „Россия тишина“, прямая контроверза блоковскому: „Россия — буря“. Точно так же известный призыв Блока слушать „музыку революции“, „новую музыку“, как говорится в статье, откликается отрицательной ее характеристикой у Г. И.: да, это „музыка“, но „музыка, сводящая с ума“. Помянутую Блоком так же „веревку“ в „нервной дворянской руке“ Столыпина поэт превращает в „веревку“ просто, в символ безличного улучшения в руках безличных противников премьер-министра. Соотнесенность с восприятием России Блоком в ст(ихотворе)нии Г. И. все же есть — и прямая. Г. И. относится к ней из парижского далека как к „лирической величине“. Так Блок писал матери из Милана 19 июня 1909 г.: „Россия для меня — все та же — лирическая величина. На самом деле — ее нет, не было и не будет“. *И не растают никогда снега* — реминисценция из „Посоха“ (1914) Мандельштама: „А снега на черных пашнях / Не растают никогда“. Соль, однако, в том, что сюжетное движение начинается у Г. И. ровно в ту минуту, в которую герою „Посоха“ оно представляется завершенным: „Мне, увидевшему Рим!“. Г. И. демонстрирует взгляд из Рима. *Россия прах* — в „Стихах к сыну“ (1932) Цветаева говорит о подобном утверждении как об общем месте

² Иванов Г. В. Стихотворения / Сост., вступ. статья и прим. А. Ю. Арьева. СПб., 2010. С. 269 (Новая библиотека поэта. Большая сер.).

³ Мосешвили Г. И. [Комментарии] // Иванов Г. В. Собр. соч.: В 3 т. М., 1994. Т. 1. С. 610.

⁴ Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М., Л., 1962. Т. 6. С. 9.

⁵ Там же. С. 19.

эмигрантской идеологии: „Нести в трясущихся горстях: / «Русь — это прах, чти — этот прах»”. Г. И. также сомневается в окончательности подобного приговора. Но образ оставленной России у него с очевидностью противоположен цветаевскому. У нее: „Россия моя, Россия / Зачем так ярко горюшь?” («Лучина», 1931) и известный всем куст рябины из „Тоска по родине!.. Давно...” (1934), у Г. И. — это всегда почти снега. *Веревка, пуля, ледяная тьма...* — здесь использованы образы Н. С. Тихонова из стихотворения „Огонь, веревка, пуля и топор...” (1921), с упомянутой только что характерной заменой „огня” на „лед”⁶.

Указанные претексты требуют некоторого ранжирования. Стихотворение Тихонова, исполненное романтикой «настоящего» познания природного мира («И в каждой капле спал потоп, / Сквозь малый камень прорастали горы...»), в котором культурные условности теряют значение («Монеты вес утратили и звон, / И дети не пугались мертвецов») и который учит подлинному говорению о вещах («Тогда впервые выучились мы / Словам прекрасным, горьким и жестоким»⁷), с нашей точки зрения, не столь очевидно связано со смысловым развитием стихотворения Иванова. Думается, что если Иванов и заменил в первой строке стихотворения «Огонь, веревка, пуля и топор...» «огонь» на «лед», то сделал это скорее бессознательно. Добавим, что эту переключку между текстами можно трактовать если не как случайную, то скорее как лексико-стилистическую: Иванов вполне мог запомнить строки Тихонова, однако, создавая *PCPC*, запомнившуюся строку он использовал в тексте без сохранения семантической связи между стихотворениями.

По-видимому, нечто сходное происходит и в случае с «Посохом» Мандельштама. В самом деле, при лексической близости строки «И не растают никогда снега» со строками «А снега на черных пашнях / Не растают никогда», смысловой связи между текстами, с нашей точки зрения, не возникает. В идиолекте Иванова «таянье снегов» ассоциировалось с «Посохом», возможно также, что эта ассоциация учитывалась в тексте и считывалась некоторыми читателями, однако с нашей точки зрения, в данном случае реминисценция не несет смысловой функции, и ее роль сводится к обогащению коннотативного поля текста за счет литературных ассоциаций, возникающих при «угадывании» цитаты.

Для *PCPC*, как было отмечено комментаторами, важную роль играет творчество Блока. Полагаем, что это действительно так, но специфика диалога поэтов требует уточнения. С нашей точки зрения, стихотворение Иванова отсылает не только к текстам старшего поэта, но и к творчеству Ф. М. Достоевского. Для более точного понимания специфики интертекстуального плана *PCPC* сначала необходимо коротко рассмотреть смысловое развитие стихотворения.

PCPC начинается с полемики со мнением, отраженным в первой строке и связанным, очевидно, с ностальгической идеализацией России, характерной для эмигрантской литературы. Вторая строка — «А, может быть, России вовсе нет» — вводит тезис, который в дальнейшем тексте разворачивается и уточняется.

Со 2-го до 5-го двустихия отрицание существования России строится на четкой оппозиции «культура» vs. «природа», причем мнимым оказывается первый элемент, а реально существующим — второй. Действительно, в зону сомнения попадает *Петербург, Кремль, закат над Невой* и смерть *Пушкина* (Пушкин как «солнце русской поэзии» мотивирует попадание «заката над Невой» в культурное пространство), а в зону утверждения — *поля, снега*, которые никогда *не растают*, и темная бесконечная *ночь*. Занятно, что на структурном уровне указанные два ряда соответствуют концептам «счастье» и «свет», введенным первой строкой стихотворения. «Свет» полемически соотносится с миром «природы», а «счастье» — с мнимым миром «культуры».

⁶ Иванова Г. В. Стихотворения. С. 601—602.

⁷ Тихонов Н. С. Стихотворения и поэмы. Л., 1981. С. 90—91 (Библиотека поэта. Большая сер.).

С 6-го двуступища характер базовой оппозиции меняется. «Природный» ряд становится более экспрессивным (*ледяная тьма*) и расширяется, в него добавляются психофизические компоненты (*страх*) и элементы обратной стороны человеческой цивилизации, втягивающиеся в орбиту семантики смерти или подавления (*веревка, пуля, каторжный рассвет*). Наконец, в этот ряд включается *музыка, сводящая с ума*.

Тема «культуры» к финалу стихотворения исчезает, полностью подчиняясь «природному» или, с учетом вышесказанного, «природному и негативно цивилизационному» началу. В самом деле, с 6-го двуступища «культурные» атрибуты проявляются только в назывании страны (которая тут же попадает в контекст второго члена оппозиции — *Россия — тишина; Россия — прах; Россия — страх*), а в последней строке страна теряет даже свое имя, окончательно совпадая со страшным миром холода, темноты, смерти или насилия. Отметим, что финал возвращает нас к первой строке и парадоксально ставит точку в воображаемом споре: в утверждении *Россия — свет*, по Иванову, верна только рема (с заменой *света* на *каторжный рассвет*), тогда как тема как таковая отсутствует (*названья в мире нет*).

Намеченное лишь пунктирно смысловое развитие стихотворения осложняется благодаря тонкой игре ед. и мн. ч. существительных, системе их удвоений и тонкой рифменной инструментровке (грамматический анализ поэтики не входит в задачи настоящей статьи), однако не менее важна и упоминательная клавиатура текста.

Мы полагаем, что рецептивным фоном стихотворения Иванова можно считать творчество Достоевского, значительность которого для определенного круга эмиграции подчеркивал Г. Адамович: «В глубине души, по складу своему (...) мы были людьми толка скорей „достоевского“, чем толстовского, воспринимая Толстого преимущественно как упрек».⁸

О важности для Иванова творчества Достоевского хорошо известно.⁹ В научных работах наибольшее внимание привлекал «Распад атома» (1938), который систематически сопоставлялся с «Записками из подполья»¹⁰ и другими произведениями великого романиста.¹¹ Диалог с Достоевским обнаруживается в «Третьем Риме», в статье «О новых русских людях» и в последних стихах «Дневника».¹² Получившая широкое распространение строка из стихотворения «Теперь, когда я сгнил и черви обглодали...» — «Мне исковеркал жизнь талант двойного зренья» — восходит, как показала Н. Ю. Грякалова, к метафоре «двойного зренья» у Л. Шестова, благодаря которой философ объяснял творчество Достоевского.¹³

Каким образом романы Достоевского отразились в *РСРС*? Думается, что «знаки» произведений романиста вводятся в стихотворение постепенно и усиливают смысловой потенциал базовой оппозиции текста. Сомнение в реальном существовании России и отрицание ее культурной истории, прежде всего — самого существования Петербурга, находит себе прямое соответствие в хрестоматийном признании Аркадия Долгорукого в «Подростке»: «В такое петербургское утро, гнилое, сырое

⁸ Адамович Г. Одиночество и свобода. М., 1996. С. 190.

⁹ См., например: Арьев А. Ю. Жизнь Георгия Иванова. Документальное повествование. СПб., 2009 (по указателю).

¹⁰ Бем А. Л. Исследования. Письма о литературе. М., 2001. С. 439; Ельницкая Л. П. Исповедь антигероя («Записки из подполья» Ф. М. Достоевского и «Распад атома» Г. Иванова) // Достоевский. Материалы и исследования. СПб., 2007. Вып. 18. С. 227—240; Котельников В. А. «Записки из подполья» Ф. Достоевского и «Распад атома» Г. Иванова // Достоевский и русское зарубежье XX века. СПб., 2008. С. 116—125.

¹¹ Ранчин А. М. Свидригайлов, Ставрогин и поэтика извращения в «Распаде атома» Георгия Иванова // Ранчин А. М. Переключка Камен: Филологические этюды. М., 2013. С. 509—516.

¹² Лопачева К. М. «Бобок будет серьезный...» (Достоевский в художественном мире Георгия Иванова) // Русская литература. 2012. № 3. С. 191—204.

¹³ Грякалова Н. Ю. «Талант двойного зренья». Об одной визуальной метафоре у Георгия Иванова // Русская литература. 2009. № 4. С. 39—47.

и туманное, дикая мечта какого-нибудь пушкинского Германна из „Пиковой дамы” (...), мне кажется, должна еще более укрепиться. Мне сто раз, среди этого тумана, задавалась странная, но навязчивая греза: „А что, как разлетится этот туман и уйдет кверху, не уйдет ли с ним вместе и весь этот гнилой, склизлый город, подыметься с туманом и исчезнет как дым, и останется прежнее финское болото, а посреди его, пожалуй, для красы, бронзовый всадник на жарко дышащем, загнанном коне?” Одним словом, не могу выразить моих впечатлений, потому что все это фантазия, наконец, поэзия, а стало быть, вздор».¹⁴

В свете приведенной цитаты, отзывающейся в начале *PCPC*, дальнейшие строки текста можно воспринимать как эмигрантскую вариацию размышлений героя «Подростка». Поскольку ассоциация с Достоевским задается, по нашему предположению, с самого начала текста, — есть еще одно слово, которое может связываться с великим романистом. Речь идет о прилагательном *каторжный* (*рассвет*) в предпоследней строке. Это слово ассоциируется как с биографией Достоевского, так и с его произведениями — прежде всего, с «Записками из мертвого дома» и эпилогом «Преступления и наказания». Заметим, что указанная связь — второстепенная, она может возникать только при актуализации фрагмента «Подростка» (само прилагательное *каторжный* не обязательно ассоциируется именно с великим романистом).

Присутствие в рецептивном фоне *PCPC* «Подростка» наталкивает на мысль, что в стихах отразился еще один роман Достоевского. Базовая оппозиция стихотворения Иванова находит соответствие также и в рассуждениях капитана Лебядкина. В «Бесах» герой дважды произносит свою сентенцию, характеризующую страну. Впервые — в разгар скандала в доме Варвары Петровны, когда он пускается в философские рассуждения: «Я желал бы называться князем де Монбаром, а между тем я только Лебядкин, от лебедя, — почему это? Я поэт, сударыня, поэт в душе, и мог бы получать тысячу рублей от издателя, а между тем принужден жить в лохани, почему, почему? Сударыня! По-моему, Россия есть игра природы, не более!»¹⁵

Позже Лебядкин расширяет сентенцию, сообщая Николаю Ставрогину ее полную версию: «Россия есть игра природы, но не ума».¹⁶ Сентенция капитана отзывается в конце романа, когда Степан Верховенский решается отправиться в свое последнее странствие и во время разговора со встреченной Лизой придумывает очередную мотивировку своего поступка:

«— Степан Трофимович, слышали вы что-нибудь там про убитых людей... Это правда? Правда?

— Эти люди! Я видел зарево их деяний всю ночь. Они не могли кончить иначе... (Глаза его вновь засверкали.) Беги из бреда, горячечного сна, беги искать Россию, *existe-t-elle la Russie? Bah, c'est vous, cher capitaine!*»¹⁷

Мысль Лебядкина о том, что Россия — «игра природы», перекликается с развитием основной смысловой линии стихотворения Иванова, а риторический вопрос Степана Трофимовича (*existe-t-elle la Russie?*) будто бы повторяется во второй строке — «А, может быть, России вовсе нет» (хотя знак вопроса в ней отсутствует).

Если направление нашей мысли верно, то несложно заметить, что в *PCPC* ряд лексем также могут ассоциироваться с «Бесами» (причем, как и в случае с «Подростком», сами по себе эти слова могут ассоциироваться с чем угодно, но в свете общей отсылки к Достоевскому связь становится более конкретной). Так, например, *веревка* и *пуля* связываются, соответственно, с самоубийством Ставрогина («Креп-

¹⁴ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1973. Т. 13. С. 113. Примечательно, что это же хрестоматийное рассуждение отразилось в «Петербургских зимах» Г. Иванова (см. подробнее: Лопачева М. К. Указ. соч. С. 198—201).

¹⁵ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. Т. 10. С. 141.

¹⁶ Там же. С. 209.

¹⁷ Там же. С. 412; существует ли Россия? А, это вы, дорогой капитан! (*фр.*).

кий шелковый снурок, очевидно заранее припасенный и выбранный, на котором повесился Николай Всеволодович, был жирно намазлен»¹⁸) и убийством Шатова («Шатов вдруг прокричал кратким и отчаянным криком; но ему кричать не дали: Петр Степанович аккуратно и твердо наставил ему револьвер прямо в лоб, крепко в упор и — спустил курок»¹⁹). Добавим, что и *ночь* в «Бесах» играет существенную роль, становясь фоном роковых событий (ограбление иконы, пожары и убийства после праздника, убийство Шатова). Благодаря эпиграфу из пушкинских «Бесов» с их ночной семантикой именно *ночь* в романе Достоевского связывается с пугающими действиями революционного кружка, едва ли не становясь символом происходящего в России.

Учитывая возможные конкретные ассоциации с произведением Достоевского, заметим также, что страшный мир, конструируемый в *РСРС*, в целом близок атмосфере «Бесов». Связь стихотворения Иванова с романом, вероятно, подкрепляется и тем, что проблематика «Бесов» регулярно реактуализировалась в революционном 1917 году и позже, а сам роман воспринимался диаспорой как метафора революции (и ее последствий).

Рассмотрение «Бесов» как рецептивного фона *РСРС* не отвечает на напрашивающийся вопрос: почему в ряду элементов природного или негативного цивилизационного начала оказывается *музыка*? В самом деле, в романе Достоевского нет *музыки*, как нет в нем *полей* и *снегов*, столь важных для *РСРС*.

Вероятно, мы можем полагать, что эти образы мотивированы уже упомянутыми «Бесами» Пушкина (если допускать связь *РСРС* с романом Достоевского, то необходимо признать, что пушкинские стихи неизбежно просвечивают сквозь прозаический текст) с их сильнейшими визуальными и акустическими деталями: «Мчатся тучи, вьются тучи; / Невидимкою луна / Освещает снег летучий; / Мутно небо, ночь мутна. / Еду, еду в чистом поле; / Колокольчик дин-дин-дин... / Страшно, страшно поневоле / Среди неведомых равнин! (...) Вьюга злится, вьюга плачет; / Кони чуткие храпят; / Вот уж он далече скачет; / Лишь глаза во мгле горят; / Кони снова понеслись; / Колокольчик дин-дин-дин... / Вижу: духи собрались / Среди белеющих равнин. (...) Сколько их! куда их гонят? / Что так жалобно поют? / Домового ли хоронят, / Ведьму ль замуж выдают? (курсив наш. — П. У.)».²⁰

На аллюзии на Достоевского и Пушкина в *РСРС* накладываются аллюзии на творчество Блока. Это касается образов снега, вьюги, метели и др., весьма характерных для Блока, начиная с периода антитезы его эволюции (1904—1908).²¹ Прежде всего, они проявились в цикле «Снежная маска» (1907), однако в дальнейшем встречаются в его лирике вплоть до поэмы «Двенадцать» (в статье мы не будем специально рассматривать эти мотивы).

Однако именно обращение к блоковскому наследию позволяет объяснить, почему в стихотворении Иванова *музыка* оказывается проявлением природного или негативного цивилизационного начала.

В эмигрантский период творчества Иванова, музыка, по-видимому, напрямую ассоциировалась с творчеством Блока, о чем свидетельствует другое стихотворение 1930—1931 годов (также вошло в книгу «Отплытие на остров Цитеру»), в котором, правда, образ России кардинально отличается от образа страны в *РСРС*:

Это звон бубенцов издадека,
Это тройки широкий разбег,
Это черная музыка Блока
На сияющий падает снег.

¹⁸ Там же. С. 516.

¹⁹ Там же. С. 460.

²⁰ *Пушкин*. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л., 1948. Т. 3. Кн. 1. С. 226—227.

²¹ О лирике этого периода см. подробнее: Минц З. Г. «Снежная маска» — «Фаина» — «Вольные мысли» // Минц З. Г. Лирика Александра Блока. СПб., 1999. С. 99—179.

...За пределами жизни и мира,
В пропастях ледяного эфира
Все равно не расстанусь с тобой!

И Россия, как белая лира,
Над засыпанной снегом судьбой.²²

Опуская объяснение этих стихов (см. тонкий комментарий Арьева к стихотворению), отметим, что Иванов здесь, в частности, развивает образы Блока из стихотворения «Я был смущенный и веселый...» (1906) из цикла «Фаина»:

Звезда, ушедшая от мира,
Ты над равниной — вдалеке...
Дрожит серебряная лира
В твоей протянутой руке...²³

Помимо переключки *лиры* и прилагательного к этому слову (с семантической близостью *белого* и *серебряного*), важно отметить и сходную поэтику описания России как возлюбленной (*никогда не расстанусь* у Иванова; многозначность образа Фаины, предполагающая в некоторых случаях отождествление героини с русским началом и Русью у Блока²⁴). В этом же стихотворении Блока музыка «обожгла и преобразила» лицо лирической героини.

Для нашего разворота темы важно, что понятие *блоковской музыки* у Иванова в данном случае связано с циклом «Фаина». Образ лирической героини этого цикла, в частности, непосредственно связан с мыслями Блока о народе и судьбе России. В первом стихотворении цикла — «Вот явилась. Заслонила...» (1906) появление героини аранжировано стихийными мотивами, среди которых важную роль играет музыкальная тема:

И под знойным снежным стоном
Расцвели черты твои.
Только тройка мчит со звоном
В снежно-белом забытьи.

Ты взмахнула бубенцами,
Увлекла меня в поля...²⁵

Бубенцы из цитируемого стихотворения, вероятно, отразились в первой строке стихов Иванова «Это звон бубенцов издадека...» (наблюдение не отменяет связи этой строки с романсом «Бубенцы» (1918) на слова А. Кусикова, что неоднократно отмечалось в комментариях), а их соседство с полями и снежными мотивами — в РСРС.

Похожее соединение мотивов мы видим и в драме Блока «Песня Судьбы» (опубл. 1909; переизд. 1919), о которой далее напишем подробнее, поскольку в ней мысли Блока о связи Фаины и Руси будут прямо утверждаться.²⁶ В финале

²² Иванов Г. В. Стихотворения. С. 272.

²³ Блок А. Собр. соч. Т. 2. С. 256.

²⁴ Минц З. Г. Указ. соч. С. 159.

²⁵ Блок А. Собр. соч. Т. 2. С. 254.

²⁶ Минц З. Г. Указ. соч. С. 159. Отметим, что бескрайние пространства, музыкальность и снежный пейзаж часто сопровождают и героиню «Снежной маски»; «Фаина», таким образом, во многом наследует предшествующему циклу, что отмечалось З. Г. Минц (Там же. С. 152—154). Вместе с тем, мы считаем важным сосредоточиться на «Песне Судьбы» потому, что в этом произведении наиболее отчетливо проводится отождествление Фаины и России. По всей вероятности, проблематика драматического произведения ретроспективно задавала более линейное прочтение лирических циклов. Если для Иванова в большей степени важна была лирика, а не драматургия Блока, в своем понимании «Снежной маски» и «Фаины» он мог во многом опираться на «Песню Судьбы».

блоковского произведения прощание Германа и Фаины неожиданно прерывается песней:

Фаина. Ты знаешь меня?
Герман. Не знаю.
Фаина. Ты найдешь меня?
Герман. Найду.

И внезапно, совсем вблизи, раздается победно-грустный напев, разносимый вьюгой:

Только знает ночь высокая,
Как поладили они...
Распрячься ты, рожь высокая,
Тайну свято сохрани...²⁷

Стоит отметить, что финальная седьмая картина «Песни Судьбы» разворачивается в зимних декорациях («Пустая равнина, занесенная снегом. Посредине — снежный холм. Ветер свистит и грозит метелью; сквозь ветер звенят как будто далекие, удалые бубенцы»²⁸), а на последних страницах драмы мотивы метели и мрака усиливаются. Герман встречает Коробейника, который готов довести героя «до ближнего места», в совершенном мраке и метели: «Последние слова Фаины разносит плачущая вьюга. Фаина убегает в метель и во мрак. Герман остается один под холмом. (...) Мрак почти полный. Только снег и ветер звенит. И вдруг, рядом с Германом, вырастает прохожий Коробейник».²⁹

В драме, таким образом, вьюга и ветер оказываются носителями *музыки*. Более того, заснеженные бескрайние пространства «Песни Судьбы», как кажется, напрямую перекликаются со строками из *РСРС*: «И нет ни Петербурга, ни Кремля — / Одни снега, снега, поля, поля... / Снега, снега, снега... А ночь долга, / И не растают никогда снега».

«Песня Судьбы», как известно, напрямую связана с рассуждениями Блока о народе.³⁰ Не случайно один из современников поэта писал: «Третье действие — кульминационный пункт „Песни судьбы“. Оно изображает встречу Германа и Фаины как встречу России и воина».³¹

В 1909 году (когда драма была впервые опубликована) финал «Песни Судьбы», по-видимому, прочитывался современниками и автором как оптимистический: интеллигенция и народ еще смогут найти друг друга и встреча Германа и Коробейника (как и песня из ушедшего в фольклор фрагмента поэмы Некрасова) символизировала движение к новому трудному объединению.

В 1919 году Блок выпустил новую редакцию драмы, и в контексте произошедших исторических событий текст обрел новый смысл. Принципиально открытый финал «Песни Судьбы» мог трактоваться уже не как обещание светлого будущего, а встреча Германа с Коробейником могла проецироваться на поэму Некрасова, в которой коробейники, оказавшись в незнакомой местности, встречают человека, готового их проводить, но вместо того чтобы исполнить свое обещание, он убивает путешественников.³² В таком контексте и «победно-грустный напев, разносимый вьюгой», и звенящие сквозь ветер «как будто далекие, удалые бубенцы», и «плачу-

²⁷ Блок А. Собр. соч. Т. 4. С. 165.

²⁸ Там же. С. 159.

²⁹ Там же. С. 166.

³⁰ В рассуждениях о драме мы далее опираемся на следующие работы: Волков П. Александр Блок и театр. М., 1926. С. 86—95; Родина Т. М. Александр Блок и русский театр начала XX века. М., 1972. С. 172—192; Федоров А. В. Ал. Блок — драматург. Л., 1980. С. 115—132; Грозов П. П. Поэтический театр Александра Блока // Блок А. Театр. Л., 1981. С. 35—44.

³¹ Волков Н. Указ. соч. С. 91.

³² См. подробнее: Успенский П. Ф. Тайные поминки по Блоку: Некрасов, Блок, Ходасевич // Русская литература. 2013. № 1. С. 173—176.

щая вьюга» обретают трагические коннотации и, оставаясь составляющими природного начала, становятся символами драматического и непреодолимого положения дел.

«Музыка, сводящая с ума», как часть природного начала в интересующем нас стихотворении Иванова восходит и к «Бесам» Пушкина, и к ряду литературных произведений Блока. Вместе с тем, в строке о «музыке» проявляются и ассоциации с публицистикой Блока, о которых писали Г. И. Мосешвили и А. Ю. Арьев.

В самом деле, в *РСРС* полемические переосмысливается основной пафос статьи Блока «Интеллигенция и революция» (1918).³³

Примечательно, что уже в начале статьи Блок апеллирует к классической литературе и, в частности, упоминает Достоевского: «„Россия гибнет“, „России больше нет“, „вечная память России“ — слышу я вокруг себя. Но передо мной — Россия: та, которую видели в устрашающих и пророческих снах наши великие писатели; тот Петербург, который видел Достоевский; та Россия, которую Гоголь назвал несущейся тройкой».³⁴

Думается, приведенная цитата позволяет прийти к выводу, что в рассматриваемом стихотворении Г. Иванов сознательно апеллирует к той же литературной традиции, что и Блок, однако он приходит совершенно к противоположным выводам. Более того, полемическое переосмысление некоторых блоковских положений («музыка») происходит за счет обращения Иванова к творческому наследию самого Блока.

Так или иначе, *РСРС* — это стихотворение, моделирующее эмигрантское представление о России. Как мы старались показать, в этом представлении значительную роль играет творчество Достоевского.

³³ Об исторических контекстах статьи см. недавнюю работу: *Иванова Е. В.* Полемический подтекст статьи «Интеллигенция и революция» // *Иванова Е. В.* Александр Блок: последние годы жизни. СПб., 2012. С. 126—140 (там же указание литературы, посвященной статье Блока). См. также: *Максимов Д. Е.* Критическая проза Блока // *Максимов Д. Е.* Поэзия и проза Ал. Блока. Л., 1975. С. 176—496 (особенно главы: «Тема народа и интеллигенции» и «После Октября»).

³⁴ *Блок А.* Собр. соч. Т. 6. С. 9.

© М. Ю. Михеев

ДЕЛО О «ПЛАГИАТЕ»: ПЬЕСА АЛЕКСАНДРА ГЛАДКОВА О КАВАЛЕРИСТ-ДЕВИЦЕ*

Гладков и Погодин — «Жестокий романс»

1960-е годы. В стране — *оттепель*. Александр Константинович Гладков полон множеством планов. Раньше, в конце войны, он — успешный драматург, запоем писавший пьесы, одну за другой... Вот из его тогдашнего письма брату (17 января 1945 года): «Сейчас у меня в доках стоит три корабля и я еще не решил, какой из них спускать на воду... <...> это современная романтическая комедия „Путешествие с музыкой“ — продолжение линии „Давным-давно“; вторая — „Московская“ пьеса под названием „Москва. Арбат“ (начерно готова) и пьеса под условным названием „Сороковые годы“, о наших днях...».¹

* Статья написана при поддержке гранта РФФИ № 13-06-00402а.

¹ *Гладков А. К.* Письма брату Льву Константиновичу Гладкову // РГАЛИ. Ф. 2590. Оп. 1. № 151. Л. 3—3 об. (письмо № 18).

В следующем письме тому же адресату (26 февраля) он назовет первый из упомянутых замыслов — «героической романтической музыкальной комедией-ревью-детективом, частью прозой и частью стихами».² И тут же признается, что у него «еще восемь других сюжетов для пьес и для романов».³

Однако в начале 60-х, по прошествии полутора десятилетий после войны, внешняя и внутренняя ситуация для Гладкова сильно изменилась. Он постепенно охладевает к писанию пьес (*отчего* — об этом разговор особый), переносит основное внимание на мемуары, литературную критику и дневник: к сценариям же и работе для кино начинает относиться как к поденщине, т. е. работе исключительно для денег. С этих пор, мне кажется, дневник и станет для него основной ценностью, можно сказать даже целью творчества, оставаясь таковой уже до смерти в 1976-м.

Следующая послевоенная пьеса Гладкова, та, что названа в цитированном письме «Москва. Арбат», несколько раз меняла свои названия: «Над пьесой „Новогодняя ночь“ (ее другое название — «Жестокий романс») Гладков, по его собственному утверждению, работал больше 10 лет. Премьера состоялась в 1945 г. в Ленинградском Большом драматическом театре, а также одновременно в Театре им. Вахтангова; но постановлением ЦК ВКП(б) от 26 августа 1946 г. „О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению“ пьеса была осуждена как „слабая, безыдейная“, уводящая в мир „фальшивых переживаний“».⁴

Надо сказать, что названному тут постановлению предшествовали иные, но столь же неприятные для автора события: именно из-за этой пьесы его подверг критике старший коллега — известный драматург Николай Погодин. По его мнению, в ней «одна амурная душещипательность <...> нет ни одного порыва чувства <...> Перо незрелое, неопытное дает описки и курьезы, в особенности там, где им замахиваются на вечные проблемы».⁵

В процитированной рецензии отразилась ревность уже именитого в ту пору автора серьезных пьес о Ленине («Человек с ружьем», 1937 и «Кремлевские куранты», 1940) по отношению к автору начинающему — *молодому, да раннему*, к тому же работающему в некоем «несерьезном» жанре. Гладковский «Жестокий романс» в той же статье был назван еще и *апологией мещанства*; вероятно, за то, что его главные герои: он и она, с одной стороны, и бывшие летчик со своим штурманом — с другой, часто в ходе действия выпивают — первые шампанское (но ведь действие и происходит под Новый год), а вторые — коньяк. Этим они, пожалуй, более напоминают героев Э. М. Ремарка или Э. Хемингуэя, которыми тогда зачитывалась советская интеллигенция и которым в самом деле, вполне возможно, вольно или невольно подражал Гладков.

Но через полтора месяца вслед за рецензией Погодина выйдет и другая газетная статья, некоей М. Шуваловой, где Гладков будет обвинен в том, что сюжет «Жестокое романса» заимствован из чужого романа (хотя прямых обвинений в *плагиате* не было).⁶

Эта рецензия опиралась, скорее всего, на состоявшийся весной 1945 года товарищеский суд, признавший, что в комедии Гладкова «Давным-давно» имеются за-

² Потом она будет еще переделана в киносценарий и воплощена только через двадцать лет — в фильме «Возвращенная музыка» (Ленфильм, 1964; цветной, 79 мин.; мелодрама; реж. Виталий Аксенов). Курсив мой. — М. М.

³ РГАЛИ. Ф. 2590. Оп. 1. № 151. Л. 13 об.

⁴ Гладков А. Из дневников / Комм. С. В. Шумихина // Наше наследие. 2013. № 106 (<http://nasledie-rus.ru/podshivka/10609.php> (дата обращения 31.01.2016)).

⁵ Погодин Н. Мнимая значительность // Советское искусство. 1945. 2 марта. № 9 (941).

⁶ Шувалова М. Переодетые герои. О «Жестокое романсе» А. Гладкова // Ленинградская правда. 1945. 26 апр. № 97 (9132). Автор рецензии заведовала в ту пору лит. частью Ленинградского Театра Комедии. По самым доброжелательным откликам, «Мария Александровна Шувалова — в прошлом работник горкома партии. Она была прислана в Театр Комедии для обеспечения в его работе так называемой партийной линии» (Аль Д. Гоголь — наш современник. СПб., 2010. С. 117).

имствования — из пьесы «Надежда Дурова» и сценарного плана «Корнет Александров», принадлежащих драматургам Константину Абрамовичу Липскерову и Александру Сергеевичу Кочеткову.⁷ Гладков, однако, с этим решением категорически не соглашался. Через год после товарищеского состоится уже суд гражданский, весной 1946-го, который, однако, претензии соавторов — отклонит (см. Приложение 6). Погодин сначала должен был выступать экспертом на первом, товарищеском, суде, где обвинил молодого коллегу в *плагиате* сразу за обе пьесы — и за «Жестокий романс», и за «Давным-давно»: «Как „Давным-давно“, так и „Жестокий романс“ в той или иной степени представляют собой литературный плагиат. Английский писатель Франк Суиннертон имел бы все основания привлечь А. Гладкова к материальной и уголовной ответственности, т(а)к к(а)к пьеса „Жестокий романс“ уже без всяких фокусов и ухищрений целиком списана с его романа „Одним вечером“, что может увидеть даже человек, читающий по складам».⁸

К содержательному разбору заимствований в пьесе «Давным-давно» мы вернемся далее, а вот что касается «Жестокое романса» — читал ли Гладков и в самом деле переведенный с английского языка на русский бульварный роман «Одним вечером» малоизвестного Ф. Суиннертона (Frank Swinnerton; «Nocturne» (или «In the Night»), 1917)⁹ или же читал только сам Погодин и к своей экспертизе просто присоединил для убедительности, неизвестно. Сходство пьесы Гладкова с романом англичанина исчерпывается только тем, что в обоих произведениях главная героиня действительно долго не может решиться соединить судьбу со своим возлюбленным, у той и у другой имеются пожилые родственники, нуждающиеся в уходе (в романе Суиннертона — отец, в пьесе Гладкова — дедушка), а также сестры-соперницы. На этом «плагиат» исчерпывается. В английском тексте *она* — уборщица в модельной мастерской, а *он* — капитан корабля; в гладковском — *она* работает чертежницей на фабрике, а *он* — летчик, к тому же, как оказывается, совершивший подвиг и лишившийся при этом ноги, но от *нее* вплоть до конца пьесы это будет скрыто (он спас своего товарища, штурмана, посадив уже горящий самолет на землю: героиня узнает, что он стал героем Советского союза, в самом конце). Ничего подобного этой основной сюжетной коллизии в английском романе просто не было. То есть Погодин в данном случае возвел на Гладкова откровенную наспралину: а вот что «Давным-давно» является плагиатом, он не ставит даже под сомнение — это для него само собой разумеющийся факт. Однако на гражданском суде по настоянию Гладкова он будет отведен из экспертов, как имеющий *откровенно пристрастное мнение*. О своем недоброжелателе Гладков в дневниках писать почти не будет — за исключением упоминания отклика того на «Жестокий романс»: «14 января 1945. Вокруг пьесы уже много разговоров. На каком-то совещании Погодин и Ромашев назвали ее пустоцветом»,¹⁰ — и отзыва уже на его кончину:

⁷ Липскеров К., Кочетков А. Надежда Дурова: Пьеса в четырех актах / Сюжет и сценическая редакция К. Липскерова. М.; Л., 1942 (см. также: Надежда Дурова // РГАЛИ. Ф. 1737 (Липскеров К. А.). Оп. 1. № 101. (37 л.); то же самое, но в соавторстве Липскерова с Кочетковым: Там же. № 85 (232 л.)).

⁸ Материалы судебного дела по иску К. А. Липскерова и А. С. Кочеткова к А. К. Гладкову, заимствовавшего из планов их пьес «Надежда Дурова» и «День корнета Александрова» для пьесы «Давным-давно» // Там же. № 271. Л. 139. Это машинопись заявления от Н. Погодина, без даты, но судя по месту в деле, написанного в феврале—марте 1946 года, с обращением в Московский городской суд к «тов. Сталь».

⁹ На русском языке вышел в переводе А. М. Карнаухова (1926, издательство «Сеятель», сер. «Общедоступная библиотека», в которой выходили до него «Цвет яблони» Дж. Голсуорси и «Милый друг» Г. де Мопассана).

¹⁰ Гладков А. К. Из дневниковых записей. 1941—1945 гг. / Публ. С. Д. Воронина // Музы в шинелях: Советская интеллигенция в годы Великой Отечественной войны. Документы, тексты, воспоминания. М., 2006. С. 291 (благодарю за указание на данное издание З. К. Водопьянову). Их первая встреча произошла вскоре после освобождения Гладкова из лагеря, в

«8 октября 1962. Надо подробно записать рассказ Арбузова об ужасающей смерти Погодина: огромное, потрясшее его впечатление от Америки, понимание ложности замысла пьесы об Эйнштейне и ложности многих жизненных убеждений и установок, запой, отношения с сыном и женой, которые ушли из дома в виде протеста против его запоев, дочь от первой жены, вдруг появившаяся, смерть в одиночестве...» (№ 102, л. 85).

Баллада о гусарчиках

К снятым по своим сценариям фильмам Гладков относится, мягко говоря, скептически. Все-таки профессионально он продолжал воспринимать себя драматургом, а *киношников* считал представителями иного, более низкого искусства, если не сказать даже — просто способа доставания денег из государственного кармана... Читая его дневник, не раз убеждаешься, что автор пребывает в уверенности: сценарий обязательно ухудшит качество пьесы, опозлит ее. Вот как низко он может ставить даже сценарий свой собственный: «4 окт⟨ября⟩ 1965. С утра еду в город. ⟨...⟩ ВУАП снова, в который раз, выручает меня, и можно считать, что машинка оплачена. Мне причитается за гусарчиков 60 р. и еще 140 я беру авансом» (№ 105, л. 106).¹¹

Здесь *гусарчиками* он называет фильм Эльдара Рязанова «Гусарская баллада», снятый три года назад по его пьесе «Давным-давно».

Вообще сетования и жалобы на свою судьбу в дневнике Гладкова — как, наверное и любом? — вещь обычная. Вот в 1963-м он жалуется самому себе: «23 апр⟨еля⟩ 1963. На Ленфильме читают сценарий, в издательстве обсуждают вопрос: как мне поудобнее отказать, а я сижу буквально без гроша, не заплатив даже машинистке, и, конечно, нервничаю. Всю зиму я так много работал, что остановка мучительна ⟨...⟩. Сегодня сам сравнил себя в разговоре с Эммой с большой рыбиной, брошенной на берег и томящейся без воды» (№ 103, л. 18).¹²

Еще через два месяца, снова глядясь как в зеркало в дневник, на самого себя, он выразится даже еще более определенно, еще более категорично: «24 июня 1963. ⟨...⟩ Все время думаю об одном: надо постепенно, неотрывно, исподволь все время писать что-то большое. Иначе жизнь не имеет цены, балласта осмысленного труда. Дело не в том, чтобы прославиться или разбогатеть, а в том, чтобы что-то сделать вровень своим силам. Не прожить жизнь силач⟨о⟩м, никогда не поднимавшим ничего кроме картонных гирь. Иная (такая, как сейчас) жизнь надоела своей бессодержательной поверхностностью» (№ 103, л. 35).

При этом надо иметь в виду, что Гладков зарабатывает на жизнь в то время, т. е. в 60-е годы — в основном как раз сценарной работой для кино и телевидения. Интересно, что именно в приведенном месте дневника имеется в виду под образом *картонных гирь*? Уж не то ли самое ставшее для него теперь почему-то обрыдлым и рутинным — писание своих или переделку чужих сценариев? Но, во-первых, всего полгода назад, слава богу, наконец им закончена, правда, с огромным напряжением, после нервотрепки и спешки, «Гусарская баллада» (которая, как ни недоволен он ею, по собственному признанию, будет «кормить» его всю оставшуюся жизнь), ну, а во-вторых, перед этим, в июне 1963 года, им был отдан

январе 1955 года: «16-го на премьере „В добрый час“ Розова сижу рядом с прежним недругом Н. Погодиным. Здороваемся» (№ 95. Л. 2). Здесь и далее дневник Гладкова цитируется по его фонду (РГАЛИ. Ф. 2590. Оп. 1. № 69—116 (за годы 1928—1976)) с указанием в тексте номера дела и листа. Какую пьесу об Эйнштейне задумывал писать Погодин, неизвестно.

¹¹ ВУАП — Всесоюзное управление авторских прав. Накануне Гладков тревожился, что ему не хватает денег на покупку пишущей машинки «Эрика».

¹² Эмма Попова — актриса, фактически жена Гладкова последних десятилетий его жизни.

для запуска на Ленфильме уже следующий сценарий, «Возвращенная музыка» — то, во что трансформировался послевоенный замысел, названный в цитированном письме брату «Путешествием с музыкой». Впрочем, Гладков будет считать именно этот, второй по счету свой фильм — неудачным и даже постесняется сообщить другу его название, оговорив: «так изуродовал его режиссер» (в письме солагернику Илье Соломоннику от 19 января 1967 года), предупреждая с чем-то вроде гордости только о выходе третьего по счету фильма: «Зеленая карета» — «это мой третий художественный фильм за последние годы. Пишу для ЖЗЛ биографию Мейерхольда» (№ 180, л. 4).

Итак, он был автором сценариев к четырем фильмам: «Гусарская баллада» (1962), «Возвращенная музыка» (1964), «Зеленая карета» (1967), а в 1970 году будет еще снят «Невероятный Иегудиил Хламида» — о юности Горького. Последняя из написанных им пьес — «Молодость театра» — в 1971 году будет поставлена Вахтанговским театром (а до того еще Рижским ТЮЗом). Сама же сделавшая его знаменитым пьеса «Давным-давно», о которой мы будем далее говорить, впервые была представлена 7 ноября 1941 года, во время войны, в осажденном Ленинграде, гостеатром «Комедия», как он тогда назывался, в постановке Николая Акимова.¹³ Спектакль ставили потом в Москве — Н. М. Горчаков (но, как считал Гладков, уже неудачно),¹⁴ а также А. Д. Попов, С. А. Майоров и еще множество других режиссеров в других театрах, уже на периферии. Вот его собственная, Гладкова, тогдашняя фиксация этих событий: «1 авг(уста) 1942: <...> Итак, сейчас моя пьеса идет в следующих городах: Омск, Сочи, Ташкент, Грозный, Горький, Тамбов, Саранск, Барнаул. Возможно, и еще где-нибудь: авторские поступают медленно» (№ 83, л. 50).

Из записей в дневнике видно, что уже вскоре после начала этого шествия спектакля по стране автору стали предлагать перевести пьесу на язык более массового искусства — кино. Но видимо он сам противится этому: наверное, заранее предвидя, что в результате из «героической комедии»¹⁵ помимо воли автора выйдет одна буффонада, а в лучшем случае «вестерн»...

Вот, после представления Театром Красной армии в филиале МХТ, бывшем театре Корша: «25 июня 1943. <...> У выхода ко мне подходит Пырьев, с которым я раньше не был знаком, и спрашивает меня, соглашусь ли я написать сценарий по „Давным-давно“, и в какой срок. Он сейчас худрук Мосфильма».¹⁶

«Гусарская баллада» будет сниматься как раз на Мосфильме под руководством того самого Пырьева, но — только уже через два десятка лет после этого разговора (записи от 16 января, 9 мая 1962 года и др.).

При этом и ранее, и особенно в более зрелые годы Гладкова не покидала мысль о написании какого-то более крупного произведения, романа. Планов также было много: «10 июня 1963. <...> Время от времени в хорошие минуты возвращаюсь к мысли о романе о 1925 году — смерти Есенина и 14-м съезде. Ох, как было бы хорошо засесть за него» (№ 103, л. 32).

¹³ Что и значится на одной из первых страниц вышедшего вскоре издания: *Гладков А. Давным-давно (Питомцы славы): Героическая комедия в стихах в четырех актах.* М.; Л., 1942. С. 4. Кстати, именно Акимов посоветовал Гладкову изменить название пьесы: он почему-то считал, что «Давным-давно» звучит плохо.

¹⁴ В частности, он писал тогда в письме брату, что «очень недоволен» работой Горчакова и даже о соре с ним во время постановки «Давным-давно» в Московском театре Драмы (№ 149. Л. 18).

¹⁵ Которая в наше время и, по-видимому, вполне справедливо будет названа — *эталоном квазиисторического произведения* (Годенко Н. 1812 год в пьесе А. Гладкова «Давным-давно» // Литературная учеба. 2013. № 3. С. 159).

¹⁶ *Гладков А. К.* Из дневниковых записей. 1941—1945 гг. С. 242. Возможно, в рукописях, хранящихся в РГАЛИ, есть и еще обращения Гладкова к данной теме, однако они пока не выявлены.

Этот роман должен был называться «Конец века».¹⁷ Были и другие более драматические замыслы — о Ш. Петефи, В. Маяковском, Дж. Байроне, Наполеоне, Дрейфусе¹⁸ — но вот романа Гладков за всю жизнь так и не написал.

Конечно же, как почти всякий ведущий дневник человек, в своих записях Гладков часто необъективно пристрастен: и щепетилен, и чересчур внимателен — особенно к отзывам о своих собственных работах. В цитате ниже речь идет об ошибке (так называл это Гладков) Виктора Шкловского: тот утверждал, очевидно, после просмотра вышедшей на экраны в 1963 году «Гусарской баллады», что Гладков как автор пьесы, да и Эльдар Рязанов как режиссер этого фильма, могли бы все-таки в большей степени опираться на сюжет мемуаров самой Надежды Дуровой.¹⁹ В дневнике следует просто упоминание об этом, без пересказа аргументов статьи и приведения каких-либо собственных возражений оппоненту: «8 янв(аря) 1965 (...)» (№ 12 «Нов(ого) мира» про ст(атью) Шкловского со сравнением «Гус(арской) баллады» с Дуровой)» (№ 105, л. 6).

Это как бы фиксация факта для себя, к которому автор дневника предполагает еще вернуться, отношение к которому ему и так понятно, но в подробности (для «читателя») он не вдается. На упрек Шкловского Гладков возразит не в дневнике и не в печати, а только в статье, опубликованной лишь после его смерти: «Поверит ли мне кто-нибудь, если я признаюсь, что не имел терпения дочитать до конца „Записки кавалерист-девицы“ Надежды Дуровой? Да что там — дочитать: перелистал несколько страниц и бросил».²⁰

Ранее сюжет с историей написания пьесы наиболее подробно был им изложен также в письме брату: «...главный герой — поручик Ахтырского гусарского полка Дмитрий Ржевский выдуман весь целиком (...) Фон и колорит я считаю выдержанными безупречно с исторической точки зрения, а остальное — это моя фантазия, которую я в процессе работы тренировал Дюма-пером, Ростаном, Робертом Льюисом Стивенсоном и Иваном Петровичем Белкиным (...). Старик Дюма говорил, что историю насиловать можно, но при условии, если ты сделаешь ей ребенка... (...)» Всю зиму работал по 16 часов в сутки — очень уж хотелось одолеть эту пьеску».²¹

Может быть, несколько самонадеянно, но Гладков и здесь как будто совершенно уверен, что наиболее «жизнеспособного ребенка» сотворил все-таки именно он, автор пьесы, а не кинорежиссер и соавтор по сценарию Эльдар Рязанов, и даже — не сам автор «Записок...», т. е. одного сырого материала для произведения искусства, не Надежда Дурова!

Возможно, с Гладковым имело бы смысл поспорить. По крайней мере, успех поистине всенародный его пьесе обеспечил, как-никак, все же рязановский фильм — снятый, безусловно, со множеством отступлений (и от «дуровского», и от

¹⁷ Гладков А. К. «Конец века». Роман-хроника. Планы, наброски, подготовительные материалы, отдельные главы [о С. А. Есенине] // РГАЛИ. Ф. 2590. Оп. 1. № 27.

¹⁸ «26 января 1941. (...)» Перечитывал книгу стихов Петефи в переводе Луначарского, и захотелось написать о нем героикоромантическую пьесу. Есть у меня еще такие сюжеты для стихотворных драм: Мария Волконская и Пушкин и Наполеон и сто дней» (№ 82. Л. 10).

¹⁹ В. Б. Шкловский в статье «Память и время» (Новый мир. 1964. № 12. С. 201) на самом деле лишь противопоставил реализму мемуаров Дуровой, которыми так восхищался еще Пушкин, — «кокетливую» водевильность фильма Гладкова и Рязанова. И здесь нельзя с ним не согласиться. А вот Гладков на это почему-то обиделся.

²⁰ Гладков А. К. «Давным-давно» (Из воспоминаний) // Гладков А. К. Театр. Воспоминания и размышления. М., 1980. С. 330.

²¹ «Протоколист своего времени» (Письма А. К. Гладкова к брату) / Публ. В. П. Коршуновой // Встречи с прошлым. 2-е изд. М., 1987. Вып. 4. С. 279—280. Сама по себе мысль А. Дюма-отца, на которую ссылается Гладков, оказывается не оригинальной. Это общеизвестный перифраз то ли мольеровской, то ли шекспировской шутки: в ответ на упрек, что ту или иную сцену он целиком у кого-то заимствовал, Шекспир якобы заметил: «Это девка, которую я нашел в грязи и ввел в высший свет». При особом желании можно усмотреть плагиат уже и здесь.

«гладковского») оригинала, и с упрощениями, и с изменениями, «скруглениями» как текста, так и сюжета — ради приспособления к иной сфере искусства (сам Рязанов сочинил для фильма *восемь новых стихотворных эпизодов «под Гладкова»*, которые последний вполне одобрил).²²

Кто придумал для фильма переменить название пьесы — на «Гусарскую балладу» — остается и сегодня неизвестным, может быть, сам Рязанов, — но ведь оно и в самом деле гораздо более подходит для этого поистине народного водевиля, нежели сказочно-разговорное заглавие «Давным-давно» (данное пьесе весной 1941 года самим Гладковым)²³ или более академичное, на котором настоял при постановке осенью 1941-го Н. Акимов, — «Питомцы славы», и даже чем данное самой Дуровой своим мемуарам: «Записки кавалерист-девицы» (1836—1839). Превращение этих первоначальных «Записок...» — в «Давным-давно», а затем в «Гусарскую балладу» с расхождением образов этого фильма по анекдотам про поручика Ржевского и его мифологическую подругу Наташу Ростову (которой ни в книге, ни в фильме, конечно, быть не могло) напоминает путь вечно изменчивого, странствующего в культуре сюжета, который, как правило, упрощается, приобретая все новые, более популярные и более яркие, узнаваемые черты. Фильм «Гусарская баллада» — это именно жанр промежуточный, нечто между собственно пьесой-музиклом и собранием анекдотов, комиксом.

Как сказал Гладкову в январе 1957 года в ресторане «Националь» Юрий Олеша: «Ты написал гениальный фарс „Давным-давно“. Это гениальный фарс. Это лучшая русская историческая пьеса» (97, 16).

Если вздуматься в определение: что такое баллада, вообще говоря? Само слово происходит от франц. *ballade*, которое в свою очередь, — от средневеково-латинского глагола *ballare*, танцевать²⁴ (изначально, видимо, это и было некое песенно-плясовое действие). Согласно словарю, баллада — это лирический жанр в литературе средневековья, состоявший из неопределенного числа куплетов, перемежавшихся постоянным припевом; один из жанров поэзии трубадуров XIII века; позднее — лиро-эпическое произведение, излагающее в поэтической форме какие-то исторические, мифологические, героические или легендарные события; сюжет их мог быть заимствован из фольклора; они часто клялись на музыку. Но то, во что превратился сюжет Дуровой, творчески доработанный сначала Гладковым, а затем Рязановым, с музыкальными вставками Т. Хренникова, более вписывается даже не в балладу, а в буффонаду (от итал. *buffonata* — шутство; в цирке, на эстраде, в театре подчеркнутое внешнее комическое преувеличение, иногда окарнакирование персонажей, действий и явлений). Но в этом жанре это безусловное достижение тогдашнего советского искусства.

Вот, кстати, предложения, родившиеся у закадычного друга Гладкова — драматурга Алексея Арбузова, только что прочитавшего тогда пьесу дома, во время болезни: Гладков заходит к нему домой, накануне передав ему заключительный акт пьесы (в ту пору они с Гладковым были наиболее близкими друзьями, позже дружба расстроилась): «22 февраля 1941. (...) Долго говорим о пьесе. По его мнению ее главные достоинства: превосходная главная роль, отличные стихи, изяще-

²² Рязанов Э. А. Неподведенные итоги. М., 1983. С. 112—113.

²³ Вот названия, между которыми колебался автор в эпоху создания: «26 января 1941. (...) Еще колеблюсь в выборе названия. Мелькают такие: „КОРНЕТ АЗАРОВ“, „НОЧНОЙ ГАЛОП“, „ЛЕТУЧИЙ ЭСКАДРОН“, „ПОСЛЕДНИЙ КОТИЛЬОН“(?), „ПИТОМЦЫ СЛАВЫ“ и „ДАВНЫМ ДАВНО“» (№ 82. Л. 10).

²⁴ Крысин Л. П. Толковый словарь иноязычных слов. М., 1998. С. 112. А в словаре Фасмера сказано так: «баллада, раньше баллад. Первое из нем. *Ballade*, второе — прямо из франц. *ballade* через прованс. *balada* восходит к *ballare* „танцевать“» (Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: В 4 т. / Пер. с нем. и доп. О. Н. Трубачева. 4-е изд. М., 2009. Т. 1: А—Д. С. 117). Слово в форме *баллад* встречаем, по Национальному корпусу русского языка, только у В. К. Тредиаковского (1735): «Тот сонет, тот мадригал, тот баллад клал сильно».

ство (иногда даже чрезмерное) композиции. Стих по его ощущению театрален, т. е. не литературно риторичен, как в большинстве пьес, написанных стихами. Он пробовал сам читать текст вслух и убедился в этом. Недостатки: простоватость Ржевского, композиционные просчеты в 3-ем акте и ряд мелочей в 1-м и 4-м. Предложил мне выкинуть Кутузова, слить 2-ой и 3-й акты в один и приписать новый последний акт, где бы Шура и Ржевский встречались стариками и где бы Рж(евский) впервые узнал, что она, женщина, и корнет, его друг, одно лицо. Я возразил, что Кутузов мне нравится, а что предполагаемая им встреча героев в старости будет похожа на последний акт „Сирано“, и он не стал спорить. (...) Кутузов по его словам хорошо написан, но не нужен. (...) Алеша предлагает мне немедленно передать пьесу Бабановой или подумать о том, чтобы отдать ее Студии, хотя он сам сомневается, что они смогут ее постановочно поднять. Он считает, что пьесу возьмет любой из лучших наших театров и стал смеяться надо мной, когда я заикнулся о тюзях. (...) Я сказал ему, что если мне удастся продать пьесу в Ленинград за приличные деньги, то я готов в Москве отдать ее в Студию даром. (...) Я конечно надеялся, что Алеше пьеса понравится, но такой высокой оценки ее не ожидал. Что-то будет дальше?» (№ 82, л. 17).

Истоки легенды о плагиате

Если поверить мемуарам Эльдара Рязанова (они, кстати говоря, сильно дополнялись от одного издания к последующему: всего на сегодня их было восемь или даже девять, включая тождественные),²⁵ автору во время совместной работы с Гладковым над фильмом, в годы 1961—1962, приходилось буквально ловить того для работы, а потом, уже отчаявшись добиться от него требуемого материала, самостоятельно, в одиночку переделывать пьесу в киносценарий, без помощи соавтора: сам Гладков от какой-либо работы над сценарием, по его словам, все время уклонялся, по непонятной причине отлынивал.²⁶ Рязанов ссылается еще и на свидетельство своего друга — Юрия Александровича Шевкуненко, актера, в свое время исполнявшего в пьесе «Давным-давно» роль попадающего в русский плен благородного испанца Сальгари (Театр Красной Армии, в 1942-м, во время эвакуации, в Свердловске). Шевкуненко позднее, в начале 60-х, незадолго до времени работы Гладкова с Рязановым над фильмом, сделался главным редактором объединения на «Мосфильме». Рязанов называет именно его в качестве главного источника следующего своего чисто гипотетического утверждения: «За этой загадочной историей кроется трагедия, каких случалось немало в наше жестокое время. Думаю и, конечно, бездоказательно, что Г(ладков) получил эту пьесу в тюрьме от человека, который никогда не вышел на свободу».²⁷

В какой «тюрьме» мог быть Гладков до 1940 года? Под тюрьмой имеется в виду, очевидно, то, что в 1939 году Гладков был осужден — за кражу книг из Библиотеки им. Ленина — на год принудительных работ (см. Приложение 11). Но от-

²⁵ В 1-м издании «Неподведенных итогов» было 367 страниц, во 2-м — 408 (1986 год), в 3-м — 574 (1997 год), в 4-м — 635 (2000 год).

²⁶ Рязанов Э. А. Ностальгия. Стихи и новеллы. Нижний Новгород, 1997. С. 187—207 (глава «Авторал»). Правда, по наблюдению С. В. Шумихина, этого не было в более ранних версиях его мемуаров (Эльдар Рязанов: Сб. М., 1974; Рязанов Э. Эти несерьезные, несерьезные фильмы. М., 1977. С. 51; глава «Гусарам ли страшиться схватки?» (здесь сообщается, что текст на 5 1/2 часов Рязанов переделал в полтора); ср. также: «Литературную киноверсию мне пришлось писать самому, в одиночестве, потому что Гладков находился в длительном отъезде» (Рязанов Э. Грустное лицо комедии. М., 1977. С. 122; глава «От замысла до экрана»); или, как сказано в следующей книге, «автор отсутствовал» (Рязанов Э. Неподведенные итоги. С. 112—113)).

²⁷ Рязанов Э. Неподведенные итоги. 2-е изд. М. 1986. С. 205. Подробнее об этом см. примечания С. В. Шумихина к публикации: «Всего я теперь не понимаю». Всеволод Мейерхольд и 1936—1940 годы в дневниках А. К. Гладкова // Наше наследие. 2013. № 106. С. 84.

бывал ли он реально этот первый свой срок, или все-таки осуждение было заменено тогда на условное, до сих пор остается загадкой. Скорее всего, в заключении он не был, так что и вынести из застенка чью-то чужую пьесу, чтобы потом выдать это произведение за свое, никак не мог. Он мог бы, конечно, сделать это на 14 лет позже, когда в 1954-м и в самом деле освободился после шести лет заключения из лагеря Ерцево, в Каргопольлаге, где сидел уже не за кражу книг, а за «хранение антисоветской литературы». Однако «Давным-давно» была написана им именно в зиму 1940—1941 годов.

О том же, что на самом деле произошло в Ленинской библиотеке 2 апреля 1939 года, можно судить — или догадываться — еще и по следующим фрагментам записей самого Гладкова, идущим в дневнике обычно подряд, но здесь прерванным почти на месяц — между 2 и 28 апреля:

«1 апреля 1939. Пришел в голову план переделки „Жанны“ на кавказский материал, от чего сюжет может выиграть, сохранив свое своеобразие.

2 апр(еля) 1939. Не хочу записывать то, что было сегодня. И так никогда не забуду.

28 апр(еля) 1939. (...) Продолжаю много придумывать для „Груз(инских) ночей“. Не написать ли мне эту пьесу стихами?» (№ 125, л. 20 об. и след.).²⁸

Вероятно, после своего прочувствованного обращения к директору библиотеки (Приложение 12) Гладков был попросту прощен (или же хоть и наказан, но — только условным сроком).²⁹ Отбывал ли он принудительные работы, чем обычно заменялся срок за подобное правонарушение, — так и осталось для автора настоящей статьи неизвестным. Впрочем, я и сам был свидетелем того, как во время нашего обучения на филологическом факультете МГУ (1975—1980 годы) проходил товарищеский суд над одним из моих однокурсников, точно так же «позаимствовавшим», но только из университетской библиотеки, а не из Ленинки, несколько ценных книг, — и так же точно прощенного: сейчас тот вполне известный ученый, доктор наук. А оправдания, приведившиеся им в ответ на обвинения, насколько помнится, очень походили на гладковские.

С Юрием Шевкуненко у Гладкова всегда, как будто, сохранялись хорошие отношения.³⁰ Так мог ли тот быть автором версии о «Давным-давно» как пьесе, не принадлежащей номинальному автору? В дневнике Гладков напишет о нем, когда тот, в конце 1963 года, будет умирать от рака: «22 ноября 1963. (...) Брагинский рассказал мне, что умирает от рака мочевого пузыря Ю. А. Шевкуненко. Я ему много обязан в истории постановки „Гусарской баллады“. Он был начинающим актером Театра Красной армии в 1942 г. и первую свою роль сыграл в „Бессмертном“.³¹ В „Давным-давно“ он играл по его словам 5 ролей и помнил пьесу почти наизусть. Если бы не он, не играл бы Ильинский Кутузова.³² Ему еще нет 43 лет. Жаль его очень. Грустно» (№ 103, л. 81).

Утверждение о «получении чужой пьесы» из рук какого-то человека, во время сидения в тюрьме или в лагере (фактически — либо о краже, либо о плагиате) оста-

²⁸ Имеется в виду пьеса Гладков о Жанне д'Арк, с первоначальным названием «Жанна», над которой он работал в то время. После того, как автор решил перенести действие в Грузию, переделав ее на более близкий, грузинский материал, она стала называться — «Грузинские ночи». Но эта вынашиваемая им тогда пьеса так и не была закончена. Позднее, в 1940-м, он переклочится и напишет стихами свою первую пьесу «Давным-давно».

²⁹ Однако на последних страницах «Правды» (от 5 апреля и 28 мая 1939 года) дважды были напечатаны заметки под рубрикой «Кража книг»: в первой сообщалось, что «читатель» А. К. Гладков пытался украсть несколько книг-уникумов, а при обыске на его квартире было найдено еще около 70 похищенных книг, а во второй — что «Народный суд Киевского р(айо)на Москвы приговорил Гладкова к 1 году исправительно-трудовых работ».

³⁰ По своему обыкновению Гладков все время пишет его фамилию с ошибкой, со слуха: Шавкуненко.

³¹ Это также пьеса Гладкова, написанная совместно с А. Н. Арбузовым.

³² Шевкуненко помог Гладкову и Рязанову при выборе актера на эту роль.

ется, как мне представляется, домыслом прославленного кинематографиста. Рязанов серьезно считал, что следующий аргумент также работает в пользу его гипотезы: якобы, больше ни пьес в стихах, ни вообще стихов Гладков не писал.³³ Но это определенно неверно. Так, к примеру, пьесу «Зеленая карета» Гладков написал первоначально в стихах и только потом, через полтора десятилетия переложил в кино-сценарий прозой. Свидетель этого, сидевший вместе с автором в Каргопольлаге уже упоминавшийся И. Б. Соломонник, кстати, большой знаток и любитель поэзии, вспоминал: «В первой редакции „Зеленая карета“, как и знаменитая „Давным-давно“, была написана в стихах. И хотя в 1967 году она вышла на экраны полностью переработанная в прозе, мне тот, стихотворный вариант кажется гораздо сильнее».³⁴

Да и собственно *стихи* как таковые Гладков писал с молодости и всю свою жизнь, — в том числе особенно активно в лагере (1949—1954), но публиковать их в печати как раз не стремился, хотя потом дарил некоторым близким друзьям свой машинописный сборничек «Сто стихотворений»: «8 ноября 1960. (...) Перебирая старые папки в поисках одной бумажонки, наткнулся на завалы старых стихов. Какую все-таки уйму я сочинил! Многое так прочно забыто, что перечитывал с удовольствием» (№ 100, л. 68). Правда, потом часто вскоре и сожалел о подарке: «30 июля 1972. (...) Я подарил Леве свои „100 стихотворений“. Прошло более двух недель, и он не нашел нужным что-то написать или сказать мне. Даже если ему нечего сказать, все равно надо было как-то сообщить об этом. Зачем я это сделал — сам не знаю. Уже жалею» (№ 112, л. 144).³⁵

В дневнике 1966 года он упоминает полученное им письмо 40-летней давности, 1926 года, — с отказом напечатать стихи редакцией некоторой газеты, и комментирует: «15 июня 1966. (...) Вот с этого всё и началось. Я смотрел на себя как на будущего поэта всерьез до 1930 года или даже, пожалуй, до зимы 29-го (разговор с Маяковским), хотя и после писал стихи много, а временами и запойно: особенно в 1931 году, потом в 1935, 36, 37, 38 гг. и дальше до начала войны и потом в 45—46 и особенно в лагере» (№ 106, л. 70).

Кто бы мог, в самом деле, быть тем таинственным, якобы погибшим в лагере *истинным* сочинителем «Давным-давно», о котором пусть гипотетически, но как будто всерьез рассуждает в мемуарах Рязанов? Ведь всякая, даже самая вольная гипотеза должна иметь какие-то основания.

Из переписки братьев Александра и Льва Гладковых нам известно, что старший из них начинал писать «Давным-давно» действительно не один, а вместе с соавтором — неким *Арсением* (так они в дружеском кругу называли погибшего по-

³³ «Ни до этой пьесы, ни после нее он не написал ни одного стихотворения, ни одной поэтической строфы и вообще ничего в рифму» (Рязанов Э. Неподведенные итоги. 4-е изд. М., 2000. С. 144). С этими заявлениями Шевкуненко Рязанов поначалу в мемуарах (новелла «Автор!!»), по его словам, даже пытался было спорить, но затем произошедшие события принудили его в них поверить: «После всего случившегося то, что не Гладков автор пьесы „Давным-давно“, для меня стало несомненно» (Там же. С. 148). Последние сомнения у Рязанова отпали тогда, как он пишет, когда еще через 10 лет, в 1973 году он прочел в «Вопросах литературы» гладковские мемуары об их совместной работе: вот тут-то он, наконец, понял, что все это написано «с одной только целью — доказать собственное авторство» (Там же. С. 152).

³⁴ Гладков А. Не надо бронзы нам — посейте там траву / Публ. и послесловие И. Соломонника // Новый мир. 1993. № 6. С. 161. Что Гладков был человек скрытный, Рязанов, кажется, понял.

³⁵ По описи фонда Гладкова в РГАЛИ значатся несколько единиц хранения, которые можно было бы отождествить с этим авторским сборником: № 23. «Собрание стихотворений». Сборник. Автограф. 1929—1940. 95 л.; № 25 «Стихотворения». Сборник. Автограф. Машинопись. 1930—1960-е. 161 л.; № 29 «Северная тетрадь». Сборник стихотворений. Машинопись. 1949—1954. 164 л. (Ф. 2590. Оп. 1. Предисловие Е. Б. Коркиной. Л. 2 об., 3). «Лева» — Лев Абелевич Левицкий (1929—2005), сотрудник «Нового мира», работавший в отделе поэзии, — друг Гладкова, сам оставивший два тома дневников, которые опубликованы: *Левский Л. А. 1) Утешение цирюльника. Дневник. 1963—1977. СПб. 2005; 2) Термос времени. Вторая часть (1978—1997). СПб., 2006.*

том на войне поэта Ивана Пулькина). Однако совместная работа не заладилась: «Неудачу нашего сотрудничества я объясняю тем, что я захватил слишком большую инициативу в сюжетосложении пьесы и все построил по-своему, а Арсению оказалось трудно плясать под чужую дудку...»³⁶

А вот что писал об этом Гладков в своем более раннем дневнике 1941 года: «12 января (...) Думаю с раздражением об Иване П. Я уже почти примирился с мыслью, что из нашего сотрудничества ничего не вышло. Я предложил ему его из-за неуверенности в своих силах, но сейчас я уже настолько осмелел, что мне, пожалуй, его помощь не нужна, и я буду больше огорчен, если вдруг он скажет мне, что сел за второй акт, чем от сознания, что мне надо писать все одному. Он не принимал участия в разработке сюжета и пока не написал ни одной строки и только мне поддакивал, когда я фантазировал в его присутствии. Бог с ним! Но хоть бы окончательно это выяснить. А то меня оглядка на него сейчас только связывает» (№ 82, л. 4).

Стало быть, и этот возможный «источник» плагиата отпадает. Ну, а был ли еще какой-то автор на тогдашнем горизонте, кто бы мог написать за Гладкова или подвигнуть его к написанию пьесы? Обстоятельства создания «Давным-давно», став благодаря Рязанову некой интригующе-детективной историей, заслуживают специального исследования. Интересен был бы подробный параллельный разбор используемых мотивов, сюжетных ходов этой пьесы — и фильма «Гусарская баллада». Кроме того, имело бы смысл соотнести и пьесу, и фильм с первоисточником, т. е. «Записками кавалерист-девицы» Надежды Дуровой.³⁷ Прав ли Шкловский, сетовавший на недостаточное точное следование поздних соавторов использованному сюжету? Но мы этого делать все-таки не будем. Интереснее оказывается привлечь к рассмотрению пьесу, написанную на несколько лет раньше гладковской — также в стихотворной форме, но только белым стихом, — уже упомянутых ранее Липскерова³⁸ и Кочеткова, с которыми Гладков из-за этого был вынужден судиться.

Один из персонажей пьесы соавторов, названной совершенно бесхитростно «Надежда Дурова», — гусар *Гурцев*: он выступает в том же амплуа, что и Ржевский из пьесы Гладкова, — вернее, конечно, является возможным прототипом последнего, тогда как в исходных «Записках...» Дуровой ничего подобного этому герою не просматривалось и не намечалось. Вот один из весьма характерных поступков данного персонажа: во 2-й картине 2-го акта Гурцев докладывает, что с неприятельским обозом захвачены три дюжины шампанского — и гусары, выпивая и закусывая, начинают петь песню (в которой как бы естественно, само собой переходят с белого стиха — на рифмованный):

Девки любят нас недаром,
Их от нас бросает в жар.
Их сердца спалишь пожаром,
Если только ты гусар.³⁹

Весьма напоминает типичное поведение гусара, по крайней мере, в обыденном представлении. Впрочем, у Гладкова Ржевский в результате вышел все-таки еще удачнее, чем его предшественник Гурцев у соавторов. Недаром этот герой так тесно

³⁶ «Протоколист своего времени». С. 278.

³⁷ Такой разбор, например, сделан в блоге: <http://valya-15.livejournal.com/460254.html> (дата обращения 31.01.2016).

³⁸ Липскеров К. А. (1889—1954) — поэт, живописец, переводчик. В дневнике Гладкова зафиксировано знакомство с Константином Липскеровым еще в 30-е годы. Может быть, идея произведения на тему записок Дуровой для современников просто витала в воздухе? Благодаря Р. Д. Тименчика, впервые обратившего мое внимание на возможность данного пути заимствования.

³⁹ РГАЛИ. Ф. 1737. Оп. 1. № 85. Л. 49—50.

слился с русским заветным фольклором, — наравне с легендарным *Василь-Иванычем*.⁴⁰ К тому же у Липскерова и Кочеткова к концу пьесы он совершенно бездарно погибает. А в пьесе Гладкова и в «Гусарской балладе», как мы помним, — поцелуй Ржевского с главной героиней Шурой Азаровой победно венчает хепши-энд.

У Гладкова также имеется аналогичный эпизод с шампанским и приглашением всех к выпивке, но он более расчетливо перенесен автором на финал: всех присутствующих зовет выпить вино хозяин дома, дядя главной героини помещик Азаров, сопровождая свое приглашение словами и переходя при этом, наоборот, на белый стих, с почти повсюду в пьесе — рифмованного:

Французы погреб не нашли.
Коли цела у нас посуда,
Прошу покорно, господа,
Шампанского в честь избавленья.

Но вот тут слова Азарова подхватывает слуга Иван, возвращая — уже рифмой:

А то из горла без сумленья...

И — уже после финального поцелуя Ржевского с Надеждой — следует авторская ремарка: «Из-за всех дверей появляются партизаны с бутылками шампанского в руках».⁴¹

Если в пьесе Гладкова рифма только изредка теряется, как мы видим здесь, то у Липскерова⁴² иногда, в какие-то ответственные моменты, наоборот, то один, то другой персонаж пьесы переходят с белого стиха на рифмованный. Вот, например, эпизод патриотического возмущения Гурского, когда тот только что узнал о приказе, исходящем от нелюбимого в войсках Багратиона, — отходить из-под Смоленска под напором французов:

Всё отступать да отступать —
Гусару мало в этом толку.
Ему бы кинуться — и хватъ
Буонапартишку за челку!

Первый из таких переходов — там, где рифмами начинает говорить главная героиня, Надежда Дурова: отец ей только что подарил сафьяновый туалетный ларец (он хочет срочно выдать дочь замуж и уже пригласил для этого в дом жениха — с которым, впрочем, Надежда так и не встретится, убежав из родного дома):⁴³

Да, Надежда, ты должна
Быть нарядной, быть пригожей,
Ты в забаву отдана,
Ты с цветком должна быть схожей!
<...>
Нет, не даст надеть венец мне военная година!

⁴⁰ Но — в отличие, скажем, от более интеллигентного Штирлица.

⁴¹ Гладков А. Давным-давно (Питомцы славы). С. 264—265, 268. *Партизаны* здесь замечательны!

⁴² Роль каждого из соавторов в этом «тандеме» до конца не прояснена, однако основным был, кажется, Липскеров (при этом среди подателей иска был еще и некто третий, Гринштейн — предоставивший для пьесы, как там сказано, «исторический материал»).

⁴³ Что не соответствует действительности: реальная героиня «Записок» убежала из дома не в 1812 году, а гораздо раньше, еще в 1808-м, правда, успев до этого и выйти замуж, и даже родить сына, — но ради сценичности сюжета и Липскеров, и вслед за ним Гладков производят «компрессию» этого, как и многих других эпизодов реальной истории.

Не для этого седло
 Дочь твоя любила с детства.
 Нет, отец мой, мне дано
 Драгоценное наследство!

Здесь девушка разговаривает у зеркала сама с собой, а потом происходит сцена ее прощания с домом у портрета Суворова, которая есть и в первоисточнике, у Дуровой, и будет повторена в пьесе Гладкова.

Начинается же 1-й акт у Липскерова с того, что отец Дуров (в домашнем архаике) кричит кому-то из дворни в окно, очевидно, посылая того за женихом (Надежда в это время еще катается на любимом коне, разъезжая по полям):

Да в собственные руки передай,
 Чтоб он сюда немедля прискакал:
 Мол, ввечеру помолвка. Ну, пошел...

(Ходит по комнате)

А сорванец! Негодница девченка!

(Дрожащими руками раскуривает трубку)

Не век тебе разбойничать. Довольно.
 Ты в гроб сведешь отца... Как сердце бьется...
 Одышка... Тьфу... Где черти носят девку
 В такую непогодь?

Таким белым стихом (нерифмованный шестистопный ямб иногда переходит на трех-, четырех- или пятистопный) и написан основной текст пьесы Липскерова и Кочеткова (в иных местах переходя в хорей), а рифмованные строчки представлены в ней только пунктирно. Гладков производит инверсию, переведя, наоборот, в пунктир — прозаический текст пьесы, а основным в ней сделав как раз рифмованный, чем совершает превращение пьесы в «героическую комедию» (авторское наименование ее жанра). Вольные переходы от белого стиха к рифме у Гладкова напоминают манеру, в которой написана пьеса Липскерова и Кочеткова: опора на нее как «первоисточник» и здесь, и в использовании фигуры Гурцева/Ржевского все-таки, на мой взгляд, очевидна.

Странным образом как раз это почему-то не рассматривалось и вообще осталось незамеченным при разбирательстве дела о плагиате в суде, куда были вынуждены обратиться соавторы: ведь Гладков так и не признал за собой вины в использовании их произведения при разборе в товарищеском суде, организованном агентством авторских прав (ВУАПом, как оно тогда, в 1945 году, называлось, с экспертами О. Леонидовым, А. Дейчем и Крути, последний из которых был заменен потом на Погодина, но тот, как уже было сказано, на гражданском суде был отведен по настоянию ответчика).

Положа руку на сердце, следует признать, что Гладков, конечно, *имел возможность* познакомиться с материалами соавторов (см. Приложения 7—8). Но вдохновившись как общим планом, так и деталями сюжета, — смог написать на ту же самую, «витающую в воздухе» перед войной тему свой собственный *водевиль*, или *героическую комедию*. По воле судьбы, именно она, эта первая же пьеса молодого автора, получилась гораздо более удачной, чем наиболее вероятный источник его вдохновения — пьеса судившихся с ним за первенство соавторов.

Что касается собственных предпочтений Гладкова при выборе стихотворных размеров в пьесе, то он писал в 1960 году в письме Ариадне Эфрон, что в 1935—1936 годах идеалом для него служили пьесы ее матери, Марины Цветаевой, и он, пытаясь ставить одну из них в Студии Хмелева и в школе театра Мейерхольда, «всегда (...) указывал на „Конец Казановы” как на недосыгаемый образец рус-

ского драматического стиха. <...> Еще необычайно привлекательное свойство „театральной Цветаевой” — это — отсутствие метрической (и ритмической) монотонности. <...> Цветаева *открыла* для стихотворной драмы самый естественный путь к сложной контрапунктической смене ритмов (и метров) и виртуозно пользовалась им. Я, более чем робко, пытался подражать этому в „Давным-давно”, но все же не осмелился выйти за пределы ямба и только сменял четырехстопный на пятистопный и шестистопный, а в „Зеленой карете” сделал это более принципиально и смело.⁴⁴

Обвинения в серьезных заимствованиях — как сюжета, так и самого *плана* пьесы при ее написании стали известны Гладкову еще в начале 1945 года. С момента первой постановки «Давным-давно» к тому времени прошло уже более двух лет, и его пьеса шла с неослабевающим успехом, а оба произведения заявивших о своем первенстве соавторов уже давно не ставились («Корнет Александров» так и остался планом, на сцене не воплощенным, а «Надежда Дурова» после единственного сезона, с сентября 1941-го в театре Моссовета, сошла со сцены). В дневнике Гладкова начала 1945 года этому событию посвящены следующие возмущенные записи за два дня подряд и еще одна — через день: «16 января 1945. Утром записка от Хесина. Просит срочно зайти в ВУАПП. Иду. Он плотно прикрывает дверь и показывает мне заявление драматургов К. Липскерова и А. Кочеткова о том, что „Давным-давно” — заимствование сюжета их пьесы „Надежда Дурова” и какого-то старого либретто „День корнета Александрова”. Какой вздор! Я отлично помню, когда я впервые узнал о существовании их пьесы и прочитал ее. Это было уже после того, как „Давным-давно” была принята театром Революции. „Надежда Дурова” — скверная пьеска и уже сошла с репертуара, а „Давным-давно” всё идет. Заявление о плагиате чистое пиратство. Я так и говорю Хесину. Он, однако, советует мне вступить с ними в переговоры. Зачем? Я категорически отказываюсь от любых переговоров. Он говорит, что ВУАП создаст экспертную комиссию. Советует не доводить дела до суда, а то, мол, неизвестно, что решит суд. Я сержусь и снова повторяю, что ни о каких переговорах и речи быть не может.

17 января 1945. Утром пишу заявление в юрчасть ВУАПП — ответ на заявление Липскерова и Кочеткова.

19 января 1945. Снова разговор с Хесиным. Он почему-то считает, что мне будет трудно доказать „полное отсутствие заимствований” и, ссылаясь на свой опыт, советует пойти с Липскеровым и Кочетковым на мировую. Я выхожу из себя, говорю ему что-то резко и ухожу, хлопнув дверью. Какая возмутительная чепуха!»⁴⁵

Но соавторы, как видно, дела так не оставили: в результате оно было передано в суд, сперва товарищеский, а затем, через год, в январе 1946-го, еще и гражданский. Основной вопрос на нем был сформулирован так: «Следует ли считать вообще пьесу „Давным давно” в части сюжетного ее построения монтажом (механическим соединением) использованных [Гладковым] заимствований, „совпадений” и идей, „которые близко лежат” [из пьесы «Надежда Дурова»]».⁴⁶

На последнем суде — уже с другими экспертами, нежели год назад, на товарищеском — а именно, Чушкиным, Волькенштейном и Финном обвинение в плагиате с Гладкова было все-таки снято.

Снова в его дневнике (машинопись на отдельных листах со склейками, обернутая в двойной лист с напечатанным заглавием: «1946 год. Дневник»): «12 марта 1946. В конце марта должна закончиться судебная волокита с Липскеровым и Ко-

⁴⁴ Письмо приводится прямо внутри дневника — от 26 ноября 1960 года, напечатано как основной текст на машинке, но с подписью в конце от руки (РГАЛИ. Ф. 2590. Оп. 1. № 100. Л. 58—58 об.) — лист вложен отдельно и заполнен с обеих сторон.

⁴⁵ Гладков А. К. Из дневниковых записей. 1941—1945. С. 291—292. Хесин Григорий Борисович (1899—1983) — в 1943 году директор Литфонда СССР, начальник Всесоюзного управления по авторским правам.

⁴⁶ РГАЛИ. Ф. 1737. Оп. 1. № 271. Л. 9 об.

четковым. Я не сомневаюсь в своей победе. Экспертиза — в мою пользу. Судья Сталь — умный, рассудительный человек. Против меня собственно только подлое письмо Погодина от драмсекции С(юза) П(исателей). Странно, что с племянником К. Липскерова я близко дружил в юности. Я слышал, что он в каком-то маленьком театрике играл Федора в „Новогодней ночи”. А я уже давно Федю Липскерова не встречал. Одновременная травля — и за „Давным-давно”, и за „Новогоднюю ночь” с фантастическими обвинениями в плагиате взаимно как бы поддерживали друг-друга. Но, конечно, спасти мне в первую очередь было необходимо „Давным-давно”: может быть, эта пьеса будет меня кормить еще долго. Она — моя слава и, так сказать, — моя визитная карточка» (№ 87, л. 19, на подклеенном снизу полулисте).

Ну, и, наконец: «23 марта 1946. Сегодня, наконец, закончился судебный процесс по гражданскому иску ко мне Липскерова и Кочеткова. Оно началось еще в январе (или раньше) прошлого года одиозным разбором его комиссией ВУАП-а. Потом меня вызвал Хесин и посоветовал признать частично иск и „поделиться” с Липскеровым и Кочетковым. Я возмутился и категорически отказался. 17 апреля я написал объяснение на заключение экспертной комиссии (Погодин и др.). Не признал ее и формально, и по существу. Дело перешло в суд. С июля оно находилось в производстве Мосгорсуда. 9 июля Наталья Николаевна Юзефович, бухгалтер расчетного стола ВУАП-а, симпатизировавшая мне в этом деле, рассказала мне, что по пьесе Л(ипскерова) и К(очеткова) получает гонорар еще третий — некий Гринштейн. Он оказался юристконсультлом управления театрами Комитета искусств. Похоже, что это была замаскированная взятка за устройство их пьесы в театрах. 9 июля я подал заявление о „третьем соавторе” Гринштейне судье Сталь (соавтора три, а иск подписали двое). Где-то тут было заседание Драмсекции Союза под председательством Погодина с его подлым предложением. К этому времени уже после его статьи шла травля меня за пьесу „Новогодняя ночь”. Погодин предложил мне (наедине, после заседания) компромисс: я признаю „ошибки” „Новогодней ночи” (тогда пьеса еще называлась «Жестоким романсом»), и он погасит дело с обвинением Л(ипскерова) и К(очеткова). Я ответил ему: — Жалею, Н. Ф., что этот разговор происходит без свидетелей... И вышел из комнаты. После этого Погодин написал против меня письмо в суд. 9 месяцев длилась нервотрепка с подготовкой судебного заседания. По совету Штока я взял за большие деньги адвоката Макаева, оказавшегося большим дураком и все время старавшегося зачем-то отложить дело. Он жил в странном доме напротив Ц(ентрального) Телеграфа, похожем на б(ывший) монастырь. Сколько раз я ходил к нему, а он ко мне. В экспертизе принимали участие В. Волькенштейн, А. Глебов (драматурги) и Н. Чушкин (от комитета). Текст экспертизы дельно написал Чушкин. Она целиком в мою пользу. На суде было много народу и в том числе Арбузов, Шток, Финн. Письменное свидетельство прислала М. И. Бабанова. Наблюдающим прокурором был Тарасов (как оказался, брат актрисы Ксении Тарасовой). Сегодня после суда он подошел ко мне и сказал: — Если вы с таким идиотом-адвокатом выиграли дело, значит, вы безупречны. Он мог погубить своими бестактностями любого... Он и тут, когда все уже шло в мою пользу, все время пытался то отложить дело, то внести какое-то совершенно ненужное ходатайство. Это все (кроме денег, заплаченных Макаеву) стоило мне много крови. Были моменты, когда кольцо травли из-за осложнения с двумя пьесами сразу сжималось почти до полного удушения меня, и я даже не мог об этом записывать из-за душевной боли. В прошлый понедельник (18-го) началось судебное заседание, а сегодня в субботу я получил копию приговора. В адрес Комитета послано частное определение о роли Гринштейна. Все происходило на Каланчевской улице» (№ 87, л. 22; см. также Приложения 1—9).

Пьеса «Надежда Дурова», так же как и *план* (или *либретто*) «Дня корнета Александрова», в самом деле, сценически оказались значительно слабее «Дав-

ным-давно». Думаю, что любым экспертам (кроме почему-то — Погодина) это было ясно.⁴⁷ С возмущением отменяя обвинения в свой адрес, Гладков умалчивает о денежных претензиях соавторов: они хотели себе ни много ни мало — ¼ от отчислений за все представления пьесы в театрах, и с этим он едва ли мог примириться.

Весьма вероятно, что полновесная легенда о плагиате как раз и родилась именно отсюда, из судебного процесса, о котором, безусловно, поползли слухи в писательской и артистической среде. Эти слухи были совершенно естественно подхвачены и разнесены околотеатральной сплетней, дойдя — возможно через того же Шевкуненко — до самого Рязанова, а уже потом, претворенные творческой мыслью режиссера в одну из расхожих *баек* своего времени, через его книгу дошли и до нас, наложившись на какие-то личные впечатления или нарративные предпочтения знаменитого кинематографиста.

Ну, а могли быть какими-то иными впечатления Рязанова? Представим себе его возмущение, когда, наконец, он понял, что автор пьесы, которому он предложил очень выгодную работу, от него почему-то скрывается — именно в тот самый момент, когда надо срочно засучив рукава садиться за сценарий, никак не хочет приниматься за дело, которое сулит реальный заработок (кстати, заработок, в котором тот как будто давно нуждается — и будет нуждаться, добавлю, судя по дневнику, всю оставшуюся жизнь). В результате и родилось объяснение в форме некой притчи из расхожего учебника «кухонной истории» про то ли украденную, то ли завещанную неким умирающим в лагере литератором рукопись, которую тот передает Гладкову для публикации, перед выходом того на волю... (Можно было бы, наверное, снять и об этом увлекательный фильм — назвав его, например, как-нибудь так: «Исповедь литературного негра».)

Вполне понятно возмущение *экстраверта*, человека общительного с которым *интроверт* не хочет встречаться. Тогда первый создает для объяснения поведения второго удобную историю, чтобы разложить все «по полочкам» — в своем и в читательском сознании... Но и самого интроверта (а таков почти всякий, ведущий дневник) тоже надо понять.

В подтверждение того, что для Гладкова подобное затворничество вообще было вполне типичным, испытанным способом ухода, необходимым просто для рабочего сосредоточения, — как он выражался, «бирючизмом» или еще, «карантином» (но это словечко, впрочем, относилось в основном к «женскому вопросу») — приведу фрагмент опять же из дневника, описывающий события, происходившие за год до разыгравшейся их с Рязановым микродрамы, еще в ноябре 1960-го, когда он скрывался на самом деле просто у себя дома в Москве, на улице Грицевец, не отвечая на звонки по телефону, а делал вид, что живет у своих друзей, супругов Оттенов в Тарусе (тогда он дописывал сценарий к «Бумажным цветам» — номинально совместно с Н. Д. Оттеном, но фактически в одиночку): «10 ноября (...) Шток прислал Оттенам письмо с поздравлением к праздникам, закончив его фразой: „Отдайте Гладкова“... Дело в том, что я решил до окончания сценария ни с кем не видеться из приятелей в Москве и пустил чернуху, что я всё еще живу в Тарусе. Не подхожу к телефону и пр.» (№ 100, л. 71).⁴⁸ О том, чем на самом деле был занят Гладков в то время, когда Рязанову требовалось его участие в переделках пьесы, рассказывает нам опять-таки дневник: писал свои ставшие потом знаменитыми «Встречи с Пастернаком».

В целом, конечно, «Давным-давно» никак нельзя считать плагиатом «Надежды Дуровой» (или так называемого сцпарного плана «День корнета Александро-

⁴⁷ Вот как он вспоминает об этом 31 мая 1975 года, уже под конец жизни, слушая по 1-й программе радиопередачу, в которой записывался сам, и где звучали два отрывка из спектакля Моссовета «Надежда Дурова»: «страпня Липскерова» (№ 115, л. 95).

⁴⁸ *Пускать чернуху* — лагерное выражение, означающее «создавать видимость, пускать слух, легенду».

ва»), тем более что объектом плагиата не может быть идея, но только форма ее выражения, внешнее воплощение, конкретная текстовая оболочка.

Ну, а то, как реально порой происходит создание театрального произведения, из каких неожиданных решений и экспромтов оно складывается, хорошо иллюстрирует рассказ Владимира Михайловича Зельдина еще об одном известном в прошлом актере — Александре Евгеньевиче Хохлове, исполнявшем ту самую роль Кутузова в пьесе Гладкова, от которой автора призывал отказаться Арбузов. Хохлов в ходе репетиций придумал для своей роли удачную реплику, которая потом закрепилась и была взята самим Гладковым в окончательный вариант: «Кстати, именно Хохлову в этой пьесе принадлежит одна авторская строка (и одна из популярных!). Ее актер сочинил на репетиции, а автор затем внес в печатное издание пьесы. Вот как вспоминал об этом Гладков: „Я придумал, что в третьем акте, перед уходом Кутузова, адъютант при звуках доносящегося марша отдергивает на окне занавеску, в комнату врывается блик солнца и Кутузов говорит: «А день какой! Что в мире солнца краше?..» — И уходит. Но Хохлову это казалось недостаточно. Его актерскому сердцу хотелось на уход аплодисментов, и он был прав: в данном месте это были бы аплодисменты не только ему — отличному актеру, но и признание зрителем великодушной мудрости и правоты фельдмаршала и Шуриной победы — аплодисменты благодарности и радостного удивления. И он предложил другое. Он смотрел на Шуру с крестом на груди и громко говорил: «Герой, герой!.. — И проходя мимо нее к двери, полушепотом, одной ей: «А девкой был бы краше!..» И зал взрывался, как по команде». Говорят, что все 500 спектаклей „Давным-давно“, в которых Кутузова бесменно играл Хохлов, на этой реплике раздавались аплодисменты»⁴⁹ (так же, как и на реплике Ильинского в фильме Рязанова). Как раз здесь творческое соавторство — актера с автором пьесы — принесло реальный плод, в отличие как от отвергнутых автором предложений Арбузова по «улучшению» пьесы, так и от навязываемого ему в слишком категоричной форме «соавторства» неудачливых предшественников, Липскерова и Кочеткова.

Ниже публикуются выписки из материалов судебного дела «по иску К. А. Липскерова и А. С. Кочеткова к А. К. Гладкову, заимствовавшего из планов их пьес „Надежда Дурова“ и „День корнета Александрова“ для пьесы „Давным-давно“» (РГАЛИ. Ф. 1737. Оп. 1. № 271), а также из плана пьесы «День корнета Александрова» (Там же. № 84) и материалы, связанные с кражей Гладковым книг из Ленинской библиотеки (Там же. № 271; Архив РГБ. Д. А-10-2. Оп. 105. № 16). Орфография и пунктуация приведены в соответствие с современными нормами, за исключением особо оговоренных случаев.

ПРИЛОЖЕНИЕ

1

Являются ли эпизоды

- 1) награждения Дуровой Кутузовым, а не Александром I;
- 2) пленения Дуровой француза;
- 3) проникновения Дуровой в лагерь неприятеля и
- 4) дуэль Дуровой

сюжетными выдумками авторов Липскерова и Кочеткова, не имеющими места в исторических и литературных (известных экспертам) материалах о Дуровой.

⁴⁹ Зельдин В. М. Моя профессия — Дон Кихот. М., 2014. С. 200.

РГАЛИ. Ф. 1734. Оп. 1. № 271. Л. 7. Машинопись. Насколько можно понять, это текст вопросов, сформулированных истцами — к экспертам.

2

⟨...⟩ имеет место заимствование, а не использование одних и тех же исторических материалов. Возможно, что автор «Давным-давно» принял за исторические факты две основные и всецело созданные нами драматические ситуации из пьесы «Надежда Дурова» и вследствие этого счел себя вправе полностью их повторить в своей комедии. Речь идет 1) о приурочении момента ухода Н. Дуровой из дома ко времени нашествия на Россию вражеских войск в 1812 г⟨оду⟩ (исторически Н. Дурова служила в армии задолго до этого и в 1812 г⟨оду⟩ ничем выдающимся себя не проявила), и 2) о получении героиней георгиевского креста из рук самого Кутузова (исторически — она была награждена Александром I за несколько лет до 1812 г⟨ода⟩). ⟨3⟩¹ ⟨...⟩ дуэль Азаровой с гусаром, которого она втайне любит и с которым на протяжении пьесы готова трижды становиться к барьеру. Этот эпизод дуэли занимал центральное место в сценарном плане комедии «День корнета Александрова», представленном нами в театр Революции² ⟨...⟩. В этом же нашем сценарном плане был ⟨4⟩ эпизод пленения Н. Дуровой француза...

Там же. Л. 56, 57. От руки: черновик, озаглавленный «Приложение» вероятно, собственноручного заявления Липскерова и Кочеткова.

¹ Хотя истцы далее не нумеруют пункты, но по сути это уже третий пункт существенных, по их мнению, заимствований из их пьесы.

² Московский академический театр им. Вл. Маяковского — драматический театр в Москве, основанный в 1922 году как «Театр Революции». До 1943 года он носил такое название. С 1943 по 1954 год — Московский театр им. Вл. Маяковского.

3

Заключение экспертизы по конфликту между драматургами К. Липскеровым и А. Кочетковым с одной стороны и А. Gladковым — с другой.

⟨...⟩

Обе пьесы построены на одном и том же историческом материале ⟨...⟩ ⟨...⟩ авторы сообщают, что «подробное либретто пьесы „Надежда Дурова“, разработанное по актам, сценам и явлениям, было передано ими» Театру Революции (в лице М. И. Бабановой) в 1938 г⟨оду⟩ и с тех пор оставалось в театре. Одновременно М. И. Бабановой был передан также сценарный план комедии-водевиля «День корнета Александрова», трактующий ту же тему в ⟨«⟩в подчеркнута комедийном разрезе».

Делая такое сообщение, авторы, очевидно, предполагают, что М. И. Бабанова ознакомила А. Gladкова с их произведениями, каковы А. Gladков и использовал в своей работе над пьесой «Давным-давно».¹

⟨...⟩

Экспертиза полагает, что независимо от пьесы К. Липскерова и А. Кочеткова драматург А. Gladков в интересах концентрации действия во времени мог перенести его в своей пьесе в 1812 год.

Напрасно А. Gladков с таким пренебрежением относится к этой совпадающей в обоих пьесах ситуации. Кутузов, награждающий Дурову, это драматургическая и идейная *кульминация* обеих пьес. ⟨...⟩

В данном случае экспертиза усматривает не случайное совпадение, а факт заимствования А. Gladковым одного из решающих мотивов К. Липскерова и А. Gladкова.²

⟨...⟩

В пьесе Липскерова и Кочеткова Н. Дурова появляется в казацком чекмене (после верховой езды), затем переодевается в белое кисейное платье и остается в нем до конца акта.

В пьесе А. Гладкова Шура Азарова несколько раз переодевается из женского платья в военную форму и снова в военное платье, и это переодевание обыгрывается сюжетно, оно двигает интригу

⟨...⟩

К числу заимствований может быть отнесена и сцена прощания Надежды (Шуры) с родным домом.

⟨...⟩

3) Предварительное знакомство с материалами К. Липскерова и А. Кочеткова значительно облегчило А. Гладкову работу над его пьесой.

Экспертиза: [подписи] А. Дейч, О. Леонидов, Н. Погодин.

11 апреля 1945 ⟨года⟩.

Там же. Л. 61—71. 2-й экземпляр машинописи — это первая по счету экспертиза, еще досудебная.

¹ Далее следует пропуск: в деле отсутствует лист.

² Опечатка. Правильно: Кочеткова.

4

Пьеса «Давным-давно» представляет собою *монтаж*, в основу которого легли: Сценарный план «День корнета Александра», сценарный план оперного либретто «Надежда Дурова» и пьеса «Надежда Дурова».

⟨...⟩ *Общие выводы.*

Хотя целью автора «Давным-давно» было написать «легкую комедию», в силу чего он в полной мере использовал сценарный план «Дня корнета», — ему пришлось, чтобы придать «героическое звучание» своему водевилю, в основном повторить первый акт пьесы «Надежда Дурова» с изобретенным ее авторами патристическим уходом героини из дому в связи с событиями 1812 года, а также и сцену с награждением героини георгиевским крестом непосредственно самим Кутузовым (также изобретение авторов пьесы «Надежда Дурова» — и кульминация всей пьесы).

⟨...⟩ я не удивился бы, если бы оказалось, что Гладков читал пьесу Липскерова и Кочеткова, наверно прочитал бегло, никак не думал заимствовать, но в какой-то мере она ему при написании «Давным-давно» помогла.

Впрочем, это только предположение, а не утверждение, ибо здесь нет точных данных.

Пьеса Гладкова написана лучше, нежели «Надежда Дурова». Она безусловно сценична и написана с темпераментом, однако неряшливые стихи снижают ее достоинство.

«Надежда Дурова» не лишена некоторых достоинств — главным образом вытекающих опять-таки из самой темы; эта пьеса неплохо задумана, но разработана вяло.

В. Волькенштейн.

25.VIII-1945 г⟨ода⟩

Там же. Л. 95—115 об. Фрагмент машинописи (не первый экземпляр) экспертного заключения, а также отдельное мнение эксперта Волькенштейна.

5

В Дополнение к моему заявлению от 5 дек(абря) 45 г(ода) сообщаю, что моя беседа с драматургом К. А. Липскеровым происходила в период 37 г(од) — 38 г(од). По причинам давности я могла забыть, было ли либретто К. А. Липскерова о Дуровой передано мне лично или нет. К сожалению, восстановить этот факт мне не удалось (...)

Что касается факта передачи мною пьесы К. А. Липскерова и Кочеткова Гладкову в мае 1941 года, о чем он сообщает в заявлении в ВУАП — то такового факта я абсолютно не могла припомнить. (...)

Там же. Л. 131. Машинописная копия заявления М. И. Бабановой от 2 февраля 1946 года.

6

Дело № СК2-65/46 г(ода)

Копия

Решение

Именем Российской сов(етской) фед(еративной)
соц(иалистической) Республики

18—23 марта 1946 г(ода) судебная коллегия по гражданским делам Московского городского суда, в составе: председательствующего Сталь и народных заседателей Жукова и Меркулова (вынесла следующее решение:)

По просмотре пьесы «Давным-давно» и в дальнейшем по прочтении этой пьесы, как указывают истцы по настоящему делу, они убедились, что эта пьеса была написана А. К. Гладковым по ознакомлению с материалами истцов, сданных истцами в 1938 г(оду) театру Революции, причем им был использован и сценарий-план, а также основной сюжет, характеристики действующих лиц и основные стержневые положения, по которым развязывается интрига пьесы. (...)

4/1—1946 г(ода) авторами пьесы «Надежда Дурова» было подано заявление в Управление по охране авторских прав, на которое последовал ответ Гладкова с отрицанием какого-либо заимствования пьесы «Надежда Дурова», и тогда по просьбе Кочеткова А. и Липскерова К. Управление по охране авторских прав назначило экспертизу в составе Леонидова, Дейча и Крути, впоследствии замененного Погодиным, которая подтвердила факт заимствования Гладковым А. отдельных сюжетных мотивов и ситуаций и указала, что знакомство с материалами авторов пьесы «Надежда Дурова» Гладкову значительно облегчило работу над пьесой «Давным-давно».

(...)

Заявление истцов об окончании ими пьесы «Надежда Дурова» еще в 1938 г(оду) и передаче ее ряду театров не доказано точными датами сдачи пьесы, а также не указан и период времени, в течение которого имелась возможность ознакомления с этой пьесой ответчиком (...) спор между ними подлежит разрешению в судебном порядке, считая, что вопрос об авторском праве является исключительным правом и на него обычная трехлетняя давность не распространяется.

(...) судебная коллегия считает, что иск Липскерова и Кочеткова, предъявленный ими на основании 9 ст(атьи) Основ авторского права, не подлежит удовлетворению, так как пьесе «Давным-давно» надлежит считать произведением оригинальным, самостоятельным, созданным на основе исторических и литературных источников (в первую очередь, по «Запискам кавалерист-девиц(ы) Надежд(ы) Дуров(ой)») и с использованием традиционных приемов «комедии с переделыванием».

⟨...⟩ ⟨претензии истцов⟩ не находят подтверждения ⟨...⟩, так как совпадения, причем чисто внешние, хотя и имеют место, но объясняются исключительно тем, что авторы этих произведений пользовались одними и теми же материалами о Надежде Дуровой и 1812 годе, с применением традиционных театральных приемов, свойственных этому жанру по логике темы, а отсюда и в известной степени конгениальность. ⟨...⟩

Учитывая, что и показаниями свидетеля Бабановой не подтверждается, что ею, якобы, передавались какие-то материалы истцов — Гладкову ⟨...⟩

Соображения истцов, изложенные ими лишь в судебном заседании 19-го марта 1946 года, об отводе эксперта Чушкина не могут быть учтены ⟨...⟩

Подписи: член суда ⟨нрзб.⟩; секретарь ⟨Давыдова⟩

Там же. Л. 147—147 об. Судебное решение гражданского суда по второй экспертизе. После того как Гладков не согласился с претензиями истцов, они обратились с заявлением «о защите своих прав в судебном порядке с иском о признании пьесы „Давным-давно“ не оригинальным и самостоятельным произведением, а построен(ы)м на ⟨чужих⟩ драматических произведениях» и потребовали «право на упоминание их имен в афишах и программах, а также на получение ими авторского гонорара за публичное исполнение пьесы „Давным-давно“ в размере 25 % авторского гонорара». После отклонения иска Мосгорсудом истцы обратились с кассационной жалобой в Верховный суд РСФСР. Данный документ — изложение рассмотрения дела судом предыдущей инстанции. На следующих листах — замечания на протокол судебного заседания адвоката истцов Танина, который не согласен с решением суда и просит приобщить к протоколу свои замечания о том, что хотя бы «конгениальная находка характера Кутузова» не могла быть случайно повторена Гладковым, а первоначально возникла именно в произведении Липскерова и Кочеткова.

7

Как видно из решения Суда, Городской Суд ушел от разрешения основного предмета спора: драматурги Липскеров и Кочетков обвиняют драматурга Гладкова в заимствовании, в незаконном без их согласия использовании, наконец в *переделке* без их ведома и разрешения *не пьесы* «Надежда Дурова», которая пошла на сцене театра им. Моссовета в сентябре м(еся)це 1941 г(ода), а созданных ими и в 1938-м году во многих рукописных экземплярах распространенных среди театров и театральных работников — предварительных драматургических произведений: плана будущей пьесы «Надежда Дурова» и плана комедии «День корнета Александра». ⟨...⟩

Именно эти произведения явились — по их утверждению — той «живой водой», тем «животворным источником», который по выражению первой (внесудебной — Погодин, Дейч, Леонидов) экспертизы, «значительно облегчили А. Гладкову работу над своей пьесой», а по выражению судебного эксперта К. Финна,¹ «несомненно значительно упростили эту работу».

Там же. Л. 153—165. Протест или жалоба на решение Московского Городского суда от 18—19 марта 1946 года адвоката Г. М. Танина, «по доверенности истцов Липскерова и Кочеткова от ⟨нрзб.⟩ марта 1946 года» — в Верховный Суд РСФСР. 2-й экземпляр.

¹ Участник второй экспертизы. Ошибки адвокат Танин приписывает эксперту Чушкину, которого истцам не удалось отвести.

8

Дополнительные ⟨к жалобе⟩ объяснения поверенного истцов ⟨...⟩ 29 апреля 1946 года.

⟨...⟩ Эксперт Финн заявил, что произведение Гладкова он считает оригинальным во всем, *кроме* эпизода с Кутузовым; что он не допускает в данном случае «конгениальности» ⟨...⟩

Эксперт Волькенштейн — робко и уклончиво, то тем не менее, достаточно ясно и убедительно утверждает, что *план пьесы заимствован* (л. д. 85 и об.), что он не удивился бы, если бы оказалось, что Гладков читал пьесу Липскерова и Кочеткова (л. д. 87).

Суд в своем решении обходит эти «опасные» для решения и выводов суда места заключения.

〈Адвокат Танин. 29 апреля 1946 года〉

Там же. Л. 173.

9

Дело № СК2 Копия Определение

Судебная коллегия по гражданским делам Верховного суда РСФСР
в составе 〈...〉

Заслушав доклад 〈...〉 оснований для удовлетворения кассационной жалобы поверенного истцов не находит.

〈...〉 авторская мнительность 〈...〉

〈...〉 произведение ответчика, помимо его оригинальности, в художественном отношении и идейно-патриотическом звучании имеет несомненное преимущество перед пьесой «Надежда Дурова».

〈...〉 кассационную жалобу истцов оставить без удовлетворения.

Председательствующий — Николаева.

Члены: Гусев и Неверов.

Верно: член Горсуда 〈подписи〉

Секретарь

Там же. Л. 183—183 об. Недатированная машинопись.

10

«День корнета Александрова»

Либретто

Комедия в 3-х актах.

Действующие лица:

Корнет Александров, он же Надежда Дурова.

Дуров, Андрей Васильевич, отставной гусар, старик.

Штакельберг, командир гусарского полка.

Досекин, эскадронный командир.

Гурцев, Белосельский, Гребешков — офицеры.

Потапов, помещик.

Клеопатра Андреевна, его жена.

Ольга, дочь Потаповых.

Зизи, сирота, подруга Ольги.

Пижо д'Андреси, полковник французской армии.

〈...〉

Сценарный план

〈...〉

Справка.¹ Дана К. А. Липскерову и А. С. Кочеткову в том, что заключенный с ними в 1938 г(оду) договор на оперное либретто «Надежда Дурова» был ими выполнен в срок и был театром оплачен.

Постановка по ряду причин осуществлена не была.

По разработанному сценарию «День корнета Александра», переданному театру для прочтения, договора заключено не было, так как эта работа не предназначалась авторами для театра им. В. И. Немировича-Данченко.²

Липскеров К., Кочетков А. «День корнета Александра». План пьесы // РГАЛИ. Ф. 1737. Оп. 1. № 84. Машинопись. Копия. Печать фиолетового цвета, с пометами от руки синими чернилами.

¹ За подписью П. А. Маркова, без даты.

² И сценарный план, и оперное либретто были сданы в 1938 году в Государственный музыкальный театр им. В. И. Немировича-Данченко.

11

Копия

Государственная библиотека СССР им. В. И. Ленина
Москва, ул. Коминтерна, 3
21 июня 1945 г(ода)

В Московский профессиональный комитет драматургов

На Ваше письмо №-091 от 12.VI.1945 г(ода). Дирекция сообщает следующие сведения о случае кражи книг читателем А. К. Гладковым.

2-го апреля 1939 г(ода) читательница главного читального зала сообщила инспектору, что она заметила, как один из читателей спрятал под пиджак книгу, взяв ее из шкафа, находящегося в читальном зале для непосредственного использования книг читателями. Задержанный по ее указанию читатель оказался Александром Константиновичем Гладковым, журналистом по профессии. Гладков отрицал факт хищения, просил отпустить его, ссылаясь на срочные дела и по дороге в карательное помещение милиции пытался выбросить спрятанные у него книги. При обыске у Гладкова, под пиджаком, нашли три книги, принадлежащие библиотеке, и одну книгу, украденную ранее, лежавшую в кармане пальто с затертым штемпелем Библиотеки и надписью «А. Гладков».

При обыске в квартире, произведенном в тот же вечер 6 отд(елением) милиции, было найдено еще 58 книг, принадлежащих Библиотеке Ленина и украденных Гладковым в течение последних месяцев, а также несколько книг из других библиотек. На следующее утро Гладков принес еще 7 книг Библиотеке им. Ленина. Все украденные книги были взяты им из «открытого доступа». Это были вовсе не «уникальные» издания, как пишет корреспондент в газете «Правда», а советские книги последних лет — русская и переводная беллетристики и книги по искусству. При задержании, например, у него были отобраны избранные сочинения Мериме и книги Хемингуэя (sic!) (списка украденных книг не сохранилось).

13 мая 1939 г(ода) дело Гладкова слушалось в Народном Суде Киевского р(айо)на. Библиотеку представлял ученый секретарь А. М. Гуревич (ныне — научный сотрудник Института Истории АН СССР).

Гладков был приговорен к 1 году исправительно-трудовых работ по назначению органов НКВД.

Зам. директора — подпись

Копия верна: Секретарь Моск(овского) к(омите)та драматургов (печать) (подпись).

8/ХП.45 г(ода)

РГАЛИ. Ф. 1737. Оп. 1. № 271. Л. 271. Печать с надписью: «Группком Драматургов». Подпись нрзб. Очевидно, это — материал, приобщенный к делу при первой экспертизе.

12

3 апреля 1939 г(ода)

Уважаемый гражданин Директор!

Не спал всю ночь — так горько, некрасиво, обидно...

Не хочу ни в чем оправдываться.

Чем больше думаю над всем этим, тем ярче вижу, какое безобразие я сознательно совершал в течение нескольких недель.

Вам это может показаться странным, но самое страшное для меня теперь не какая-то административная кара, которая меня ожидает, а то, что я так печально завершил свою связь с Ленинской библиотекой, которая в течение более чем десяти лет была для меня самым большим другом.

Потеря этого друга заставляет оценить и его значение для меня, которое не может быть описано никакими словами, и самую глубину моего собственного предательства по отношению к этому другу, совершенного мною фактом похищения книг.

Я человек самолюбивый, но воспоминанья о прекрасных часах, проведенных мною в течение десяти с лишним лет в библиотеке, принуждают меня просто по человечески просить прощение у всего служебного персонала библиотеки, которому я так много обязан и который я так отвратительно обманул.

Может быть больше всего на свете я люблю книги. Поэтому мне сейчас так больно ощущать свою вину.

Мне нечем оправдываться. Я целиком признаю свою вину, но вот, если не оправданье, то объяснение совершенному мною.

Почему то давно у меня установилось по отношению к книгам чувство, что это не вещи, которые могут быть чьей-то собственностью.¹

Я был в этом последователен.

Половина моей личной библиотеки всегда на руках, я никогда не записываю кому даю, мои книги зачитывают, и я всегда в силу вышеописанного отношения к книге или к коллективной собственности не протест(о)вал против этого.

Конечно это отношение не было сознательным, я никогда сам себе не определял его так. Только теперь, задним числом я восстанавливаю² логику своего поведения (ибо я не преступник и не клептоман).

Постепенно это извращенное отношение к книге как к собственности незаметно для меня распространилось и на подлинно коллективную собственность, на книги Ленинской библиотеки. И тут я сам снова бессознательно вступил в противоречие сам с собой, ибо часть собственности коллективной пытался сделать личной собственностью.

Сначала я взял несколько новинок, которые не мог купить в магазинах (казалось это единственный способ приобрести их) нужных мне для работы и справок. Потом — увлекся и — вот.....

Гражданин директор!

Я не стараюсь преуменьшить свою вину и готов отвечать за нее, но вот единственное о чем я решаюсь просить Вас.

Я с юности живу на журналистский заработок.

Почти два года назад я стал заниматься журналистикой только настолько чтобы прокормиться; все силы и все время отдавая одной капитальной литературной работе, которую делал тоже с помощью Ленинской библиотеки. Эта работа вся моя жизнь, ибо, повторяю, больше всего я люблю книги, а это моя первая настоящая книга.³

Не хочу Вас занимать подробностями, но книга эта, я знаю, нужная, известными способностями для написания ее я, кажется, располагаю. Весь материал собран — еще три-четыре месяца работы и она готова.

Огласка, которой кажется Вы хотите придать мой проступок, лишенье навсегда права работать в библиотеке, вдобавок к тому потрясению стыда, которое я теперь испытываю и конечно вместе с законной карой за сделанное мною — все это конечно ломает мою жизнь и работу.

А единственное чем я мог бы загладить свою вину перед библиотекой, перед книгами всей страны, это скромным желаньем поставить на библиотечные полки еще одну может быть нужную и полезную книгу.

Я могу заплатить тысячи рублей штрафа, честно трудиться если придется на принудительных работах, все что угодно, что найдут необходимым прокуратура и суд, но я не хотел бы стать нарицательным примером библиотечного вредительства и навсегда отверженным для Ленинской библиотеки.

В другой форме чем Вы я тоже посвятил свою жизнь книге и, как не глубоко мое раскаянье в происшедшем, только честной службой книге я могу загладить свою вину.

Помогите мне в этом прошу Вас, насколько это от Вас зависит.

Повторяю, я брал книги не с корыстными целями, в других отношениях воров меня никто назвать не может, в дальнейшем конечно я никогда не заставлю себя пережить такой день как вчерашний.

Вот и все.

К взятым у меня книгам прибавлю несколько которых не заметили и которые я нашел после осмотра.⁴

Если это возможно, вызовите меня к себе. Может быть на словах я объясню свой поступок лучше. Очень прошу Вас об этом.

Ал. Гладков

Архив РГБ. Д. А-10-2. Оп. 105. № 16. Л. 12—14. Пять страничек из рукописной записной книжки Гладкова (бумага в клетку), блокнотика, откуда события обычно и переносятся в дневник, вместо записи «2 апреля» — пустое место, вернее видны остатки, у самого корешка, трех вырванных оттуда листков. Орфография и пунктуация подлинника сохранены, за исключением знаков переносов слова, который дублировался, очевидно по дореволюционной норме, и на новой строке. Благодарю за помощь в установлении этих фактов заведующую архивом Российской Государственной Библиотеки Марию Васильевну Волкову и сотрудницу отдела общественных связей — Ольгу Михайловну Немцову. Благодарю также доцента Российской школы частного права зам. председателя Суда по интеллектуальным правам Владимира Александровича Корнеева и врача-психиатра и литературоведа Юрия Львовича Фрейдина.

¹ Абзац отмечен на полях жирной линией.

² Очень характерная для Гладкова описка — она повторяется в его дневниках множество раз.

³ То есть не та книга, которую Гладков украл, а которую он сам пишет.

⁴ Очевидно тут под *осмотром* имелся в виду обыск в квартире Гладкова, после которого он добровольно отдал в библиотеку еще несколько десятков книг.

© Н. А. Богомолов

СВИДЕТЕЛЬСКИЕ ПОКАЗАНИЯ (ВЕЧЕР БОРИСА ПАСТЕРНАКА В ПОЛИТЕХНИЧЕСКОМ МУЗЕЕ ГЛАЗАМИ СОВРЕМЕННОГО)*

18 июня 1946 года Б. Л. Пастернак писал в Ленинград В. М. Саянову: «Какую-то совсем особую роль для меня в соприкосновении с действительностью и ми-

* За советы и справки приносим искреннюю благодарность А. Ю. Сергеевой-Клячич.

ром стали играть мои вечера. Это что-то новое, в точности совпавшее с моим внутренним чувством должного и превзошедшее мои внешние вынужденные и притворные расчеты. Если, Бог даст, я буду жив и будет время, займусь этим шире, тогда приеду к Вам».¹ Ряд вечеров 1944—1946 годов (в клубе МГУ, в Школе-студии им. В. И. Немировича-Данченко, в московском Доме ученых, в Колонном зале Дома Союзов, в Политехническом музее) был для поэта чрезвычайно важным событием. Ему удалось воочию увидеть того читателя, к которому он обращался. Долго продлиться это не могло: ждановское постановление сказало не только на тех, кто был там упомянут, но и на других писателях, неугодных власти и своим же «товарищам» по цеху. Однако успешные состояться вечера были символическими как для самого поэта, так и для тех, кто приходил его слушать. Особое значение имел здесь большой персональный вечер 27 мая 1946 года в Политехническом музее. Впервые об этом еще при жизни поэта написал Г. П. Струве, пересказывая анонимно опубликованные по-английски воспоминания секретаря новозеландского посольства в Москве Д. Костелло: «...всего интереснее был вечер стихов одного Пастернака в большом зале Политехнического музея. Зал был битком набит, люди сидели в проходах. Пастернаку был устроен триумфальный прием. После каждого выступления слушатели со всех концов зала выкрикивали названия своих любимых вещей — совсем как на концерте какого-нибудь популярного тенора. Когда кто-то потребовал 66-й сонет Шекспира, другие подхватили и, казалось, весь зал стал кричать: „66-й сонет!“ (...) На том же вечере раз или два Пастернак забывал собственные строчки и растерянно останавливался, но из публики ему немедленно подсказывали их».²

Е. Б. Пастернак в биографии отца писал: «Особенно запомнился авторский вечер в большой аудитории Политехнического музея, состоявшийся 27 мая 1946 года. Пастернак был необычайно оживлен, читал легче и свободнее, чем на предыдущих. К этой встрече он готовился особенно тщательно. Сохранились одноместники 1936 года и „Избранное“ 1945-го, размеченные рукою Пастернака для чтения. Замены строк и названий, последовательность и даже музыкальное интонирование отдельных мест были тщательно продуманы. Это почувствовали слушатели».³ Вслед за ним вечер более или менее подробно упомянули в своих книгах Д. Л. Быков⁴ и А. Ю. Сергеева-Клятис,⁵ а Э. Г. Герштейн отчетливо сформулировала: «В Политехническом музее, кажется, в июне 1946 г., был отдельный вечер Пастернака с афишами. Там я тоже не была, но знаю, что зал был битком набит, а у подъезда дежурила конная милиция. Пастернак рвался к широкой аудитории».⁶

Конечно, эти авторы опирались не только на собственные воспоминания и на книгу сына поэта, но и на высказывания самого Пастернака, с одного из которых мы начали статью, а второе находится в письме к сестре, Л. Л. Слейтер, от 26 июня 1946 года: «Тут были два вечера, один в так называемом „Колонном зале“ (...) общий, с Ахматовой и ленинградцами, и потом мой собственный, в политехническом (sic!), — может быть, до вас дошло, как меня принимали, потому что в

¹ Пастернак Б. Полн. собр. соч.: В 11 т. М., 2005. Т. IX. С. 460.

² Струве Г. Дневник читателя. Анонимный англичанин о Пастернаке // Новое русское слово. 1959. 22 фев. Цит. по: Б. Л. Пастернак: pro et contra. Б. Л. Пастернак в советской, эмигрантской, российской литературной критике: Антология. СПб., 2012. Т. 1. С. 852. См. в хронике: «Творческий вечер Б. Пастернака устраивает 27 мая в лекционном зале Политехнического музея отдел пропаганды художественной литературы СП СССР» (Литературная газета. 1946. 25 мая. № 22. С. 4). Фотографию В. Славинского с подписью: «27 мая в Политехническом музее состоялся творческий вечер Б. Пастернака. На снимке: Б. Пастернак на трибуне» см.: Литературная газета. 1946. 1 июня. № 3. С. 4.

³ Пастернак Е. Борис Пастернак: Биография. М., 1997. С. 608.

⁴ Быков Д. Борис Пастернак. М., 2008. С. 663.

⁵ Сергеева-Клятис А. Пастернак в жизни. М., [2015]. С. 410—412.

⁶ Герштейн Э. Мемуары. СПб., 1998. С. 500—501.

публике были иностранцы, может, до вас дошли слухи. В будущем году, наверное, это усилится».⁷ Известны и свидетельства современников. На следующий день после вечера пишет небольшую статью, так и оставшуюся неопубликованной до начала XXI века, критик А. К. Тарасенков. Как и всякий советский литературный функционер, он вынужден был быть чутким к воздуху эпохи, и потому восторженность его статьи, написанной для официозного Совинформбюро, примечательна.⁸ А 29 мая свои впечатления записала Н. Муравина.⁹ Подробнее всего попытался восстановить ход вечера литературовед Б. Н. Двинянинов, тогда аспирант ЛГПИ, потом работавший в Тамбове. На основании своих записей, сделанных во время вечера, он в письмах к Е. Б. и Е. В. Пастернакам 1977 и 1980 годов назвал часть стихов, которые были прочитаны, показал их последовательность, а также постарался передать атмосферу зала.¹⁰ Поскольку эти материалы общедоступны, мы далее будем использовать их лишь для комментирования публикуемого нами мемуарного фрагмента.

Рукопись отложилась в архивном фонде литературоведа И. Н. Розанова, внимательно относившегося к фиксации событий литературной жизни своей эпохи и давно следившего за творчеством Пастернака.¹¹ Архивисты без сомнений посчитали текст созданным трудами самого Розанова, но записанным его женой, К. А. Марцишевской. На деле все обстоит сложнее, и мы вынуждены считать его неатрибутированным.

В подробном дневнике Розанов описывает этот день следующим образом: «Утром на конференции Дома Нар(одного) творч(ества) в помещении Инст(итута) Этнографии (I-ый день). Дорогой зашел в Лит(ературный) Муз(ей). Закавал книжку Анциферова. На конференции прослушал (не до конца) доклад Линтур. Неожиданная встреча: Азадовский из Ленинграда. Много народу. От 1 до 2 ч. у меня Арутюнова и Шмерлинг. Проставил им отметки. Поздно вечером у нас Ир. Томашевская. Рассказывала, кого выдвинул в Академию Ленинград (Томашевский, Эйхенбаум, Виноградов, Десницкий). Она убеждена, что пройдет Благой».¹² Как видим, ни ма-

⁷ Пастернак Б. Полн. собр. соч. Т. IX. С. 464.

⁸ Впервые опубликована (с сокращениями): Громова Н. А. Распад. М., 2009. С. 76—78. Перепечатана: Пастернаковский сборник: Статьи, публикации и воспоминания. М., 2013. [Вып.] II. С. 332—334; Б. Л. Пастернак: pro et contra. С. 904—906.

⁹ Пастернаковский сборник. [Вып.] II. С. 291; Б. Л. Пастернак: pro et contra. С. 902. В обоих изданиях год записи обозначен как (1945), что неверно: в 1945 году вечер состоялся 28 июня в Доме ученых (см.: Пастернак Б. Полн. собр. соч. Т. IX. С. 399). В близком, но не полностью совпадающем варианте см. также: Муравина Нина. Встречи с Пастернаком. [Тепалы, NJ], 1990. С. 37—38.

¹⁰ Б. Л. Пастернак: pro et contra. С. 907—909. См. также воспоминания В. Я. Виленкина (Воспоминания о Борисе Пастернаке / Сост., подг. текста, комм. Е. В. Пастернак, М. И. Фейнберг. М., 1993. С. 468—469).

¹¹ О раннем этапе их отношений см.: Богомолов Н. А. Пастернак в дневнике И. Н. Розанова // Russian Literature. 2015. LXXVIII — III/IV. С. 655—678.

¹² РГБ. Ф. 653. Карт. 5. Ед. хр. 7. Л. 95—95 об. Книга Анциферова — «Пригороды Ленинграда» (М.: Гослитмузей, 1946). Розанов отметил ее получение 29 мая (Там же. Л. 96 об.). О конференции см.: [Б. п.] Конференция фольклористов // Литературная газета. 1946. 1 июня. № 23. С. 1. В записи Розанова упоминаются следующие лица: Петр Васильевич Линтур (1909—1969), фольклорист, работавший преимущественно в Ужгороде, который выступил с докладом «Современное состояние фольклора Закарпатской области УССР»; Арутюнова — возможно, Нина Давидовна (род. 1923), лингвист, член-корреспондент РАН (точному отождествлению мешает то, что, по доступным нам сведениям, она окончила филологический факультет МГУ, где Розанов преподавал годом ранее, в 1945 году). В литературе о филологах МГУ встречается имя Ильи Шмерлинга, но сведений о нем собрать не удалось. 6 мая Розанов записал: «Начались экзамены по спецкурсу. Был у меня и отлично ответил Шмерлинг» (Там же. Л. 81). 13 мая отмечена сдача экзамена Арутюновой. Ирина Николаевна Медведева-Томашевская (1903—1973), литературовед, жена Б. В. Томашевского. Из называвшихся ею был избран (сразу в действительные члены) только В. В. Виноградов. Д. Д. Благой стал членом-корреспондентом АН СССР в 1953 году. Среди тех литературоведов, которые были избраны в 1946 году в АН СССР, академиками стали В. В. Виноградов, И. И. Толстой, В. Ф. Шишмарев; членами-корреспондентами — М. П. Алексеев, А. И. Белецкий, А. М. Еголин.

лейшего упоминания вечера Пастернака нет, тогда как другие выходы «в свет» — в театр, в кино, в Дом литераторов и т. д. — Розанов тщательно фиксирует. К тому же следует учесть, что ему в это время было уже 72 года, что, конечно, несколько ограничивало активность, и загруженный день вряд ли мог вместить еще и поход на вечер Пастернака. Так что предположение о том, что это запись со слов самого Розанова, придется оставить. Очень мала вероятность, что запись сделана К. А. Марцишевской. Еще один довод в пользу нашего рассуждения о том, что Розанов не был на вечере, — его постоянная погруженность в различные ситуации, так или иначе с Пастернаком связанные и фиксируемые дневником. Так, 30 марта читаем: «В Гослитиздате на лестнице встретил Пастернака. Он тут же написал мне „Отелло“ в своем переводе».¹³ Началом апреля датированы подробные описания выступлений разных поэтов (в первую очередь Розанова интересовала, конечно, Ахматова) с участием Пастернака, на которых он был сам и о которых собирал сведения.¹⁴ 21 апреля Розанов заносит в дневник разговор с Е. Ф. Никитиной: «Днем ходил к Дусе. Она сообщила (...) 3) что Поликарпову влетело за то, что игнорировал Пастернака».¹⁵ Уже после вечера, 13 июня фиксируется то, что, видимо, он посчитал опасным доверять дневнику: «В Москве у меня Тарасенков. Принес ряд стихотв(орных) книжек. Рассказывал, как свалили Поликарпова».¹⁶ Лишь после августа 1946 года имя Пастернака пропадает из дневника. Розанов с женой в этом памятном месяце находился в Доме отдыха писателей на Рижском взморье и был, с одной стороны, оторван от московской литературной жизни, а с другой — мог делиться впечатлениями с соседями, естественно, разумную осторожность, несмотря даже на то, что среди его собеседников были все, упомянутые в справке управления МГБ по Ленинградской области: «Из ближайших связей Ахматовой по Ленинграду известны поэтесса Берггольц и ее муж Макогоненко, поэт Спасский и профессор Института литературы — Орлов».¹⁷ Они обсуждали статью Н. Маслина «О литературном журнале „Звезда”»,¹⁸ сам «приказ» или «указ» (т. е. ждановское постановление), уже в Москве Розанов читал статью И. Сергиевского «Безыдейная поэзия А. Ахматовой».¹⁹ Завершается весь эпизод общим выводом, продекларированным в дневнике 21 сентября: «Третье событие — крупного общественного и не только крупного, а и первоклассного значения — появление в газетах речи Жданова».²⁰ Пастернак из всего этого и последующего об-

¹³ Там же. Л. 63 об. Текст надписи см.: Библиотека русской поэзии И. Н. Розанова. М., 1975. С. 189.

¹⁴ Опубликованы: *Тименчик Р.* Последний поэт: Анна Ахматова в 1960-е годы [назв. на обложке: Ахматова в 60-е] / Изд. 2-е, испр. и расширенное. Иерусалим, М., 2014. Т. 2. С. 53—54. Прочитываем то, что относится к Пастернаку: «Веч(ером) у меня Крупянская (...) Рассказала о вечере ленингр(адских) и моск(овских) поэтов 4-го в клубе МГУ. Пастернак имел колоссальный успех, а Ахматову встречали лучше, когда она вышла, но после стихов сдержаннее. (...) Звягинцева о вечере поэтов 3-его в Колон(ном) зале. Колос(сальный) успех Пастернака (опять больше Ахматовой)».

¹⁵ РГБ. Ф. 653. Карт. 5. Ед. хр. 7. Л. 75.

¹⁶ Там же. Л. 103. Подробности сохранил сам А. К. Тарасенков, о чем с использованием его слов и рассуждений рассказано в упомянутой выше книге Н. А. Громовой «Распад».

¹⁷ Цит. по: *Черных В. А.* Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой 1889—1966. М., 2008. С. 417. Спасский уехал домой 8 августа, Берггольц, Макогоненко и Орлов зафиксированы в дневнике как постоянные собеседники Розанова в критические дни середины августа.

¹⁸ *Культура и жизнь.* 1946. 10 авг. № 5. С. 4. Вряд ли опытные и внимательные читатели пропустили у Маслина прямую и резкую критику С. Спасского, а также статью: *Вишневский В.* Вредный рассказ Мих. Зощенко // Там же.

¹⁹ *Культура и жизнь.* 1946. 30 авг. № 7. С. 2. Ср. описание этого пребывания в Доме творчества: *Тименчик Р. Д.* 1) Латвийские топосы и локусы в русском стихе // *Avoti: Труды по балто-российским отношениям в русской литературе.* В честь 70-летия Бориса Равдина. Stanford, 2012. Pt. I. P. 273; 2) Ангелы—люди—вещи в ореоле стихов и людей. М.; Иерусалим, 2016. С. 432.

²⁰ РГБ. Ф. 653. Карт. 5. Ед. хр. 7. Л. 145 об. Именно в этот день «Правда» и «Литературная газета» поместили «сокращенную и обобщенную стенограмму» двух ждановских докладов.

суждения исключен, его имя появляется чисто случайно. К примеру, Розанов сидел на докладе Фадеева на общемосковском собрании писателей, где прозвучали нападки на Пастернака, — но в дневнике об этом докладе сказано лишь в самом общем виде. Исчезли выпады против Пастернака и из подробной записи Розановым речи того же Фадеева на общемосковском собрании поэтов 8 октября.²¹ Это делает очевидным стремление Розанова вытеснить поэта из политической схватки, тем самым попробовав его защитить хотя бы в своем собственном сознании. Конечно, в значительной степени это было спровоцировано общей переменой литературно-общественной обстановки: «А потом настал знаменитый август. Вышло постановление ЦК о Зощенко и Ахматовой, и хотя Пастернака оно прямо не касалось, его радостный подъем оборвался».²²

Значимость публикуемых воспоминаний несомненна. Именно здесь безыскусно, но с наибольшей полнотой и с приведением существенных подробностей воспроизведен ход событий во время вечера, зафиксированы некоторые реплики Пастернака, помогающие восстановить его отношение к происходящему. В качестве комментария мы отмечаем как существенные схождения (позволяющие верифицировать события), так и расхождения мемуаристов — неизвестного и известных. Упоминания широко популярных стихов Пастернака мы не комментируем. Отметим одну особенность: в воспоминаниях Б. Н. Двинянинова утверждается, что Пастернак прочитал 41 стихотворение: 16 в первой части и 25 во второй. Сам мемуарист называет из них всего 6. В публикуемых нами воспоминаниях названо 33 или 36, если повторение одного и того же стихотворения мы будем считать отдельным «номером»: 13 (с новой редакцией «Импровизации» — 14) в первом отделении и 20 (считая повторения «Гамлета» и «Сосен» — 22) во втором.

Облик и манера поведения поэта на этом вечере описаны современниками: «У него была странная поза. Казалось, он разыгрывал какого-то неугомонного Керубино. Разговаривал с публикой дурашливо, как простонародье в его переводах Шекспира. (...) Большой, сильный, он умел держаться на сцене красиво и непринужденно. Крепкий, с длинными, слегка качающимися руками, он, читая, казался „был полон весь земным теплом“» (Н. Муравина); «Полукруглая эстрада, затянутая серым сукном. Маленький стол, на нем — лампа, стакан воды и рукописи поэта. Около стола — высокая фигура поэта в строгом черном костюме. Ему уже 56 лет, волосы его обильно тронуты сединой, но по-прежнему юношески стройна его фигура, так же энергичны и порывисты движения, тот же огонь в глазах, что был и три десятилетия назад...» (А. Тарасенков). Те же свидетели говорят и о манере чтения: «...читал он легче и свободнее, чем на прежних вечерах. Стихи передавал удивительно грациозно, оттеняя смысл слов, но без обычного у него музыкального напора» (Н. Муравина); «Пастернак читает очень своеобразно. Его читка не похожа на чтение актера, — она небогата интонациями, поэт подчеркивает скорее ритм, рифму, но не смысловые ходы своих очень сложных вещей» (А. Тарасенков).

Ниже мы публикуем полный текст воспоминаний неизвестного автора из собрания Российской государственной библиотеки (НИОР РГБ. Ф. 653. Карт. 10. Ед. хр. 13). Сохранено авторское оформление прямой речи.

²¹ Ср. официальное изложение докладов: *Большевистская идейность — основа советской литературы* // Литературная газета. 1946. 21 сент. № 39. С. 1; *Воспеть величие советского человека* // Там же. 1946. 12 окт. № 42. С. 1 (некоторые исправления, не касающиеся Пастернака, см.: *Фадеев А. Письмо в редакцию* // Там же. 19 окт. № 43. С. 4), а также записи Розанова в дневнике: РГБ. Ф. 653. Оп. 5. Ед. хр. 7. Л. 144, 154 об.—155 об.

²² *Герштейн Э.* Указ. соч. С. 501.

НА ВЕЧЕРЕ Б. ПАСТЕРНАКА (27 МАЯ 1946 г.)

При выходе на сцену Пастернак был встречен аплодисментами всего зала. Когда утихли аплодисменты, Пастернак, обратившись к публике, сказал:

— Мне всегда подают записки. Прошу не писать и не посылать мне записок. Это только трата времени. Некоторая часть записок содержит интересные вопросы. Я не боюсь на них отвечать. Я не буду поднимать записки, и это не будет грубостью. Я буду поднимать их и класть на стол.

Зал особенно не реагировал на это заявление. Потом Пастернак, окинув взглядом переполненный зал и обращаясь к публике, свисавшей с балкона, сказал:

— Мой вечер не импровизация.¹ Я буду читать только то, что считаю нужным. Припоминать ничего не буду, если меня даже будут просить. Мое отношение ко многим вещам известно. Я не хочу повторяться.

Пастернак затем подошел к столу, потрогал стакан с водой и сказал: — Я прочту вначале «Морской мятеж»² и отрывок из романа «Спекторский».

...Перед тем, как читать отрывок из «Спекторского», Пастернак заявил:

— Действие происходит в квартире дореволюционного времени, очень большой, с обилием вещей. Из квартиры нужно было переезжать. И в этой неподходящей обстановке происходит действие. Отрывок посвящен неурочности страсти, несвоевременности чувства. Он написан с излишним импрессионизмом.

Пастернак начал читать: «Когда-то дом был ложею мasonicкой». Кончил — строками: «И оба уносились в эмпирии, взаимоокрылившись, то есть врозь».

Когда утихли очень шумные аплодисменты, Пастернак заявил:

— Я позволю себе читать вещи, которые никогда не читал. Это очень хаотические, мелкие стихотворения.

И прочел «Февраль. Достать чернил...», «Мне снилась осень в полусвете стекол».

Во втором стихотворении Пастернак забыл две строки в конце. Несколько голосов из разных концов зала ему напомнили:

Как за возом бегущий дождь соломки,
Грядущих по небу берез.

Затем он прочел «Без родовспомогательниц(ы), во мраке, без памяти», «Я клавишей стаю кормил с руки».

Перед тем, как начать читать последнее стихотворение, Пастернак сказал:

— Если я собьюсь, вам не удастся подсказать мне. Это стихотворение в другой редакции.

Стихотворение, как и в первой редакции, состояло из 16 строк. Но оно было более ясное по смыслу.

Когда утихли очень бурные аплодисменты, кто(-то) из публики крикнул:

— Прочтите еще раз.

Пастернак еще раз прочел.

Потом он прочел стихи: «Никого не будет в доме», «Стихи мои, бегом, бегом», «О знал бы я, когда (sic!) бывает».

В последнем стихотворении Пастернак забыл конец. Несколько голосов ему подсказало. Но Пастернак раздраженно махнул рукой в сторону подсказывавших и закончил стихотворение: «Тогда кончается искусство и дышат почва и судьба».

Потом прочел «Марбург». В этом стихотворении Пастернак опять забыл строки: «И ночь побеждает, фигуры сторонятся». Ему опять из публики подсказали эти стихи.

Потом читал «Рояль дрожащий пену с губ облизет», «На даче спят», отрывок из стихотворения «Волны», начинающийся «Светало за Владикавказом», который кончил следующими строчками: «Она всего нужнее людям, но сложное понятней им».

После этого стихотворения Пастернак сказал: — Я устал, — и ушел со сцены, раскланиваясь, как актер.

...Во втором отделении Пастернак прочел: «Поэт, не принимай на веру»,³ «Памяти Марины Цветаевой», «Здесь нет шутовства, все светло»,⁴ «Вот я весь, я вышел на подмостки».⁵

Последнее стихотворение по требованию публики он прочел еще раз.

Далее читал: «Сосны». По окончании его кто-то крикнул:

— Еще раз прочтите. — Пастернак прочел еще раз.

Потом читал «Зима приближается», «Открыли дверь и в кухню напролом».

Кто-то опять крикнул: — Прочтите еще раз.

Пастернак, подняв руку вверх, сказал:

— Нет. У меня большая программа. Устанете.

И начал читать другое. «Поезд ушел. Дорога черна», потом — «Дрозды».

Вдруг Пастернак заявил:

— Программа затянулась. Я устал.

Послышались голоса: — Читайте, читайте.

Пастернак, помявшись, сказал:

— Прочту стихи о Пушкине («Скала и шторм»).

Когда утихли аплодисменты, он сказал:

— Прочту «На смерть Маяковского». Так он назвал стихотворение «На смерть поэта».

Потом прочел «Вальс с чертовщиной», «Вальс со слезой». В этом стихотворении он забыл строку «с самыми близкими среди бенефиса».⁶ Опять из публики ему подсказали стихи.

Когда утихли аплодисменты, Пастернак заявил:

— Чтобы закончить вечер, не закрывать шлагбаум, не задергивать занавес — я прочту переводы. Это будет означать, что вечер закончен.

Он прочел из Верлена: «Вот листья и цветы», «Искусство поэзии», «Хандра».

Когда утихли аплодисменты, из-за кулис вышел служитель с цветочным горшком, в котором был огромный куст сирени, наполовину распустившийся, и поставил его на стол.⁷

Зал зааплодировал. Пастернак снова начал читать переводы из Бараташвили «Синий цвет», «Вперед, мой конь».⁸

После этих стихов вышел из-за кулис фотограф с треногой и стал устанавливать «лейку».

Пастернак явно позировал, стоя около сирени. Фотограф сделал несколько снимков.

После Пастернак опять читал переводы из Шекспира «Зима», «66-й сонет».

Во время чтения этих стихов большая часть публики встала с мест и очень шумно аплодировала.

¹ Ср. приведенное выше рассуждение Е. Б. Пастернака о размеченных для этого вечера экземплярах книг.

² Глава из поэмы «Девятьсот пятый год». Двинянинов утверждает: «...до „крапом рябь“», т. е. до строки 58. Рискнем предположить, что он ошибся, и на самом деле речь идет о конце главы: «По суровому кряжу / Оранжевым крапом / Горя».

³ В описании современники расходятся. Двинянинов пишет: «Второе отделение началось со стихотворения „Поэт“ («Он на это мебель стопит» — была такая строчка, особо выделенная)», комментаторы добавляют: «Под этим названием Пастернак на вечерах чтения объединял стихотворения „Мне по душе строптивый норв...“ и „Скромный день, но рюмка рому...“ из цикла „Художник“ (1936) (Б. Л. Пастернак: pro et contra. Т. 1. С. 1088). Названное в печатаемом тексте — вторая часть стихотворения «Все наклоненья и залого...», не вошедшего в основное собрание».

⁴ Насколько нам удалось проверить, у Пастернака такой строки нет, нет ее и в Национальном корпусе русского языка. Двинянинов утверждает, что после «Памяти Марины Цветаевой» поэт читал недавно написанное «На Страстной». Может быть, автор записал какой-то фрагмент

устной преамбулы, которую Пастернак предпослал в высшей степени сомнительному по советским временам (впервые оно было напечатано лишь в 1981 году) стихотворению?

⁵ Ранний вариант первой строки стихотворения «Гамлет».

⁶ Согласно записям Двинянинова, последним было прочитано «Вечерело. Повсюду рети-во...» (о переводах — см. далее — он ничего не говорит).

⁷ См. в статье Тарасенкова: «Во время чтения этих переводов от имени неизвестных читателей поэта, — на сцену принесли подарок Пастернаку — огромный куст цветущей сирени. Он был поставлен на стол». В противоречии с этим Двинянинов пишет: «На сцене мерцала нераспустившаяся еще сирень».

⁸ Строка из стихотворения Н. Бараташвили «Мерани». Чтение этих двух стихотворений отмечено в записях и воспоминаниях Муравиной.

© М. Э. Маликова

ЗАЩИТА ФИЛДА, ИЛИ ЗАПОЗДАЛАЯ РЕЦЕНЗИЯ НА ПЕРВУЮ БИОГРАФИЮ НАБОВОКА

Эндрю Филд, автор первой биографии Владимира Набокова «Набоков: его жизнь в частностях» («Nabokov: His Life in Part», 1977) — единственной, написанной при жизни писателя и в тесном общении с ним, был, по его собственным словам, подвергнут Набоковым и набоковедами «несправедливой дискредитации» («unjust vilification»).¹ Причина такого неакадемического отношения (одним из следствий которого, вероятно, является то, что ни одна из трех книг Филда о Набокове не переведена на русский язык) в том, что написанная Филдом биография вызвала беспрецедентно резкое недовольство самого писателя, который пытался предотвратить ее выход в свет в том числе юридическими методами. Градус раздражения Набокова, судя по его письмам, вырос за несколько месяцев правки присылавшихся Филдом вариантов текста и переписки с ним по этому поводу от мягкого упрека «дорогому Эндрю», «моему дорогому другу <...> образованному и талантливому человеку»² в том, что было «большой ошибкой <...> не показывать мне все главы по очереди»,³ до обвинений «мистера Филда» в «умственном расстройстве», «шантаже» и угроз привлечь его «к суду за нарушение договора, клевету, навет и намеренные попытки повредить моей личной репутации».⁴ Позже сын и наследник Набокова Дмитрий Владимирович продолжал характеризовать написанную Филдом биографию (вышедшую в свет за несколько недель до смерти писателя) в духе этически отвлеченного словесного барокко, характерного для поздних англоязычных романов его отца, как «мутную бурду из злобы, фальсификаций, инсинуаций и прямых фактических ошибок, а также огромной, увесистой порции мусора» и именовал биографа «злым карликом, который катается в своем дерьме, вцепившись бульдожьей хваткой в фалды объекта своей любви/ненависти».⁵ Преданные набоковеды, не анализируя собственно текста Филда, получившего (и текст, и автор) негласный статус *non grata*, и сути его конфликта с На-

¹ Field A. Foreword: The Nabokov Mafia // Field A. VN: The Life and Art of Vladimir Nabokov. London: Futura, 1988. [S. p.]; см. также: Field A. 1) Letter to Editor. Nabokov // Times Literary Supplement. 1978. Jan. 27; 2) Letter to Editor. Real Life of an Author // Observer. 1987. May 3.

² Письмо Набокова Филду от 21 января 1972 года, цит. по: Бойд Б. Владимир Набоков: Американские годы: Биография / Пер. с англ. М.: Независимая Газета; СПб.: Симпозиум, 2004. С. 735 (далее сокращенно: Бойд).

³ Nabokov V. Selected Letters 1940—1970 / Ed. by Dmitri Nabokov and Matthew J. Bruccoli. San Diego et al.: Harcourt Brace Jovanovich / Bruccoli Clark Layman, 1989. P. 511 (письмо от 26 февраля 1973 года).

⁴ Там же. С. 517 (письмо от 8 августа 1973 года).

⁵ Nabokov D. Did He Really Call His Mum Lolita? // London Observer. 1987. April 26.

боковым, повторяют самые общие негативные определения либо самого писателя, заявлявшего о «гнили и грязи» («rot and nastiness») в биографии Филда,⁶ либо «главного» биографа писателя Брайана Бойда, который в своей книге многократно говорит о «бесчисленных искажениях» («innumerable distortions»)⁷ и «сотнях (...) ошибок»⁸ предшественника. Книга Филда действительно не свободна от ошибок, вернее, следов свойственного автору увлечения и связанного с этим пренебрежения к деталям, которые представляются ему неважными, а также отличается легко вызывающей раздражение академического читателя несколько хлестаковской «художественностью», непрозрачностью речи биографа, присутствующего на страницах книги со своими шутками, каламбурами, мнениями едва ли не в равной мере с ее героем. Таковы особенности этой небольшой по объему, пионерской и яркой книги, которые, однако, как мы попробуем показать, далеко не дают оснований для тотальных обвинений ни в «грязи», ни в «бесчисленных искажениях».

Хотелось бы понять, почему биография, написанная при жизни ее героя и при его участии, на основании материалов, им самим предоставленных, и сведений, полученных от им же указанных лиц, в непосредственном общении с ним, — написанная филологом, который в деталях освоил его творчество и библиографию⁹ и который ранее был Набоковым высоко ценим, вызвала столь сильную негативную реакцию. Кроме того, необычайная резкость и публичность конфликта биографа с Набоковым и набоковедческим сообществом — институцией, которую оскорбленный Филд назвал «набоковской мафией»,¹⁰ проливает дополнительный свет на набоковскую «персону», т. е. тот публичный образ «Набокова», который писатель со-

⁶ Из письма Набокова его адвокату от 28 мая 1973 года, цит. по: Бойд. С. 735; этими же словами характеризует книгу Филда новейший биограф Набокова: *Wyllie B. Vladimir Nabokov*. London: Reaktion Books, 2010. P. 179.

⁷ *Boyd B. Vladimir Nabokov: The American Years*. Princeton: Princeton University Press, 1991. P. 726, п. 23; в русском переводе: «Филд (...) вновь и вновь искажает историю его жизни» (Бойд. С. 859, прим. 23).

⁸ Бойд. С. 740. Бойд здесь обвиняет Филда в том, что тот плохо знал обстоятельства Февральской революции и деятельность Временного правительства (добавляя, по обыкновению, о «сотнях подобных ошибок»), что несомненно не так — Филд имел весьма дифференцированную картину февральских событий, полученную из надежного источника: *Nabokov V. D. The Provisional Government* / Ed. by Andrew Field with an intr. by Richard Pipes. Brisbane: University of Queensland Press, 1970.

⁹ Прежде чем приняться за биографию Набокова, Филд написал объемное исследование всего его творчества, русского и англоязычного (*Field A. Nabokov: His Life in Art*. Boston: Little, Brown, 1967) и составил, опираясь в том числе на предоставленные самим автором материалы и его консультации, библиографию его произведений (*Field A. Nabokov — A Bibliography*. New York: McGraw-Hill, 1973). Набоковский архив Филда несомненно очень велик и ценен, однако местонахождение его неизвестно (см. обсуждение этого вопроса на интернет-форуме *Nabokv-L* в марте 2015 года). О том, что Филд скрупулезно собирал для своей биографической работы огромный объем материалов, свидетельствует переданный им в 2003 году в университет Мэриленда (Австралия) корпус, собранный для следующей, после набоковской, написанной им биографии американской писательницы Джуны Барнс «Джуна: грозная мисс Барнс» (1983), см.: <http://digital.lib.umd.edu/archivesum/actions.DisplayEADDoc.do?source=MdU.ead.litms.0059.xml&style=ead> (дата обращения 31.01.2016). В своей последней — итоговой и, как кажется, наименее удачной — книге о Набокове 1986 года Филд сообщает о намерении передать свой личный набоковский архив в какую-нибудь университетскую библиотеку и говорит о богатствах этого архива: переписка Набокова с ближайшими друзьями молодости, Георгием Гессеном и Иваном Лукашем, которая до сих пор не опубликована; ряд ранних русских вещей Набокова, в том числе ставшие известными лишь недавно рассказы «Звуки» (1923) и «Удар крыла» (1924), доклад «Человек и вещи» (1928); до сих пор известная лишь по самому общему пересказу и коротким цитатам у Бойда поэма «Двое» (1919) — отклик на «Двенадцать» А. Блока; а также четырнадцать 20-минутных аудиокассет разговоров с Набоковым, его родственниками и друзьями (*Field A. VN: The Life and Art of Vladimir Nabokov*. New York: Crown, 1986. P. 377—378; см. письма Набокова Филду: *Nabokov V. Selected Letters*. P. 517—519). Тут, кстати, надо заметить, что, несмотря на справедливость упреков Филду в том, что его книга не имеет ни единой сноски, все его переводы и пересказы — о чем теперь нетрудно судить, сравнивая их с опубликованными русскими текстами и перепиской Набокова — очень точны.

¹⁰ *Field A. Foreword: The Nabokov Mafia*.

здавал в своих фикциональных и нефикциональных (автобиографии, интервью, предисловиях, статьях и проч.) текстах и которого не обнаружил в написанной Филдом биографии. Мы проанализируем сначала имеющиеся в книге Филда ошибки, истинные и мнимые, а потом попробуем выяснить, в чем на самом деле заключалась суть претензий Набокова к тому его образу, который представлен в биографии Филда, и в чем же собственно ценность и интерес этого жизнеописания.

К сожалению, основной корпус документов, содержащих исправления, которых требовал Набоков, — хранящиеся в архиве писателя в коллекции Берга Нью-Йоркской публичной библиотеки составленный им для Филда без малого 200-страничный машинописный список не устроивших его пассажей из «Набоков: его жизнь в частностях» и предлагаемых исправлений и сокращений, а также рукопись Филда с пометами Набокова, о которых сообщает Бойд,¹¹ — нам недоступен. Однако о его содержании можно составить представление на основании нескольких других источников: опубликованных писем Набокова (и Веры Набоковой) Филду и адвокату, которому с 1974 года были поручены сношения с непокорным биографом; сделанного Бойдом изложения конфликта и приводимых им (вероятно, на основании набоковского списка) примеров филдовских ошибок; возражений Набокова, которые Филд инкорпорировал в свой текст.

Бойд в очень длинном, занимающем четыре страницы, примечании приводит — как раз «для тех, кто хочет понять историю вражды Набокова с Филдом»¹² — три «экспоната», примеры филдовских промахов. Два из них малозначительны, хотя и досадны и, как кажется, не дают оснований для столь высокого градуса возмущения и утверждений об общем невежестве Филда и наличии в его текстах огромного множества подобных и гораздо худших ошибок и искажений.¹³ Рассмотрим подробнее второй «экспонат».

Описывая начало сотрудничества Набокова с наиболее значительным толстым литературным и общественно-политическим журналом русского зарубежья, парижскими «Современными записками», Филд рассказывает, как один из трех со-редакторов журнала Илья Фондаминский, будучи в Берлине, специально посетил Сирина, чтобы познакомиться и «завербовать» его в журнал, что и сделал «с энергичным русским хлопком по колену» (биограф не называет точную дату, однако из контекста ясно, что речь идет о 1929—1930 годах),¹⁴ добавляя, что «долгое и в целом счастливое сотрудничество с журналом началось с появления повести „Соглядатай” в 1930 году, за которым последовал первый значительный роман, „Защита Лужина”».¹⁵ Филд, конечно, явным и досадным образом путает порядок появления в журнале этих двух произведений Сирина: на самом деле «Защита Лужина» начала выходить в последнем номере за 1929 год (№ XL) и продолжалась в двух номерах 1930 года, сразу за ней, в июльском (№ XLIII) номере вышел рассказ «Пильграм», а в следующем, октябрьском (№ XLIV) — «Соглядатай». Однако в целом начало постоянного, буквально в каждом номере, сотрудничества Сирина с журналом, датируемое 1930 годом, зафиксировано Филдом (текст которого примерно в двадцать раз меньше по объему двухтомника Бойда и поэтому гораздо менее детален) верно. В своем рассказе о визите Фондаминского Филд опирается на рассказ

¹¹ Бойд. С. 728; ср. также реплику Бойда при обсуждении темы набоковских материалов из личного архива Филда на форуме Nabokv-L 1 марта 2015 года: «Филд ничего не отдал в Берг (Архив Набокова в коллекции Берга Нью-Йоркской публичной библиотеки. — М. М.). Из его работ там имеются только два машинописных экземпляра „Набоков: его жизнь в частностях” и машинописный текст исправлений, несколько сотен страниц (в своей биографии Бойд говорит о двух сотнях. — М. М.), которых требовал Набоков» (<https://listserv.ucsb.edu/lsv-cgi-bin/wa?A2=ind1503&L=NABOKV-L&F=&S=&P=2397> (дата обращения 31.01.2016)).

¹² Бойд. С. 855.

¹³ См.: Бойд. С. 858.

¹⁴ Field A. Nabokov: His Life in Part. Harmondsworth: Penguin Books, 1978. P. 183 (далее: Field).

¹⁵ Ibid.

самого Набокова: он использует то же выражение, что и писатель в предисловии к английскому переводу «Подвига» (1971) («...в начале лета Илья Фондаминский (...) приехал из Парижа, чтобы закупить мою книгу „на корню“ (...) я ясно помню, как славно и весело он хлопнул руками по коленям (...) после заключения договора!»¹⁶), однако собственно из текста Филда не следует определенно, о помещении в журнале какого именно произведения Набокова договаривался Фондаминский (и шла ли вообще речь о конкретном произведении, в частности, «Подвиге», или об общей договоренности о лояльности Сирина журналу). Спустя тридцать страниц, характеризуюя место «Современных записок» в истории русской эмигрантской литературы, Филд пишет: «Когда Фондаминский в 1930 году залучил Сирина для „Современных записок“, он сказал Набокову: — Нам ведь так нравится ваше творчество. Просто невозможно понять, почему вы не печатали, почему не печатаете своих сочинений в „Современных записках“. Набоков вручил ему рукопись „Защиты Лужина“, которую незадолго перед тем закончил, и сказал: — Прошу вас. (...) И тот ее тут же купил, не читая».¹⁷ Бойд считает, что в этих двух пассажах Филда речь идет об одном и том же событии и возражает, опираясь на набоковское предисловие к переводу «Подвига», что «на самом деле Фондаминский приехал в Берлин летом 1930 года (у Набокова: «Однажды в начале лета [1930 года]». — М. М.¹⁸) и не за законченной рукописью „Защиты Лужина“ (как пишет Филд: *Life*, 214), а за незаконченной рукописью „Подвига“. Набоков точно и подробно описал этот эпизод в предисловии к „Подвигу“ — к тому времени он достиг такой известности, что Фондаминский и „Современные записки“ готовы были купить рукопись еще не законченного романа. (...) В одном только процитированном выше абзаце Филд умудрился перевернуть целый ряд важнейших фактов набоковской карьеры. Совершенно неправдоподобно описана первая встреча Набокова с Фондаминским (...). Филд искажил до неузнаваемости историю сотрудничества Набокова с „Современными записками“ (...). Этих ошибок не было бы, если б Филд только заглянул в „Память, говори“, в предисловия к „Защите Лужина“, „Соглядатаю“, „Подвигу“ или даже в свою собственную книгу „Набоков: Библиография“».¹⁹ Что касается искаженной Филдом «до неузнаваемости» и изображенной «совершенно неправдоподобно» истории начала плотного сотрудничества Набокова с «Современными записками», то это явное преувеличение: Филд, как уже говорилось, вполне корректно датирует его публикацией «Соглядатая» и «Защиты Лужина» и началом дружбы Набокова с Фондаминским. Более интересна другая проблема — представление Бойда (на котором во многом основана его версия биографии Набокова) о том, что сказанное Набоковым в автобиографии или предисловиях является фактографически безусловно правдивым. Однако вопреки процитированному утверждению Набокова из предисловия к «Подвигу», на котором основывается Бойд, Фондаминский впервые посетил писателя в Берлине не в начале лета 1930 года, а позже, в начале октября того же года.²⁰ Реальное начало сотрудничества Набокова с «Современными записками» теперь можно точно реконструировать на основании опубликованной переписки редакторов журнала между собой

¹⁶ Набоков В. Предисловие к английскому переводу романа «Подвиг» («Glory», 1971) / Пер. с англ. М. Маликовой // Набоков В. В.: Pro et contra: Антология. СПб., 1997. [Т. 1] / Сост. В. Аверина, А. Долинина, М. Маликовой. С. 71.

¹⁷ Field. P. 214. Жирным шрифтом Филд в своей книге выделяет слова Набокова, сказанные в разговорах с ним и приводимые verbatim.

¹⁸ Набоков В. Предисловие к английскому переводу романа «Подвиг». С. 71.

¹⁹ Бойд. С. 857—858.

²⁰ В письме Ивану Бунину от 22 октября 1930 года Фондаминский сообщает, что только неделю назад вернулся в Париж из своей европейской поездки, в ходе которой посетил в Берлине Набоковых: «Ближе познакомился с Сириным. У него интересная жена — еврейка. Очень мне оба понравились. Написал новый большой роман — надеюсь, что отдаст нам...» («Современные записки» (Париж, 1920—1940). Из архива редакции / Под ред. О. Коростелева и М. Шрубы: В 4 т. М., 2012. Т. 2. С. 826).

и с авторами.²¹ Переписка Фондаминского с Набоковым с целью его «вербовки» в журнал началась в мае 1929 года, т. е. тогда, когда Сириин писал «Защиту Лужина» (весной — осенью 1929 года) — именно ее касалось решение редакции «взять роман, не читая» (буквально в этой формулировке),²² поскольку «Сириин выдвинулся в первые ряды заграничных писателей (...). Нам надо привязать и закрепить его за журналом».²³

Таким образом, решение купить новый роман Сирина «не читая» касалось, как и пишет Филд, «Защиты Лужина» (хотя принято это решение было не при личной встрече, а по переписке), именно с этим романом редакторы «Современных записок» отказались от своего раннего, середины двадцатых, принципиального нежелания печатать «молодого» Сирина²⁴ и сделали на него ставку. Что касается использованного Набоковым в предисловии к «Подвигу» выражения «на корню» (в английском оригинале предисловия именно так: «*na cornu*»), то оно было сказано Фондаминским в связи с другим произведением Сирина — повестью «Соглядатай», вышедшей в журнале в конце 1930 года: «Посылаю тебе „Соглядатай“ Сирина, — писал Фондаминский Вишняку 15 марта 1930 года. — Мне нравится меньше, чем „Лужин“, но все-таки и это талантливо. Т. к. мы брали „на корню“, то я ему написал, что роман будет напечатан осенью...».²⁵ Наконец, когда в начале октября 1930 года состоялось личное знакомство Фондаминского с Сириным в Берлине (о котором пишет Набоков в предисловии к «Подвигу», ошибочно датируя его началом лета 1930 года, что с его слов повторяет Бойд), речь действительно шла о публикации «Подвига», который, однако, к этому моменту уже был близок к завершению, о чем Набоков предупреждал Фондаминского перед самым его приездом, обещая, что зимой представит в журнал «большой роман из „эмигрантской жизни“, — я уже написал около полутора ста страниц и осталось, вероятно, столько же, он будет, может быть, называться „Золотой век“ (одно из рабочих заглавий «Подвига». — М. М.)...».²⁶ Таким образом, Набоков, описывая в предисловии к «Подвигу» начало своего тесного сотрудничества с «Современными записками» и знакомства с Фондаминским, контаминировал факты и слова, касающиеся трех первых его крупных вещей, помещенных в журнале, — «Защиты Лужина» (переговоры начала лета 1929 года и решение редакции взять роман «не читая»), «Соглядатай» (покупка рукописи «на корню» весной 1930 года) и «Подвига» (визит Фондаминского в Берлин осенью 1930 года и обсуждение публикации этого романа в журнале). Получается, что Филд, описывая начало сотрудничества Сирина с журналом, используя набоковские выражения, но не называя конкретное произведение и месяц, а ограничиваясь лишь общим указанием на конец 1929—1930 года, оказался ближе, чем более скрупулезный и лояльный Бойд, к пониманию характера фактов, сообщаемых Набоковым в его нефикциональных высказываниях: эти факты «правдивы» не в документальном, а в художественном смысле, отраженная в них «реальность» проведена через такие характерно фикциональные способы деформации, как контаминация, смещение, сгущение и проч.

²¹ «Современные записки» (Париж, 1920—1940). Из архива редакции: В 4 т. М., 2011—2014.

²² См. письмо Фондаминского Марку Вишняку от 7 мая 1929 года (Там же. Т. 1. С. 487). В мае 1930 года Набоков, впрочем, встречался в Праге с Н. Д. Авксентьевым (указано в: «Единственно мне подходящий и очень мною любимый журнал...»: В. В. Набоков / Публ., вступ. статья и прим. Г. Б. Глушанок // Там же. Т. 4. С. 262), однако нет оснований полагать, что речь между ними шла о сотрудничестве Сирина в журнале.

²³ Письмо Фондаминского Вишняку от 25 мая 1929 г. // Там же. Т. 1. С. 493; см. также письмо от 1 июня 1929 года: Там же. С. 494.

²⁴ См.: «Единственно мне подходящий и очень мною любимый журнал...». С. 257.

²⁵ «Современные записки» (Париж, 1920—1940). Из архива редакции. Т. 1. С. 511.

²⁶ «Единственно мне подходящий и очень мною любимый журнал...». С. 279. Ср. в цитированном письме Фондаминского Бунину от 22 октября 1929 года: Сириин «написал новый большой роман» («Современные записки» (Париж, 1920—1940). Из архива редакции. Т. 2. С. 826).

Другой адресованный Филду упрек Бойда, следующего за Набоковым, состоит в том, что тот «неохотно и небрежно» вставлял исправления Набокова в свой текст, сохраняя тут же свой исходный ошибочный вариант.²⁷ Однако соотношение правды и ошибки здесь также далеко не очевидно. Так, Филд пишет: сидящий в кресле Бунин был «маленький человечек (он был среднего роста)».²⁸ Уточнение в скобках связано с указанием, сделанным Набоковым при чтении рукописи Филда, что Бунин был «отнюдь не низкорослым».²⁹ Приводя этот явно ничтожный случай (сделанная тут же гораздо более нелепая ошибка Филда — что читанный Д. С. Мерзжковским в Париже в 1935 году доклад «С Иисусом или Сирином?» имел отношение к Набокову³⁰ — не исправлена ни Набоковым, ни Бойдом), Бойд, по обыкновению, разворачивает его в гипертрофированную общую претензию: «Подобные ошибки, вызванные презрительным нежеланием поработать над текстом, обнаруживались в исправленной рукописи Филда одна за другой».³¹ Но Бунин действительно был невысоким: 170 см., как указано в его Нансеновском паспорте,³² и Владимиру Набокову при его росте в 188 см. едва доставал до подбородка. Однако с точки зрения набоковской художественной правды Бунин как писатель, которому Сирин в молодости подражал, уподобляя его горной вершине (а себя — холму), и писал, посылая посвященное ему стихотворение «Как воды гор, твой голос горд и чист...» (1922): «Я хочу только, чтобы вы поняли, с каким строгим восторгом я гляжу с моего холма на сверкающую вершину, где в скале вами вырезаны вечные, несравненные слова»,³³ — конечно, никак не мог быть «a very little man». Оставив в своем тексте такую откровенно нелепую, внутренне противоречивую фразу: «маленький человечек (он был среднего роста)» — Филд снова (вероятно, интуитивно, хотя он был хорошо начитан в эмигрантской периодике и мог представлять себе реальный рост Бунина) весьма точно передает характерное для Набокова противопоставление истинной художественной «правды» и фальшивого реалистического «правдоподобия».

Наконец, главная претензия Набокова (и Бойда) к Филду — та, что тот ставил под сомнение автобиографию Набокова и обращался за сведениями к третьим лицам: Филд «воспринимал набоковское недоверие к *его* находкам и к тому, что *он* написал, не как стремление к правде, а как желание фальсифицировать свое прошлое. (...) Филд жадно собирал любые сведения, даже самые смутные и легко опровержимые, лишь бы только они исходили не от Набокова, в особенности если Набоков с ними не соглашался. (...) Филд перестал доверять набоковской автобиографии: ведь это она была тем единственным источником, где Набоков представляет *свою* версию прошлого».³⁴ В качестве примера такой злонамеренности Бойд приводит обращение Филда для описания Тенишевского училища не к автобиографии Набокова, а к «Египетской марке» учившегося там же десятью годами ранее О. Мандельштама: «Мандельштам писал, что в училище носили форму английского образца, и для Филда эта деталь заслуживает упоминания, хотя, как показывает набоковская автобиография, к тому времени, как он поступил в училище, форму уже отменили — на что Филд даже не обратил внимания. Преподаватель Владимир Гиппиус был для Мандельштама источником вдохновения. Вследствие этого

²⁷ Бойд. С. 738; ср. о том же в письме Набокова Филду от 25 мая 1973 года: *Nabokov V. Selected Letters*. P. 516.

²⁸ Field. P. 227.

²⁹ Бойд. С. 738.

³⁰ Field. P. 227.

³¹ Бойд. С. 738.

³² Русский архив в Лидсе (RAL). MS 1066/1273. Благодарю за эту справку Т. М. Двинятину и Р. Дэвиса.

³³ Письмо Набокова Бунину от 26 ноября 1922 года, цит. по: *Шраер М.* Набоков: Темы и вариации. СПб., 2000. С. 134.

³⁴ Бойд. С. 731.

Филд написал, что Гиппиус оказал существенное влияние на Набокова, хотя Набоков задолго до поступления в Тенишевское училище читал книги на трех языках и имел о них собственное мнение, часто расходившееся с мнением Гиппиуса. Категорические возражения Набокова против вымысла Филда («Я ничего не знал о критических статьях Гиппиуса. Я любил его стихи, но не выносил его самого и его пристрастия к политическим дискуссиям... То, что Тенишевское училище навязало мне Гиппиуса, еще не повод, чтобы Вы проделывали то же самое»³⁵) лишь убедили того в собственной правоте. Игнорируя „Память, говори“, Филд умудрился перепутать даже возраст Набокова при поступлении в Тенишевское училище и засунуть его не в тот класс».³⁶

Дело, конечно, не том, носили ли в Тенишевском форму, а в более общей проблеме: Филд сознательно ставит своей задачей дополнить взгляд на жизнь Набокова «изнутри», представленный в его автобиографии, взглядом «снаружи» («его [Набокова] задачей было описать внутреннее, мое — уловить внешнее»³⁷), т. е. своей точкой зрения и восприятием современников писателя — тех, кто видел его самого и то же, что и он, но другими глазами. Бойд же безусловно становится на точку зрения Набокова, его глаза, перефразируя Набокова, «набоковизированы».³⁸ Какие бы факты он ни сообщал, их подача всегда окрашена тем отношением к ним, которое известно из высказываний Набокова. Набоков стоит в центре его картины, что неизбежно искажает историко-литературную перспективу и пропорции. Так, упомянутый Владимир Гиппиус, поэт, критик, преподаватель литературы, с мая 1917 года директор Тенишевского училища, представлен в биографии Бойда прежде всего в связи с его раздраженными, комичными и неудачными «попытками пробудить у Набокова гражданское чувство».³⁹ Гиппиус, считает Бойд, возражая Филду, не мог повлиять на Набокова по той кажущейся нам малоубедительной причине, что юный Набоков обладал «фактически врожденным нежеланием признать чью бы то ни было точку зрения на мир или смягчить свое отличие от кого бы то ни было»: ⁴⁰ «износившиеся представления о просодии» Гиппиуса «не могли заинтересовать его ученика, в котором начинал пробуждаться поэт. (...) Гиппиус тоже был поэтом и выпустил к 1916 году четыре книги стихов (...) быть может, его стихи были туманными и высокопарными, но иногда в них вспыхивало подлинное вдохновение (...). Гиппиус был одним из тех, кто каждую минуту ожидает апокалипсиса. В своих публичных лекциях и статьях он пытался пробудить религиозное чувство в современных писателях и противопоставлял радость жизни молодого поколения, непостижимо неуместную в „эти трудные дни“ (шел 1913 год), суровости и твердой ответственности поколения старшего. Не удивительно, что он был не в ладах с таким человеком, как Набоков, у которого молодая энергия била через край».⁴¹ Что касается последнего туманного пассажа, то, вероятно, Бойд таким об-

³⁵ Это возражение Набокова приводит в своей книге Филд: Field. P. 118.

³⁶ Бойд. С. 731—732. Филд сообщает в полном соответствии с «Память, говори», что Набоков в возрасте 11 с половиной лет поступил в январе 1911 года сразу на третий семестр, во второй класс (Field. P. 112, 114; ср.: *Набоков В. Другие берега* // Набоков В. В. Русский период: Собр. соч.: В 5 т. / Сост. Н. И. Артеменко-Толстой. СПб., 2000. Т. 5. С. 704).

³⁷ Field. P. 283.

³⁸ «По прочтении Гоголя глаза могут гоголизироваться» (*Набоков В. В. Лекции по русской литературе* / Пер. с англ. М., 1996. С. 127).

³⁹ В именном указателе к книге Бойда Гиппиус фигурирует только в таком ракурсе (*Бойд Б. Владимир Набоков: Русские годы: Биография* / Пер. с англ. М., 2001. С. 670).

⁴⁰ Там же. С. 140.

⁴¹ Там же. С. 140—141. Бойд ссылается здесь на эпистолярные мнения Набокова, однако не комментирует их противоречие со сказанным писателем в «Других берегах», где Набоков признается, что в юности считал стихи Вл. Гиппиуса «гениальными (да и теперь по спине проходит трепет от некоторых запомнившихся строк в его удивительной поэме о сыне)» (*Набоков В. Другие берега*. С. 291). Впрочем, это утверждение также нуждается в комментарии, учитывая как устойчивую склонность Набокова скрывать и прямо отрицать действительно важные для себя влияния, так и то, что «поэмой о сыне» Набоков вероятно называет песни из

разом излагает статьи Гиппиуса 1913 года из «Речи»,⁴² где, как известно, говорилось не о «молодом поколении» вообще, а о младших символистах и акмеистах, которых Гиппиус обвинял в эстетизме и ремесленном «стихodelьчестве» и противопоставлял старшему поколению декадентов с их жизненно подлинными, радикальными и в своей сути религиозными исканиями — к буршевским забавам юного тенишевца Набокова это не имеет никакого отношения. Исканная историко-литературная картина, выстроенная вокруг 16-летнего Набокова, является ложной и в том, что Гиппиус был «тоже поэтом» (Набоков в то время, судя по качеству стихотворений его сборника 1916 года «Стихи», из которого он не перепечатал ни одного образчика этого довольно безвкусного юношеского дилетантизма, находившегося совершенно вне современных ему литературных событий, поэтом как раз статью совсем не обещал) — на самом деле Гиппиус был поэтом-философом, хотя и не первого ряда и действительно малоизвестным, но прошедшим большую, очень характерную для своего времени эволюцию от крайностей раннего мистического декадентства⁴³ к деятельному пафосу религиозности и общественности.⁴⁴

поэмы Гиппиуса «Лик человеческий», вышедшей только в 1922 году в Берлине, когда Набоков был уже начинающим эмигрантским поэтом — таким образом не ясно, в какой степени он был знаком с поэзией Гиппиуса в свои тенишевские годы.

⁴² *Гиппиус Вл.* 1) Душа реакции // Речь. 1913. 3 марта. № 60. С. 3; 2) Разлив благодушия // Там же. 7 апр. № 95. С. 3; 3) Святое беспокойство // Там же. 15 мая. № 130. С. 2; 4) Русская хандра // Там же. 24 июня. № 169. С. 3.

⁴³ Как известно, путь Вл. Гиппиуса был отмечен большим влиянием З. Гиппиус, поэтому подхваченное Бойдом у Набокова их противопоставление некорректно в историко-литературном плане («Набоков до конца жизни считал своего бывшего учителя намного более талантливым, чем его знаменитая кузина Зинаида Гиппиус» (*Бойд Б.* Владимир Набоков: Русские годы. С. 140; ср.: *Набоков В.* Другие берега. С. 291)) и, будучи перенесенным в текст биографии, нуждается в комментарии — не столько через обращение к словам З. Гиппиус, якобы сказанным ею в 1916 году В. Д. Набокову на собрании Литературного фонда «Пожалуйста, передайте вашему сыну, что он никогда писателем не будет» (Там же), сколько в контексте эмигрантских литературно-политических «лагерей» и негативного отношения круга Мережковского-Гиппиус к Сирину (Набоков и полвека спустя не остыл и велел Филду исправить фразу о том, что З. Гиппиус когда-то была красавицей, но красота увяла с возрастом: «Замените: теперь она была крашеной каргой»; Field. P. 227). В русском переводе книги Бойда в примечании, касающемся Вл. Гиппиуса, допущены неточности: поэтические сборники, выпущенные Вл. Гиппиусом, приписаны З. Гиппиус (*Бойд Б.* Владимир Набоков: Русские годы. С. 628, прим. 21; ср.: *Boyd V.* Vladimir Nabokov: The Russian Years. Princeton: Princeton University Press, 1990. P. 547, n. 20) и опущено указание на то, что три из четырех упомянутых книжек вышли под постоянными псевдонимами автора, Вл. Нелединский («Томление духа», 1916) и Вл. Бестужев («Возвращение», 1912 и «Ночь в звездах», 1915) — без чего трудно понять утверждение Бойда «каждый из бестужевских сборников составляет более 150 страниц» (Там же), опровергающее утверждение Филда, назвавшего все поэтические сборники Вл. Гиппиуса «крошечными». Действительно, оба сборника, вышедшие под псевдонимом Вл. Бестужев, больше 150 страниц, однако два других, упомянутых Бойдом — «Песни» (1897; не «Пески», как в русском переводе), опубликованные под подлинным именем автора, и «Томление духа» — меньше.

⁴⁴ Характеристика, данная Вл. Гиппиусу в биографии Филда, также поверхностна и не свободна от ошибок (напомним, что Филд, в отличие от Бойда, работал над своей книгой в начале 1970-х, без доступа к советским библиотекам, архивам и появившимся в постсоветское время статьям и публикациям о русской литературе рубежа веков), но гораздо более адекватна уже потому, что биограф представляет Гиппиуса не в искаженной перспективе, сфокусированной на тенишевце Набокове, а стремится понять собственно его интеллектуальную историю в контексте эпохи, качества стихов и возможность влияния на юного Набокова, независимо от позднейших утверждений последнего: «Из значимых „влияний“ (...) на Владимира Набокова в этой фазе его жизни я склонен обратить внимание, более чем на школу или школьных товарищей, на огненного и рыжеволосого преподавателя литературы Владимира Гиппиуса (...). В юности Гиппиус был близок к декадентскому мистическому поэту Александру Добролюбову, предтече символизма в России, о котором написал замечательный, но неуклюже нежный мемуар-критику после того, как этот поэт, как говорится, ушел в народ. (Речь идет о статье Гиппиуса «Александр Добролюбов» в: Русская литература XX века (1890—1910) / Под ред. проф. С. А. Венгерова: В 2 кн. М., 1914. Кн. 1. — М. М.). Сам Гиппиус как поэт никогда не имел успеха. Его разрозненные стихотворения, которые мне удалось достать, не подтверждают предпочтение Набоковым его поэзии стихам его более знаменитой кузины Зинаиды Гиппиус (...). Да он

Рассмотрев приведенные Бойдом примеры ошибок Филда, можно, как кажется, признать, что утверждение о «бесчисленных искажениях» и «сотнях <...> ошибок»⁴⁵ — преувеличение. «Преступление» Филда, с точки зрения Набокова, не в том, что тот бывал небрежен, своеволен и допускал ошибки, а в том, что не воспринял собственную набоковскую версию его жизни, «Память, говори», в качестве безусловно правдивого источника сведений и модели для описания жизни Набокова как жизни художника *par excellence*, в то время как Набоков прямо его предупреждал, что «не допустит никаких разночтений» с «Памятью, говори».⁴⁶ При этом Филд прекрасно понимал это требование написать биографию, отвечающую «лучезарной, кристаллизованной и окончательной правде „Память, говори”»,⁴⁷ которая была бы свободна от пошлого «человеческого элемента» и показывала прежде всего формирование Набокова как писателя через обнаружение художественных в своей сущности «рифм», «пэттернов» в его жизни: «Владимир Набоков утверждает, что существует **только** как писатель, в написанных им словах»;⁴⁸ «Хотя, с одной стороны, Набокову явно доставляет удовольствие отыскивание фрагментов его прошлого и добрый спор, он также, с другой, твердо убежден, что все факты, особенно мелкие, но также конечно и крупные, не существенны, если не исходят от него самого»;⁴⁹ «Владимир Набоков выше всего ценит в жизнеописании обнаружение <...> пэттернов повторения. Однако я, — возражает Филд, — был бы не склонен — и не оттого, чтобы не мог — описывать жизнь самого Набокова в соответствии с этим умозрительным рецептом. Это просто вопросительные вспышки реальности».⁵⁰ Понимая, чего ждал от него Набоков, Филд наконец иронически осведомился у писа-

и не искал славы. Он печатал свои стихи под собственным именем и под двумя псевдонимами, В[л]. Бестужев и В[л]. Нелединский, и, таким образом, его отдельные стихотворения и четыре крошечных сборничка кажутся принадлежащими трем разным поэтам. <...> Сила Владимира Гиппиуса заключалась не в его способностях как поэта или критика, но в его роли блюстителя литературного тона, страстного дилетанта. <...> Похоже, что Гиппиус не особенно любил юного Набокова. <...> Наихудшим оскорблением было пожалуй содержание его [Набокова] эссе о февральских [1916 года] событиях, написанного для Гиппиуса, которое вызвало такую ярость львиноподобного учителя, что тот смог только прошипеть <...>: — **Ты не Тенишевец!** <...> По моему мнению — и не более того — Владимир Гиппиус оказал на молодого Владимира Набокова столь же большое формирующее влияние и в том же непрямом и личном плане, как ранее на Мандельштама. Пожалуй, лучше выразиться так: если в жизни Владимира Набокова был учитель в традиционном смысле этого слова, этим учителем был Владимир Гиппиус. Берусь утверждать, что у Гиппиуса Набоков научился манере и литературной осанке, которую в определенном смысле сохранил на всю жизнь. Конечно, в Гиппиусе было много такого, что оказалось Набокову не нужно и не интересно. Но не требуется особенно даровитого слуха или воображения, чтобы расслышать отголоски [свойственных Гиппиусу] собственнической преданности литературе и скорой резкости оценок во многом из того, что Набоков говорил и писал о книгах и их авторах» (Field. P. 119—121).

⁴⁵ Бойд. С. 740.

⁴⁶ Письмо Набокова Филду от 24 июля 1972 года, цит. по: Бойд. С. 722.

⁴⁷ Field. P. 28.

⁴⁸ Ibid.

⁴⁹ Ibid. P. 35

⁵⁰ Ibid. P. 48. Так, размышляя о том, как описать Крымский период Набокова (писатель, к удивлению Филда, предложил ему обратиться как к источнику сведений к роману «Подвиг», но потом это приглашение отозвал), Филд замечает, что мог бы опереться на энтомологические статьи Набокова и пойманных им в Крыму бабочек — это была бы «именно того рода биография, который Набоков особенно одобряет» (Ibid). Интуиция не подводит Филда: именно такой подход избирает Федор Годунов-Чердынцев в неопубликованном продолжении «Дара», пытаясь написать биографию своего отца через изложение его философско-энтомологических взглядов, причем доступных ему через искажающее посредничество (Федор излагает «маленькую, но почти чудовищную по новизне работу» отца, посвященную классификации видов в энтомологии, которую сам профессионально почти не в состоянии понять (и полагается на «заузное родство, поэтическую связь») и которую вынужден читать не в оригинале, а в английском изложении некоего Мурчинсона, сделанном «косноязычно, добросовестно, тупо-популярно, но с какими-то просветами, путеводительными миражами для моей мысли», то есть «переводит обратно с обрывков английского перевода» (*Набоков В.* Второе добавление к «Дару» / Вступ. заметка Б. Бойда; публ. и комм. А. Долинина // Звезда. 2001. № 1. С. 96—107)).

теля, способен ли тот «очень постараться и представить себе биографию, которая не была бы написана им самим».⁵¹

Кроме того, Филд ясно понимал своеобразие набоковского представления о биографии художника: свою первую книгу о творчестве писателя он начал с изложения центрального текста Набокова на эту тему, французского эссе 1937 года «Пушкин, или Правда и правдоподобие», и назвал высказанную в нем мысль Набокова о невозможности написать биографию поэта (иначе как процитировав все, им написанное) развитием его же мысли, высказанной также в связи с Пушкиным, о невозможности поэтического перевода, который сохранил бы не только смысл, но рифмы и размер подлинника.⁵² Можно предположить, что во многом именно эта рефлексия Филда на тему невозможности биографии поэта способствовала тому, что Набоков позволил ему сочинять свое жизнеописание. По Набокову, попытка написать биографию художника в конечном счете должна завершаться признанием поражения биографа и триумфом поэта: «Признаем свое поражение и обратимся скорее к его стихам».⁵³ Эта невозможность связана с тем, что «уже сама мысль, направляя свой луч на историю жизни человека, ее неизбежно искажает. Все это будет лишь правдоподобие, а не правда, которую мы чувствуем»,⁵⁴ биограф невольно «разбавляет собой», заражает «вторичной поэзией» жизнь творца.⁵⁵ Однако отвергая в полемике с современной ему биографией искажающую образ поэта безвкусную пошлость «*biographie romanesque*», где биограф-романист норовит «заставить великого человека вращаться среди людей, мыслей, предметов, описанных им самим, и выпотрошить до полусмерти его книги, для того, чтобы начинить ими свою собственную»,⁵⁶ а также «человеческого документа», «простота», «реализм» и «искренность» которого неизменно оказываются «синонимами самых банальных и искусственных литературных условностей, какие только можно вообразить»,⁵⁷ и общих мест, вроде «нашего времени» и «симптомов века», не способных объяснить уникальные пути гения,⁵⁸ Набоков, однако, допускает весьма вольную игру встречного творческого воображения, с волшебной, несколько театральной ясностью представляющего жизнь поэта и его эпоху как «пастиш его творчества» и функцию «любви» биографа к произведениям своего героя и ему самому.⁵⁹

Рецепт написания биографии художника, «гения», по Набокову довольно ясен. Прежде всего, скрупулезный сбор документального материала, настроенный

⁵¹ Field. P. 14.

⁵² Ibid. P. 13—15.

⁵³ Набоков В. Пушкин, или Правда и правдоподобие / Пер. с фр. Т. Земцовой // Набоков В. Лекции по русской литературе. С. 419.

⁵⁴ Там же. С. 415.

⁵⁵ Набоков В. Дар // Набоков В. Русский период. Собр. соч.: В 5 т. Т. 5. С. 321.

⁵⁶ Набоков В. Пушкин, или Правда и правдоподобие. С. 413. Ср. там же далее: «Биограф-романист делает те находки, которые ему выгодны, а то, что выгодно ему, как правило, становится едва ли не самым худшим для его героя, и история жизни последнего неизбежно бывает искажена, даже если факты в ней достоверные».

⁵⁷ Набоков В. Постные щи и паюсная икра / Пер. с англ. В. Минушина // Набоков о Набокове и прочем: Интервью, рецензии, эссе / Сост. Н. Г. Мельникова. М., 2002. С. 484.

⁵⁸ Набоков В. Подлинная жизнь Себастьяна Найта / Пер. с англ. С. Ильина // Набоков В. В. Американский период. Собр. соч.: В 5 т. СПб., 1997. Т. 1. С. 73—81.

⁵⁹ См.: Набоков В. Пушкин, или Правда и правдоподобие. С. 416—417. А. Долинин отметил сходство представлений Набокова о биографии с тем, что писал в 1931 году В. Вейдле, также говоря, прежде всего, о Пушкине как центральной теме отечественной биографической рефлексии: «Мы чувствуем, что биография художника, поэта по-настоящему будет написана только тогда, когда биограф сумеет в нее вместить не одну лишь действительность его жизни, но и порожденный этой жизнью вымысел, не только реальность существования, но и реальность воображения. Истинной биографией творческого человека будет та, что и самую жизнь покажет как творчество, и в творчестве увидит преображенную жизнь», задача биографа — «найти формулу совместного выражения жизни и творчества» (Вейдле В. Об искусстве биографа // Современные записки. 1931. Кн. XLV. С. 492, 494; Долинин А. А. Истинная жизнь писателя Сирина: Работы о Набокове. СПб., 2004. С. 135).

на некий «звук» («чистейший звук пушкинского камертона»⁶⁰), т. е. подспудно уже ориентированный на предчувствуемый биографом, знающим творчество своего героя, «цвет будущей книги». ⁶¹ Иными словами, биограф выявляет «единую формулу» жизни и творчества, художественный «ритм» судьбы — «союзницы муз»,⁶² и именно этот в своей сущности художественный метод использует для построения собственного биографического текста. В случае с Филдом, естественно, предполагалось, что эти «ритм» и «формула» уже найдены Набоковым и предъявлены им в автобиографии: «Метод Набокова — это исследование отдаленнейших областей его жизни в поисках того, что можно назвать тематическими тропами или течениями. (...) Средства отбора предоставляет искусство, однако сам отбор производится из гущи подлинной жизни»,⁶³ разнообразные развивающиеся в его судьбе и автобиографии «темы» (радуги, прогулок, головоломок, мимикрии, изгнания и др.)⁶⁴ все стремятся раскрыться в «единой теме, проступающей едва ли не в каждой главе», «в изящном, но естественном соприкосновении, в такой же мере являющемся функцией искусства, в какой и поддающимся проверке процессом в эволюции личной судьбы». ⁶⁵ Необходимыми элементами биографики, по Набокову, служат также собственный ответный творческий порыв биографа, в котором он видит своеобразную этическую составляющую (Страннолюбский писал о Чернышевском «с живостью изображения необыкновенной (ее можно почти принять за сострадание)»⁶⁶), и связанная с творческим соучастием эмпатия со своим объектом: «знанием умноженная любовь: отверстые зеницы». ⁶⁷ Здесь, как кажется, поясняющей аналогией для понимания набоковского представления о роли биографа как своего рода переводчика (при том, что поэтический перевод невозможен кроме как «при редчайшем расположении звезд на тверди стихотворения»,⁶⁸ а навязывание «оригиналу», равно биографическому и поэтическому, своих «рифм» разбавляет его чужой «вторичной поэзией») может быть борхесовская фигура Пьера Менара, «автора» «Дон Кихота». Напомним, что «безмерно героический» и «заведомо невозможный» замысел вымышленного Борхесом французского писателя и переводчика первой трети XX века Пьера Менара «создать несколько страниц, которые бы совпадали — слово в слово и строка в строку» с «Дон Кихотом» Сервантеса, возник под влиянием филологического фрагмента Новалиса, где намечена тема подлинного чтения как полного «отождествления» с писателем и его творчеством, способности «не искажая его своеобразности, перевести и преобразить его на сто разных ладов». ⁶⁹ Менар отказывается от того, чтобы «стать Сервантесом» («Хорошо изучить испанский, возродить в себе католическую веру, сразаться с маврами или с турками, забыть историю Европы между 1602 и 1918 годами, „быть” Мигелем де Сервантесом») как от «относительно простого», но «чересчур легкого» метода и решает «продолжать быть Пьером Менаром и прийти к „Дон Кихоту” через жизненный опыт Пьера Менара». ⁷⁰ Ему удается таким образом написать лишь несколько глав, дословно совпадающих с текстом Сервантеса и при этом исходящих из интел-

⁶⁰ Набоков В. Дар. С. 279.

⁶¹ Там же. С. 379.

⁶² Там же. С. 434.

⁶³ Набоков В. Убедительное доказательство. 16 глава / Пер. с англ. С. Ильина, цит. по: Маликова М. Э. Набоков: Авто-био-графия. СПб., 2002. С. 218—219.

⁶⁴ Там же. С. 219—220.

⁶⁵ Там же.

⁶⁶ Набоков В. Дар. С. 468.

⁶⁷ Там же. С. 315.

⁶⁸ Набоков В. Предисловие к английскому переводу романа «Отчаяние» («Despair», 1965) / Пер. с англ. Г. Левинтона // Набоков В. В.: Pro et contra. [Т. 1]. С. 61.

⁶⁹ Цит. по комм. в: Борхес Х. Л. Собр. соч.: В 4 т. / Пер. с исп. СПб., 2000. Т. 2. С. 769 (фрагмент Новалиса № 2005).

⁷⁰ Борхес Х. Л. Пьер Менар, автор «Дон Кихота» / Пер. с исп. Евг. Лысенко // Там же. С. 101.

лектуального опыта XX века, что придает им новый, острый и парадоксальный смысл: «Приписать Луи Фердинанду Селину или Джеймсу Джойсу „О подражании Христу” — разве это не внесло бы заметную новизну в эти тонкие духовные наставления?»⁷¹ Эта параллель, помимо прочего, позволяет, как кажется, понять, почему Набоков выбрал в качестве биографа не просто способного молодого человека, которого мог полностью контролировать, как со-переводчика «Дара» Майкла Скамела, чей перевод правил как хотел, даже не показывая тому окончательный вариант,⁷² а именно Филда, в котором ценил «силу его созидательного дыхания и совершенную свободу его общих воззрений».⁷³

Это «вчувствование» биографа в жизнь своего предмета Набоков представляет как в буквальном смысле родственную связь — сыновнюю (в «Даре») или братскую, в «Подлинной жизни Себастьяна Найта» (1941). Если первый роман представляет собой модель идеальной биографии художника, Федора Годунова-Чердынцева, в его развитии (и весьма характерно, что в жанровом отношении эта биография трудно отличима и от автобиографии, и от романа), то во втором представлено доведенное до фикционального предела представление Набокова о роли биографа, небесполезное для понимания того, чего он ждал от Филда. Повествователь В. пишет биографию своего умершего сводного брата, известного английского писателя Себастьяна Найта, которого при жизни едва знал и поэтому теперь пытается понять его жизнь из его книг, встреч со знавшими его людьми и, прежде всего, глубокой эмпатии. Таким образом он следует тому методу, который Набоков, говоря в пушкинском эссе о невозможности написать биографию поэта, считал все же возможным компромиссом: «Возможно, все это обманчиво (...). Но если я вложил сюда хоть немного той любви, которую я испытываю к его произведениям, то эта воображаемая жизнь не напоминает ли если не самого поэта, то его творчество?»⁷⁴ Однако степень эмпатии В. к Себастьяну так глубока, что его собственная жизнь начинает напоминать творчество Себастьяна, т. е. в «реальной» жизни В. начинает обнаруживаться импорт из романов Себастьяна. Как убедительно показала Ш. Риммон, проанализировав случаи переноса с метаметадигетического уровня повествования (произведения Себастьяна) на диэгетический уровень (жизнь повествователя В.), есть основания утверждать, что В. — не просто хороший читатель, через братскую эмпатию отождествивший себя с Себастьяном и его художественным миром, но что он в буквальном смысле принадлежит к миру себастьянова вымысла. Иными словами, В.-биограф — это фикциональный персонаж, созданный Себастьяном как прием для написания автобиографии.⁷⁵

⁷¹ Там же. С. 106.

⁷² См. интервью Ю. Левинга с М. Скамелом «Translation is a Bastard Form» в: NOJ/НОЖ: Nabokov Online Journal. 2007. Vol. 1 (<http://www.michaelscammell.com/assets/interviews/Translation-Is-Bastard-Form-Interview.pdf>; дата обращения 31.01.2016).

⁷³ В этих выражениях Набоков характеризовал Филда, отвечая на критику Г. П. Струве (Письмо Струве Набокову от 9 марта 1969 г. // Письма Глеба Струве Владимиру и Вере Набоковым 1942—1985 гг. / Вступ. статья, подг. текста, комм. и пер. М. Э. Маликовой // Русская литература. 2007. № 1. С. 225, прим. 9). Струве остерегал Набокова от сотрудничества с Филдом еще в 1965 году, не видя в его работах «ни особенного ума, ни особенно талантливого подхода», а только «огромное самомнение и изрядную безграмотность в русском языке» (Письмо Струве Набокову от 22 сент. 1965 г. // Там же. С. 222, прим. 5) — тогда Набоковы возражали, прочтя в рукописи первую книгу Филда о творчестве Набокова: «В. В. не может понять, как вы не замечаете живости ума и талантливого подхода к теме Фильда. Ведь промахи бывают у всех, даже у самых талантливых, людей» (письмо Веры Набоковой Струве от 20 янв. 1967 г. // Там же).

⁷⁴ Набоков В. Пушкин, или Правда и правдоподобие. С. 417.

⁷⁵ Rimmon Sh. Problems of Voice in Vladimir Nabokov's «The Real Life of Sebastian Knight» // PTL: A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature. 1976. Vol. I. № 3. P. 489—512; первым такое прочтение романа предложил Филд: Field A. Nabokov: His Life in Art. P. 27. Повествовательная структура романа такова, что позволяет разные интерпретации, в том числе и такую странную, но популярную в набоковедении, в соответствии с которой Се-

Вероятно, давая Филду непосредственный доступ к себе (в то время как практически для всех остальных он был в то время закрыт), к своим неопубликованным произведениям, дневникам, черновикам и письмам, нарушая собственный завет «ни один биограф даже краем глаза не посмеет заглянуть в свою личную жизнь»,⁷⁶ — Набоков понимал, что имеет дело не с вымышленным и поэтому полностью ему покорным, а с реальным и весьма амбициозным биографом и допускал некоторый риск, элемент непредсказуемости. Как заметил рецензент последней книги Филда о Набокове: «Понятно, что давая свое согласие Филду, Набоков собирался сыграть в Томаса Харди: то есть написать свое жизнеописание через посредство крохоткого секретаря. Собственно, он так Филду и сказал (...). Как показали события, Набоков неверно оценил своего героя. Филд конечно был молод, но он не был Флоренс Харди».⁷⁷ Набоков же, вероятно, был уверен, что сила художественной правды, предьявленной им в «Память, говори», ее словесное обаяние и те сугубо художественные пэттерны, которые он обнаружил в своей жизни, смогут очаровать восприимчивого молодого филолога, подчинить себе его воображение (чему должно было способствовать и явное личное благоволение к нему знаменитого писателя), так что биография, написанная с современной точки зрения с использованием дополнительных материалов, основанная как на глубоком знании творчества и библиографии писателя, так и на художественной и человеческой эмпатии с ним (а свою искреннюю любовь к Набокову и восхищение его творчеством Филд убедительно проявил в своей первой книге, в финале которой он прямо обращается к своему герою как к главному для себя читателю и собеседнику), актуализирует «Память, говори» для современного американского читателя, освежит и дополнит ее. «Любопытно, — замечает В. С. Притчетт, — что романист, надевавший в своих произведениях автобиографические маски, твердо уверенный, что личная жизнь писателя — в его творчестве, который в „Память, говори“ представил публике персону, захотел сейчас получить свою биографию. Возможно, после „Память, говори“ у него осталось раздражающее чувство — известное всем автобиографам — что мемуар имеет полупустой взгляд преждевременного надгробного камня; возможно его замучили провалы и уплощающие, телескопирующие трюки памяти и ему невыносима мысль о вещах, которые он тогда забыл».⁷⁸

До некоторой степени замысел Набокова относительно Филда удался: биография «Набоков: его жизнь в частностях» довольно явно повторяет движение автобиографии Набокова, идет по ее следам: она также посвящена преимущественно русскому прошлому писателя; Филд, как и Набоков, уделяет крайне много внимания семейной генеалогии⁷⁹ и по-стерниански сообщает о рождении героя в середи-

бастьян «посмертно» влияет на В. и его текст. Обзор этих интерпретаций см. в статье: *Connolly Julian W.* From Biography to Autobiography and Back: The Fictionalizing of Narrative Self in «The Real Life of Sebastian Knight» // *Cycnos*. 2008. Vol. 10. № 1 (<http://revel.unice.fr/cycnos/index.html?id=1286>; дата обращения 31.01.2016), где приводится еще одна, на наш взгляд тонкая и убедительная, а также небезразличная для понимания сути представлений Набокова о биографическом жанре, версия романа как проецирования имплицитным автором в текст двух своих ипостасей: В., пишущего авто/биографический текст, и умершего Себастьяна Найта, служащего его объектом, — при этом обе фигуры прежде всего представляют собой филиации одного авторского сознания, они в буквальном смысле «half-brothers».

⁷⁶ Набоков В. Лекции по русской литературе. С. 222.

⁷⁷ *Sutherland J.* Very Nasty [Rev. of: Field A. VN: The Life and Art of Vladimir Nabokov] // *London Review of Books*. 1987. Vol. 9. № 10. 21 May. P. 19—20.

⁷⁸ *Pritchett V. S.* Nabokov's Game [Rev. of: Field A. Nabokov: His Life in Part] // *The New York Review of Books*. 1977. June 9.

⁷⁹ Здесь Филд опирается в основном на английские воспоминания тетки писателя Надежды Вонлярлярской (*Wonlar-Larsky N.* *The Russia That I Loved*. London, 1937) и сведения, полученные от жившего в Бельгии его дяди Сергея Сергеевича Набокова, увлеченного генеалогом, которые часто не совпадают с набоковской версией событий (см.: Бойд. С. 732; отметим, что когда происходило обсуждаемое Бойдом в этом месте его книги событие, где он солидаризируется с версией Набокова и полемизирует с его описанием у опиравшегося на воспоминания Вонлярляр-

не текста;⁸⁰ он часто (и не всегда удачно) имитирует Набокова стилистически (и при этом не скрывает того обстоятельства, что Набоков этих его стилизаций не одобрил⁸¹). Кроме того, необходимо иметь в виду, что Филд находился внутри англо-американской биографической традиции, отличие которой от российской точно описал Д. П. Святополк-Мирский: «Русские биографии были (и продолжают быть) или сырыми складами материала, или шаблонно смастеренными „житиями”. У нас были замечательные биографы по дару биографической интуиции (Бартенев), но русский биограф всегда боится оскоромиться литературностью — не будет научно»⁸² — «[Литтон] Стречи революционизировал искусство биографии, создав новый вид творческой и художественной биографии — строго держащейся фактов, но избегающей всей бутафории примечаний, источников длинных цитат из дневников и переписки — словом, стремящейся к созданию законченного, замкнутого, сжатого художественного произведения. Он сделал из биографии то, что старые историки умели делать из своих историй. (...) Каждое утверждение его, каждая фраза, каждый эпизод имеют под собой солидную форму достоверности. Но он комбинирует, и путем комбинации иногда мельчайших и незаметных деталей он создает из своих героев такие живые и убедительные фигуры, что они могут идти в сравнение только с созданиями великих романистов».⁸³ Описание метода Литтона Стрейчи у Мирского как нельзя точно относится не только к Филду, но и к методу самого Набокова в «Жизни Чернышевского», основанной не столько на формалистской «деформации» обширного и скрупулезно собранного документального материала,⁸⁴ сколько именно на его комбинации и выявлении (иногда с добавлением «окраски») мелких, но красноречивых деталей. Известны резкие выпады Набокова против «пошлости» «романизированной биографии», однако нужно иметь в виду их актуальную полемическую направленность, прежде всего против юбилейного биографического пушкиноведения 1937 года,⁸⁵ кроме того, сама их резкость, как часто бывает у Набокова, указывает прежде всего на то, что он ставит перед собой задачу эмуляции критикуемого образца. И, что важнее всего, написанная Федором Годуновым-Чердынцевым «Жизнь Чернышевского» представляет собой именно замечательную романизированную биографию — собственно, автор сам признается, приступая к ней, что будет «все держать как бы на самом краю пародии» на «эти идиотские „биографии романсы” (...)». А чтобы с другого края была пропасть серьезного, и вот пробираться по узкому хребту между своей правдой и карикату-

ской Филда, Набокову было 9 лет, а Надежде Вонлярлярской — 36, так что ее воспоминания заслуживают большего доверия). Можно предположить, что именно под влиянием С. С. Набокова Филд увлекся версией о том, что отец Набокова был внебрачным сыном императора Александра II или его брата Великого князя Константина, которой он приводит достаточно подробные и даже отчасти убедительные мотивировки, однако его настойчивость в обсуждении этой темы и неуклюжая попытка найти подтверждение своей версии в шуточных словах Набокова о том, что «он чувствует в себе кровь Петра Великого», действительно безвкусны.

⁸⁰ Field. P. 89; *Набоков В.* Другие берега. С. 244.

⁸¹ Например, длинный импрессионистический пассаж, где Филд описывает прогулки юного Набокова с его возлюбленной по Петербургу, обыгрывая образы ранней поэзии Набокова, тот назвал «кошмарным винегретом» («a dreadful macédoine»; Field. P. 104).

⁸² *Мирский Д.* [Рец.:] Г. Блок. Рождение поэта. Повесть о молодости Фета. По неопубликованным материалам // Мирский Д. О литературе и искусстве: Статьи и рецензии 1922—1937 / Сост. О. А. Коростелева и М. В. Ефимова. М., 2014. С. 116 (впервые: *Современные записки.* 1925. Кн. XXIII).

⁸³ *Мирский Д.* Искусство биографии (Литтон Стречи) // Там же. С. 75—76 (впервые: *Звено.* 1924. 28 янв. № 52).

⁸⁴ См.: *Паперно И.* Как сделан «Дар» Набокова // *Набоков В. В.:* Pro et contra. [Т. 1]. С. 498 (впервые по-русски: *Новое литературное обозрение.* 1993. № 5).

⁸⁵ Ср. также статью Д. В. Философова «Как надо писать биографию?» (*За свободу!* 1931. 1—2 апр.), пафос которой Набокову должен был быть чужд (автор защищает жанр романизированной биографии за то, что он дает возможность приблизить великих людей к современному читателю), однако некоторые приводимые им примеры («Державин» (1931) Вл. Ходасевича) очень близки.

рой на нее».⁸⁶ Филд и в первой книге, о творчестве Набокова, и во второй, его биографии, несомненно видит себя не просто фактографом, а художником и, в частности, стремится придать биографии своего героя художественную форму и смысл, т. е. и здесь идет по следам Набокова. На фоне этой близости становится заметнее основное расхождение — перспектив взгляда на жизнь Набокова изнутри и извне.

Пекка Тамми, автор классического нарратологического исследования поэтики Набокова и, в частности, той авторской «персоны», которую Набоков создал в своих публичных высказываниях, прежде всего автобиографии, а также интервью, предисловиях/послесловиях, критических статьях, и которую Тамми описывает как «своего рода стилизованный „текст”», «авторский метатекст»,⁸⁷ возвел конфликт с Филдом именно к «фундаментальному разногласию» относительно этой, по своей сути имеющей у Набокова характер фикционального текста, автобиографической «персоны»: «Грех Филда, как представляется, заключался в его настойчивом желании использовать информантов, не одобренных Набоковым (...). Другой — его манера размышлять о разнообразных параллелях между фиктивными мотивами из романов писателя и эпизодами, принадлежащими к его сугубо *частной* жизни. (...) Совершенно неправомерно сопоставление исторически аутентичного окружения с выдуманным (...) такая позиция логически вытекает из представления, стоящего за всем его [Набокова] литературным предприятием: *взгляд на жизнь автора как на сознательно изготовленную фикцию того же рода, что любая другая*. То, что автор включил в это свое творение, — это не психологический выбор, но исключительно художественный, и он определяет тот непосредственный контекст, в котором в конечном счете следует оценивать его литературные достижения».⁸⁸ Там, где Бойд видит личную злонамеренность и некомпетентность Филда, «его незнание обстоятельств жизни Набокова, его дар неверно истолковывать, неверно излагать, неверно переводить, его желание доказать свою независимость, противореча Набокову даже в тех случаях, когда тот был единственным источником информации»,⁸⁹ Тамми находит причину собственно литературного порядка: созданная самим Набоковым автобиографическая публичная «персона» имеет характер фикционального текста, т. е. непосредственное ее соотнесение с реальностью, которое предполагает жанр биографии, в частности, поиск в «реальной» жизни писателя психологических, биографических толчков к созданию художественных образов, нелегитимно. К ней также невозможно применять значимый для жанра биографии фактуальный критерий «истинности/ложности», а лишь собственный набоковский закон художественной «правды» versus ложное реалистическое «правдоподобие», а единственным источником сведений о ней по определению может быть только ее автор, а никак не сторонний информант. В биографии Филда Набоков согласен был отказаться от роли «того, кто говорит», т. е. передал право повествования биографу, хотя и стремился его художественно «заразить», но не был готов отказаться от авторитетной позиции «того, кто видит», то есть желал в полной мере сохранить свой статус автора как источника точки зрения, перспективы взгляда, художественного метода, суждения. Филд же сам желал быть автором — и надо признать, что это его желание как биографа вполне закономерно, желал самостоятельно понять жизнь Набокова — что того, естественно, не устроило: «Стоило ли проживать далеко не бесцветную жизнь (...) только чтобы неумелый осел придумал ее заново».⁹⁰ Вероятно, такой аттестации удостоился бы любой биограф, который не смог в достаточно полной мере «стать» Набоковым.

⁸⁶ Набоков В. Дар. С. 380.

⁸⁷ Tammi P. Problems of Nabokov's Poetics: A Narratological Analysis. Helsinki, 1985. P. 237—238.

⁸⁸ Ibid. P. 239.

⁸⁹ Бойд. С. 733.

⁹⁰ Письмо Набокова его нью-йоркскому адвокату, 28 мая 1973 года, цит. по: Бойд. С. 735.

Любопытно, кстати, что в интерпретации преданных набоковедов Набоков действительно выступает «автором» текста Филда, а сам Филд — лишь «нарратором» (на манер повествовательной модели «Отчаяния», где имплицитный автор хотя и передает права повествования герою, Герману, но исподволь подрывает его историю): «Филд цитирует протесты Набокова, его возражения и опровержения жирным шрифтом, очевидно с тем, чтобы дифференцировать их от собственного текста. Однако они неизбежно определяют читательскую реакцию на эту биографию — и визуально доминируют практически на каждой ее странице. Некоторые замечания Филд вводит также словами „Набоков говорит”». Это курсивное выделение означает, конечно, что Набоков является единственным источником достоверности того, что следует далее — однако оно подталкивает читателя внимательно отнестись к тому, что говорит Набоков, а не Филд. Включение набоковского голоса в „Набоков: его жизнь в частностях”, пожалуй, чистосердечно, умно и сообразуется с прочими попытками Филда нарушить границу между фактом и фикцией. Возможно, это уместный омаж авторефлексивным отсылкам самого Набокова, его литературным аллюзиям и повествовательным стратегиям. Возможно, это даже было необходимо, учитывая предупреждение Набокова, что он подаст на Филда в суд за „нарушение договора, клевету, навет и намеренные попытки повредить моей личной репутации”, если в книгу не будут включены все его предложения (Selected 517). Однако введя голос Набокова в свою биографию, Филд тут же утратил авторитетную позицию в ней. Набоковские замечания, выделенные как жирным, так и курсивом, напоминают читателю о том, что эта книга уже прочитана писателем и признана им неудовлетворительной. В определенном смысле, Набоков стал окончательным автором своей авторизованной биографии: он сохранил за собой юридическое право голоса, написал „200 страниц Критических Замечаний”, правил машинопись и читал гранки (Selected 516, 544—545). Филд таким образом выступает в этой книге повествователем, а не автором».⁹¹ Действительно, одна из наиболее своеобразных и заметных черт текста Филда — это частые вкрапления собственных набоковских фраз, чаще всего возражений, выделенных жирным шрифтом или иными полиграфическими и риторическими способами.⁹² Однако, как кажется, они создают эффект не доминирования набоковской речи над филдовской, а более сложный оркестр живых чувств и отношений, включающий филдовскую иронию по отношению к своему предмету, часто любовную и в общем почти всегда деликатную; набоковское искреннее раздражение, его сознательно и откровенно искажающую прошлое игровую мифологизацию своего «я»; имплицитную апелляцию биографа к суждению читателя и проч.: «читавший Набокову ⟨...⟩ лекции по русскому Александр Гоуди заслуживает упоминания потому, что **не имеет совершенно никакого отношения** к персонажу Арчибальду Муну, также кембриджскому лектору по русскому языку, из романа „Подвиг”»;⁹³ набоковские проблемы с

⁹¹ Sweeney E. S. Playing Nabokov // *Cycnos*. 2008. Vol. 10. № 1 (<http://revel.unice.fr/cycnos/?id=1295>; дата обращения 31.01.2016). Возможно, эта интерпретация, хотя содержательно нам с ней трудно согласиться, является неявной попыткой реабилитировать биографию Филда в набоковедении.

⁹² Многие из этих фраз представляют собой диалоги Владимира Набокова с его женой, почти неизменно присутствующей при его разговорах с биографом и при этом, в соответствии со своей своеобразной, чрезвычайно важной и столь же незаметной, ролью в творческой карьере Набокова, желающей остаться вне текста Филда (см.: Field. P. 176—177, 180, 199 и passim), например: «— **Зачем вы захотели, чтобы была написана ваша биография?** — Ну, вероятно я хотел увидеть, что это такое будет. **Первая биография, независимо от того, что следует после, отбрасывает определенную тень на последующие.** — Ты хотел посмотреть, как будешь выглядеть. Тебе нравятся изображения, где ты хорошо получился. — И это опять было сказано совсем-совсем тихо» (Field. P. 9). Набокова филдовская передача его диалогов с женой (которая интуитивно кажется нам вполне убедительной) не удовлетворила: «эти невыносимые жеманные и вульгарные пересказы моих русских разговоров с женой» (*Nabokov V. Selected Letters*. P. 544).

⁹³ Field. P. 138.

сердцем «конечно же не имеют никакого отношения к... Джону Шейду»;⁹⁴ воображаемые диалоги Годунова-Чердынцева и Кончеева в «Даре», по мнению Филда, представляют эстетические позиции Набокова и Ходасевича, однако «Набоков категорически, возмущенно это отрицает», утверждая, что при встречах они с Ходасевичем говорили «только <...> о рутинных пустяках»⁹⁵ и проч.

Если Набоков и набоковеды сочли, что Филд вульгарно лезет в жизнь Набокова, не доверяя его автобиографии, пытаясь вывести сведения у посторонних, строя бесосновательные умозаключения, то рецензент извне «мафии», ровно наоборот, упрекнул биографа в том, что он слишком послушно воспроизводит мнения Набокова, не подвергая их анализу, и чрезмерно оберегает личное пространство своего героя, не задавая необходимых вопросов: Филд «склонен к тому, чтобы, не давая себе труда и впадая в заблуждения, соглашаться с высказываниями Набокова. Несмотря на то, что на самом деле биограф как раз должен определить, являются ли эти взгляды, если воспользоваться выражением самого Филда, „вымыслом или уловкой“, он это делать отказывается. <...> В целом Филд в своей биографии сверх меры заботливо оберегает приватность Набокова (хотя и разыгрывает наступательность), <...> обманывая законную потребность читателя в сведениях, о важности которых сам же говорит. Наиболее явной и вызывающей сожаление эта заботливость становится в отношении личных связей Набокова».⁹⁶ Рецензенты отметили подобие шахматного соперничества в отношении Набокова с Филдом и попытки писателя манипулировать своим молодым биографом: «Хотя Филд справедливо полагает, что причина испытанных им сложностей заключалась в недоступности Набокова, он не осознает масштаба проблемы. Он утверждает, описывая „небольшое расхождение“ между ним и Набоковым относительно того, каким образом происходил сбор сведений, что „в некоторых отношениях <...> я слишком похож на Владимира Набокова, чтобы судить его“ (р. 9). В чем бы ни было на самом деле это сходство, сам Набоков третировал Филда как одного из своих двойников, какие встречаются в его произведениях».⁹⁷ Приведа примеры, отмеченные и другими критиками — сцены, где Набоков, пригласив Филда в ресторан отеля, одалживает ему свой пиджак, а потом предлагает ему поменяться ролями и играет его биографа⁹⁸ — рецензент замечает, что «все это конечно замечательно по-набоковски. Но Филд с трудом приходит в себя, чтобы понять, что следует высматривать, оценивать и исследовать».⁹⁹ О том же пишет Мартин Эмис, находя в этой далеко не всегда равной игре, которую Филд обиженно, но честно фиксирует, живой образ Набокова, который не получился бы без участия второго, пусть не всегда блестящего, но забавного и забавляющего Набокова игрока: «...настоящая забава <...> заключается в лицемерии того, как старый гроссмейстер гоняет Филда по шахматной доске. Филд то и дело понимает, что Набоков его подкалывает, и обиженно признает, что обижался и тогда.¹⁰⁰ <...> страницы, написанные мистером Филдом, несомненно больше говорят нам об этом человеке (Набокове. — М. М.), чем „Память, говори“, набоковская намеренно уклончивая и стилизованная автобиография. В какой-то момент в первой главе Набоков несколько обижает мистера Филда по поводу одного аспекта его работы. Филд тогда замечает: „В некоторых отноше-

⁹⁴ Ibid. P. 253.

⁹⁵ Ibid. P. 218—219.

⁹⁶ Roth P. A. [Rev. of: Field A. Nabokov: His Life in Part] // Studies in American Fiction. 1978. Autumn. P. 245—246.

⁹⁷ Ibid. C. 245.

⁹⁸ Field. P. 13.

⁹⁹ Roth P. A. Op. cit. P. 245.

¹⁰⁰ В. С. Притчетт также уподобляет отношения Набокова и Филда «биографическим шахматам» и обращает внимание прежде всего на тот случай, когда Набоков попытался поменяться сторонами: одолжил Филду свой пиджак и сам играл его биографа (Pritchett V. S. Nabokov's Game).

ниях (и я не говорю здесь о его многочисленных достоинствах и качествах) я слишком похож на Владимира Набокова, чтобы судить его". Можно предположить, что и Набокову необходимо было присутствие этой вечно задумывающейся и самодовольной личности в качестве вместилища своих публичных признаний. У любого другого нервы сдали бы через полчаса. Книга „Набоков: его жизнь в частностях" полезна, пусть даже как упреждающий бросок. В ней есть отвага и увлеченность и, несмотря на все старания Филда, она редко слишком скучна». ¹⁰¹

Острый, часто конфликтный, иронический, проникнутый живыми чувствами диалогический характер отношений биографа и биографируемого, вписанный в книгу Филда, способствует созданию в ней необычайно живого образа Набокова, о чем писал в своей в целом насмешливой рецензии Клэрэнс Браун: книга Филда — это «странно привлекательное, новаторское, неправильное, своевольное, местами чудовищно написанное, часто очень смешное и неотразимо обаятельное исследование», своей цели — «воскресить во плоти фигуру Владимира Набокова» — Филд достигает «с таким эксцентричным блеском, что все прочее в этой книге не способно этому помешать». ¹⁰² «Все прочее» — это, по мнению Брауна, навязчиво присутствующий в тексте и неумело мимикрирующий Набокова «Эндрю», которого критик иронически отделяет от автора этой блестящей книги, «Филда»: «Он не просто мелкий задавала, этот „Эндрю", имя которого следует всегда представлять себе взятым в кавычки, и раздражающие свойства этой книги происходят исключительно из несовершенств его нрава и познаний». ¹⁰³ «Вот действительно гениальный ход Филда, — иронически замечает Браун, — выдумать этого идиота («Эндрю». — М. М.) в качестве контрастного фона для своего предмета, хотя иногда карикатура настолько груба, что кажется уже совершенно неправдоподобной». ¹⁰⁴ Браун, как и многие после него, сравнивает здесь Филда с вымышленными Набоковым ненадежными биографами — безумным Кинботом в «Бледном огне» и пошлым мистером Гудменом в «Подлинной жизни Себастьяна Найта»: «Пэттерн таков: центральная фигура гениального писателя, чья жизнь и творчество каким-то образом попадают в руки вылезшего на авансцену персонажа, который если не всегда безумен, то всегда в каких-то важных отношениях ограничен». ¹⁰⁵ Возможно, отчасти это действительно так, но не следует забывать, что оба эти вымышленные биографы представляют собой необходимый (а в случае с Кинботом — ключевой) элемент художественного замысла Набокова. Эндрю Филд, один из самых первых и лучших специалистов по творчеству Набокова, трудный и яркий человек, написал биографию своего любимого писателя, также человека трудного и яркого, в которой, в противоречии с созданной самим Набоковым «автобиографической персоной», представил другой, увиденный со стороны равнодушным глазом его образ, не только собрав и изложив на свой лад огромный объем впервые приведенных им сведений о жизни и творчестве писателя, но и спровоцировав Набокова на живую и острую ответную реакцию и замечания (прежде всего в разговорах с биографом в процессе написания книги, а также при чтении ее рукописи), которые приводятся на ее страницах. Крайне негативная реакция Набокова (и, возможно, прежде всего Веры Набоковой) на книгу Филда, получившая характер ссоры, которую Набоков сделал публичной и даже перенес в область судебного преследования, как кажется, имеет мало объективных оснований в самой этой книге, а то обстоятельство, что она была не критично подхвачена набоковедами и до сих пор продолжает ими ре-

¹⁰¹ *Amis M. Life [Rev. of: Field A. Nabokov: His Life in Part] // Amis Martin. The War Against Cliché: Essays and Reviews, 1971—2000. New York: Hyperion, Talk Miramax books, 2001. P. 247 (первые: Observer. 1977. August).*

¹⁰² *Brown C. From the Montreux Palace Hotel // Partisan Review. 1979. Winter. Vol. 46. № 1. P. 143—144.*

¹⁰³ *Ibid. P. 144.*

¹⁰⁴ *Ibid. P. 146.*

¹⁰⁵ *Ibid.*

продуцироваться, вредно для набоковедения. Филд же, в определенном смысле, заплатил собственной судьбой, во всяком случае, филологической, и уж точно набоковедческой, карьерой, превратившись в «плохого» биографа Набокова, о реальной жизни которого «после Набокова» почти ничего невозможно узнать (мы не знаем даже, жив ли Филд, которому сейчас должно быть 77 лет).¹⁰⁶ Эта филдовская история с биографией, помимо объективной ценности самой книги — единственной, написанной в общении с Набоковым, имеет, кроме того, признаки того, что и сам Набоков считал узором судьбы, проблеском художественной правды в гуще жизни. Это делает ее еще более ценной и достойной перевода на русский язык.

¹⁰⁶ На сайте университета австралийского Мэриленда, куда Филд в 2003 году передал свой архив, связанный с его работой над книгой о Джуне Барнс, сообщается, что он родился 28 марта 1938 года в Америке, закончил Колумбийский университет, в 1963 году находился на стажировке в Москве, впоследствии (в 1967—1974) преподавал в университете Брисбена в Австралии, где в 1973 году защитил диссертацию (Ph. D.), представив свою книгу «Nabokov: a Bibliography» (1974). С 1974 — профессор университета Гриффитса в том же Брисбене, директор созданного им же Института исследования современной биографии (1977—1979). До того, как на десяток лет посвятить себя Набокову, Филд успел много: перевел на английский роман Ф. Сологуба «Мелкий бес» («The Petty Demon», 1962) и сборник «Тарусские страницы» («Pages from Tarusa», 1964), издал роман «Fractions» (1969); после написал биографию Джуны Барнс («Djuna: The Life and Times of Djuna Barnes», 1982) и биографический роман «The Lost Chronicle of Edward de Vere: Lord Great Chamberlain Seventeenth Earl of Oxford, Poet and Playwright William Shakespeare», 1990), в 1992—1999 годах был активным автором статей для брисбенской газеты «Courier-Mail» (<http://digital.lib.umd.edu/archivesum/actions.DisplayEADDoc.do?source=MdU.ead.litms.0059.xml&style=ead>; дата обращения 31.01.2016).

ЗАМЕТКИ

© С. Н. Гуськов

УЛЬТРАМАРИН (ОБ ОДНОМ ОШИБОЧНОМ ПРОЧТЕНИИ АВТОГРАФА)

Важность тщательной текстологической работы иллюстрирует известный анекдот: «Один юноша принял постриг, и в монастыре первым делом ему поручили переписывать церковные уложения, псалмы и проч. Поработав неделю, молодой монах обратил внимание, что переписчики всегда используют последнюю копию, и никогда не обращаются к оригиналу. Удивившись этому, он спросил отца-настоятеля:

— Падре, ведь если кто-то допустил ошибку в одной из копий, то она будет повторяться в последующих!

— Сын мой, — ответил отец-настоятель, — вообще-то мы так делали столетиями. Но, в принципе, в твоих рассуждениях что-то есть! И с этими словами он спустился в подземелье, где в огромных сундуках хранились первоисточники, столетиями не открывавшиеся. Сутки спустя, обеспокоенный монах спустился в те же подвалы на поиски святого отца. Он нашел его сразу. Тот сидел перед раскрытым томом и что-то нечленораздельно мычал, взгляд его казался безумным.

— Что с вами, святой отец? — вскричал потрясенный юноша. — Что случилось?

— Celebrate, — простонал отец-настоятель, — слово было „celebrate“, а не „celibate“!»

Похожий, хотя и не столь фатальный текстологический казус относится к более позднему времени. В 1969 году Н. Г. Розенблюм опубликовал подборку «И. А. Гончаров в неизданных письмах, дневниках и воспоминаниях современников». ¹ Среди прочего было напечатано и письмо критика Н. И. Соловьева к писателю Г. П. Данилевскому. Речь в письме идет о том, что редактор «Русского вестника» М. Н. Катков в 1869 году выкинул из своего журнала статью Соловьева о гончаровском романе «Обрыв», а вместо нее заказал другую, на ту же тему, молодому музыкальному критику Герману Ларошу. Вероятные мотивы этой замены, скорее всего, были связаны с обострением давней ссоры Каткова и М. М. Стасюлевича, в журнале

которого («Вестник Европы») и был опубликован «Обрыв». История с заменой статьи Соловьева была уже нами рассмотрена, ² и к ней не стоило бы возвращаться, если бы не одно загадочное слово в опубликованном письме. Соловьев, по версии Розенблюма, пишет: «А Гончарова-то как отхлестали в „Русском вестнике“. Статья Лароша вчера появилась и, как я ожидал, под псевдонимом, так некоторые сваливают на меня... Прочтя ее, признаться, только пожалел, как это угрозило Михаилу Никифоровича поручить музыканту, и значит *ультрамерину*, разобрав писателя, более всех отличающегося пластикой или объективным творчеством. Не обладая, как видно, достаточным пониманием красот формы и знанием жизни, Ларош придирается к мелочам и, вдаваясь в тон полемики, ругает Гончарова почти с озлоблением». ³

Загадочное слово «ультрамерин», прочитанное публикатором в рукописи Соловьева, хотя и не встречается нигде более, может, вероятно, все-таки быть понято как «лжец» или «дурак», по аналогии с поговорками «врет, как сивый мерин» и «глуп, как сивый мерин». В этом случае остается, впрочем, непонятной логическая последовательность: «музыканту, и значит ультрамерину». Значит ли это, что Соловьев считал всех музыкантов лжецами (глупцами), причем в превосходной степени (ультра)? Еще менее понятно, почему лжец (глупец) не мог разобрать именно писателя, «отличающегося пластикой или объективным творчеством». Любопытно было бы узнать, какой смысл вкладывал в это слово публикатор, но комментарий к тексту отсутствует.

Прочитанное письмо было воспроизведено вновь в книге Б. Ф. Егорова «Борьба эстетических идей в России 1860-х годов» (Л., 1991), впоследствии переизданной. Раз-

¹ Русская литература. 1969. № 1. С. 164—171.

² Подробнее об этом см.: Гуськов С. Н. Poleмика, которой не было (из истории критики романа «Обрыв») // Русская литература. 2012. № 2. С. 80—89.

³ Русская литература. 1969. № 1. С. 167. Здесь и далее курсив в цитатах наш. — С. Г.

ночтения с первой публикацией минимальны, за одним исключением: исчез неблагозвучный «ультрамерин». На этот раз фраза была прочитана так: «...как это угораздило Михаила Никифоровича поручить музыканту, и значит *ультрамари́ну*, разобрать писателя, более всех отличающегося пластикой или объективным творчеством».⁴ Прекрасное слово «ультрамарин», конечно, намного более благозвучно, нежели «ультрамерин», но, увы, его употребление в данном контексте еще менее понятно. Фрагмент, как и при первой публикации, не прокомментирован.

Впрочем, комментировать эти загадочные фразы и в первом, и во втором случае было не нужно, потому что обе они являются результатом ошибочного прочтения. В про-

цессе подготовки комментария к роману «Обрыв» нам пришлось обратиться к рукописи данного письма. Вызывающее недоумение предложение в действительности прочитывается следующим образом: «Но прочтя, я, признаться, только пожалел, как это угораздило Михаила Никифоровича поручить музыканту, и значит *ультра-лирику*, разобрать писателя, более всех отличающегося пластикой или объективным творчеством».⁵ Оказалось, что деликатный критик Соловьев вовсе не считал Лароша глупцом, вруном или ляпис-лазурью, а лишь сомневался, что пластика и объективность Гончарова будут верно поняты молодым музыкальным критиком, по образованию и возрасту более склонным к лирической стихии.

⁴ Егоров Б. Ф. Борьба эстетических идей в России 1860-х годов. Л., 1991. С. 186.

⁵ РНБ. Ф. 236. № 144. Л. 1 об.

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

© О. Е. Осовский

«СВОБОДНАЯ СТИХИЯ» ПУШКИНСКИХ СМЫСЛОВ*

Исследователям русской литературы XIX века хорошо известно имя А. М. Гуревича, автора рецензируемой книги, которая стала своеобразным итогом сорокалетних разысканий, связанных с творчеством А. С. Пушкина. С начала 1970-х годов литературовед последовательно и вдумчиво осмысливал и переосмысливал многие сюжеты, объединяя их в своего рода тематические комплексы — книги «Романтизм Пушкина»¹ и «Сокровенные смыслы»,² составившие первый и второй разделы рецензируемого издания (в третьем разделе представлены статьи из «Онегинской энциклопедии»)³. Потому образ «свободной стихии», столь точно подходящий для характеристики пушкинского творчества, определяет ход самого исследования, выбор сюжетов для разысканий, становится организующим началом этой книги.

Отметим, что А. М. Гуревич на всем протяжении исследовательского пути сохранил верность изначально избранным научным принципам, прежде всего, в следовании традициям классики отечественной пушкинистики и академического литературоведения (Б. В. Томашевский, Г. А. Гуковский, В. В. Виноградов и др.). При этом то, что может показаться позицией консерватора и даже архаиста, в отдельных случаях приводит к весьма плодотворным, хотя, скорее всего, и не предполагаемым автором результатам. Ярким примером этого является первая глава рецензируемой книги «Судьба русского романтизма», методологической опорой которой служит известная концепция поступательного развития мировой словесности. Именно эта концепция, подкрепленная трудами В. М. Жирмунского, И. Г. Неупкоевой, Б. Г. Реизова и др., легла в основу академической «Истории всемирной литерату-

ры»,⁴ что не могло не повлиять на позицию автора в начале 1970-х годов. Так что до суждому критику этот материал мог бы показаться явно устаревшим, если бы не одно серьезное обстоятельство: размышления Гуревича о почти полном несовпадении культурно-исторических условий и социальной базы европейского и русского романтизма заставляют сегодняшнего исследователя в очередной раз задумываться о существовании сложнейшей многоуровневой системы влияний и контактов, особой «культуры взаимопонимания»,⁵ которые почти мистическим образом привели к возникновению в России романтизма европейского типа, сформировавшегося, по убеждению автора, и в творчестве Пушкина.

Уверенность литературоведа в том, что «в многообразном творчестве Пушкина, в его художественных созданиях и теоретических суждениях национально-исторические черты русского романтизма запечатлены чрезвычайно рельефно и целостно» (с. 7), а романтическое начало сохраняется в нем чуть ли не до конца жизни поэта, во многом определяет характер анализа пушкинских текстов — от «парнасского афеизма» ранней лирики до исторических смыслов «Капитанской дочки». При этом Гуревич не пытается конструировать образ Пушкина-романтика как некий монолит, напротив — его интересует та внутренняя эволюция, которая прослеживается и в пушкинском понимании романтизма, и в его литературной практике. Романтическая воодушевленность юного поэта не препятствует возникновению в «Кавказском пленнике» «антиромантического комплекса» (с. 105), а известная критика романтизма в письмах второй половины 1820-х годов, иронические реплики в «Евгении Онегине», специфика образа «маленького человека» в «Повестях Белкина», «Медном всаднике» и «Капитанской дочке» не становятся помехой для нового осмысления

* Гуревич А. М. «Свободная стихия»: статьи о творчестве Пушкина. М.: Языки славянской культуры, 2015. 376 с.

¹ Гуревич А. М. Романтизм Пушкина: Книга для учителя. М., 1992.

² Гуревич А. М. Сокровенные смыслы: Статьи о Пушкине (1984—2011). М., 2011.

³ Онегинская энциклопедия: В 2 т. М., 1999—2004.

⁴ История всемирной литературы: В 9 т. М., 1983—1994.

⁵ Подробнее об этом см.: Культура взаимопонимания и взаимопонимание культур. Воронеж, 2004. Ч. 1. С. 3.

и воплощения романтического героя в зрелом творчестве Пушкина. Следует сделать закономерный вывод о том, что героем этого раздела оказывается не столько Пушкин-романтик, сколько «романтизм Пушкина», не просто являющийся одним из векторов творчества, но и предопределяющий во многом, как это показано в ходе анализа толстовских «Казаков», специфику развития русской реалистической прозы во второй половине столетия.

Если первый раздел книги представляет сочетание историко-литературного контекста творчества Пушкина с важнейшими теоретико-литературными вопросами, то задача второго, по признанию автора, — разрушение ряда мифов: «Прежде всего — это миф о Пушкине как о „чистом художнике“, далеком от актуальных общественных проблем; затем — о Пушкине как истинном христианине и убежденном монархисте, лично преданном царю; и, наконец, о Пушкине как безусловном единомышленнике декабристов» (с. 8). Как убедительно показывает исследователь, энергично, а порой даже эмоционально спорящий с попытками приспособить к личности Пушкина какую-то одномерную схему, его герой поразительно разносторонен и во многом противоречив, но это естественная противоречивость гения, которая становится залогом достижения творческих высот. При помощи хорошо известных ему фактов и деталей автор реконструирует историко-литературный, идеологический, а иногда и психологический, индивидуально-личностный контекст анализируемых произведений — от «Евгения Онегина» и «Бориса Годунова» до «Пира во время чумы», вскрывает глубинные подтексты «Медного всад-

ника», «Полтавы» и «Пиковой дамы», дополняет точными наблюдениями давно существующую в пушкинистике традицию интерпретаций «Сказки о золотом петушке». В итоге Гуревич безусловно достигает заявленной цели, и нельзя не согласиться с тем, что «постижение этих подтекстов, этих сокровенных смыслов будет способствовать более точному, адекватному прочтению пушкинских творений» (с. 306).

Несомненный интерес представляют и материалы третьего раздела. Создание статей для энциклопедии, посвященной литературному произведению, требует особых умений, поскольку здесь необходимы предельная точность формулировок и краткость изложения. Именно таковы статьи «Владимир Ленский», «Евгений Онегин», «Татьяна Ларина». Сложнейшие вопросы авторского замысла и организации пушкинского романа полномерно представлены в статьях «Автор», «Отступления» и «Форма плана». И даже то, что можно было бы поставить в упрек литературоведу — неизбежное повторение звучавшего в предшествующих разделах (прежде всего излюбленная мысль о Пушкине как о герое-авторе своего романа) — не вызывает особого неприятия.

В целом рецензируемая книга свидетельствует о по-прежнему высоком уровне российской академической пушкинистики, о продуктивности новых подходов и неожиданных ракурсов в изучении пушкинского наследия, о необходимости пересмотра ряда устоявшихся схем, разрушения мифов и стереотипов, что позволит лучше понять «свободную стихию» сокровенных замыслов великого поэта и потаенных смыслов его творений.

© А. Ю. Соловьев,

© В. В. Филличева

СОВРЕМЕННОКИ ОБ АКМЕИЗМЕ*

Статьи из журналов и газет, освещающие деятельность акмеистов с момента возникновения «Цеха поэтов» до 1917 года, собраны в одном томе, благодаря чему создается достаточно полное представление об истории литературного течения, подобное тканому полотну, где каждый фрагмент имеет ценность не только сам по себе, но и как часть единого целого. Разбросанные по

* Акмеизм в критике, 1913—1917 / Сост. О. А. Лекманов, А. А. Чабан; вступ. статья, прим. О. А. Лекманова. СПб.: Гуманитарная академия; Издательство Тимофея Маркова, 2014. 542 с.

труднодоступным изданиям, цитируемые фрагментарно, эти статьи, может быть, не создадут исчерпывающей картины литературного процесса, но расцветивают избранное понятие. Как выразился один из критиков, «от этого шума ничего не останется, кроме оберточной бумаги для мелочных лавок» (с. 360). Находясь на достаточной временной дистанции, мы имеем возможность судить о том, что осталось и что останется. Тем более что это оказывается невероятно увлекательным занятием — оглядываться назад, зная дальнейшую историю и место каждого из авторов в истории литературы.

Книга объединяет разножанровые материалы: очерки, рецензии, фельетоны (в том числе стихотворные), заметки, сообщения и анонсы. Среди авторов этих текстов как сами представители акмеизма, так и — в первую очередь — литературные критики других течений и направлений, заметные и малоизвестные участники культурной жизни.

Нельзя не подчеркнуть тот факт, что составители решили не ограничиваться «избранными» отзывами, развернутыми выступлениями мэтров, таких как В. Я. Брюсов или К. И. Чуковский (хотя и в этом случае собрание имело бы эвристическую ценность), и ввели в научный оборот множество впервые найденных упоминаний акмеистов в печати. Ценно и включение иностранной статьи и рецензии на нее (см.: *Шювиль Ж.* «Поэты. Футуризм. Акмеизм. Адамизм и проч.» из *«Mercure de France»* (в переводе Е. Э. Ляминой), с. 309—313). Если статья была доступна не всем, то отзыв на нее, напечатанный в газете «День» — многим. Этот отзыв давал представление о важном факте узнавания и оценки русской литературы за рубежом. Современный читатель получает возможность сопоставить «внешнюю» и «внутреннюю» точки зрения.

Расположение по хронологии, включая и новый материал, и многократно цитировавшийся в научной литературе, позволяет составителям выстроить исследовательски перспективную композицию, в которой рядом находятся первоисточники-события и отзывы-отзывы. Например, о докладе Г. И. Чулкова «Пробуждаемся мы или нет?» повествуют две заметки и отрывок, помещенные в «Воскресной вечерней газете», «Дне» и «Речи». И если содержание доклада можно отчасти представить по статье «Оправдание символизма», то атмосферу дискуссии передают только эти свидетельства, создающие для нас образ человека: «нападки на акмеизм отражали С. Городецкий и Н. Гумилев; возражали также из футуристов неизменный Н. Кульбин и молодой, страстный В. Шкловский» (с. 336).

Так как акмеизм, как и всякое литературное явление, неотделим от культуры в глобальном масштабе, особенно на начальных стадиях своего утверждения, книга окажется полезна для всех изучающих литературу и культуру начала века. У нас есть возможность проследить, как формировалось представление об акмеизме, как его понимали, как на него реагировали и с чем сравнивали — т. е. каковы были генеральные установки воспринимающей культуры. В отличие от символизма и футуризма, акмеизм зародился и прожил свой век именно на русской почве. Объективистский пафос новой поэзии, стремление уйти от мистической многозначности и (в представлении массового сознания) неопределенности символа, с одной стороны, вырастали из целого ряда традиций русской культуры, с другой — игнори-

ровали многие важные ее составляющие, и не случайно акмеизм не захватил другие виды искусства, кроме словесного. В этом легко убедиться, читая антологию: если говорить о восприятии символизма, нельзя обойтись без искусствоведческой, театральной, филологической критики, наконец, философии, то здесь мы не найдем почти ничего, что вышло бы за пределы литературы.

Книга имеет хорошо проработанный справочный аппарат: вступительную статью, комментарии и именной указатель. Небольшой тираж ее — 300 экземпляров — отчасти компенсируется доступным на сайте «Ruthenia» препринтом, но, разумеется, допечатка или второе издание способствовало бы распространению антологии.

В конце каждой статьи или отрывка, помимо указания на источник публикации, приводятся комментарии, бегло намечающие контекст — раскрывающие либо отношения авторов (рецензируемого и рецензента) между собой, либо место рецензии в общем сонме мнений, событий, встреч. Для этого привлечен огромный фактический материал. Помогают проследить мнение отдельных писателей и критиков об акмеизме отсылки к другим отзывам данного автора. Такое построение не навязывает представление о литературном процессе, а предлагает как бы контурную карту его, которая заполняется самим читателем.

Выбранный тип подачи материала чрезвычайно удобен на практике, особенно для начинающих исследователей, чтобы самостоятельно изучить конкретную историю литературных взаимоотношений, без оценок и расставленных кем-то акцентов. Однако не чересчур ли лаконичны комментарии? Сжатость приводимых пояснений вызвана, конечно, нежеланием увеличивать и так солидный объем книги и растягивать во времени процесс издания, завершеного силами двух исследователей. Но есть в этом и методологический принцип — стремление к объективности, желание сделать доступным живое восприятие акмеизма. Плюсы и минусы подхода выявляются при рассмотрении отдельных сюжетов.

Так, например, язвительные выпады «сатириконовца» А. С. Бухова против первых сборников акмеистов оставлены без контекстуального комментария. Действительно, стихи О. Э. Мандельштама, которые он цитирует в статье с впечатляющим названием «Как убивают поэзию» (с. 54—57), сами отвечают критике, демонстрируя его пристрастность:

Я блуждал в игрушечной чаще
И открыл лазоревый грот...
Неужели я настоящий
И действительно смерть придет?

Однако в комментарии можно было бы попытаться ответить на вопрос, насколько ти-

пична реакция именно на подобные стихи как на «убийство» поэзии? Может быть, в формулировке отразилось отношение к новым веяниям вообще? А может быть, это просто смеющаяся маска критики того времени? Или самого критика? «Владемир Маяковский на четвереньках догоняет Бурлюков» — скажет тот же Бухов три года спустя (1915)¹ о футуристах, попавших под иронический прицел из-за коннотаций ими же провозглашенного «мычания». На зооморфном фоне «убитая поэзия» не выглядит приговором. Отсутствие побочного основной теме комментария нельзя назвать просчетом. Но это повод задаться вопросом о степени полноты и объективности знания об акмеизме, получаемого читателем. И шире — о границе «объективного» отражения литературной реальности.

Думается, что ответ на этот вопрос применительно к антологии будет найден, если определить задачи и самый тип издания.

Как говорит О. А. Лекманов во вступительной статье «Акмеизм в зеркале критики», «зная об изначальном авторском импульсе, легче исследовать конечный результат» (с. 5). Значение книги заключается, если продолжать использованную здесь Лекмановым «колумбовскую» метафору Индии и Америки, в изучении «авторского маршрута», в прорисовке карт, современных «мореплавателям»-акмеистам.

Жанр *объект изучения в современной ему критике* имеет давнюю традицию в литературоведении. Однако, как можно заметить, многие из существующих, созданных в принципиально ином идеологическом контексте изданий, как говорится, морально устарели, что вызывает волну исследований, построенных на более объективном материале, прежде всего, книги в серии «Pro et contra», которые, однако (не говоря о персональном характере изданий), решают задачу *представления* литературных репутаций, но не изучения их *формирования*.

Возможно, именно «Акмеизм в русской критике» станет материалом для решения феноменологического вопроса литературного течения, которое больше, чем просто сумма творчества авторов, и значительно шире, чем творение одного ума. Придирчивому читателю не хватит в книге разве что указания на распространенность того или иного источника, потому что центральные и периферийные, многотиражные и малотиражные издания соседствуют в книге (см., например: «Нижегородец», «Жатва», «Заветы», «Пришимве», «Хмель», «Всёдуры» и т. д.), что, впрочем, только добавляет ощущения объективности.

Издание, подготовленное в отношении акмеизма, уникально: научно подготовлен-

ных антологий, освещавших жизнь этого течения в Серебряном веке, кажется, еще не выходило.

Как изучение творчества Н. С. Гумилева или А. Ахматовой не может обойтись без контекста акмеизма, так же и изучение акмеизма невозможно без глобального контекста времени и литературы. Представленная книга, конечно, не отвечает на вопрос о включении в культуру, но рассказывает историю внутрилитературных отношений. Лекманов видит основную ценность этих материалов в «возможности взглянуть на акмеизм глазами современников, являющихся прямыми адресатами акмеистических манифестов и стихов» (с. 23). Однако все ли современники являлись адресатами?

Книга разделена на три части: пролог — статьи 1912 года о «Цехе поэтов», основная часть и играющая роль эпилога статья О. Мандельштама «Утро акмеизма».

Немаловажную роль играет обзорная статья самого Лекманова, настраивающая оптику читательского восприятия. Основной задачей книги он видит попытку «вникнуть в суть полемики вокруг акмеизма в критике» (с. 13). Почему именно акмеизма? Помимо личного интереса исследователя, здесь работает и утилитарная причина: «Трудно и даже невозможно было бы собрать в одном томе *все* печатные суждения современников о русском символизме и футуризме» (с. 23).

Подытожим. В чем преимущественное отличие такого издания сравнительно с изданием «Pro et contra» того же Гумилева? Помимо объекта (не один автор, а целый «авторский материк») — в стремлении к наиболее полному представлению материала. Однако не в объеме дело, так как с течением времени все больше материала вводится в научный оборот. Мы бы назвали одновременно сильной и уязвимой стороной издания стремление к объективности через полноту (с теми оговорками, однако, что объективная реальность не может быть запечатлена на бумаге, ибо и сама объективность слишком зависит от субъекта восприятия).

Что же происходит с объективностью при таком расположении материала? Мы можем «погрузиться в акмеизм», но все так же лишены возможности оказаться внутри эпохи, внутри глобального контекста всего литературного процесса. Объективность не может существовать и для современника, что наглядно продемонстрировано в соположении двух противоположных мнений А. Блока и А. Ахматовой (с. 13—14). Статья Лекманова указывает на эти моменты: «Реакция критики на акмеизм не могла быть единодушной и однородной хотя бы потому, что почти ни в чем единодушной не была сама критика 1910-х годов» (с. 16).

Этот шум, сохранившийся во времени, позволяющий «взглянуть на акмеизм глазами современников» (с. 23), собранный вместе, оказывается бесценным свидетельством

¹ Цит. по: Бухов А. С. Шумные трупы // В. В. Маяковский: pro et contra / Сост., вступ. статья, комм. В. Н. Дядичева. СПб., 2006. С. 264 (сер. «Русский путь»).

времени и литературы. Да, «почти все газетные и журнальные публикации (...) не отличаются особой глубиной и тонкостью анализа акмеистической поэтики» (с. 23), однако они дают толчок к выходу на границу дисциплин, изучения поэтики и истории литературы.

Желающий «вникнуть в суть полемики» вокруг акмеизма при чтении антологии, несомненно, увлечется ими, а за контекстом сможет обратиться к другим изданиям — не только к упомянутым сборникам в серии «Pro et contra», но и к таким воссоздающим контекст эпохи силами самих составителей антологии работам, как, например, книга

Лекманова, посвященная поэзии отдельно взятого временного отрезка — года подъема и расцвета акмеизма.²

Филологической науке необходимы такие издания, как «Акмеизм в русской критике», задающие тон дальнейших исследований и разысканий, — и как образцы антологий, предназначенных одновременно для узких специалистов и самого широкого читателя, и как вспомогательные материалы для собрания сочинений и шире — истории литературы начала XX века.

² Лекманов О. А. Русская поэзия в 1913 году. М., 2014.

© Р. Ю. Данилевский

НОВАЯ КНИГА О «РУССКОМ БЕРЛИНЕ»*

Книга немецкого журналиста Томаса Урбана не является историко-литературным исследованием в полном смысле этого понятия. Это ряд очерков-портретов русских литераторов, так или иначе попавших в германскую столицу в 20-е годы XX века как эмигранты или временные гости. Известно, что Берлин стал в это время, наряду с Парижем, самым значительным пунктом, в котором скопилось русская эмиграция. Там жили короткое время или даже по несколько лет почти 400 тысяч бывших подданных Российской империи, ставшей Советской Россией. В немецком городе образовалась обширная русскоговорящая диаспора со своими издательствами и периодикой, магазинами, кафе и т. п. О так называемом «русском Берлине» существует большое количество исследований, которые, впрочем, не все учтены в библиографии, приложенной к обсуждаемой книге.¹ Но задача автора состояла, как представляется, не в научной полноте. Она была скорее литературной — дать характеристику русских писателей, оказавшихся в чужой культурной среде или, во всяком случае, в среде, «сбитой с толку» революцией. Поэтому — выскажем сразу наше главное замечание — «русский Берлин» как «микрокосмос на НЭП-ском проспекте» (так озаглавлено предисловие к книге) (см. с. 8—27) представ-

лен автором лишь эпизодически, только в связи с теми или иными поступками или высказываниями его героев. На переднем плане — очерки о писателях, об их личных и творческих делах. Эти очерки написаны живо и умело (и неплохо переведены), подкреплены множеством редких письменных документов и фотографий. Они представляют ценность прежде всего именно как портреты и читаются с интересом.

Общая оценка литературной среды берлинской эмиграции дается в предисловии к книге: «...не могло быть и речи о гармоническом сотрудничестве литераторов в Берлине, а совсем наоборот: споры до хрипоты, закулисные интриги, скандалы, происки, а также и любовные истории (...). Но для всех писателей Берлин стал поворотным пунктом в их жизни...» (с. 27).

Очерки посвящены — А. Белому (с. 29—55), М. Горькому (с. 57—77), С. Есенину (с. 79—99), В. Маяковскому (с. 101—127), В. Набокову (с. 129—153), В. Пастернаку (с. 155—171), А. Ремизову (с. 173—183), А. Н. Толстому (с. 185—201), В. Ходасевичу (с. 203—213), М. Цветаевой (с. 215—231), В. Шкловскому (с. 233—243) и И. Эренбургу (с. 245—261). Завершает книгу глава «Берлинский кружок поэтов» (с. 263—279) — о недолго просуществовавшем объединении, организованном поэтессой Раисой Влох и литературоведом и поэтом Михаилом Горлиным. Совершенно особым настроением проникнуты две страницы коротенького «Послесловия» (с. 280—281). Они могли быть написаны, конечно, только немцем, которому дорог старый Берлин, больше не существующий. Но они написаны также и знатоком русской литературы, которому небезразличен описанный на этих страницах единствен-

* Урбан Т. Русские писатели в Берлине в 20-е годы XX века / Пер. с нем. Т. Цапальной. СПб.: Лики России, 2014. 287 с.

¹ Например, не приняты во внимание статьи и книги Г. А. Тиме, которая много занималась историей «русского Берлина» (см., например: Тиме Г. А. Путешествие Москва—Берлин—Москва: Русский взгляд Другого. М., 2011).

ный сохранившийся в районе Вильмерсдорф с довоенных времен дом «Тратенаухауз», или «Русский дом» — пансион, где останавливались Цветаева, Эренбург, Набоков, где бывали Белый и Пастернак.

В очерке об Андрее Белом много острых суждений поэта о берлинской жизни и о его коллегах по литературному цеху (Берлин — «истый рассадник русской культуры вчерашнего дня») (с. 30). Как кажется, автор книги слишком много внимания уделяет любовным увлечениям поэта (главки об Асе Тургеневой и о Вере Лурье), но, несомненно, это также отражение личности Белого.

Точно так же в очерке о Горьком выглядит история Марии Будберг, имеющая мало отношения к «русскому Берлину». В связи с Горьким нельзя не отметить, что в книге Урбана есть места, адресованные именно немецкой публике и излишние в русском переводе (вроде сообщения о том, что «Горький» — это псевдоним, и т. п.). Очерк о Горьком сравнительно с другими, пожалуй, относится к наименее интересным.

Очерки о Есенине и Маяковском мало касаются творчества этих поэтов, а больше — бытовой «изнанки» их пребывания в Берлине. Это любопытно само по себе, — например, список покупок, составленный для Маяковского Лилей Брик (с. 124—125). Но все это, как автор справедливо замечает, «примитивные радости» (с. 125). Наверное, прав Урбан и в своем замечании о том, что «оба пребывания Есенина в Берлине (летом 1922 и весной 1923 года. — Р. Д.), так же как и брак с Айседорой Дункан, не нашли непосредственного отражения в его творчестве...» (с. 98).

Немало общих мест и в очерке о Пастернаке. Вероятно, для немецких читателей будут полезны сведения о родителях поэта. Для нас же особенно интересны берлинские реалии, связанные с его жизнью. Необязательными сведениями отличается и очерк о Цветаевой, но там почти ничего нет о Берлине.

Больше рассказывается о творчестве в очерках о Набокове и о Ходасевиче. Даются яркие характеристики поэта и его спутницы Нины Берберовой. Выразительны стихи Хо-

дасевича о Берлине «Все каменное. В каменный пролет...» (с. 203).

Создается впечатление, что очерки об Алексее Толстом и Илье Эренбурге подкрашены личной неприязнью автора книги. Очерк о Толстом вообще незаслуженно ироничен. В этих двух работах есть спорные журналистские суждения, огрубляющие ситуацию. Например, говорится, что Толстой — это «придворный поэт Кремля» (с. 199), хотя он, собственно, был не поэтом, а прозаиком, и все-таки не только Кремля. А повесть Эренбурга «Оттепель», столь значительная для истории советского времени, названа «тривиальной» (с. 261). В очерке о Толстом отметим опечатку: известный русский философ из этнических немцев Ф. А. Степун (1884—1965), также, кстати связанный с Берлином 1920-х годов, назван Степиным (с. 198). Эта опечатка или описка поистине досадна! Степун сыграл большую роль в истории русской эмиграции, и автор и переводчица могли бы отнестись к нему внимательнее.

В очерке о В. Шкловском примечательно, что этот знаменитый филолог представлен как писатель. Однако и в связи с ним повторяется наблюдение автора книги, что для «русского Берлина» сама столица Германии, как правило, не составляла культурной проблемы. Урбан пишет: «Для Шкловского, как и для большинства его соотечественников-эмигрантов, берлинцы были мало интересны, они были фигурами второго плана. Он видел только немецкого мещанина, громко требующего права и порядка, и обывателя, который охотно бы выставил всех иностранцев из своего города. Берлин вызывал в писателе чувство подавленности и беспоконья» (с. 238).

Это мнение, при всей его обоснованности, оставляет ощущение не вполне точного. Даже фактический материал, что приводится в книге, не совсем подтверждает его. В истории русской культуры 1920-х годов Берлин остается не только «поворотным пунктом» в судьбах эмигрантов, но и существенным, хотя и трудным, эпизодом русско-немецкого общения, что и доказывается примечательной и талантливо написанной книгой Урбана.

ХРОНИКА

МЕЖДУНАРОДНАЯ НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ «ЗАПЕЧАТЛЕННАЯ ПОБЕДА: КЛЮЧЕВЫЕ ОБРАЗЫ, КОНЦЕПТЫ, ИДЕОЛОГЕМЫ»*

29—30 апреля 2015 года в Пушкинском Доме (ИРЛИ РАН) работала международная научная конференция, посвященная 70-летию окончания Второй мировой войны. Организаторами стали несколько научно-образовательных учреждений: ИРЛИ РАН (Пушкинский Дом), Воронежский государственный университет, Петрозаводский государственный университет, Санкт-Петербургский государственный университет. На научный форум были приглашены более 50 исследователей из городов России, ближнего и дальнего зарубежья. На открытии конференции присутствовали представители консульства США в Санкт-Петербурге.

В концепцию конференции был заложен междисциплинарно-интермедиаальный подход, что проявилось в разнообразии содержательных подходов и типов аудио-визуального сопровождения. Кроме литературоведов в работе принимали участие лингвисты, культурологи, историки, философы, журналисты, художники.

Перед собравшимся стояла трудная задача: предметом научного анализа стало событие, вместившее неизжитую национальную травму и великий национальный триумф. Предполагалось представить объемный гуманистический ракурс итогов крупнейшей катастрофы XX века и определить долг победителей «жить после победы той высшей жизнью, которую нам безмолвно завещали мертвые» (А. Платонов). Ибо, говоря словами Б. Слуцкого, «послевоенный период рано или поздно становится предвоенным. Судьба шестой мировой зависит от того, как обращались с пленными предшествующей, пятой».

Несмотря на такую мощную эмоциональную составляющую, концепция конференции строилась как сугубо научная. Она основывалась на убеждении, что категория победы как объект научного изучения лежит на пересечении многих областей знания, а как объект художественного изображения ассимилирует свойства различных текстов и все более усложняющиеся способы их организации, заимствованные из многих видов

искусств. Актуализация подобного интермедиаального подхода связана со сменой культурной парадигмы, когда литературоцентризм уступил место другим организующим системам, сочетание которых участники попытались представить на конференции. Еще одна сложность поставленных вопросов состояла в том, что говорить надо было в основном о тех произведениях, которые создавались как раз в эпоху литературоцентризма и мобилизационной пропаганды. Горизонт научных ожиданий собравшихся составляли обоснования тех устойчивых констант в произведениях прошлого века, которые делают их востребованными сегодня.

Прологом научной встречи стало открытие выставки живописных полотен почетного участника конференции, жителя блокадного Ленинграда, члена Союза художников РФ Ю. В. Белова. Выставка была организована в рамках Санкт-Петербургского проекта «Победители» в художественной галерее «Артмуза». Художника и гостей приветствовали представители администрации Санкт-Петербурга и члены Союза художников России. Другая выставка Ю. В. Белова, представленная 18 акварелями о ленинградской блокаде, была размещена в холле Пушкинского Дома в дни конференции.

Содержательно-методологической базой в разработке темы стали исследования художественных материалов Первой и Второй мировых войн, интенсивно проводимые в ИРЛИ РАН (Пушкинский Дом) в последние годы.

Заседание началось с минуты молчания под звук метронома и сменяющиеся фотографии российских и зарубежных мемориалов. Подобный зачин продекларировал подход организаторов к ключевой проблеме встречи: «День победы — это триумф или акт поминовения?»

Научная часть форума открылась докладом Т. А. Никоновой (Воронеж) «Великая Отечественная война в контексте развития русской литературы XX века». В выступлении рассматривалось воздействие литературы периода войны на историю культуры и отечественную духовно-интеллектуальную жизнь; шла речь об особенностях литератур-

* Конференция проведена при поддержке гранта РГНФ (проект № 15-34-11509).

ного процесса военных лет — возвращении традиции русской классики в изображении человека, в понимании русской истории. Выяснялась роль поэм А. Твардовского «Василий Теркин» и «Дом у дороги» в литературе военных лет. Устанавливалось, что война ознаменовала конец советского периода русской литературы, началось восстановление естественного литературного развития, «теоретические» положения социалистического реализма в послевоенные десятилетия были существенно пересмотрены. Русская литература второй половины XX века опиралась на запасы духовной энергии четырех военных лет, и их хватило не на одно десятилетие. Были высказаны выводы о литературе обозначенного периода, о способах художественной фиксации военной повседневности и влиянии пережитой трагедии на сознание современников.

М. К. Лопачева (Санкт-Петербург) в докладе «„Все жило вне своей семьи...“ (война как катастрофа в лирике Павла Шубина 1940-х годов)» интерпретировала архетипический мотив войны в лирике поэта-фронтовика как мотив катастрофы. Особое внимание было уделено натурфилософскому аспекту в разработке проблемы. Военный катаклизм разрушителен, по Шубину, прежде всего, тем, что наносит удар по естественным основам бытия, по укладу, которым «семейно» соединены человек и Природа. В начале войны масштаб бедствия представляется поэту общечеловеческим.

А. Н. Мельникова (Беларусь) в работе «Война сквозь призму произведений Кузьмы Чорного» продолжила эту линию, рассмотрев подходы классика белорусской литературы Кузьмы Чорного (1900—1944) к изображению войны, его мнение о влиянии войны на судьбу и мировидение белорусы. Установлено, что Кузьма Чорный осмыслял травматический антропологический опыт белорусской нации, изображая войну как катастрофу.

В докладе В. Е. Головчинер и О. Н. Русановой (Томск) «Город как герой в пьесах Е. Шварца военных лет («Одна ночь», «Дракон»)» устанавливалась внутренняя связь двух пьес Е. Шварца, при его жизни не разрешенных к постановке. Авторы отметили, что сближают эти пьесы особенности их поэтики: своеобразное для драмы решение проблемы героя, а также полифоническая структура действия, — которые подчеркивают контраст выраженной ими семантики. На фоне поведения послушных любой власти горожан, в пьесе «Дракон» (1943) существующих в страхе за себя, особое значение обретает внимание друг к другу, взаимопомощь рядовых жителей осажденного Ленинграда («Одна ночь», 1942).

Т. А. Тернова (Воронеж) в докладе «Драматургия А. Мариенгофа военных лет» анализировала пьесы А. Б. Мариенгофа, написанные в период Великой Отечественной

войны («Егоровна», «Наша девушка», «Ленинградские подруги» и др.). В выступлении обозначено направление эстетических и мировоззренческих трансформаций. Школа имажинизма, «пройденная» Мариенгофом в начале его литературной работы, проявляет себя в значительной мере на формальном уровне. Однако авторские задачи оказываются иными, нежели в имажинистский период. Драматургия Мариенгофа периода Великой Отечественной войны иллюстрирует существенные изменения, произошедшие в сознании автора со времен имажинизма и вписанные в контекст советской литературы.

Н. А. Прозорова (Санкт-Петербург) в докладе «Под прицелом партийной цензуры: сценарий и пьеса О. Ф. Берггольц и Г. П. Макогоненко „Они жили в Ленинграде“» рассмотрела ключевой образ творчества О. Ф. Берггольц — «блокадный Ленинград» на примере сценария и пьесы «Они жили в Ленинграде», написанных совместно с Г. П. Макогоненко. История создания этих произведений дана в аспекте партийной цензуры и прослежена на основе неизвестных эпистолярных источников. В работе выявлена реакция власти на авторское видение осажденного Ленинграда и подчеркнуто различное понимание блокадной героики драматургами и идеологическими кураторами, а также показаны трудности, с которыми столкнулись авторы при постановке ленинградской эпопеи на театральной сцене.

Сообщение И. Н. Минеевой (Петрозаводск) «Великая Отечественная война в дневниках В. А. Горной — от образа к нарративу» посвящено анализу рукописного юношеского дневника Горной, обнаруженного в ее личном семейном архиве в 2015 году, в контексте осмысления травматического опыта и путей его переживания. Зафиксированные в дневнике впечатления, рассуждения были порождены единственным желанием молодой девушки — выжить, сохранить свою идентичность. Важную роль в ее самосохранении и спасении в условиях нищеты, голода, одиночества сыграла книга. Она всегда появлялась в жизни Горной в тот момент, когда подступали боль, голод, болезни, недомогания, скука. Книга ассоциировалась в сознании молодой девушки с жизнью, радостью и спасением от смерти. В научный оборот материалы вводятся впервые.

В докладе «Онтологические мотивы в повести Юрия Германа „Студеное море“» Э. Я. Фесенко (Архангельск) было проанализировано произведение об истории трех поколений одной семьи поморов, написанное в годы Великой Отечественной войны. Мотивный спектр повести составляют мотивы «старинны поморской», «соборности, чести и долга, любви, ненависти к врагу». Писатель стремился понять истоки подвига капитана Александра Ладыгина, их связь с воспитанием молодого офицера и следование его традициям дедов и отцов.

Ж. Х. Салханова (Казахстан) в докладе «Образ человека „моего поколения“ в лирике Юрия Левитанского» рассмотрела художественную интерпретацию темы войны, образ человека «моего поколения» в творчестве Ю. Левитанского. В выступлении отмечалось, что основные принципы воплощения героического, свойственные произведениям фронтовой тематики, не характерны для поэта. Левитанский-поэт не рассказывает о том, как он воевал, не описывает фронтовую жизнь, а стремится понять, как это время воздействовало на его самосознание, внутренний мир. Выявлено, что военная тема в книгах стихов Левитанского постепенно приобретает неожиданное звучание, словно чувство неловкости, сомнения сопровождают воспоминания поэта. Взаимодействие эпической и элегической интонаций, гетероморфность версификационной системы, семантически оправданные интонационные «переливы» отражают раздвоенность и противоречивость чувств, сложное душевное состояние лирического героя, для которого война — это подвиг, святое дело, долг и — одновременно — трагедия, кровь, смерть. Ветеран-фронтовик, представитель «моего поколения» в лирике Левитанского не чувствует себя героем, но стремится забыть все, ведь воспоминания вызывают грусть и сожаление. Юрий Левитанский и в творчестве, и в жизни оставался противником войны как трагического явления истории.

Особое внимание на конференции было обращено на роль СМИ в годы Великой Отечественной войны. Формы отображения военных будней были бы не полны без изучения всего объема патриотических настроений, как создаваемых государственными пропагандистскими средствами, так и спонтанно порождаемых социально-культурными традициями. В этот период медиасреда — газеты, плакаты, радио — взяли на себя не только агитационно-информационную функцию, но и художественную. Российские исследователи военного медиатекста отмечают, что «военная публицистика стоит особняком по искренности, силе выражения и достоверности» (О. Д. Минаева). За эту достоверность писатели — военные корреспонденты нередко платили жизнью. Например, на этой работе погибли А. Гайдар, Е. Петров, А. Афиногенов и др.

Доклад А. И. Кондратенко (Орел) «Фронтная поэзия Иосифа Уткина: от плаката к лирике» был посвящен творчеству поэта, сотрудника газеты Брянского фронта «На разгром врага» И. П. Уткина (1903—1944). Показана эволюция тематики и стиливых особенностей — от плакатного пафоса к лирике.

Художественному творчеству писателей-военных корреспондентов А. П. Платонову и А. Т. Твардовскому на конференции было посвящено несколько выступлений.

Н. М. Малыгина (Москва) в докладе «Проза и публицистика А. П. Платонова в га-

зете „Красная звезда“» рассмотрела рассказы и очерки Платонова, опубликованные в газете «Красная звезда». Были определены даты публикаций военных материалов писателя в газете. Обозначен период работы Платонова в качестве специального корреспондента «Красной звезды», ограниченный трагическими событиями: смертью сына (4.01.1943) и тяжелым заболеванием Платонова летом 1944 года. Выявлены художественные особенности публицистики и прозы писателя военных лет.

О. Ю. Алейников (Воронеж) в докладе «Прошлое и будущее русского народа в рассказах А. Платонова о Великой Отечественной войне» проанализировал рассказы Платонова о Великой Отечественной войне в свете творческих стратегий писателя. В центре внимания — специфика художественной рефлексии писателя о русском народе, его прошлом и будущем. Выясняется несовпадение нарратива, реализованного в военной прозе А. Платонова, с идеологией и практикой советской печати 1930-х и 1940-х годов, соотношение художественного и пропагандистского дискурсов. Исследованы способы воплощения идеалов и ценностей демократического народного сознания, «мнения народного», выраженного на разных уровнях текста. Предметом анализа являлась также художественная прогностика писателя в условиях подцензурного повествования.

Н. А. Власова (Воронеж) в докладе «Военные рассказы А. Платонова и проблематика „Философии общего дела“ Н. Федорова» проанализировала рассказы Платонова в свете идей «Философии общего дела» Федорова. Докладчица поддержала тем самым важный для исследователей Платонова тезис о том, что мировоззренческие поиски Платонова сохраняли завидное постоянство, и теософско-космистские идеи оказывали воздействие на писателя на протяжении всего творчества, а не только в ранний период.

Сяою Ванг (Китай) в докладе «Рассказ Андрея Платонова „Взыскание погибших“ как выражение апофеоза народной трагедии» проанализировала христианские аллюзии и дала интерпретацию их как особых «перелицованных» христианских кодов. «Неутолимое» горе матери, потерявшей детей, не находит утешения и точки опоры. Смерть детей — это высшее проявление несправедливости происходящего. Небо скорбящей матери помощи не оказывает: все чаяния ее уходят вместе с ней, вслед за детьми. И только офицер, пообещавший ее помнить, придает рассказу жизнеутверждающую ноту. Эта идея уходит корнями в философию Федорова, главная идея которой состоит в памяти живых о мертвых. В отличие от христианства, в котором граница между двумя мирами стирается благодаря Церкви, утверждающей бессмертие души, в рассказе Платонова связь между живыми и мертвыми поддерживается памятью живущих. Гибель мирных людей, детей рождает идею бесчело-

вечности войны. Отсутствие православной подоплеки и веры во всеобщее воссоединение в Боге и церкви создает высший трагизм рассказа.

В. М. Акаткин (Воронеж) в докладе «А. Т. Твардовский в газете» рассмотрел работу Твардовского в газете Юго-Западного фронта «Красная Армия», конфликтные отношения между служением и свободой творчества, газетной подцензурой и художественностью.

И. А. Спиридонова (Петрозаводск) выступила с докладом «Этапы публикации поэмы А. Твардовского „Василий Теркин“ (по материалам периодики военного времени)». В центре исследования — история замысла и публикаций военного времени «Книги про бойца» А. Твардовского с точки зрения динамической поэтики. Рассмотрен «след» финской кампании 1939—1940 года в формировании художественной структуры «Василия Теркина». Основное внимание уделено первому завершённому варианту «Книги про бойца», опубликованному в 1942 году в журнале «Знамя» (№ 9, 11). Финальная глава «Поединок» в «Василии Теркине» 1942 года была вдвое больше по объёму и принципиально иная в идейно-художественном решении темы поединка, чем та, которую мы читаем сегодня. В ней Твардовский ввел второго героя, наделенного именем, — Ивана Савчука. Такой финал делал наглядной идею консолидации народа в борьбе с фашистским агрессором в трагический период начала Великой Отечественной войны. В редакции 1945 года, года Победы, Твардовский вынес в финал бытовое событие (глава «В бане»), которое получает бытийное, символическое значение: очищение солдата от грязи и жестокости войны.

Даже сугубо новостные жанры военной прессы исполнялись на высоком профессиональном уровне, обретая многозначность и объемность, что продемонстрировано в докладе Л. Р. Дускаевой (Санкт-Петербург) «Интенциональность речевого жанра „сводка Совинформбюро“». Были выявлены и охарактеризованы особенности интенциональности, лежащей в основе развертывания речевого жанра сводки Совинформбюро. Например, в сводках и сообщениях СИБ обнаруживаются эмоционально заряженные слова и выражения, что обусловлено дополнительной целью воздействовать на настрой людей в стране. Таким образом, особенность интенциональности речевого жанра «сводка Совинформбюро» состоит в том, что при внешне выраженной информационной направленности этих текстов доминирующей в них была воздействующая, эмоционально-побудительная, хотя часто и косвенно выраженная. Такой анализ показывает лингвистический механизм речевого воздействия в словесности периода войны.

В докладе «Ленинградское радио в годы блокады» В. Д. Сошникова (Санкт-Петер-

бург) отмечалось, что военные условия породили на ленинградском радио новые жанры — радиofilm и «чтецкие передачи». На радио работали такие писатели и поэты, как О. Берггольц, В. Вишневский, В. Ийбер, Вс. Азаров, Л. Успенский, Б. Лавренев, А. Прокофьев. Возникла новая целевая аудитория, например, в сетке вещания появилась передача для партизан и населения оккупированных районов области. Газета «Смена» из-за недостатка электроэнергии и бумаги выходила в радиоэфир трижды в неделю, пионерский журнал «Костер» в 1942 году выходил в эфир два раза в месяц. Ленинградское радио совершило в это время настоящий прорыв в репортажном жанре. Репортажи с передовой, с подводной лодки, с зенитной батареи, из окопов стали обычным рядовым делом таких ставшими легендами репортеров, как Лазарь Маграчев, Михаил Фролов и др. Репортажи превратились в радиопереклички с Большой землей, тыла с фронтом, с далеким тылом, куда эвакуировались родные ленинградцев, защищавших свой город.

Н. В. Михаленко (Москва) в докладе «Традиция „Окон сатиры РОСТА“ В. В. Маяковского в плакатах Великой Отечественной войны» представила анализ принципов и приемов создания агитационных плакатов «Окон ТАСС» 1941—1945 годов (художники Кукрыниксы, М. Черемных, Н. Радлов, П. Шухмин). Эти принципы, по мнению докладчицы, восходят к плакатному творчеству В. Маяковского, М. Черемных, А. Лавинского, И. Малютина и др. — «Окнам сатиры РОСТА» 1919—1922 годов. Условность рисунка и краткость подписи, колористическое, композиционное противопоставление врагов и защитников Родины, изображение захватчиков в комическом, предельно сниженном виде, гиперболизация силы и удали красноармейцев, сравнение их подвига с делами предков и подчеркивание преемственности в традиции защиты Отечества — вот те основы агитационного плаката, которые были разработаны поэтом и художниками в годы Гражданской и Первой мировой войн и с успехом использовались во время борьбы с гитлеровской агрессией.

О серии литографий А. Ф. Пахомова «Ленинград в дни войны и блокады (Ленинградская летопись)» было рассказано в докладе П. В. Бекедина (Санкт-Петербург). Предметом внимания исследователя была история драматической подборки военных литографий художника Пахомова, ученика известного книжного графика В. В. Лебедева.

В. А. Доманский (Санкт-Петербург) в докладе «Блокадная периодика Ленинграда: поэзия и публицистика» раскрыл специфику блокадной периодической печати на примере публицистики и военной поэзии. Дана классификация блокадной периодики, проанализировано своеобразие жанров военного очерка и военной лирики, рассмотрены основные рубрики и контент газет «Ленинградская

правда», «Смена» и газеты Кировского завода «За трудовую доблесть».

В докладе «Блокадная повседневность Изабеллы Гриневской» Е. В. Леоненко (Санкт-Петербург) предложила обзор рукописей известной деятельницы Серебряного века, переводчицы Изабеллы Гриневской. Представлены ее дневниковые записи, переписка, стихи периода Великой Отечественной войны из фондов Рукописного отдела ИРЛИ РАН (Пушкинский Дом). Совокупность военных рукописей дает возможность представить ментальный и бытовой строй жизни представительницы русской интеллигенции, оказавшейся в экстремальных условиях.

Д. В. Скрипченко (Санкт-Петербург) в докладе «Работа СМИ в блокадном Ленинграде» выявил и проанализировал основные средства массовой коммуникации (прежде всего печатные издания) в период блокады Ленинграда (1941—1944). Показана роль СМИ в патриотической консолидации горожан, а также воспитания патриотизма на примере города-героя у всех жителей СССР. Докладчик опирался на архивные документы, а также единственную в своем роде монографию А. В. Кутузова на данную тему.

Почетный гость конференции Ю. В. Белов (Санкт-Петербург) в сообщении «Война в моей жизни: раздумья и выводы» рассказал о своей жизни подростка в блокадном Ленинграде, об учебе и становлении будущего художника. Были продемонстрированы фотографии из семейного альбома, карандашные наброски подростка. Особое место рассказчик уделил своей матери, работавшей в блокадном городе.

О. В. Протопопова (Пермь) в докладе «Портрет героя войны как речевой жанр советской публицистики периода Великой Отечественной войны» рассмотрела речевой жанр *портрет героя войны*. Было показано, что портретирование бывает индивидуальным и коллективным, в последнем случае преобладают портретные зарисовки. Приведены примеры произведений с использованием названных разновидностей, включая портретирование антигероев в лице фашистов. С учетом понимания речевого жанра как относительно устойчивого тематического, композиционного и стилистического типа высказывания авторской интенцией при портретизации героя-воина считается раскрытие духовного мира личности путем использования речевых (коммуникативных) действий. Это осведомление о биографии, описание внешности, манеры поведения и речи, повествование о достижениях и героизме портретируемого, объяснение их мотивов и истоков, оценка совершенного. Определенная последовательность речевых действий определяется как их сценарий. Конкретным примером создания портрета героя-воина послужила корреспонденция «Капитан Гастелло» пера П. Павленко и П. Крылова (июль 1941 года).

В докладе Р. С. Переславцевой (Воронеж) «Актуализация темы войны и образа военного в „Библиотеке красноармейца“» в 1938—1940 годах» было показано, как меняется содержание массовой серии литературы для бойцов «Библиотека красноармейца» в 1930—1940-х годах в связи с изменением внешнеполитической ситуации, усилением внимания к вопросу обороноспособности страны, изменением концепции национальной истории. Публикация произведений русской классической литературы, посвященных военной теме, была призвана показать преемственность между русской и Красной армиями, готовность учиться на ошибках царских генералов.

Следующий блок докладов был посвящен анализу проблематики литературы о Второй мировой войне второй половины XX века, определившей одно из ведущих тематических направлений этого периода. В докладе Н. В. Ковтун (Красноярск) «Мотив „запродажи души“ в повести В. Распутина „Живи и помни“» было отмечено, что текст построен как история предательства, разворачивающаяся на фоне военного лихолетья. Рассказ о конкретном событии вписан в абрис вечности, обрамлен сюжетами национальной мифологии и истории. Нравственное испытание бесовскими кознями проходят Настена и ставший дезертиром ее муж — Андрей Гуськов. Основные мотивы «вечного» сюжета зеркально отражаются в каждой судьбе. Женский образ подсвечен авторитетом Богородицы, соположен Софии-невесте и блуднице (Софии падшей), фигура дезертира отсылает к мотивам зверя-оборотня. Война рассматривается как экзистенциальная ситуация, схватка с варварами, аналогичная Крещению, разрешение которой отдано на откуп каждому, требует личного самостояния.

В докладе Е. В. Крикливец (Беларусь) «Особенности художественного осмысления военных событий в повестях В. Астафьева и В. Быкова» была рассмотрена художественная система повестей Астафьева «Пастух и пастушка» и Быкова «Альпийская баллада». Докладчица отметила, что синтез сентиментализма и романтизма помогает писателю преодолеть каноны нормативной эстетики, заострить гуманистическую проблематику произведений, раскрыть сущность экзистенциальной трагедии человека на войне.

Н. С. Цветова (Санкт-Петербург) в докладе «В. Астафьев и Е. Носов: эпистолярный диалог о „военной прозе“» раскрыла проблемно-тематическую специфику многолетнего диалога выдающихся представителей русской «военной прозы» второй половины прошлого столетия Астафьева с Носовым. Даже по ограниченному описанию топики писательской частной переписки можно судить о содержании споров, посвященных литературе о Великой Отечественной войне. Эти дискуссии велись десятилетиями в литературном пространстве, включали очень

широкую проблематику: вопрос феноменологии отечественного литературного процесса, проблему творческой индивидуальности. Особая информативность анализируемого эпистолярного материала обеспечивается и тем, что адресаты испытывали «абсолютную эстетическую нужду» (М. Бахтин) друг в друге.

О. Г. Левашова (Барнаул) в докладе «Тема Великой Отечественной войны и своеобразии ее воплощения в творчестве В. М. Шукшина» затронула проблему отражения военной трагедии в личном и народном духовном опыте. Молчание героев-фронтовиков о войне — своеобразная форма протеста человека против бесчеловечного существования. Фантастическая ложь Броньки Пупкова сродни этому молчанию. Более того, ложь становится формой постижения человеческой судьбы. Универсальной сюжетной ситуацией для писателя является сюжет «пришел солдат с фронта», воплощенный Шукшиным как в бытовом, так и в историософском смыслах. В судьбах людей, вернувшихся с войны, в их отношении к миру, в том числе к побежденным, писатель пытается постичь логику послевоенного развития России и Запада.

В докладе «Победа в жизни и творчестве В. П. Астафьева» О. Ю. Золотухина (Красноярск) выявила сложное отношение Астафьева к победе в Великой Отечественной войне. На материале эпистолярного наследия писателя, некоторых его публицистических работ, а также таких его произведений, как «Прокляты и убиты», «Пир после победы», доказывається, что Астафьев считал победу принадлежащей простому русскому народу, который одержал ее, вопреки советскому режиму.

Сусуму Нонака (Япония) в докладе «Война и тропы: метонимический принцип в романах В. Гроссмана» обратил внимание на «метонимический принцип» в романах Гроссмана «За правое дело», «Жизнь и Судьба». Формулировка Р. Якобсоном этого принципа как «пути смежных отношений» относится к обсуждаемой сфере. Проявления метонимического принципа в гроссмановских романах можно разделить на четыре уровня: 1) метонимии как тропы в собственном смысле слова, 2) изображение героев и событий, 3) метонимии на уровне сюжетосложения, 4) на уровне тематики. Кратко рассматривается каждый уровень и формулируется гипотеза о том, как они соединяются.

Синъити Мурата (Япония) выступил с докладом «Выбор необыденного: „До того, как я попал в плен“ Сёхэй Оока». Повесть «До того, как я попал в плен» (1948), одно из интереснейших произведений японской литературы о Второй мировой войне, была написана на основе воспоминаний писателя о суровых военных испытаниях. По личной причине герой не смог выстрелить в американского солдата, внезапно появившегося

перед его глазами. Анализируя причину действий героя, автору удалось выработать новаторский прием сочетания воспоминаний с художественной фикцией, согласно которому память подкрепляет вымысел, размышление героя объективируется. Благодаря этому приему и театральности прозы Оока отошел от «я-повести», распространенной в японской литературе.

В докладе «„Древо яда“: Человек и война в романе В. С. Маканина „Прямая линия“» Е. В. Куликова (Мичуринск) затронула вопрос специфики освещения военной темы в ранней прозе Маканина на материале романа «Прямая линия». В ходе анализа сюжетно-композиционной и персонажной сфер сделан вывод об осмыслении Маканиным войны как гуманистической катастрофы.

Е. И. Колесникова (Санкт-Петербург) в докладе «К вопросу о повествовательных формах батальной словесности» затронула вопрос о несхожих методологических подходах исследователей к изучению военной литературы, а также о различных стилевых течениях в самой этой литературе. Подчеркнута важность документальных свидетельств в эпоху всеобщей переоценки исторических фактов. Поставлен вопрос о возможности изучения медиадискурса военной поры как прообраза романной структуры. Текстуральным материалом для доклада послужили газетные статьи военной поры, рассказы Платонова, неопубликованные материалы о партизанах М. Зощенко.

Н. Г. Полтавцева (Москва) в докладе «Война и антропология литературы: информация к размышлению» рассмотрела рассуждения о войне как масштабном межгосударственном конфликте и о природе конфликта вообще как одной из антропологически обоснованных парадигм социального взаимодействия. Подход к этой проблеме представлен с опорой на материалы публицистического сборника Вяч. Иванова «Родное и вселенское». Наблюдения Иванова сравниваются с позицией Платонова в его рассказе «Река Потудань». Прделанные наблюдения приводят к выводу, что конфликт либо завершается полным уничтожением противной стороны, либо, так и не исчерпавшись, переходит в латентную фазу. Такой не очень оптимистичный подход к оценке категории победы идет вразрез с устоявшимися историко-идеологическими представлениями, но наиболее адекватно отражает суть проблемы. Доклад обозначил перспективы дальнейшего рассмотрения многозначности события победы, его пролонгированных последствий, аспектов его восприятия и сложности построения социальных и межличностных отношений в новых условиях.

Группа преподавателей русского языка как иностранного — Т. Г. Аркадьева, М. И. Васильева, С. С. Владимирова, Т. Г. Шарри, Н. С. Федотова (Санкт-Петербург) — выступила с докладом «Лирика военных лет в процессе

обучения иностранных граждан в российских вузах». Стихи о войне и их анализ описаны как адаптационная составляющая в обучении иностранцев русскому языку. Представлены задания, способствующие освоению иностранными студентами историко-культурного, этнокультурного, социокультурного фона России.

Т. Н. Маркова (Челябинск) в докладе «Стилевые трансформации военной прозы конца XX века» проанализировала специфику решения темы Великой Отечественной войны на материале прозы 1990-х годов. После необычайного взлета военной прозы 1970-х в начале нового десятилетия наблюдается затухание военной темы. Критика диагностирует ее «усталость» (А. Вочаров). В чем причины такого положения вещей? Во-первых, неумолимый ход времени сужает круг авторов, обладающих личным фронтовым опытом. Знание новых поколений о войне опосредованное, заемное, вторичное. Во-вторых, становление новой художественной парадигмы в 1980—1990-е годы происходит в условиях нескончаемой необъявленной войны (Афганистан — Карабах — Таджикистан — Чечня), сформировавших антимилитаристское общественное сознание, которое с непреложностью закона корректирует современные исторические реконструкции. В-третьих, активный пересмотр официальной концепции Великой Отечественной войны связан с открытием архивов, секретных документов в середине 1980-х, развернувшимися дискуссиями историков и писателей. При всем разнообразии художественных подходов и стиливых воплощений военная проза устремлена к решению главного вопроса — о цене солдатской жизни, о цене Победы.

А. Ю. Грязнова (Воронеж) предложила доклад «Мифопоэтическое начало в современной прозе о войне (по романам В. Маканина и А. Геласимова)». В докладе шла речь о двух романах о войне — Андрея Геласимова «Степные боги» и Владимира Маканина «Асан». Первый — о Второй мировой накануне ее завершения; другой — о чеченской войне. Оба произведения вышли в свет в 2008 году, оба не остались незамеченными, были удостоены престижных литературных премий и вызвали общественный резонанс. Различие романов обусловлено не только разным характером изображенных войн, но и разным отношением писателей к литературной традиции, разной расстановкой нравственных ориентиров.

Т. А. Никонова (Воронеж) в докладе «„Война“ и „мир“ в творчестве детей военного поколения» отметила, что за 70 послевоенных лет сложилось несколько «волн» литературы о войне. Приход новой волны связан не только с общественной конъюнктурой, но и с разным человеческим, воинским опытом, формирующим свою концепцию войны. В докладе анализируются произведения В. Богомолова, В. Маканина, воронежского писате-

ля М. Каменецкого, приводятся свидетельства А. Тарковского, И. Грековой. Проза о войне, созданная детьми военного времени, представляет мир в момент онтологического потрясения, в момент разрушения самих основ человеческого бытия. Антимилитаристский характер этой прозы по силе своего эмоционального воздействия может быть соотнесен с самыми высокими трагическими образцами.

Особенностям рефлексии войны был посвящен доклад Т. А. Снигиревой и А. В. Подчинонова (Екатеринбург) «Устные истории о войне (по материалу книги «Главная в жизни роль...»)». Особенности жанра устной истории раскрываются на примере книги воспоминаний театральных деятелей Урала о Великой Отечественной войне, опубликованных в литературной записи Николая Коляды. Проанализированы механизмы конструирования целостного сюжета многоголосого текста, выявлены основные проблемно-тематические и мотивные аспекты нарратива. Определена доминантная авторская стратегия, идущая от трагических фактов войны к ее жизнеутверждающему итогу.

И. М. Куликова (Сургут) в докладе «Восстановление „разорванной памяти“ в югорской литературе о Великой Отечественной войне» установила, что в литературе Югры в освещении Великой Отечественной доминирует установка на восстановление «разорванной памяти» о войне. Современные произведения югорских художников условно можно разделить на две группы: «правда памяти» и «память сердца». К первой относятся произведения, созданные фронтовиками и теми, чье детство пришлось на годы войны (лирика В. Козлова, В. Овсянникова-Заярского, Е. Вдовенко и др.). Сюда же входят произведения, основанные на воспоминаниях о военном детстве (рассказ М. Анисимовой «Лейтенантова жена» и др.). Ко второй — произведения тех, кто знает о войне по рассказам, литературе, документам. Они основаны на воспоминаниях о войне, военном детстве либо на фактах современной жизни и тесно связаны с «правдой памяти», но «чужой» правдой, пропущенной через собственное сердце и оттого ставшей «своей» памятью: рассказы Е. Айпина, С. Козлова, Н. Лексиной, цикл «Разорванная память» В. Карташова и стихотворения ряда поэтов — П. Суханова, А. Тарханова, В. Андреева, П. Черкашина и др., посвященные осмыслению войны. Художественное решение названной проблемы в литературе Югры можно определить как движение от фиксации «разорванной памяти» (цикл миниатюр Карташова) — через философское осмысление «памяти о войне» («Самый неизвестный солдат» Козлова) — к пониманию «кровной связи» молодого поколения с трагедией войны («Дедушкина культа» Лексиной).

В онлайн-докладе «Память войны в региональной публицистике» Э. Г. Шестакова

(Украина) обосновывала проблему рефлексии памяти войны в региональной публицистике сквозь двойную призму: традиционного подхода, сосредоточенного на проблемно-тематических, жанровых, образных чертах, и семиотического, нацеленного на анализ ценностно-смысловых сдвигов и кодов. Материалом для исследования послужили статьи, книги донецких публицистов, фронтовиков Ю. Е. Корытного и А. М. Соловьева.

В докладе А. М. Ковалевой (Красноярск) «Письма-отклики ветеранов Великой Отечественной войны, адресованные В. П. Астафьеву» был представлен анализ писем-откликов ветеранов-участников Великой Отечественной войны на статью Астафьева «Там, в окопах», опубликованную в газете «Правда». Эти письма еще не изучены, так как доступ к архивным документам открыли недавно. В текстах писем прослеживается внутреннее желание выразить свое личное отношение к тому, что происходило вокруг. Диалогический характер писем, который вытекает из их функции как способа общения и ориентации на адресата, показывает, что в откликах ветеранов отражается процесс их внутренней жизни, мышления — в развитии.

В. А. Кутдусова (Пермь) в докладе «Память о Второй мировой войне: подвиг героев или страдания жертв» зафиксировала различные подходы к способам мемориализации прошлого, а именно памяти о Второй мировой войне в двух странах: Германии и России. Автор придерживался тезиса, что историческая память является одним из феноменов культуры, связанных с формированием ценностного отношения граждан страны к своей истории. Актуализация прошлого является как средством укрепления авторитарной власти, так и важным инструментом развития гражданского общества и демократии через конструирование идентичности.

Истории формирования «базового сюжета» исторической политики России — мифологеми, выступающей основой национальной идентичности и активно влияющей на общественное сознание, был посвящен доклад В. О. Беклямишева (Санкт-Петербург) «Становление и развитие мифологеми Отечественной войны как базового сюжета исторической политики России». Автором опровергались распространенные представления о том, что этот базовый сюжет сформировался в 1960-х годах на основе памяти о Великой Отечественной войне, и выдвигалась альтернативная гипотеза происхождения базового сюжета из коллективной памяти об Отечественной войне 1812 года.

Непростым изгибам общественной памяти было посвящено сообщение Е. Н. Колесникова (Санкт-Петербург) «Мифы о блокаде Ленинграда». Докладчик подчеркнул, что мифопо рождение — попутчик скрытых фактов, неоднозначности подходов, событий, не получивших объективную историческую

оценку. В прозвучавшем сообщении обозначен один из многочисленных «блокадных мифов» — так называемый «финский» вопрос. В конце 1980-х годов появился миф о том, что Маннергейм намеренно не закрыл кольцо блокады из давней симпатии к Петербургу, где он жил в доме № 31 по Захарьевской улице. Также распространена легенда, что финские части не переходили «старую» государственную границу с СССР (1939), а только «возвращали свое», потерянное в «зимнюю» войну. Эти и другие домыслы о благородстве Маннергейма, прожившего 30 лет в Петербурге, подверглись критическому рассмотрению и анализу.

В. В. Артамонова (Санкт-Петербург) выступила с методологическим докладом «Восприятие концепта „победа“ американцами (на материале русской поэзии о войне)». Автор сообщила об организации работы над освоением концепта «победа» в ходе чтения и анализа стихотворений Г. Державина «Снигирь», И. Бродского «На смерть Жукова», С. Липкина «Военная песня», который, не являясь темообразующим, определяет пафос авторского высказывания, идейно-художественное содержание поэтических образов.

К. И. Шарафадина (Санкт-Петербург) выступила с докладом «Концепт „Победа“ в рекламном дискурсе Санкт-Петербурга». Докладчица рассмотрела функционирование концепта «Победа» и его производного «солдаты Победы», спроецированного на события русской военной истории, в том числе Великой Отечественной войны, в современном прагматически-коммуникационном пространстве, в частности — нейминговой технологии знаковых имен (полководцы, воины). Автор констатирует по большей части беспомощное, порой обескураживающе-бессмысленное «цитирование» русской военной истории современными номинаторами.

Т. М. Вахитова (Санкт-Петербург) в выступлении «Пушкинский Дом — к 70-летию Победы (обзор событий, трудов, выставок)» сделала обзор мероприятий ИРЛИ к юбилею победы, рассказав о сборнике, изданном по материалам Рукописного Отдела Пушкинского Дома «Верили в победу свято», а также о выставке «„Для славы мертвых нет...“: Русские писатели и ученые в годы Великой Отечественной войны». После сообщения участникам была предложена экскурсия на эту выставку в музее ИРЛИ.

Круглый стол. В поддержку заявленной в информационном письме концепции интермедальности на последнем заседании конференции были показаны презентации «Наш бессмертный взвод. Из семейных альбомов участников конференции» (Е. В. Леоненко), «Воронеж в годы войны» (Т. А. Никонова), а также презентации, посвященные культурным мероприятиям в Китае (С. Ванг) и Великобритании (Д. В. Скрипченко). Был продемонстрирован фотоальбом Джо О'Доннелла «Japan 1945: A U. S. Marine's Photographs

from Ground Zero» (Vanderbilt University Press) (Д. В. Скрипченко).

После завершения научной части гостям была предложена экскурсия в выставоч-

ный центр ЛЕНЭКСПО для осмотра трехмерной панорамы «Битва за Берлин».

© Е. И. Колесникова

МЕЖДУНАРОДНАЯ НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ «НЕОЛАТИНСКАЯ ГУМАНИСТИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ И РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА КОНЦА XVII — НАЧАЛА XIX ВЕКА»

28—29 сентября 2015 года в Институте русской литературы (Пушкинский Дом) РАН состоялась международная научная конференция «Неолатинская гуманистическая традиция и русская литература конца XVII — начала XIX веков». На конференции было заслушано девятнадцать докладов ученых из Санкт-Петербурга, Москвы, Астрахани, Киева, Лозанны, Милана, Павии.

Конференция о новолатинской традиции в русской литературе состоялась в Пушкинском Доме впервые. Ранее эта научная проблема ни разу не становилась предметом открытого обсуждения. В целом русская новолатинская литература изучена недостаточно. Одним из первых, кто привлек к ней внимание, был П. Н. Берков, впервые поставивший вопрос о продолжении новолатинской поэтической традиции в России (*Берков П. Н. Русские новолатинские и греческие поэты XVII—XX вв. // Annuaire de l'Institut de Philologie et d'Histoire Orientales et Slaves. Bruxelles, 1968. Т. XVIII. Р. 14—54*). Затем П. Левин, Р. Лужный, С. И. Николаев и др. исследовали отдельные явления новолатинской поэзии в России. Наконец в 2000 году вышла книга Д. Л. Либуркина (*Либуркин Д. Л. Русская новолатинская поэзия: материалы к истории. XVII — первая половина XVIII века. М., 2000*). Однако, как показала конференция, вопросов, связанных с ролью и распространенностью латинской образованности, включавшей в себя латинскую поэтическую традицию, остается еще очень много.

Заседания конференции открыла Н. Ю. Алексеева (Санкт-Петербург) с докладом «Принцип подражания природе в теории и практике русской поэзии XVIII века», в котором был поставлен вопрос о соответствии русской теории поэзии XVIII века европейской в самом общем и определяющем параметре — в отношении к учению Аристотеля о подражании природе. По мнению докладчика, проблема понимания русской поэзией европейской теории поэзии, восходящей к античности и связующей собой все пространство европейской поэзии, начиная с Древности, является в своем роде центральным вопросом восприятия латинской учености в русской поэтической культуре. В докладе было показано, что особенность русских поэтов, как

школьной (Феофан Прокопович, Лаврентий Горка, Михаил Финицкий), так и классицистической (В. К. Тредиаковский, А. П. Сумароков), заключается в равнодушии или игнорировании учения о подражании природе, которое вытесняет в русской теории учение о подражании образцам.

Доклад К. В. Суториуса (Санкт-Петербург) был посвящен латиноязычному богословию в России в XVIII веке. Исследователь сообщил, что лучше всего сохранились курсы Киево-Могилянской академии, где преподавание богословия засвидетельствовано с 1689/90 учебного года. Эти курсы до сих пор не опубликованы. Большая часть киевских курсов — это записи учеников, автографы преподавателей известны только для двух из них. Суториус предположил, что именно студенческие конспекты представляют собой наиболее полный вариант курса. Как и большинство учебных курсов, курсы богословия были компиляциями. Суториус выделил два типа источников, которыми пользовались преподаватели, — источники внешние (курсы, преподававшиеся не в Киеве, а также печатные издания) и внутренние (собственно киевские курсы). Набор источников был у разных преподавателей разным, но даже если преподаватель пользовался по преимуществу одним источником и курс его в значительной степени с этим источником совпадал, он осознавал, по-видимому, свой курс как самостоятельный.

В. С. Ржеуцкий (Москва) прочел сообщение о месте латыни в дворянском образовании в России XVIII века. Большинство документов, позволяющих описать образование и воспитание дворянства в эту эпоху, не опубликовано. Архивные данные дают представление об изучении латыни как в специфически дворянских заведениях, так и в заведениях, в которых дворяне учились наравне с другими сословиями. Анализ источников, казалось бы, подтверждает сделанный Максом Окенфуссом вывод о том, что российское дворянство не утруждало себя изучением латыни, однако, по мнению Ржеуцкого, картина получается далеко не такой схематичной. На примере документов из нескольких личных дворянских фондов и документов Сухопутного шляхетного кадетского

корпуса эпохи Екатерины II докладчик рассказал о каналах, с помощью которых дворянство имело доступ к латинскому и неолатинскому наследию. Были рассмотрены следующие вопросы: через какие языки-посредники дворяне приобщались к латинскому наследию в процессе воспитания; в каких формах происходило это приобщение; какие книги при этом использовались чаще всего; какие задачи могли ставить преподаватели при обращении к произведениям античной словесности и истории Древнего Рима.

В докладе О. М. Цыганок (Киев) были описаны три рукописных поэтических руководства XVIII века из собрания Института рукописей Национальной библиотеки Украины им. В. И. Вернадского: курс поэтики «*Arria in Parnassum...*», прочтенный в 1704/05 учебном году в Московской академии и восходящий, как выявила исследовательница, к киевской поэтике «*Rosa inter spinas...*» (1696/97); поэтика Исаакия Хмарного «*Officina*» (1726/27), созданная в Славяно-греко-латинской академии; поэтический трактат «*Compendiosa praecepta...*» (1767/68), сохранившийся без титульного листа, точное место создания которого установить не удалось. Также Цыганок рассмотрела систему литературных родов, изложенную в указанных поэтиках.

А. Д. Курилова (Астрахань) прочитала доклад на тему «Влияние „Краткого руководства к красноречию“ М. В. Ломоносова на российские риторика XVIII века на латинском языке». В сообщении было показано, что в латинских рукописных риторических руководствах второй половины XVIII века, по которым велось преподавание в российских духовных семинариях, отразилось знакомство с риторикой Ломоносова (на примере руководства «*Praecepta oratoria...*», составленного в Рязанской семинарии в 1759 году, и риторики 1766 года из Нижегородской семинарии). По мнению Куриловой, тот факт, что в риторические пособия, составленные на латыни, включались примеры на русском языке, взятые из трактата Ломоносова (хотя и без ссылок), свидетельствует об известности и влиятельности ломоносовской риторики в 50—60-е годы XVIII века.

В докладе О. Л. Зосим (Киев) «Католическая литургическая традиция и ее значение в развитии восточнославянской духовной песни XVII—XIX вв.» были рассмотрены вопросы рецепции католических литургических (антифоны, гимны, секвенции, тропы) и паралитургических песнопений в восточнославянском культурном пространстве. Указывая на различие подходов в использовании католической гимнографии во внебогослужебной и паралитургической ветвях восточнославянской песенности, О. Л. Зосим отметила, что при переводе и адаптации гимнографических сочинений во внебогослужебной ветви гуманистический дискурс превалирует над литургическим. На примерах

переводов и текстовых контрафактур католических гимнов и песен «*Cur mundus militat*», «*Meum Tu gaudium*», «*In Natali Domini*», «*Infinite bonitatis*» были рассмотрены следующие аспекты: специфика записи латинских песенных текстов и их переводов в рукописных песенниках восточнославянской традиции; точность следования оригиналу при переводе песенных сочинений, наличие или отсутствие текстов-посредников; текстовые изменения в католических текстах при их функционировании в православной среде.

С докладом «„Начало Вавилонского царства и монархии Ассирийской“ в „Келейном летописце“ Димитрия Ростовского: латинские источники» выступил А. В. Волков (Санкт-Петербург). Им были описаны методы заимствования и использования в произведении Димитрия Ростовского сведений по истории государств Древнего Востока, источниками которых послужили «Синopsis истории» Георгия Кедрина в латинском переводе и латиноязычные хронографические сочинения XVI—XVII веков Петра Опмеера, Иоанна Навклира, Иоанна Кариона, Иоанна Клувера, Иоанна Альтестедия. Как отметил докладчик, Димитрий Ростовский, описывая события так называемой «внешней истории», не уделяет значительного внимания их датировке. Святитель отказывается от принятого в европейской традиции отождествления восточных царей с античными богами в евгемеровском духе; в отличие от авторов первоисточников, Димитрий Ростовский не излагает эти события подробно и последовательно, но представляет их в качестве набора эпизодов, освобождает от лишних, по его мнению, подробностей и иногда произвольно видоизменяет, что обусловлено прежде всего дидактическими целями.

Сообщение Е. И. Кисловой (Москва) «„Латинская образованность“ православного духовенства в России XVIII века» было посвящено вопросу положения латыни в русском духовном образовании XVIII века. Автор доклада сфокусировала внимание на использовании латыни и «славянского» (русского и церковнославянского) языков на начальном этапе духовного образования в XVIII веке. К 1740-м годам в России распространяется духовное образование на латыни. Но поскольку обучение латыни на начальном этапе не могло происходить без поддержки родного языка учеников, латынь и русский в начальном духовном образовании оказывались функционально распределены: русский был вынесен в десеминарское образование, и только к концу века его грамматика стала предметом изучения учеников. Латынь же была «языком науки», и поэтому главная задача учащихя мыслилась в овладении этим языком для постижения собственно «наук» в старших классах семинарий — риторики, поэтики, философии и богословия.

Н. Д. Кочеткова (Санкт-Петербург) выступила с сообщением «Следы латинской

традиции в книжных посвящениях русских авторов XVIII века», в котором показала, как многовековые традиции европейской дедикации проникали в Россию, модифицировались и использовались в соответствии с потребностями отечественной культуры. Русские литераторы XVIII века нередко обращались к изданиям новолатинских авторов, при этом, переводя их сочинения, обычно игнорировали тексты дедикаций, заменяя их собственными. Сам обычаем сопровождать книгу посвящением покровителю, наставнику или другу сохранялся. Кроме того, воспроизводились многие элементы топки, восходящие к античности и широко применявшиеся в новолатинской литературе (топос «аффектированной скромности», представление своего труда как «жертвы»). Непосредственным свидетельством связи с традицией было появление русских книг с посвящениями на двух языках: русским и латинском, а иногда даже только на латинском языке.

В центре коллективного сообщения А. С. Смирновой, Г. М. Воробьева и М. Л. Сергеева (Санкт-Петербург) «„Museum Imperiale Petropolitenum“ (1741—1745) как новолатинский текст (заметки переводчиков)» — первый печатный каталог петербургской Кунсткамеры, изданный в двух томах. В первой части доклада были рассмотрены описания натуралий. Стандартные «титуты» музейных объектов заимствовались из капитальных «Тезаурусов», «Кабинетов» и «Историй» естественного мира, которые опирались на материал античных энциклопедий или на сведения, поставлявшиеся коллекционерами. В разделе артифициалей, которому была посвящена вторая часть сообщения, напротив, почти нет цитат из энциклопедических источников, зато значительно больше материала для исследования собственного латинского стиля составителей каталога. Разделу артифициалей присущи такие черты гуманистического латинского языка исследованного текста, как намеренное использование классической лексики при передаче новых реалий, употребление особых формульных выражений, свободное варьирование синонимов.

Второй день конференции открылся выступлением Марии Кристины Брагоне (Павия) на тему: «Два перевода Петровского времени „Historia Alexandri Magni regis Macedonum“ Квинта Курция Руфа». Первый перевод сочинения, оставшийся в рукописном виде, приписывается переводчику и печатнику Илье Копиевскому, который осуществил его, скорее всего, когда работал в амстердамской типографии купца Яна Тесинга. Второй перевод, анонимный, вышел в Москве в 1709 году. Оба перевода содержат первые две книги сочинения Курция Руфа, которые в действительности не дошли до нас. Переводчики, скорее всего, использовали позднее издание «Historia Alexandri Magni regis Macedonum», в котором есть дополнения, т. е. первые две главы, реконструированные на основе других

исторических источников. Для перевода, вероятно, было использовано лейденское издание 1696 года сочинения Курция Руфа, содержащее в том числе дополнения, составленные немецким историком и филологом Иоганном Фрейсгеймом.

Мария ди Сальво (Милан) обратилась к вопросу изучения перевода книги Полидора Виргилия «Об изобретателях вещей» и предложила предварительные итоги исследования перевода трактата. В докладе была изложена сложная текстологическая история латинского оригинала, который получил широкое распространение во всей Европе и, по крайней мере, до XVIII века считался важным энциклопедическим источником по истории культуры. Этот факт, вероятно, и убедил Петра I, что книгу нужно непременно перевести на русский язык и быстро напечатать. Вторая часть доклада была посвящена переводу Феофилакта Лопатинского (1720), были выявлены некоторые изменения по сравнению с оригиналом, причину которых можно с уверенностью приписать религиозным убеждениям переводчика.

Тема доклада К. Н. Лемешева (Санкт-Петербург) — «Латинская школьная традиция и источники примеров в „Кратком руководстве к красноречию“ М. В. Ломоносова». В докладе была рассмотрена история одной цитаты — аллегорического изображения войны из сочинения римского писателя Марка Юниана Юстина «История Филиппа». В латиноязычной европейской литературе эта цитата начинает жить самостоятельной жизнью, повторяясь и варьируясь в различных произведениях. Она становится объектом внимания филологов, в том числе преподавателей риторики, и попадает в риторические трактаты и учебные руководства в качестве примера, иллюстрирующего «смешанную аллгорию» (*allegoria mixta*). К их числу относится «Краткое руководство к красноречию» Ломоносова. По мнению Лемешева, непосредственным источником для Ломоносова послужил, скорее всего, трактат «Commentariorum rhetororum libri VI» Герхарда Иоганна Фосса (Воссия).

В докладе А. С. Силиной (Санкт-Петербург) «К вопросу о происхождении семинарского жанра *carmina gratulatoria*» было дано описание такой распространенной в российских семинариях XVIII века разновидности школьной поэзии, как поздравительное стихотворение, или гратуляция (на русском и латинском языках). В результате сопоставления сборников российских духовных училищ и европейских университетов удалось установить, что русские гратуляции в определенной мере восходят к барочной латинской традиции, бытовавшей в учебных заведениях Европы. По всей видимости, в российские семинарии гратуляции пришли через Киев из Польши. В печатных европейских сборниках XVI—XVII веков *carmina gratulatoria* — понятие довольно широкое, включающее раз-

ные формы-жанры. Гратуляции же из российских школьных тетрадей в значительной степени сходны между собой. Они объединены титулами, тематикой, структурой, объемом и пр. В связи с этим, по-видимому, есть основание воспринимать в русской школьной традиции гратуляции если не как отдельный жанр, то как особую разновидность панегирической поэзии.

Доклад А. Е. Великова (Москва) был посвящен оде Г. А. Потемкину студента философии Михаила Гумилевского, впоследствии ставшего епископом Феодосийским и Мариупольским. В докладе рассматривались античные образцы новолатинского автора как с точки зрения лексического и метрического материала (проследживается влияние Вергилия, Овидия, Марциала; вероятно, знакомство с Клавдианом), так и на уровне тематики (речь шла об идиллической топике с воспеванием покровителя в образе Аполлона). Также Великов обнаружил значительные заимствования из европейской новолатинской поэзии: прямые (из стихотворения Х. А. Клода 1764 года «*Ad Illustrissimum Comitem Solmium Dynastam Ruckerwaldensem*») и в значительно большем количестве косвенные, указывающие, вероятно, на использование пока неустановленного поэтического справочника или хрестоматии. Сравнение с последующими стихотворениями Гумилевского демонстрирует возрастание доли влияния классических авторов и развитие как версификаторской техники, так и композиционно-тематических структур.

С. И. Николаев (Санкт-Петербург) в докладе «Отзвуки *parodia christiana* в русской литературе XVIII века» рассказал о появившемся в 1680-х годах переводе Сенеки. Это был, однако, перевод не оригинального произведения Сенеки, а исключительно популярной в XVII—XVIII веках новолатинской парафразы «*Seneca christianus*», вышедшей из иезуитских кругов и воплотившей идею христианизации античности. Тогда же появились аналогичные переводы из Эпиктета, Кебета и «Изречений» Плутарха. Следы *parodia christiana* встречаются в поэтическом наследии Феофана Прокоповича, а также в анонимной поэзии первой трети XVIII века. Выявленные следы барочной интерпретации античности в духе *parodia christiana* в русской литературе последней четверти XVII — первой половине XVIII века имеют, по мнению докладчика, важное значение. Позднейшая история русских переводов античной поэзии затухала их и тем самым несколько сгладила пути освоения классической литературы в России. Теперь очевидно, что культурно-историческая интерпретация античной литературы стала результатом осознанного культурного выбора. После 1730-х годов путь христианизации античности в русской культуре Нового времени уже не имел перспектив развития — начавшийся со времени Петра I процесс секуляризации культуры и

прямого обращения к античности просто не оставил ей места.

А. А. Добрицын (Лозанна) прочел доклад «Трансформации шахматной метафоры: от латинской притчи до басни Вяземского». Притчи и моральные аллегории, использующие мотив шахматной игры, известны с XIII века. Они распространились по всей Европе, попав в роман Сервантеса, современную ему английскую драматургию, подписи к эмблемам, французские моральные катрены и т. д. Основной сюжет в течение шести веков передавался почти без изменений и содержал мысль о суетности общественной иерархии: игрок ставит на доску фигуры, и они исполняют роли короля, судей, всадников, но после игры всех убирают в один мешок, и король перестает отличаться от пешки-пехотинца. Существенное изменение в шахматный сюжет было внесено Г. Э. Лессингом. В его басне «Шахматный конь» (1759) речь идет не о равенстве фигур после окончания партии, а о произволе игрока, распределяющего шахматные роли, о возможности заменить недостающего коня помеченной пешкой. Дальнейшие изменения сюжета наблюдаются в басне П. А. Вяземского «Доведь» (1817), мораль которой (временщики — легкозаменяемые «игрушки царской руки») продолжает, по мнению докладчика, мысль Лессинга. У Вяземского, кроме того, присутствует мотив равенства по материалу/по происхождению, имеющийся и в написанном на шахматный сюжет старинном моральном катрене Пьера Матье.

Лаура Росси (Милан) выступила с сообщением «Традиции античности, гуманизма и классицизма у М. Н. Муравьева». В докладе была сделана попытка определить природу отношения Муравьева к латинской культуре. Считая корпус латинских текстов автора недостаточным, чтобы говорить о его причастности к неолатинской гуманистической традиции, исследовательница выдвинула гипотезу, что Муравьева, так же, как до него в России — А. Д. Кантемира, а в Италии — Дж. Парини, можно называть не «классицистом», а скорее «культурным гуманистом». Свидетельством тому служат пометы, преимущественно на латыни, на начальных и заключительных страницах и на полях экземпляра ин-кварто базельского издания конца 1540-х годов Полного собрания сочинений Вергилия. Росси отметила интерес русского автора к неолатинскому итальянскому поэту М. Дж. Вида, что совпадает со вкусами английских «культурных гуманистов» Александра Попа и Сэмюэла Джонсона.

Завершил конференцию доклад А. А. Костина (Санкт-Петербург) «Латинская образованность как прием и тема в русской беллетристике 1760—1780-х гг.». На материале повествовательной прозы Костин продемонстрировал, что социальные представления об образованности не просто во многом определяли бытование этого типа ли-

тературы, но сама эта образованность носила черты формальной латинской школы, сложившейся в Европе в Новое Время. О распространенности подобных представлений можно судить по частотности использования довольно скудного набора имен мифологических персонажей почти во всех сочинениях русской беллетристики этого времени. Латынь предстает как элемент элитарного образования в таких сочинениях, как «Повесть о приключении английского милорда Георга и бранденбургской маркграфини Фредерики Луизы» Матвея Комарова (1782), «Несчастный Никанор» А. П. Назарьева (1775) и «Иван гостинный сын» И. В. Новикова (1784). Напротив, у писателей, ориентированных на дворянскую аудиторию, латинское образование в конце 1780-х годов начинает приобретать негативную оценку. Так, в «Российской Памеле» (1789) П. Ю. Львова, в «Розе» (1786) и «Игре судьбы» (1789) Н. Ф. Эмина соответствующие «латинские» элементы оказываются характерными чертами отрицательных персонажей. Латинская ученость оценивается здесь как средство умело говорить, прикрываясь авторитетом древних. Этому сомнительному набору древних противопоставляются новые авторы; в первую очередь — образцы нового английского романа и немецкой эмоциональной литературы.

На конференции были описаны специфические литературные жанры, характерные для новолатинского культурного пространства, — литургические песнопения (О. Л. Зосим), дедикации (Н. Д. Кочеткова), гратуляции (А. С. Силина); уделено внимание переводам с латинского языка (пять докладов); были обозначены и существенно новые проблемы и подходы к их изучению (в докладе А. А. Костина). Духовные учебные заведения, организованные по образцу западноевропейской образовательной модели, сыграли первостепенную роль в прививании новолатинской традиции в России, и семь из прочитанных докладов были посвящены вопросам «школьной» латыни (в широком смысле). Также было показано бытование новолатинской традиции в дворянской (В. С. Ржеуцкий) и разночинной среде (А. А. Костин). По-разному отраженная в разных социумах латинская образованность выходит за рамки компетенции только литературоведения, становясь предметом истории культуры. Прошедшая конференция наметила новые перспективы развития новолатинской традиции — в русской литературе и культуре в целом. В ближайшее время материалы конференции будут изданы в выпуске серии «Чтения отдела русской литературы XVIII века».

© А. С. С и л и н а

МЕЖДУНАРОДНАЯ НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ, ПОСВЯЩЕННАЯ 195-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ А. А. ФЕТА

23 ноября 2015 года в Пушкинском Доме под девизом «Так и по смерти лететь к вам стихами...» прошла юбилейная научная конференция, посвященная 195-летию годовщине со дня рождения великого русского поэта Афанасия Афанасьевича Фета.

Открывая заседание, ведущая Группой по изданию Собрания сочинений и писем Фета в 20 томах Н. П. Генералова напомнила, что дата 23 ноября (по старому стилю) является также и днем рождения Ф. И. Тютчева, поэта, которым Фет всегда восхищался, полагая, что в истории русской и мировой лирики они будут стоять плечом к плечу. Возможно, именно поэтому Фет считал 23 ноября днем своего рождения, хотя по этому поводу у исследователей существуют разные мнения. Знаменательно, что в канун юбилея вышел в свет пятый том Собрания сочинений Фета, состоящий из двух книг и вобравший в себя позднюю лирику поэта, прежде всего четыре выпуска поэтических сборников «Вечерние огни». Поздравляя гостей конференции с этим событием, Н. П. Генералова отметила, что не случайно темы многих докладов

касаются конкретных проблем биографии и творчества Фета, ведь большинство участников конференции принимают активное участие в подготовке первого в России Полного собрания сочинений и писем поэта.

Предоставляя слово Г. Л. Ачкасовой (Курск), Генералова подчеркнула особую роль Курского государственного университета и лично докладчицы в организации Фетовских чтений, объединивших в том числе и коллектив составителей выходящего ныне издания. Именно на курской земле созрела сама идея Собрания сочинений Фета.

В своем докладе «Фет о назначении поэта и поэзии (к вопросу школьного изучения)» Ачкасова обратила внимание на важность разработки методики преподавания русской литературы, и в частности поэзии Фета, с учетом жанровой специфики, организации художественного текста как «послания» к читателю. «Сегодня, — подчеркнула докладчица, — нет программы, которая обошла бы вниманием творчество Фета. Однако обращение к нему нередко носит характер фрагментарный, а задача формирования у школьни-

ка-читателя целостного восприятия его поэзии, понимания особенностей поэтики все еще остается нерешенной». Поделившись собственным преподавательским опытом, Ачкасова предложила в старших классах тему «Фет о назначении поэта и поэзии» в качестве «ключевой», способствующей пониманию поэта «единственного в своем роде». Например, расположенные в хронологической последовательности посвященные теме тексты стихотворений (от «Я пришел к тебе с приветом...» (1843) до «Кляните нас, нам дорога свобода...» (1891)) дают возможность говорить об эволюции поэта, не изменившего «изначально выбранной поэтической стезе» (В. А. Кошелев), а также организовать беседу, содержание которой составляют такие вопросы, как свобода в понимании Фета; цель и назначение искусства; условия рождения произведения (красота как объективно существующая реальность, особая «поэтическая зоркость» художника, его способность выразить в слове невыразимое — «и темный бред души, и трав неясный запах»). Такой разговор соответствует и возможностям, и потребностям старшеклассников в «философствовании» на темы, связанные с осмыслением мироустройства, с установлением причинно-следственных связей, в том числе в области художественного творчества.

Сообщение главного редактора выходящего Собрания сочинений Фета В. А. Кошелева (Великий Новгород) — «„Италия, ты сердцу солгала!..“: о начале творческого кризиса Фета 1850-х годов» — затрагивало проблему «кризисности» творческого развития Фета. На примерах из биографии поэта и его творчества указанного периода докладчик показал, что известный кризис его поэтического развития начался не с 1860 года (когда поэт приступил к деятельности помещика-фермера на своей земле), а гораздо раньше: еще с заграничного путешествия 1857 года и, конкретно, с жизни в Италии.

Доклад М. А. Шинкова (Орел) «Взгляд на закон в пореформенной России (статья Фета «Отголосок сельского судьи)» был посвящен малоизученной стороне деятельности Фета — его публицистике. Автор многочисленных статей и заметок в периодике, Фет занимал особую позицию в российской публицистике 1860—1880-х годов. Исполняя обязанности мирового судьи, он нередко выступал в печати по вопросам судопроизводства, предлагая конкретные меры по его улучшению. Рассмотрев некоторые из этих мер, докладчик подчеркнул практическое значение статей Фета.

Как результат работы над пятым томом Собрания сочинений Н. П. Генералова (Санкт-Петербург) представила свое сообщение «Тургенев и Толстой в „Вечерних огнях“ Фета». Подчеркнув исключительную роль в творческой судьбе поэта двух корифеев русской прозы, докладчица показала, что, несмотря на разрыв отношений с Тургеневым в

середине 1870-х годов, мнение автора «Записок охотника» по-прежнему было решающим и при составлении первого выпуска «Вечерних огней», куда ряд стихотворений был включен с учетом редакторских замечаний Тургенева. Хотя последующие выпуски выходили уже после смерти писателя, в них также обнаруживается «тургеневский след». Особенно заметно это «влияние» в разделе «Стихотворения и поэмы 1864—1892 гг.», не вошедшие в сборники», где были частично помещены произведения, раскритикованные Тургеневым и потому не попавшие в «Вечерние огни». Роль Тургенева-редактора просматривается и в том, что некоторые из них не были включены Фетом в неосуществленное итоговое Полное собрание стихотворений (1892). Что касается места Толстого в последних поэтических сборниках Фета, то можно без преувеличения сказать, что в определенном смысле «Вечерние огни» запечатлели всю историю величайшей в мире дружбы двух художников, постепенного их расхождения и даже противостояния. Фет не принял религиозно-нравственного поворота в исканиях Толстого и всеми силами пытался ему противодействовать. На многих стихотворениях «Вечерних огней» лежит отблеск бесед и споров с Толстым. Все это ждет еще своего вдумчивого исследователя.

В докладе С. А. Ипатовой (Санкт-Петербург) «Фет и Литфонд» были проанализированы причины выхода поэта из Общества, в основании которого он принял непосредственное участие как один из учредителей. Однако сомнения в целесообразности этой благотворительной общественной организации привели к тому, что, прекратив выплачивать ежегодные взносы, Фет сложил с себя звание члена Литфонда. Поэту претила стратегия помощи тем, кто, будучи не в состоянии прокормиться литературной профессией, надеется на благотворительность, не пытаясь занять себя более доходным промыслом. Не последнюю роль в решении Фета сыграла наметившаяся с начала 1860-х годов тенденция Литфонда оказывать помощь лицам, принимавшим участие в антиправительственных выступлениях.

О. Л. Фетисенко (Санкт-Петербург) представила в своем докладе обнаруженную в Рукописном отделе Пушкинского Дома неизвестную пародию на Фета «Звуки, звуки», принадлежащую перу дипломата и поэта Михаила Александровича Хитрово (1837—1896), жене которого Фет посвятил несколько стихотворений. Пародия была написана под впечатлением от общения с Фетом летом 1869 года в имении гр. А. К. Толстого Красный Рог. Один из интересных аспектов этого произведения — отражение консервативных политических воззрений пародируемого. Известный в петербургском свете и в дипломатических кругах главным образом как поэт-сатирик, автор эпиграмм и акrostихов, в своих лирических стихотворениях Хитрово

является пусть и не первоклассным, но достойным последователем именно Фета, что было также продемонстрировано в докладе.

Сообщение Г. В. Петровой (Санкт-Петербург) «Из неопубликованного эпистолярного наследия Фета» было инициировано продолжающейся подготовкой Собрания сочинений и писем поэта. Докладчица сосредоточила внимание на материалах Государственного архива Российской Федерации (Москва), связанных с творческой биографией поэта (письмо к председателю мценского мирового съезда А. Н. Тинькову, отразившее критическое отношение Фета к современной системе судопроизводства; комплекс архивных материалов из фонда Б. В. Никольского, где хранятся списки писем Фета В. И. Штейну и переписка Никольского с Н. Н. Черногубовым, проливающая дополнительный свет на историю «Вечерних огней» и первого посмертного издания его лирики (1894), а также другие материалы).

Проблемам перевода Фетом античных авторов был посвящен доклад Н. С. Алимовой (Санкт-Петербург) «Эпическая природа элегий Проперция в переводе Фета». Создав очень близкий, практически точный перевод элегий Проперция, сохранив формальное сходство, Фет, по заключению Алимовой, вместе с тем хорошо почувствовал особую контаминацию элегического и эпического начал в творчестве римского поэта и, перенеся ее на русскую почву, внес в перевод характерные элементы романтической традиции. В числе несвойственных стиху Проперция особенностей в переводе Фета можно выделить христианские религиозные образы, фольклорные черты, интимизацию образов, что достигается введением уменьшительно-ласкательных форм, возвышенной лексики старославянского языка, а также просторечных, разговорных выражений. При всех отступлениях, обусловленных своеобразием лирического дарования русского поэта, Фет, в соответствии со своими переводческими принципами, наиболее близко подошел к элегиям Проперция даже по сравнению с позднейшими переводчиками.

Интересными наблюдениями поделилась с собравшимися Т. В. Ковалева (Орел) в сообщении «Особенности публикаций стихотворений Фета в учебных книгах для детей». Рассмотрев около 200 учебных изданий XIX — начала XX веков, докладчица обнаружила, что наибольший интерес к произведениям Фета у составителей книг для обучения и детского чтения возник в 1890-е годы, что объясняется возросшим в обществе интересом к поэзии. При этом среди составителей учебных книг преобладали два подхода: научно-филологический (А. Д. Галахов, А. Г. Филонов и др.) и наглядно-дидактический (К. Д. Ушинский и его последователи). А. Д. Галахов первым из русских педагогов ввел стихотворения Фета во второй том «Полной русской хрестоматии» (1843), при-

чем ему удалось представить творчество поэта в жанровом и ритмическом многообразии. А. Г. Филонов в «Русской хрестоматии для высших классов средних учебных заведений» не только разместил стихотворения поэта в соответствии с их жанровой принадлежностью, но и снабдил переводы Фета из Горация подробными комментариями. Иной подход продемонстрировал К. Д. Ушинский, строивший свою систему обучения на принципах развития мышления и освоении определенной суммы знаний. Произведения сокращались и получали названия, что делало их более приспособленными для детского восприятия. Адаптированные тексты имели в своей основе некую установку на универсальность, которая позволяла составителям хрестоматий и учебных книг включать их в специфически детские издания, тем самым дополнительно маркируя их художественную функциональность.

Своеобразную экскурсию провела перед собравшимися Г. Л. Медынцева (Москва) — один из авторов экспозиции к 195-летию со дня рождения Фета, представленной в Государственном литературном музее под девизом «За гранью прошлых дней...». Именно этой фетовской строкой назвал свой сборник 1920 года Александр Блок. «Любимый поэт» А. Белого, «крестный отец в поэзии» К. Бальмонта, Фет был «первой любовью» вождя русского символизма В. Брюсова, в доме которого, в двух больших залах третьего этажа и была с 17 сентября по 25 октября 2015 года открыта выставка. Она соотносилась с нынешней экспозицией Музея Серебряного века на втором этаже и одновременно являлась продолжением предыдущей выставки Фета (1995—1999), устроенной к 175-летию со дня рождения поэта в Доме Аксаковых, филиале ГЛМ. Одна из главных тем этой юбилейной выставки — Фет как провозвестник поэзии XX века — была, в свою очередь, эпилогом выставки «За рубежом вседневного удела...», которая стала предвестием Музея Серебряного века, открытого после окончания первой выставки Фета. По замыслу авторов экспозиции, личность и творчество Фета раскрывались опосредованно — через образы его литературных советчиков и близких друзей — Ап. Григорьева, И. Тургенева, Н. Страхова, Я. Полонского, Л. Толстого, Я. Грота, Вл. Соловьева, а также его кумиров и преемников: Тютчева, Гете, Гейне, Брюсова, Блока, Бальмонта, Белого. Богатая коллекция автографов, книг с дарственными надписями, фотографий и других материалов, которыми докладчица сопроводила свой рассказ, представила жизнь и творчество Фета в широком контексте и глубокой перспективе.

Доклад П. А. Ковалева (Орел) был посвящен «Проблемам составления словаря рифм Фета», жанру, получившему в последнее время широкое распространение. Этот тип лексикографического исследования имеет прецедент в виде «Словаря рифм

А. А. Фета», составленного в 2012 году Д. В. Дмитриевым, однако, как отметил Ковалев, структура словаря страдает существенным недостатком — неполнотой, поскольку основана лишь на изданиях Б. Я. Бухштаба. Выход в свет подготовленных в Пушкинском Доме первых пяти томов 20-томного Собрания сочинений Фета обязывает современных исследователей переориентироваться, так как в вышедших к настоящему времени книгах представлен не только целый ряд неизвестных ранее оригинальных и переводных произведений, но и в полном объеме собраны их черновые варианты и редакции. Готовящиеся тома многочисленных переводов Фета («Фауст» Гете, целый ряд переводов из римской поэзии) делают задачу составления словаря рифм Фета актуальной.

Особенности и традиционная методика составления словаря рифм поэта зачастую приводят к тому, что из анализа и учета выпадают довольно важные характеристики русского поэтического текста, имеющие прямое отношение к эвфонической структуре и рифменному дискурсу. Прежде всего это глубина рифмы, которая в ряде случаев охватывает предлоги, частицы и союзы, входящие в состав фонетического комплекса и существенно влияющие на структуру левосторонней (предударной) части созвучия. Среди собственно рифменных феноменов заслуживают особого внимания следующие маргинальные типы созвучий: внутренние рифмы, скрытые в метрическом ряду, авторифмы — случайно образуемые созвучия, составная рифма, эпистрофический повтор, рединая рифма и др. Часть перечисленных механизмов, отражающих эксперименты по воспроизведению специфических параметров восточной и европейской поэзии, ставят перед создателями словаря рифм Фета вопрос о длине рифменных цепей — количестве рифмокомпонентов одного созвучия, подлежащих учету на межстрофическом и текстовом уровнях.

«О еще одном возможном источнике рассказа „Кактус“» сообщил А. В. Ачкасов (Санкт-Петербург). Отметив, что цветущий кактус *cereus grandiflorus* нередко выполняет символическую или метафорическую функцию в художественных произведениях («Лейтенант Белозор» А. А. Бестужева-Марлинского, «Фауст. Рассказ в девяти письмах» И. С. Тургенева, «Русские ночи» В. Ф. Одоевского), докладчик высказал предположение, что в названном рассказе Фета этот образ положен в основу развернутого художественно-философского обобщения, подготовленного предшествующей традицией. Еще одним возможным источником рассказа является книга немецкого ученого-ботаника и популяризатора науки М. Я. Шлейдена «Растение и его жизнь» («Die Pflanze und ihr Leben»). Между отдельными фрагментами книги Шлейдена и рассказа Фета существует непосредственная связь на уровне смысловых и структурных

компонентов описаний цветения кактуса *cereus grandiflorus*, а также на уровне образов, иллюстрирующих философские сентенции в рассказе.

Доклад В. А. Лукиной (Санкт-Петербург) «Был ли „Бедный мальчик“?», посвященный одному загадочному стихотворению Фета, в самом существовании которого сомневались некоторые исследователи, затрагивал важные проблемы текстологии. Основываясь на тщательном анализе сохранившихся списков итогового собрания стихотворений поэта, составленных им самим незадолго до смерти, Лукина пришла к выводу, что в оба списка (в том числе в список, сделанный Вл. С. Соловьевым) заглавие «Бедный мальчик» было внесено рукой секретаря Фета Е. В. Федоровой позднее. Первым издателем Фета, который узнал о существовании «нового» стихотворения поэта под заглавием «Бедный мальчик», стал великий князь Константин Константинович, готовивший вместе с Н. Н. Страховым первое посмертное издание. Против заглавия «Бедный мальчик» К. Р. сделал характерную помету синим карандашом: «у меня нет». Отсутствие стихотворения в двух рабочих тетрадях Фета, имевшихся в его распоряжении и содержащих тексты всех написанных им с ноября 1890 года стихотворений, объясняется тем, что оно могло быть написано гораздо раньше и потому было внесено в одну из предшествующих рабочих тетрадей, что подтверждается письмом вдовы поэта, к которой К. Р. обратился за разъяснениями. М. П. Шеншина, судя по всему, прислала К. Р. искомый текст, однако в первое посмертное издание под этим заглавием была включена в раздел «Баллады» лишь поздняя редакция ранее известного стихотворения «На дворе не слышно вьюги...». Судя по всему, К. Р. и Страхов напечатали стихотворение в той редакции, в которой стихотворение было переписано вдовой поэта из рабочей тетради, где оно подверглось авторской доработке. Ныне эта рабочая тетрадь утрачена, однако ее, несомненно, держал в руках следующий публикатор стихотворения, Б. В. Никольский. Никольский не согласился с решением Страхова и К. Р. и во втором томе вышедшего в 1901 году Полного собрания стихотворений Фета дал две редакции стихотворения — раннюю (текстуально совпадавшую с изданием 1863 года, но с разбивкой на строфы) и позднюю, состоящую всего из двух строф. Обе редакции были опубликованы как самостоятельные, причем под одинаковым заглавием, хотя ранняя редакция, печатавшаяся при жизни Фета неоднократно, заглавия не имела. Можно, однако, предположить, что Фет не собирался печатать старое стихотворение под новым заглавием, а существенно переработал его, сократив до двух строф и введя рифмы в нечетные стихи. В таком случае редакцию К. Р. и Страхова следует в лучшем случае признать промежуточной. В 1937 го-

ду, выпуская первое Полное собрание стихотворений в большой серии «Библиотеки поэта», Б. Я. Бухштаб не решился ввести опубликованную Никольским редакцию в корпус стихотворений. Восемь стихов приведены им лишь в примечаниях к стихотворению «На дворе не слышно вьюги...», причем заглавие «Бедный мальчик» Бухштаб счел не относящимся ни к «На дворе не слышно вьюги...», ни к позднейшей переработке. С точки зрения ученого, заглавие «Бедный мальчик» должно относиться к какому-то не дошедшему до нас стихотворению. Аргументация 1937 года была повторена в следующем издании «Библиотеки поэта» (1959), где стихотворение вновь помещено в разделе «Примечания», однако в издании 1986 года оно уже оказалось в разделе «Другие редакции и варианты». М. А. Соколова поместила позднюю редакцию в реконструкцию пятого выпуска «Вечерних огней», предпринятую ею в серии «Литературные памятники» в 1971 году. Печатаемая стихотворение по изданию Никольского, но без заглавия, она фактически согласилась с Бухштабом, что текст стихотворения «Бедный мальчик» неизвестен. В выходящем ныне Собрании сочинений и писем Фета текст стихотворения «Бедный мальчик» печатается по изданию 1901 года, под указанным там заглавием, в разделе «Стихотворения и поэмы 1864—1892 гг., не вошедшие в сборники» и признается, по аналогии со стихотворением «Соловей и роза», самостоятельной редакцией, созданной в последние месяцы жизни поэта (в «новом варианте несущей на себе печать мировоззрения позднего Фета» (В. А. Кошелев)), что подтверждается помещением его в раздел не «Баллад», а «Гаданий».

Своими наблюдениями над особенностями поэтики Фета поделился А. В. Бубнов (Курск) в докладе «Творчество Фета в контексте современного осмысления поэзии и поэтики», выделив интонационный, филозофский (космизм, синкретизм и др.), сопрягательный (составление несхожих предметов), палиндромический и другие аспекты изучения поэзии Фета и проиллюстрировавший свой доклад исполнением одного из стихотворений в сопровождении гитары.

Е. Л. Куранда (Санкт-Петербург) посвятила свой доклад «Медальон „Фет“ Игоря Северянина» рассмотрению места Фета в поэтическом «пантеоне» Игоря Северянина. В первоначальном плане книги сонетов «Медальоны. Сонеты и вариации о поэтах, писателях и композиторах» (Белград, 1934), работа над которой была начата в 1926—1927 годах, «медальон», посвященный Фету, занимал место в кругу первых величин русской литературы. В докладе были продемонстрированы отличия между черновиком «медальона» и его окончательным вариантом. При этом было высказано предположение, что правка стихотворения «придала ему черты автобиографизма».

Неожиданные параллели предложила А. В. Успенская (Санкт-Петербург) в своем докладе «Фет и Булгаков: мотив посмертного бытия и поэтического бессмертия».

А. Г. Гродецкая (Санкт-Петербург) в сообщении «Литературный юбилей Фета в письмах Ап. Майкова сыновьям» кратко представила хронику празднования 50-летия литературной деятельности Фета 28 и 29 января 1889 года на материале газетных публикаций (главным образом в «Московских ведомостях»). Как это ни странно, приветственные послания Я. П. Полонского и А. Н. Майкова в эти юбилейные дни не были ни зачитаны на торжествах, ни опубликованы в центральных газетах. Между тем Аполлон Майков, в течение двух недель работавший над текстом послания к Фету, о чем свидетельствуют две редакции стихотворения в письмах поэта к сыновьям Владимиру и Аполлону, рассчитывал на то, что «не последними будут они (стихи. — Н. Г., В. Л.) на юбилее». Гродецкая представила этапы работы Майкова над посланием «А. А. Фету» («Когда, как бурный конь, порвавший удила...»), процитировав ряд сопутствовавших творческому процессу (шедшему непосредственно в письмах) размышлений поэта о природе поэзии и особо подчеркнув доверительно-исповедальный характер писем Майкова к взрослым сыновьям.

Завершилась конференция ярким выступлением Е. П. Дерябиной (Нарва), поделившейся впечатлениями о своей поездке в бывшее имение лифляндского рода фон Вульффов Сербигаль (Аумейстери), где Фет гостил на каникулах, находясь в пансионе Крюммера. Воспоминания об этой поездке сохранились в книге мемуаров «Ранние годы моей жизни», которая готовится в настоящее время к печати в рамках выходящего Собрания сочинений и писем Фета. История имени, а также биографические данные о роде Вульффов войдут в комментарии к мемуарам поэта, написанным на склоне дней. Доклад сопровождался современными фотографиями, которые частично также войдут в издание.

Подводя итоги прошедшей конференции, можно сказать, что подготовка Собрания сочинений и писем Фета и выход в свет первых пяти томов издания дали мощный стимул к углубленному изучению биографии и творчества поэта, привлечению большого числа архивных материалов, выявлению неизвестных ранее фактов, новому прочтению рукописей, что непосредственно отразилось в тематике представленных на конференции докладов и сообщений. В канун грядущего 200-летнего юбилея Фета усилиями многих десятков исследователей имя великого поэта должно занять достойное место в пантеоне русской литературы.

Учредители:

Российская академия наук

Отделение историко-филологических наук РАН
119991, г. Москва, ГСП-1, Ленинский пр., 32а
Телефон: (495) 938-17-63, факс: (495) 938-17-64
oifn@mail.ru; www.hist-phil.ru

Федеральное государственное бюджетное учреждение науки
Институт русской литературы (Пушкинский Дом) Российской академии наук
199034, Санкт-Петербург, наб. Макарова, 4
Телефон: (812) 328-19-01, факс: (812) 328-11-40
irliran@mail.ru; www.pushkinskiydom.ru

Журнал зарегистрирован Министерством печати и информации
Российской Федерации

Регистрационный номер 0110194 от 4 февраля 1993 г.

Издатель: ФГУП «Академиздатцентр «Наука»,
ОП «Санкт-Петербургская издательско-книготорговая фирма «Наука»
199034, Санкт-Петербург, Менделеевская линия, 1
main@nauka.nw.ru; www.naukaspb.com

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

Зав. редакцией *И. Ф. Данилова*
Технический редактор *О. В. Новикова*
Корректоры *Н. И. Журавлева, Л. Д. Колосова,*
А. К. Рудзик и М. Н. Сенина
Компьютерная верстка *Т. Н. Поповой*

Подписано к печати 15.02.16. Дата выхода в свет 29.02.16.
Формат 70 × 100 ¹/₁₆. Гарнитура школьная. Печать офсетная. Усл. печ. л. 21.5.
Уч.-изд. л. 26.6. Тираж 250 экз. (в т. ч. МКО и СНГ — 13 экз.).
Тип. зак. № 1265. Цена свободная

Отпечатано в типографии: ФГУП «Академиздатцентр «Наука»,
ОП «Первая Академическая типография «Наука»
199034, Санкт-Петербург, 9 линия, 12