

Русская литература

№ 1

ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖУРНАЛ

1990

Издается с января 1958 года

Выходит 4 раза в год

СОДЕРЖАНИЕ

	Стр.
Д. С. Лихачев. Закономерности и антизакономерности в литературе	3
Е. Н. Купреянова. Гоголь-комедиограф (публикация В. Е. Ветловской)	6
В. И. Мельник. И. А. Гончаров в полемике с этикой позитивизма (к постановке вопроса)	34
Анна Тамарченко (США). Драматургическое новаторство Михаила Булгакова	46

ИЗ НАСЛЕДИЯ РУССКИХ ПИСАТЕЛЕЙ

Игорь-Северянин. Ручьи в лилиях. Поэты 1896—1909 годов (публикация В. А. Кошелева)	68
К. Ю. Лаппо-Данилевский. Глэб Струве — историк литературы	99
Г. П. Струве. Журналы русского зарубежья	108

ФОЛЬКЛОР И СОВРЕМЕННОСТЬ

Т. А. Новичкова. Два мира — земной и космический — в современных народных легендах	132
--	-----

ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

Е. Г. Водолазкин. Всемирная история в духовном мире древнерусского книжника (к вопросу литературного освоения Хроники Амартола)	144
Г. И. Ганзбург. К истории издания сочинений Елизаветы Кульман	148
Р. Г. Назарьян, М. Г. Салупере. Эстонские страницы биографии В. К. Кюхельбекера	156
К. А. Кумпан. История издания поэтического сборника Вяземского «В дороге и дома»	164

«НАУКА»

ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ

Г. М. Фридлендер. Достоевский в оценке Хосе Ортеги-и-Гасета	172
И. А. Битогова, И. Д. Якубович. Неизвестное письмо Достоевского к Н. А. Любимову, посвященное «Братьям Карамазовым»	177
С. А. Рейсер. Н. С. Лесков и народная книга	181
О. В. Евдокимова. Н. С. Лесков и Ф. И. Буслаев	194
О. А. Кузнецова. Дискуссия о состоянии русского символизма в «Обществе ревнителей художественного слова» (обсуждение доклада Вяч. Иванова)	200
Ю. Л. Кроль. Об одном необычном трамвайном маршруте («Заблудившийся трамвай» Н. С. Гумилева)	208
Э. Ф. Голлербах. Из воспоминаний о Федоре Сологубе (публикация М. М. Павловой)	218
М. В. Безродный. Об одной подписи Алексея Ремизова	224
В. В. Перхин. Два письма Андрея Платонова	228
В. Н. Запевалов. О судьбе шолоховского архива	232

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

А. А. Грякалов, Ю. Ю. Дорохов. От структурализма к деконструкции (западные литературно-эстетические теории 70—80-х годов XX века)	236
П. Е. Бухаркин. Первый том нового словаря русских писателей	249

ХРОНИКА

С. Покровская. Всесоюзная научная конференция «Анна Ахматова. Труды и дни»	256
Е. А. Голлербах. Ахматова, Голлербах, Лукницкий (по поводу одной публикации в «Нашем наследии»)	262

Редакционная коллегия:

Н. Н. СКАТОВ (и. о. главного редактора),
 В. Н. БАСКАКОВ, Г. Я. ГАЛАГАН (зам. главного редактора), А. А. ГОРЕЛОВ,
 Г. А. ГОРЫШИН, В. Я. ГРЕЧНЕВ, Н. А. ГРОЗНОВА, Л. А. ДМИТРИЕВ, Б. Ф. ЕГОРОВ,
 А. И. ПАВЛОВСКИЙ, А. М. ПАНЧЕНКО, В. А. ТУНИМАНОВ, С. А. ФОМИЧЕВ,
 Г. М. ФРИДЛЕНДЕР

Отв. секретарь редакции М. Д. Кондратьев

Адрес редакции: 199034, Ленинград, наб. Макарова, д. 4. Тел. 218-16-01

© «Русская литература», 1990 г.
 Институт русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР

ЗАКОНОМЕРНОСТИ И АНТИЗАКОНОМЕРНОСТИ В ЛИТЕРАТУРЕ ¹

Наука ищет закономерности. Она останавливает свое внимание прежде всего на том, что повторяется, на покоем, общем и редко обращается к единичному.

Однако иногда представляется гораздо более важным изучать (особенно в истории искусств, но не только) неповторимое, индивидуальное, не подчиняющееся законам, случайное.

Приведу такой простенький пример, который пояснит мою мысль. Мы легко опознаем лист клена или лист березы. Но ведь мы не найдем ни одного случая, чтобы лист клена полностью совпадал с другим кленовым листом, — даже если они растут на одной ветке. То же с листьями березы, с любой другой породой дерева. И ведь так обстоит всюду в природе.

Но ведь чем-то листья деревьев одной породы схожи и даже очень близки между собой? Иначе мы не могли бы отличить лист клена от листа березы. Любая порода живых существ — сходна и отлична в своих особях, индивидуальностях.

Диапазон возможных индивидуальных отклонений от «норм» и закономерностей у каждого типа явлений различен. У одних индивидуальные отклонения сравнительно небольшие, у других — огромные. И вот тут даже беглого взгляда на все живое достаточно, чтобы отметить одну своеобразную «закономерность незакономерного»: чем более примитивна порода, форма живого, тем меньшие отклонения в сторону индивидуального она дает. И напротив: роль индивидуального возрастает в высоких формах жизни.

Все закономерности в развитии общественных явлений имеют свои противостоящие им антизакономерности. Закономерности проявляют себя в преодолении этих антизакономерностей. Без антизакономерностей невозможно заметить и определить закономерности. Чем же тогда отличаются закономерности от антизакономерностей? Дело не только в том, что закономерности действуют стабильно в одном направлении, а антизакономерности действуют в различных направлениях или вовсе не имеют определенной направленности. Изучение антизакономерностей значительно более сложно, чем определение закономерностей. Так, например, в работе «Будущее литературы как предмет изучения» я отметил постоянно нарастающую в литературе антитрадиционную направленность, падение значения традиционных форм и традиционных тем. Но наряду с этим постепенным падением традиционности и значения этой традиционности в литературе происходит одновременное возникновение новых традиционных форм, и стилистических и «содержательных». Но эта смена одного другим не совершается в свою очередь «закономерно». Как раз обратное: смена старых традиционных элементов новыми не происходит точно в одном ряду. В сущности это не «замена», а общее изменение традиционности, появление новых традиционных форм в неожиданных положениях. Традиционность при этом в целом все же уменьшается, становясь менее заметной, как бы

¹ Предлагаемая вниманию читателей заметка продолжает мои размышления, начатые в заметке «Строение литературы» (Русская литература. 1986. № 3).

замаскированной. Это говорит, кстати, о чрезвычайно важном в развитии литературы падении авторитетности традиционности. Бунтом против традиционности (как сейчас ясно, в значительной мере не ведущей к полному успеху) является авангардизм как в искусстве, так и в литературе. Наибольшего успеха в «искоренении» традиционности добился реализм как литературное направление.

Означает ли все вышесказанное относительность всех достижений искусства, и литературы в частности? Прежде всего, главные достижения литературы — в отдельных произведениях с ярко выраженной глубокой индивидуальностью, что подтверждает положительную направленность ее развития в сторону все большей индивидуализации творчества писателя, а в пределах этого творчества к «индивидуализации» его произведений. Индивидуальное начало в произведениях Шекспира сказывается двояко — и в том, что в них соединены характерные черты гения Шекспира, антирационалистские, направленные *против* барокко и маньеризма своего времени, и в том еще, что каждое произведение индивидуально в пределах творческих особенностей самого Шекспира.

Путь развития искусства и, в частности, литературы усеян наивысшими достижениями, абсолютными достижениями отдельных произведений. Наивысшими и абсолютными, ибо в них ничего нельзя добавить, их ничем нельзя улучшить, развить. Это настолько ясно, что мы можем наблюдать это явление даже на поврежденных античных статуях. Никакая попытка реконструировать поврежденные части Венеры Милосской или Ники Самофракийской ни к чему не приводили. Думаю — не случайно.

Поэтому можно с уверенностью сказать, что развитие искусства, и литературы в частности, идет путем создания совершенных произведений — таких, как «Божественная комедия» или «Слово о полку Игореве». Характерно в последнем произведении следующее: мы можем «исправить» повреждения «Слова» только в том случае, если эти повреждения оставляют следы правильного, авторского текста, но если место в «Слове» испорчено без всякой возможности доказать предлагаемое прочтение, — всякая попытка исправить, интуитивно «дописать» за автора приводит к явным неудачам.

Значит ли сказанное, что совершенство достигается *только, исключительно* в произведениях и не может быть достигнуто в отдельных проявлениях художественности? Например, по пути отмеченных мною в свое время восьми направлений в развитии литературы (см. «Будущее литературы как предмет изучения»)? Попытаюсь показать развитие одного из явлений «до упора», т. е. до пределов возможности дальнейшего развития (не будем называть его «совершенством», но заметим в нем черты этого совершенства, которое было бы более явным, если бы совпадало с аналогичным развитием по всему фронту или по крайней мере в близких чертах).

В качестве примера могу привести в литературе рост культуры прямой речи: появление прямой речи, ярко отражающей индивидуальность «говорящего» персонажа, его социальную принадлежность, его происхождение из той или иной местности и т. д. Одно из самых «трудных» достижений литературы — овладение такой прямой речью, которая целиком сосредоточена внутри произведения, не направлена на объяснение поведения и мыслей говорящего персонажа читателю. «Независимость» прямой речи от каких бы то ни было читательских требований; отсутствие читателя на просцениуме. Такой прямой речью полностью, как мне представляется, овладел Достоевский. Именно это делает, как мне кажется, столь соблазнительным использование произведений Достоевского для театральных постановок.

Если бы развитие литературы полностью учитывало достижения прошлого, то можно было бы считать, что развитие прямой речи в реалистической лите-

ратуре остановилось на Достоевском: настолько она у него совершенна. Однако достижения одних нелегко усваиваются другими и в этом отношении развитие искусства резко отличается от развития науки и техники. Развитие последних целиком может быть выражено в накоплении сведений и навыков, и только невежество может препятствовать дальнейшему развитию того и другого. Развитие же искусства неуловимо, и даже специальные науки, посвященные ему, не дают еще возможности творить на достигнутом уровне.

Антизакономерности — это своего рода проявления «свободы воли» историко-литературного процесса, писателя и даже его произведений. Всякого рода случайности, нарушающие закономерность и гладкость литературного развития, в некоторой степени подчиняются определенным правилам. В частности, отклонения от нормы, вызванные случаем, не могут происходить в любых размерах. Всякое явление окружено как бы аурой, в которой совершаются случайности и за пределы которой они не могут выходить. Допустим, гениальный писатель может родиться в самой различной среде, но в среде все же своей эпохи. Он может получить различное воспитание, однако опять-таки своего времени, а если он принадлежал к определенной социальной среде (к определенному сословию, классу, профессии своих родителей и пр.), то здесь вступают в силу не только законы возможного, но и законы вероятности.

Приведу элементарные примеры. Допустим, писатель в известной мере случайно может приняться за тот или иной сюжет, но все же сюжет будет зависеть от его мировоззрения, воображения, склонностей и т. д. Легко может быть выбран тот или иной жанр, но опять-таки в тех пределах, которые возможны в эпохе и для писателя. И вот тут мы заметим, что пределы случайностей сильно ограничены и могут быть изучены. Изучение «ауры случайностей» может оказаться особенно плодотворным при изучении индивидуальности писателя или литературного направления, «стиля эпохи», особенностей жанра.

Случайность как маятник — имеет свои амплитуды колебаний, но при этом колебаний чрезвычайно различных.

Таким образом, один из путей изучения закономерностей в литературе — это изучение антизакономерностей, «законов случая» . . .

ГОГОЛЬ-КОМЕДИОГРАФ

(ПУБЛИКАЦИЯ В. Е. ВЕТЛОВСКОЙ)

Немного времени прошло с тех пор, как ушла из жизни Елизавета Николаевна Купрянова (1906—1988), крупный ученый, сильная, яркая, разносторонне одаренная личность. Обладая независимым умом и честным, прямодушным характером, Е. Н. Купрянова не принадлежала к числу тех, чей путь при каких бы то ни было обстоятельствах мог быть усыпан розами. Но ей было отпущено счастье творческого труда, сопряженного с высокой ответственностью перед достоинством науки и достоинством русской классической литературы — главного предмета ее многолетнего и вдумчивого изучения. Карамзин, Пушкин, Баратынский, Гоголь, Л. Толстой — вот неполный перечень имен, говорящий о серьезности и широте ее научных интересов. Обращаясь к тому или иному писателю, к тому или иному историческому моменту (от древности до конца XIX века), Е. Н. Купрянова старалась уловить их внутренние побудительные силы, некую психологическую, идейную, эстетическую доминанту, от которой зависит неповторимое своеобразие и отдельных художников, и целых эпох. Вместе с тем она никогда не упускала из виду их связей с единым литературным и культурным процессом. Способность воспринимать явления крупным планом и мыслить на уровне фундаментальных закономерностей и обобщений — отличительная черта Е. Н. Купряновой, заметная и в теоретических, и в историко-литературных ее работах, например: «К вопросу о классицизме» (написано в 1941 году, опубликовано в кн.: XVIII век. Сб. 4. М.; Л., 1959); «Русский роман первой четверти XIX века. От сентиментальной повести к роману» (в кн.: История русского романа: В 2 т. М.; Л., 1962. Т. 1.); «Эстетика Л. Н. Толстого» (М.; Л., 1966); «Идеи социализма в русской литературе 30—40-х годов» (в кн.: Идеи социализма в русской классической литературе. Л., 1969); «Историко-литературный процесс как научное понятие» (в кн.: Историко-литературный процесс. Проблемы и методы изучения. Л., 1974); «Что такое романтизм и что такое реализм?» (Русская литература. 1974. № 2); главы книги «Национальное своеобразие русской литературы» (Л., 1976); «Французская революция 1789—1794 годов и борьба направлений в русской литературе первой четверти XIX века» (Русская литература. 1978. № 2) и др.

В силу указанной особенности исследования Е. Н. Купряновой всегда концептуальны. И хотя в последнее время обозначилась тенденция с порога отвергать все, что выходит за границы «правды факта», эта ограничительная тенденция не имеет веских оправданий. Безбрежное господство фактографии — свидетельство деградации научных знаний, ибо накопление фактов не избавляет от необходимости капитальных обобщений. Кроме того, концептуален по природе объект литературоведческой науки — художественное творчество. И дело в том только, чтобы концепция писателя, выраженная художественными средствами, и концепция исследователя, выраженная на языке научных терминов и логических понятий, не противоречили одна другой. Но даже если в чем-то они и противоречат! Что мешает корректировать мысль исследователя более глубоко и более точным постижением мысли писателя? Ничего. Это обычный путь развития науки. Недопустимы не концепции, которые могут

быть правильны и не очень правильны или правильны в одном отношении и неправильны в другом, недопустим произвол всевозможных интерпретаций, не считающихся с авторской волей и замыслом, недопустимо плетение пустых словес, беспочвенное витийство под видом научной концепции. Как раз такой произвол и пустопорожнее витийство вызывали у Е. Н. Купреяновой резкое неприятие.

Вообще говоря, внешние формы высказывания Е. Н. Купреянову не могли ни привлечь, ни отпугнуть. Ее собственные работы трудно было бы рекомендовать в качестве образца безупречной стилистики: иногда они перегружены специальной терминологией, повторением одних и тех же слов, одних и тех же оборотов, иногда — усложненными синтаксическими конструкциями. Важнее внешних форм была мысль. В статьях и книгах Е. Н. Купреяновой эта мысль всегда оригинальна. Оригинальна, в частности, потому, что, как правило, рождалась в полемике, в сознательном отталкивании от привычных представлений, от уже выраженных кем-то идей. Полемическое начало пронизывает все работы Е. Н. Купреяновой. Яркий пример тому — одна из поздних ее статей «О проблематике и жанровой природе романа Л. Толстого „Война и мир“» (Русская литература. 1985. № 1). Здесь автор называет тех, с кем спорит. В других случаях имена бывают опущены. По простой причине: Е. Н. Купреянова ценила полемику как лучший способ достижения истины, по отношению к которой безразлично, кто говорит, но отнюдь не безразлично, что сказано. В стихии спора Е. Н. Купреянова чувствовала себя так же легко и свободно, как другие — среди фимиамов или молитвенного безмолвия, подходящего скорее мертвым, чем живым. Ее деятельный ум работал наиболее плодотворно в сшибке мнений, когда все имеют равную возможность нападать и отражать нападки. Ведь, опровергая других, она, разумеется, ожидала не всеобщего онемения, но ответных возражений, и ничей довод, направленный против ее утверждений, не мог ее обескуражить и заставить врасплох. Возражать и отвечать на возражения, если это служило выяснению сути дела, для Е. Н. Купреяновой было настолько же естественным, насколько для многих — готовность согласиться. Хотя в обстановке спора почти нельзя удержаться от крайностей и преувеличений, в целом полемика вызывает к четкости суждений, к логической ясности, к опоре на факты, к научной добросовестности, тогда как согласие сплошь и рядом рассчитывает на взаимное снисхождение и обратную услугу, за ним часто скрывается слабость. Но бесстрашие мысли, открыто выраженное, — признак силы и редкое достоинство, которым в полной мере обладала Е. Н. Купреянова.

Грустно думать, что уже никто не сможет защитить ее идеи с такой энергией убеждения и таким блеском, с каким бы это сделала она сама.

Публикуемая ниже статья — последняя в цикле работ Е. Н. Купреяновой, посвященных творчеству Гоголя: 1) «Мертвые души» Н. В. Гоголя (замысел и его воплощение) (Русская литература. 1971. № 3); 2) Авторская «идея» и художественная структура «общественной комедии» Н. В. Гоголя «Ревизор» (Русская литература. 1979. № 4); 3) глава «Н. В. Гоголь» в кн.: История русской литературы: В 4 т. Л., 1981. Т. 2. Статья была написана по договоренности с Ленинградским отделением издательства «Искусство» в качестве развернутого предисловия к книге «Н. В. Гоголь. Комедии» («Библиотека русской драматургии»). Отбор произведений, подготовка текстов, их общая композиция (т. е. вся работа, за исключением реального комментария, который учитывала и с которым соотносилась вступительная статья), согласно издательскому договору от 12 сентября 1984 года, были тоже поручены Е. Н. Купреяновой. Текст произведений Гоголя, расположенных в последовательности, отражающей структуру драматургического тома первого издания «Сочинений» писателя 1842 года (обычно эта структура, обдуманная самим Гоголем, не воспроизво-

дится при новых публикациях), вместе со вступительной статьей были представлены в Издательство 3 октября 1985 года. Тут начались сложности. В подробном письме редактора Издательства Н. Г. Николаюк от 4 марта 1986 года (оно, как и вся переписка с Издательством, сохранилось в архиве Е. Н. Купряновой) от собственного имени и безымянных «членов редсовета» говорилось о том, что вступительная статья требует «доработки». Характер предложенной «доработки» был таков, что в действительности означал отказ публиковать написанную статью. «Коллективный разум» Издательства не устроила «полемичность» работы (т. е. определенно выраженная позиция исследователя, высказанные им оценки). «Трезвая объективность» и «равновесие», за которые ратовало Издательство, предполагали способность одобрить многое и многих. Но не всех. Они исключали возможность одобрения «самостоятельного прочтения классики» известным ученым-специалистом. Договор в пункте, касающемся вступительной статьи, был расторгнут по инициативе Издательства, в пункте, касающемся составительской работы, — по инициативе Е. Н. Купряновой (письмо директору Издательства В. С. Дзяку от 17 мая 1987 года).

Характер публикуемой работы предопределен ее назначением — дать общее представление об особенностях комедиографии Гоголя, коснувшись истории создания, сценического воплощения и критического восприятия отдельных драматических сочинений. Статья адресована работникам театра и широкому кругу читателей-неспециалистов. Отсюда — облегченный научный аппарат, привлечение сведений, которые исследователям творчества Гоголя достаточно хорошо известны, и популярный способ изложения материала. Но безусловно она вызовет живой интерес профессионалов и тех, кому небезразличны судьбы литературной науки.

Статья публикуется впервые. Цитаты и подстрочные примечания выверены.

В комедиографии Гоголя (наиболее явно и раньше всего в «Ревизоре») заявили о себе и нашли яркое художественное выражение те устремления мысли писателя, которые заставили Белинского, а потом и Чернышевского провозгласить его родоначальником «натуральной школы». Однако комедиография Гоголя по сей день остается наименее изученной и освоенной частью его наследия. Да, наименее освоенной, неадекватно понятой, несмотря на более чем полуторавековую ее сценическую историю. Немалую долю вины за это несут исследователи творчества Гоголя. Между тем неизученность его комедиографии оказывает отрицательное воздействие и на литературоведческую интерпретацию повествовательной прозы Гоголя, оставляя за пределами внимания исследователей такую ее существенную особенность, как диалогическая (драматическая) структура самого повествования. Современники же Гоголя и их последователи чутко уловили ее и использовали сугубо практически — для пополнения театрального репертуара. Так, уже в 1833 году на сцене Александринского театра был поставлен спектакль по мотивам повести «Ночь перед Рождеством», опубликованной впервые в 1832 году.

К 1936 году было осуществлено более 160 драматических, оперных, опереточных и кинематографических постановок по мотивам прозы и комедиографии Гоголя. Из них «Ночь перед Рождеством» — 18 раз, «Майская ночь» — 19, «Мертвые души» — 17, «Вий» — 7, «Нос» — 4.¹

Диалогическая структура повествования служит у Гоголя наиболее органичным для него способом *выражения* в высказываниях героев их социально-психологического облика или характера. Тем самым она ориентирована, как и комедиография, на живое, звучащее слово со всеми присущими ему эмоциональными и интонационными оттенками. Вот почему, отдавая ту или иную свою

комедию «на театр», Гоголь стремился сам прочесть ее актерам или просил это сделать за него М. С. Щепкина, иногда — С. Т. Аксакова, доверяя их художественному чутью. По тем же причинам и в порядке самопроверки он стремился к публичному чтению своих первых комедийных опытов, а потом и отдельных глав «Мертвых душ» по мере их написания. Такого рода чтения как в светских, так и в литературных кругах завоевали Гоголю репутацию необыкновенно выразительного, талантливое чтеца комических произведений. По свидетельству С. Т. Аксакова, читая ту или иную сцену, Гоголь как бы «играл» ее.² Он безусловно обладал даром комического актера, что проявилось очень рано. Так, в годы обучения в Нежинской гимназии высших наук Гоголь принимал самое активное участие в нередких любительских спектаклях ее воспитанников и слыл среди них непревзойденным исполнителем комических ролей, обычно женских, в частности роли госпожи Простаковой в «Недоросле» Фонвизина. Представляется очевидным, что не очередная фантазия, а уже осознанное артистическое дарование побудило Гоголя в самую первую и очень трудную пору своей петербургской жизни (1829—1830) предпринять неудавшуюся попытку «определился» на государственную службу актером драматической труппы императорских театров.

Общую и оригинальнейшую особенность Гоголя, драматурга и повествователя, образует присущая ему поэтика контрастов, преимущественно психологических, как-то: низменного и возвышенного, прекрасного и безобразного, комического и трагического; приемов опосредования, выявления одного через другое — опять же преимущественно в нравственно-психологическом плане. Наиболее зримо в «Мертвых душах». Низменности крепостного, помещного и государственного бытия противостоит в них высокая патетика лирических отступлений повествователя. Само же повествование складывается из ряда самостоятельных «сцен», основное место в которых занимают беседы-диалоги «приобретателя» Чичикова с владельцами крепостных «душ». Монолог — необходимое в драматургии средство выражения внутреннего мира героев. Диалог — столь же необходимое драматургическое средство передачи их взаимоотношений, а вместе с тем и проявления вовне психологических импульсов их деяний.

Проникновенный психологизм творческой мысли Гоголя значительно опережал уровень литературно-художественного сознания 30—40-х годов прошлого века и потому не был понят современниками (за исключением Белинского), по традиции остается непонятым до сих пор. Что касается современников, то они готовы были отождествлять неустанный интерес писателя к индивидуальной и общественной психологии, к нравственно-психологическому фактору общественной жизни как таковому со склонностью к мистически окрашенному морализму. В наибольшей мере это сказалось в последний период жизни и творчества Гоголя, ознаменованный появлением «Выбранных мест из переписки с друзьями». У современников были объективные основания усматривать в «Переписке» превращение ее автора из великого художника в моралиста и проповедника. Но ничего общего с мистикой и ренегатством, с переходом в стан реакции оно не имело.

Гоголь не раз и в самой различной форме — публицистической, эпистолярной, автобиографически-исповедальной — разъяснял своим критикам и читателям, что неизменным, основным предметом его размышлений были человек и душа его, а наиболее эффективным способом познания того и другого — изучение собственной души и стремление к ее нравственному усовершенствованию.³ С вульгарно-социологической точки зрения, до конца еще не изжитой нашим литературоведением, ничего хорошего, общественно-полезного в этом нет, поскольку ни о чем другом, кроме как об идеалистических заблуждениях

и религиозных предрассудках создателя «Ревизора» и «Мертвых душ», не говорит. Но тут уместно вспомнить сказанное Чернышевским о Л. Н. Толстом в отзыве о «Детстве», «Отрочестве» и «Военных рассказах» (1856): «Психологический анализ есть едва ли не самое существенное из качеств, дающих силу творческому таланту. . . Особенность таланта графа Толстого состоит в том, что он не ограничивается изображением результатов психического процесса: его интересует самый процесс, — и едва уловимые явления этой внутренней жизни, сменяющиеся одно другим с чрезвычайно быстрой и неистощимым разнообразием». Имея в виду именно это свойство таланта Толстого, Чернышевский усматривает в нем писателя, который «чрезвычайно внимательно изучал тайны человеческого духа в самом себе; это знание драгоценно не только потому, что доставило ему возможность написать картины внутренних движений человеческой мысли, на которые мы обратили внимание читателя, но еще, быть может, больше потому, что дало ему прочную основу для изучения человеческой жизни вообще, для разгадывания характеров и пружин действия, борьбы страстей и впечатлений. Мы не ошибемся, сказав, что самонаблюдение должно было чрезвычайно изострить вообще его наблюдательность, приучить его смотреть на людей пронизательным взглядом» (курсив наш. — Е. К.).⁴ Не исключено, что, говоря так, Чернышевский учитывал аналогичные высказывания Гоголя о самом себе и опирался на них.

* * *

Идейно-творческое самоопределение Гоголя происходит в мрачные годы общественно-политической реакции, наступившей после восстания и поражения декабристов. В те годы ведущим и самым перспективным направлением русской литературы становится романтизм, но уже существенно иной формации, нежели гражданский романтизм эпохи Пушкина и декабристов. Иной в том смысле, что теоретической опорой русских романтиков последекабристских лет становится философия немца классического идеализма (Кант, Фихте, Шеллинг, Гегель), а вдохновляющими примерами — идеалистическая же эстетика немецкого романтизма (брата Шлегели, Тик, Новалис, Гофман, Вакенродер и др.). Усматривать в этом попятное и тем более реакционное движение русской литературно-общественной мысли 30-х годов прошлого века было бы большой ошибкой. В истории европейской философии нового времени немецкий классический идеализм знаменовал огромный шаг вперед по сравнению с рационализмом и метафизическим материализмом философии Просвещения и увенчался диалектикой Гегеля, материалистически переосмысленной К. Марксом и Ф. Энгельсом.

На литературном языке эпохи 30—40-х годов понятием «духа» охватывается все, что мы именуем общественным сознанием и самосознанием. Дореволюционное и советское литературоведение не уделило должного внимания этому историко-литературному факту. Говоря о достоинствах гоголевского творчества и «вышедшей» из него «натуральной школы», исследователи часто отождествляют определение «натуральная» с жизненной достоверностью бытописаний и полагают их критическую направленность едва ли не наивысшим достижением Гоголя и его последователей.

У идеолога же и теоретика «натуральной школы» Белинского термин «натуральная» не имеет ничего общего с плоским подобием жизни и предполагает верное, правдивое изображение русской социально-исторической «действительности» — не только общественного бытия, но не менее того и общественного сознания. Сознания в широком смысле этого слова, охватывающем все сферы духовной деятельности человека, общества, народа, включая индиви-

дуальную и социальную психологию. Духовность, говорит Белинский в одной из своих поздних статей («Взгляд на русскую литературу 1846 года»), «высшая. . . благороднейшая действительность» для человека, обнимающая «чувство, разум, волю, в которых выражается его вечная, непреходящая, необходимая сущность», а затем добавляет: «Что *личность* в отношении к *идее* человека, то *народность* в отношении к *идее* человечества. Другими словами: народности суть личности человечества. Без национальностей человечество было бы мертвым логическим абстрактом, словом без содержания, звуком без значения».⁵

Главное достоинство «натуральных» повестей и «физиологических» очерков Белинский усматривает в том, что их авторы «воспроизводят жизнь и действительность в их истине», т. е. без всякой идеализации, в чем «выражается стремление русского общества к самосознанию, следовательно, пробуждение в нем нравственных интересов, умственной жизни» (10, 16).

Исходное положение немецкого философского идеализма — саморазвитие, самополагание «абсолютного духа» — питало надежды русских романтиков 30-х годов на конечное торжество национального «духа» русского народа над временно восторжествовавшими силами реакции. Этим и обуславливается острая актуальность, которую приобретает для русской литературно-общественной мысли этих лет именно так понимаемая проблема «народности», пристальный интерес к ней молодого Гоголя и романтическая природа его первого художественного цикла «Вечера на хуторе близ Диканьки», а также единодушное одобрение, с которым «Вечера» были встречены читателями и критиками.

Взаимоотношение национального «духа» и национального бытия, сознания и бытия как таковых и станет центральной, новой и перспективнейшей для русской литературы проблемой всего творчества Гоголя и следующей за ним «натуральной школы».

* * *

Свою приверженность к философии немецкого объективного идеализма и ее детищу — немецкому романтизму Гоголь засвидетельствовал сам в рецензии на 2-ю часть сугубо моралистического сочинения неизвестного автора «Картины мира, или полезное и приятное чтение для юношества» (1836). Сквозная мысль рецензии та, что, несмотря на широкую распространенность и «назидательность» такого рода «питательных (нравоучительных. — Е. К.) сочинений» «за несколько лет перед сим на Руси, так же как и в Европе», «нравственность была не очень чиста, и те, которые читали питательные книги, делали под рукою такие шашни и проказы, которые теперь бы слишком бросились всем в глаза» (8, 203—204). Преодоление подобного и повсеместного «раздора теории с практикою» Гоголь полагает насущнейшей задачей современности. Путь же к ее решению был проложен немецкими философами — Кантом, Шеллингом, Гегелем и Океном. Только проложен, в силу недоступности широкому читателю их «трудного, немногословного, почти математического языка». Но когда «германские писатели» начали «эти идеи расплывать собственным мерилom понимания, когда они облекли эти рассуждения красноречивыми фразами, общепотребительным языком, часто даже лирическим пылом души, то эти творения их распространились повсеместно между всем читающим кругом». «В наш век, — заключает Гоголь, — почти общим сочувствием была признана необходимость воплощения всякой мысли практически. Она всегда должна торжествовать, как прекрасную эпоху, это начинающее (ся) соединение теории с практикою, следуя великой, но простой истине, что дела более значат, нежели слова. Живой пример сильнее рассуждения, и никогда

мысль не кажется нам так высока, так поразительно высока, так оглушительна своим величием, как когда облечена она [видимую формой], когда разрешается пред нами живым, знакомым миром, когда она, можно сказать, читается духовными нашими глазами из целого создания поэта» (8, 204—205).

Рецензия на «Картины мира», очевидно, написана в первые месяцы 1836 года, когда Гоголь был занят доработкой «Ревизора» и хлопотами о постановке комедии на сцене Александринского театра.⁶ Премьера состоялась 19 апреля того же года. Есть основания предполагать, что, говоря «живой пример сильнее рассуждения», Гоголь имел в виду «Ревизора», который, по замыслу автора, должен был оказать благое, очистительное воздействие на зрителей и читателей, на русское общество в целом. Критическое, обличительное содержание «Ревизора» как высокой «общественной комедии» (5, 143; ср.: 8, 400) этим нисколько не умаляется, но заставляет задуматься, в чем именно усматривал Гоголь корень «всего дурного» современной ему русской жизни. Вопрос этот имеет первостепенное значение для объективного истолкования не только «Ревизора», но и всей комедиографии Гоголя, а также для уяснения путей и закономерностей его идейной эволюции.

Всего каких-нибудь четыре года отделяют обличительный пафос высокой «общественной комедии» Гоголя от «простодушной», «веселой народности» его первого, еще насквозь романтического цикла «Вечера на хуторе близ Диканьки». В своих откликах на первую часть «Вечеров» (1831 год) Белинский и Пушкин рекомендовали ее читателям как необычную для русской литературы книгу, исполненную «веселости» (Пушкин), «веселости, поэзии и народности» (Белинский). Под «народностью» подразумевалась поэтизация в «Вечерах» жизнелюбивого национального «духа» «козацкого племени», запечатленного в его фольклоре. Однако водила пером автора «Вечеров» отнюдь не его собственная «веселость», а, наоборот, неприятие современной ему русской самодержавно-крепостнической действительности. Впервые Гоголь столкнулся с нею непосредственно в Петербурге, когда по окончании Нежинской гимназии высших наук (1829) избрал Петербург своим постоянным местожительством. Тотчас по приезде Гоголю пришлось испытать на себе бездушие, бюрократизм, кричащие социальные контрасты, скрывающиеся за пышным фасадом столицы Российской империи. Жизнерадостная «народность» «Вечеров на хуторе близ Диканьки» явилась органической для их автора формой обличения, по принципу контраста, «скудности» и «земности» современного ему крепостнического бытия русского народа и его украинского «племени».

В статье «О русской повести и повестях г. Гоголя» (1835) Белинский прозорливо отметил «комическое одушевление, всегда побеждаемое (у Гоголя. — Е. К.) глубоким чувством грусти и уныния» (1, 284). Отнюдь не только веселый смысл «народности» «Вечеров» заметил и Пушкин, вспоминая впечатление, произведенное их первой частью. «Все обрадовались этому живому описанию племени поющего и пляшущего, этим свежим картинам малороссийской природы, этой веселости, простодушной и вместе лукавой. Как изумились мы русской книге, которая заставляла нас смеяться, мы, не смеявшиеся со времен Фонвизина!»⁷ Что заставило Пушкина в 1836 году откликнуться на второе издание «Вечеров», первая часть которых появилась за пять лет до того? На этот вопрос отвечает его подстрочное примечание к приведенным словам: «На днях будет представлена на здешнем театре его комедия „Ревизор“».⁸ Говоря «мы, не смеявшиеся со времен Фонвизина», Пушкин намекает на то, что «простодушная веселость» «Вечеров» отнюдь не столь простодушна, как кажется, что за ней скрываются те же чувства, которые вдохновляли автора «Недоросля» и «Бригадира». Тем самым Пушкин предупреждает будущих зрителей и читателей «Ревизора» о том, что «смешное» этой комедии далеко

не столь весело и смешно, как может показаться на первый взгляд. Иначе зачем стал бы Пушкин объявлять о предстоящей премьере «Ревизора» в подстрочном примечании к заметке о «Вечерах»?

* * *

Связующим звеном между романтикой «Вечеров» и реалистическим самоопределением творческой мысли автора «Ревизора» и «Мертвых душ» являются, с одной стороны, миргородские и петербургские повести, а с другой — уже явно антиромантические, острокомедийные замыслы, предшествующие созданию «Ревизора».

После выхода в свет второй части «Вечеров на хуторе близ Диканьки» (март 1832 года) Гоголь в конце июня уезжает из Петербурга. Он едет через Москву на родину, в свое родовое имение Васильевка, где и проводит лето с матерью и сестрами. Прибыв в Москву 27 июня, он задерживается здесь на несколько дней и расширяет круг своих литературных друзей и знакомых: наносит визит И. И. Дмитриеву, сближается с М. П. Погодиным и С. Т. Аксаковым; при посредстве последнего знакомится с М. Н. Загоскиным. По словам С. Т. Аксакова, Гоголь хвалил Загоскина «за веселость, но сказал, что он не то пишет, что следует, особенно для театра. Я легкомысленно возразил, что у нас писать не о чем, что в свете все так однообразно, гладко прилично и пусто, что

... даже глупости смешной
В тебе не встретишь, свет пустой, —

но Гоголь посмотрел на меня как-то значительно и сказал, что „это неправда, что комизм кроется везде, что, живя посреди него, мы его не видим; но что если художник перенесет его в искусство, на сцену, то мы же сами над собой будем валяться со смеху и будем дивиться, что прежде не замечали его“. Может быть, он выразился не совсем такими словами, но мысль была точно та. . . Из последующих слов я заметил, что русская комедия его сильно занимала и что у него есть свой оригинальный взгляд на нее». ⁹ Напомним, что разговор этот происходил спустя примерно три месяца после публикации второй части «Вечеров». 8 декабря того же 1832 года П. А. Плетнев сообщает В. А. Жуковскому: «У Гоголя вертится на уме комедия» (имеется в виду «Владимир 3-й степени»). ¹⁰ А 20 февраля 1833 года Гоголь пишет М. П. Погодину: «Я не знаю, отчего я теперь так жажду современной славы. Вся глубина души так и рвется внаружу. Но я до сих пор не написал ровно ничего. . . я помешался на комедии. Она, когда я был в Москве, в дороге, и когда я приехал сюда, не выходила из головы моей, но до сих пор я ничего не написал. Уже и сюжет было на днях начал составляться, уже и заглавие написано на белой толстой тетради „Владимир 3-ей степени“, и сколько злости! смеху! соли! . . . Но вдруг остановился, увидевши, что перо так и толкается об такие места, которые цензура ни за что не пропустит. А что из того, когда пьеса не будет и игратьсь? Драма живет только на сцене. Без нее она как душа без тела. . . Мне больше ничего не остается, как выдумать сюжет самый невинный, которым даже квартальный не мог бы обидеться» (10, 262—263).

Приведенные строки из письма Гоголя свидетельствуют об острообличительном характере его первого комедийного замысла, столь отличного по своей тональности от условно-исторической «народности» «Вечеров», и выражают действительные, резко критические умонастроения их автора, скрывшегося под благодушной маской пасичника Рудого Панька.

В силу указанных Гоголем причин комедию, задуманную им еще в 1832-м и начатую в следующем, 1833 году, он написать не смог. Но до нас дошли не-

сколько отдельных ее сцен. В них беспощадно высмеиваются чиновные и светские круги Петербурга. По свидетельству современников, главный герой комедии — нечистый на руку высокопоставленный петербургский чиновник — одержим манией получить орден Владимира 3-й степени; под конец он сходит с ума и, видя себя в зеркале, отождествляет собственное отражение со столь желанным для него орденом.

Прервав уже начатую и увлекшую его работу над комедией, Гоголь в поисках «невинного» в цензурном отношении комедийного сюжета находит его в предпоследней повести «Вечеров на хуторе близ Диканьки» — «Иван Федорович Шпонька и его тетушка».

Комический образ повествователя (рассказчика «Вечеров») в повести еще сохраняется, но только в зачине, своего рода предисловии. Сам же Шпонька, равно как и его тетушка и лица их окружения, уже не принадлежит к числу простонародных образов «козацкой старины», а является представителем мелкопоместных владетелей закрепощенных потомков некогда «вольных козаков». Повесть о Шпоньке — это единственная повесть «Вечеров», в которой идет речь не об опозитизированном мире далекого и неопределенного прошлого Украины, а о ее неприглядном, современном писателю крепостническом состоянии. Примечательно, что персонажи повести по своему социально-психологическому облику намечают контуры некоторых героев «Мертвых душ». Мечтательность, безволие Шпоньки хотя и отдаленно, но все же предвосхищают черты Манилова и отчасти Тентетникова. Хозяйственная тетушка Шпоньки своей дотошной хлопотливостью сродни Коробочке. Нечистый на руку помещик Григорий Григорьевич Сторченко, прикарманивший завещанные Шпоньке земли, сопоставим и с Чичиковым, и с Ноздревым. Ну а сам Шпонька — несомненный и прямой предшественник Подколесина, главного персонажа комедии «Женитьба». Ее сюжет также рождается на последних страницах повести о Шпоньке, где описывается удрученное, вплоть до кошмарных снов, душевное состояние Шпоньки, вызванное намерением тетушки женить его на одной из «барышень» (сестер Григория Григорьевича Сторченко), о чем мечтает и их «матушка». Примечательно, что беседа оставленных наедине Шпоньки и его предполагаемой невесты по форме и содержанию (точнее, полной бессодержательности) совершенно идентична беседе Подколесина с Агафьей Тихоновной в совершенно той же ситуации, подстроеной Кочкаревым.

Повествование о Шпоньке заканчивается так: «В страхе и беспамятстве просыпался Иван Федорович. . . Между тем в голове тетушки созрел совершенно новый замысл, о котором узнаете в следующей главе» (1, 308). Такой главы не последовало. Вместо нее была написана «Женитьба», начатая, судя по приведенному выше письму Гоголя к Погодину от 20 февраля 1833 года, не раньше и не позже этого года. Но напечатана она была впервые только в последнем, четвертом томе первого собрания сочинений Гоголя (1842) с авторской пометой на титульном листе комедии: «Писано в 1833 г.». Первая же ее постановка состоялась в Александринском театре 9 декабря 1842 года.

Приведенные выше факты — свидетельство Аксакова об интересе Гоголя еще в 1832 году к комедийному жанру, письмо самого Гоголя к Погодину от 20 февраля 1833 года, генетическая связь многих компонентов «Женитьбы» с повестью о Шпоньке — подтверждают автодатировку комедии. Однако ее комментаторы, начиная с Н. С. Тихонравова и кончая А. Л. Слонимским, полагают, что Гоголь в 1833 году лишь приступил к работе над «Женитьбой» и после многократных переделок закончил ее к октябрю 1841 года (5, 448—456). Единственным основанием этому мнению служит найденный Н. С. Тихонравовым автограф, часть которого представляет собой черновой набросок «Женитьбы», озаглавленный «Женихи», а все остальное — только ее начало.

По почерку и бумаге все листы автографа датируются 1833 годом. Действие же комедии происходит в деревне, в доме невесты-помещицы; помимо хозяйки-невесты и свахи здесь фигурируют несколько женихов: Яичница — портупей-юнкер в отставке, мушкетерского полка, Онучкин (будущий Анучкин) — отставной поручик (как и Шпонька!) 42-го егерского полка, отставной морской офицер Жевакин и титулярный советник Пантелеев. Ни Подколесина, ни Кочкарева среди персонажей еще нет. Действие обрывается репликой Яичницы: «Но кого же вы предпочитаете прочим?», которой предшествуют слова невесты (здесь Авдотьи Гавриловны): «Вы все очень хорошие молодые люди и мне весьма нравитесь» (5, 260). В основном характеры перечисленных действующих лиц совпадают с их обликом в окончательной редакции.

Из дневниковой записи Пушкина от 3 мая 1834 года известно, что Гоголь читал какую-то свою комедию на вечере у Д. В. Дашкова.¹¹ По справедливому замечанию А. Л. Слонимского, в доме Дашкова собирались представители высшего петербургского общества, что исключает возможность чтения «Владимира 3-ей степени». Однако предположение комментатора о том, что пушкинская запись касается «Женихов», мало вероятно. Трудно допустить, что Гоголь решился бы потчевать светских гостей Дашкова черновым наброском задуманной комедии. А ведь никаких других данных о ней, кроме черного наброска, упомянутого выше, нет. И потому вернее предположить, что Гоголь читал уже написанную к тому времени «Женитьбу». Правильность автодатировки комедии подтверждается и следующими строками из письма Гоголя М. А. Максимовичу от 14 августа 1834 года: «На театр здешний я ставлю пьесу. . . да еще готовлю из-под полы другую» (10, 337). «Ставить на театр» Гоголь мог в это время только «Женитьбу». Что же касается «другой пьесы», готовящейся «из-под полы», то, вероятно, под ней подразумевается «Владимир 3-ей степени», над которым Гоголь все-таки продолжал работать. Из всего сказанного можно заключить, что в основном «Женитьба» была написана в 1833 году, а к осени 1834 года уже настолько доработана, что могла быть поставлена на сцене, что, конечно, не исключает ее дальнейших переработок и доработок, как это было и с другими произведениями Гоголя вплоть до 1841 года.

Так или иначе, но, будучи весной 1835 года в Москве, Гоголь прочел «всю» комедию «Женитьба» М. П. Погодину и собравшимся по этому случаю в его доме многочисленным гостям. Один из них, редактор журнала «Московский наблюдатель» В. П. Андросов, в письме к А. А. Краевскому от 19 мая 1835 года отозвался об этом чтении так: «Уморил повеса всю честную компанию, которая собралась к Погодину. В нем (Гоголе. — Е. К.), по моему мнению, дар малороссийский — передразнивание в высшей еще степени, нежели дар наблюдения. Я хотел было — или лучше мои сотрудники желали было приобрести комедию для журнала, но он не согласился, хочет дать на сцену».¹²

Более подробные и интересные сведения о первом публичном чтении «Женитьбы» в Москве содержатся в воспоминаниях С. Т. Аксакова: «Гоголь вез с собою в Петербург¹³ комедию, всем известную теперь под именем „Женитьба“; тогда называлась она „Женихи“. Он сам вызвался прочесть ее вслух в доме у Погодина для всех знакомых хозяина. Погодин воспользовался этим позволением и назвал столько гостей, что довольно большая комната была буквально набита битком. . . Гоголь до того мастерски читал, или, лучше сказать, играл свою пьесу, что многие понимающие это дело люди до сих пор говорят, что на сцене, несмотря на хорошую игру актеров, особенно господина Садовского в роли Подколесина, эта комедия не так полна, цельна и далеко не так смешна, как в чтении самого автора. Я совершенно разделяю это мнение, потому что впоследствии хорошо узнал неподражаемое искусство Гоголя в чтении всего комического. Слушатели до того смеялись, что некоторым сдела-

лось почти дурно; но увы: комедия не была понята! Большая часть говорила, что пьеса неестественный фарс, но что Гоголь ужасно смешно читает».¹⁴

Исследователи объясняют прохладное впечатление, произведенное «Женитьбой» на гостей Погодина, их аристократическими, антидемократическими вкусами.¹⁵ Думается, что дело было в другом: в необычной для русской комедии того времени статичности действия — приходе и уходе одних и тех же лиц, их отрывочных бессодержательных разговорах друг с другом, со свахой и невестой. За исключением прыжка Подколесина из окна, интрига комедии не имеет никакого развития и кончается как для невесты, так и для женихов тем же, с чего она началась. Между тем в статичности действия комедии и заключается ее идейно-художественное задание — нарисовать своего рода групповой портрет рядовых представителей средних слоев петербургского общества. Это отличает «Женитьбу» от водевильно-комедийных традиций предшествующей и современной Гоголю комедии. Вяжет же сцены комедии в единый узел острокомическая ситуация одновременного сватовства к одной и той же невесте-купчихе нескольких женихов, в основном — дворянского звания. Отсюда и первоначальное наименование комедии — «Женихи».

Обычно думают, что главным и чуть ли не единственным предметом осмеяния в «Женитьбе» является присущий якобы всем женихам исключительно материальный интерес — возможность выгодной женитьбы на «3-й гильдии купца Купердягина дочери».¹⁶ Представление это ошибочно и обедняет психологическое содержание комедии. Откровенно материальная забота владеет только одним женихом — экзекутором Яичницей (предшественником Собакевича). Другие женихи такого интереса не обнаруживают, что, однако, нисколько не возвышает их над Яичницей. Так, «смешное» роли отставного пехотного поручика, весьма непрезентабельного дворянина Анучкина заключается в том, что, не зная сам ни слова по-французски, он считает для себя унижительным иметь жену, которая бы не умела изъясняться на этом языке. Морской лейтенант в отставке Балтазар Балтазарович Жевакин, у которого «на квартире одна только трубка и стоит, больше ничего нет — никакой мебели» (5, 23), настолько феноменально легкомыслен и погружен в воспоминания о своем юношеском пребывании с эскадрой в Сицилии, что даже не поинтересовался, есть ли вообще какое-либо приданое у невесты. А услышав от Кочкарева, что «приданого ничего нет», изрекает: «На нет и суда нет. Конечно это дурно, а впрочем с эдакою прелюбезною девицею. . . можно прожить и без приданого» (5, 45). Посредством такого рода отрывочных высказываний ярко проявляется духовное ничтожество, «пошлость» каждого из персонажей и соответственно — всех изображаемых ими типов петербургского общества.

Его психологические полярности представлены Подколесиним и Кочкаревым. Инертности, робости, пассивности Подколесина, продолжающего этими качествами Ивана Федоровича Шпоньку, противостоит неукротимая, «кипящая в действии пустом» энергия Кочкарева. Но она является для него единственно доступной формой самоутверждения. Подколесин в этом не нуждается. Он вполне доволен своей должностью экспедитора, горд чином надворного советника и воображает себя весьма достойным и интересным для других человеком. Последнее выражается в его расспрахах крепостного лакея Степана, не думают ли портной и сапожник, что его барин собирается жениться. Ответы Степана односложны, но свидетельствуют о презрении к своему барину. И не только Степан, но и другие простонародные персонажи «Женитьбы» — сваха Фекла, гостинодворец Стариков, который тоже принадлежит к числу женихов, но решительно отвергается невестой, и даже «девочка в доме», служанка Дуняшка, — выглядят куда более достойными и здравомыслящими людьми, нежели «господа» разных чинов и состояний.

1 февраля 1833 года, в пору вызревания замысла «Женитьбы», Гоголь пишет М. П. Погодину по прочтении его трагедии на историческую тему: «Ради бога, прибавьте боярам несколько глупой физиономии. Это необходимо так даже, чтобы они непременно были смешны. Чем знатнее, чем выше класс, тем он глупее. Это вечная истина! А доказательство в наше время» (10, 255). Выставить на всеобщее осмеяние «глупую физиономию» средних, но в основном дворянских слоев петербургского общества — в этом и состояло идейно-художественное задание первой завершённой комедии Гоголя. Каждый из ее чиновно-дворянских персонажей, за исключением практичного Яичницы, глуп на свой лад. Сама же глупость в ее многообразных оттенках проявляется прежде всего в речевой манере говорящих. У Кочкарева — в эмоциональной экспрессии и одновременно алогичности высказываний; у Подколесина — в их вялости, неопределенности, часто, и особенно в разговорах с невестой, полной бессодержательности; у Анучкина — в «галантерейном» подражании «обхождению высшего общества», в которое он не вхож; у Жевакина — в убеждении, что в Сицилии решительно «все», начиная с барышень, «эдаких розанчиков», и вплоть до «простого тамошнего мужика», «изъясняются натурально по-французски», в доказательство чего он тут же произносит два запомнившихся ему итальянских выражения (5, 27—28).

Пустопорожности, невнятице, наконец, тупости высказываний господ противостоит яркость и образность речевой манеры простонародных персонажей, например свахи Феклы. В ее всегда бойких и метких речах проявляется свойственная русскому уму сметливость и находчивость, особенно заметные в перебранках свахи с Кочкаревым, в которых последнее слово всегда остается за ней.

В какой-то мере это присуще и тетке невесты, купеческой вдове Арине Пантелеймоновне. Недаром от ее лица Гоголь недвусмысленно выражает обличительную, антидворянскую идею своей, по видимости только развлекательной комедии. Ср. заключительный монолог Арины Пантелеймоновны, обращенный к Кочкареву: «Что ж вы, батюшка, в издевку-то разве, что ли? . . . Да вы после этого подлец, коли вы честный человек. Осрамить перед всем миром девушку! Я мужичка, да не сделаю этого. А еще и дворянин! Видно, только на пакости да на мошенничества у вас хватает дворянства!» Фекла по-своему вторит Арине Пантелеймоновне: «Что? А, вот он тот, что знает повести дело. Без свахи умеет заварить свадьбу! Да у меня пусть такие и эдакие женихи, общипанные и всякие, да уж таких, чтобы прыгали в окна — таких нет, прошу простить» (5, 61).

Кочкарев — психологический антипод Подколесина, но вместе с тем и его приятель, он олицетворяет одну из черт «глупой физиономии» чиновно-дворянского общества. Правда, Кочкарев — человек без определенных занятий. Но это не дает основания предполагать в нем «пародию на разночинца». Наибольшего внимания заслуживает мнение тех исследователей, которые в самом соотношении характеров Подколесина и Кочкарева усматривают предвосхищение психологической противоположности героев Гончарова — Обломова и Штольца. Однако несомненным и более существенным представляется другое, а именно — намечающиеся в Кочкареве черты психологического феномена «хлестаковщины». В основном — импульсивности и фантазмагоричности беспардонного вранья Ивана Александровича о своем чиновно-светском величии. По-хлестаковски импульсивна и ничем не обоснована характеристика Кочкаревым невесты как «известной ленивицы», за что «французский учитель просто бил ее палкой» (5, 43), или в разговоре с невестой аттестация женихов (за исключением Подколесина) как «драчунов, самого буйного народа», что сулит ей быть побитой «на другой день после свадьбы» (5, 38).

В нравственном отношении Фекла ничуть не лучше Кочкарева и лжет с той же легкостью и беззастенчивостью. Но лжет по-своему умно, в интересах своего «сватского дела», которое знает до тонкости. Кочкарев же лжет столь же бессмысленно, сколь бессмысленно его неукротимое желание женить Подколесина. Вступая на этой почве в соперничество с профессиональной свахой, Кочкарев терпит полное поражение, чем и заканчивается комедия.

Может возникнуть сомнение: не снижает ли акцентировка психологической проблематики первой комедии Гоголя ее критического пафоса? По нашему убеждению, не только не снижает, а, наоборот, выявляет некоторые весьма существенные, если не сказать основополагающие, но до сих пор не учтенные особенности не только «Женитьбы», но и комедиографии Гоголя в целом.

* * *

«Ревизор» — одно из величайших произведений Гоголя и одновременно самая трагическая страница его духовной и житейской биографии. Трагическая потому, что, несмотря на многочисленные и разновременные автокомментарии к этой комедии, она была превратно понята как современниками Гоголя, так и последующими поколениями. Одностороннее восприятие теми и другими «Ревизора» как комедии прежде всего общественно-политической, и именно в этом смысле острообличительной, заставляло в свое время и заставляет ныне недооценивать глубину и непреходящую ценность ее нравственно-психологического аспекта. Отдавать предпочтение политическому звучанию комедии и пренебрегать обличительным характером ее психологической проблематики вообще неправомерно, особенно же сейчас, когда стало очевидно огромное значение в общественной жизни «человеческого», сиречь нравственно-психологического, фактора.

Присутствуя 19 апреля 1836 года в Александринском театре на премьере комедии, от которой он ждал очень многого, Гоголь испытал глубокое разочарование: «Противно, дико и как будто вовсе не мое» (4, 99). Этой фразой «Отрывка из письма, писанного автором вскоре после первого представления „Ревизора“ к одному литератору» определяется его содержание. Это сугубо *режиссерский* комментарий, выявляющий психологический смысл комедии, не понятый как исполнителями, так и зрителями. В «Отрывке из письма. . .» безусловно нашло свое выражение недовольство Гоголя первой театральной постановкой «Ревизора», но сомнительно, что он тотчас же и был написан. Если бы это было так, то в «Отрывке из письма. . .» отразились бы разноречивые толки о «Ревизоре» в различных кругах петербургского общества, среди которых преобладало мнение, что ничего, кроме «низкого», грязного, клеветнического фарса, комедия из себя не представляет. Особенно рьяно настаивали на этом Булгарин, Сенковский и другие критики официальной ориентации. Неодобрительный тон и часто угрожающая озлобленность устных толков о «Ревизоре» и первых критических отзывов о нем в печати настолько удручающе подействовали на Гоголя, что побудили его в июне 1836 года уехать из Петербурга и вообще из России за границу.

В течение последующих одиннадцати лет (до 1847 года) Гоголь скитается по многим западноевропейским странам и лишь дважды — в 1839—1840 и 1841—1842 годах — некоторое время проводит в России в связи с подготовкой к печати первого тома «Мертвых душ» и первого издания «Сочинений». Но на всем протяжении долгих скитальческих лет он столь же упорно, как и тщетно пытается разъяснить соотечественникам «идею» своей «общественной комедии» в ряде автокомментариев к ней, разных по форме, но идентичных по мысли. Еще в конце 1835 года, вынужденный покинуть Петербургский университет,

где он недолго исполнял обязанности адъюнкт-профессора по кафедре всеобщей истории, Гоголь с горечью писал М. П. Погодину: «Неузнанный я взшел на кафедру и неузнанный схожу с нее» (10, 378). Эти слова могли бы служить эпиграфом ко всей творческой биографии Гоголя, к его драматургии прежде всего.

Правда, после того как 25 мая 1836 года «Ревизор» в очередной раз был представлен в Москве на сцене Малого театра, «Молва» (№ 8, июньский) откликнулась на эту постановку небольшой восторженной заметкой, озаглавленной «Московские записки». Предположительно она приписывается Белинскому (13, 30—31).¹⁷ В заметке, сообщавшей о четырех уже состоявшихся спектаклях «Ревизора», о «толпах» желающих попасть на них, Гоголю предрекался «подвиг» воскрешения русского «национального театра». В разделе «Театральная хроника» следующего, 9-го (июльского) номера «Молвы» появилась уже развернутая рецензия на те же спектакли, автор которой скрылся за подписью А. Б. В. Относительно недавно установлено, что им был сам издатель «Молвы» и «Телескопа» Н. И. Надеждин.¹⁸ Одобрительная оценка «Ревизора» «Молвой» резко контрастировала со злобно отрицательными высказываниями петербургских журналистов. Но все сходилось в одном — общем восприятии «Ревизора» как комедии острополитической, где под видом пороков «уездного города» выставляются на всеобщее осмеяние коррупция, беззаконие, злоупотребления и николаевской бюрократии в целом, и ее крепостнических основ. Это далеко не безопасное для Гоголя единодушное мнение критиков разной общественной ориентации угнетающе сказалось на настроении писателя. И не только потому, что заставило его опасаться за свою судьбу, хотя было и это, но и потому, что решительно противоречило замыслу комедии, ее идейной направленности, которую Гоголь и пытался разъяснить в своих автокомментариях. Невзирая на них, за «Ревизором» прочно закрепилась репутация комедии острополитической, направленной против самодержавно-крепостнических порядков современной писателю русской жизни.

Между тем против самодержавия и крепостного права как социально-политических институтов Гоголь *никогда*, в том числе и в «Ревизоре», не выступал, так как никогда не был политически мыслящим художником. Но, будучи по своему мироощущению романтиком философско-идеалистического направления, он на всем протяжении творческого пути придавал решающее значение духовному, нравственному фактору общественной жизни, т. е. умозаключал от общественного сознания к общественному бытию и относил все пороки последнего на счет первого.

Существует предание, согласно которому сюжет «Ревизора» был «подарен» Гоголю Пушкиным. Источником предания послужило следующее высказывание Гоголя в «Авторской исповеди» (1847): «Он (Пушкин. — Е. К.)... отдал мне свой собственный сюжет. . . Это был сюжет „Мертвых душ“. (Мысль «Ревизора» принадлежит также ему)» (8, 440). Судя по всему, именно «мысль», идея комедии была подсказана Пушкиным, а это значительно важнее, чем сюжет.

Среди черновиков поэмы «Братья разбойники» сохранился следующий вариант заключающего поэму описания разбойничьего пира:

На миг утихшая беседа
Вновь оживляется вином;
У всякого своя есть повесть,
Всяк хвалит меткий свой кистень.
Шум, крик. В их сердце дремлет совесть:
Она проснется в черный день.¹⁹

«Черный день» — день смерти, неминуемо ожидающий каждого человека, а проснувшаяся совесть — ужас, охватывающий умирающего от сознания

неотвратимости загробной кары за все совершенные им нечистые, бессовестные (в данном случае разбойные) дела.

В такой же, как бы предсмертный ужас повергает Городничего, его сослуживцев и гостей в заключительной «немой сцене» комедии известие о приезде «настоящего ревизора», под которым подразумевается проснувшаяся совесть человека. В первой редакции «Театрального разезда», самого пространного автокомментария к «Ревизору», реплика «простого человека»: «А небось все побледнели, когда приехал наконец настоящий» (5, 384), имеет следующее пояснение: «Да, простой человек такими мудрыми словами <определил> цель его (автора. — Е. К.). Он слышит гнев и великодушные слова закона, как при одном приближении уже смуглились всеобщим страхом все неверные его исполнители, как скрыл этот могучий страх очевидную истину из <их> глаз, как отнял бог разум у тех, у которых его достало на то, чтобы превратно толковать <закон>, как омраченные испугом, произвели они тысячи глупостей, и как все наконец побледнело и потряслось, когда предстал наконец этот грозный закон, завершивший пиесу, равно взирающий на сильных и бессильных» (5, 387). О каком «законе» идет речь? Если только о правительственном, то это никак не согласуется с «мыслью» «Ревизора», с обрисованной в комедии острообличительной картиной бездуховности, пошлости общественного бытия «уездного города». Гоголь не мог именовать постоянно и повсеместно нарушаемый правительственный закон «грозным», «равно взирающим на сильных и бессильных». Бессильные — это те, которые не обладают решительно никакой административной властью и, следовательно, злоупотреблять ею не могут. Таковы унтер-офицерская жена, слесарша Пошлепкина, купцы, Бобчинский и Добчинский, Анна Андреевна, Марья Антоновна, Осип, да и Хлестаков тоже. Зато о Хлестакове в другом автокомментарии — «Предупреждение для тех, которые пожела-ли бы сыграть как следует „Ревизора“» (1846) — сказано, что исполнитель его роли должен «выразить наивно и простодушно ту пустую светскую ветренность, которая несет человека во все стороны вверх всего, которая в таком значительном количестве досталась Хлестакову» (4, 118). В «Развязке „Ревизора“» сказано то же, но более энергично: «Хлестаков — ветренная светская совесть, продажная, обманчивая совесть, Хлестакова подкупят как раз наши же, обитающие в душе нашей, страсти. . . Нет, с ветренной светской совестью ничего не разглядишь в себе: и ее самую они надуют, и она надует их, как Хлестаков чиновников, и потом пропадет сама, так что и следа ее не найдешь. Останешься как дурак-городничий. . .» (4, 131).

Не значит ли это, что обличением прекрасно известных современникам Гоголя административных злоупотреблений, не раз к тому же осмеянных его предшественниками (Кантемиром, Сумароковым, Капнистом, Грибоедовым и др.), идейное задание «Ревизора» отнюдь не исчерпывалось, что сами «злоупотребления» и «несправедливости» предстают в комедии порождением нечистой, продажной, обманчивой совести, т. е. бессовестности, всех гражданских слоев крепостнического общества? ²⁰

Олицетворенная в Хлестакове «продажная совесть», или бессовестность, духовный маразм крепостнического общества выступают в «Ревизоре» сугубо психологической пружиной всех беззаконий, творимых Городничим и другими чиновниками «уездного города». В «Развязке „Ревизора“» (самом последнем, опубликованном уже после смерти Гоголя автокомментарии, написанном, как и «Театральный разезд», в драматической форме и предназначенном для бенефиса М. С. Щепкина 1847 года) «уездный город» именуется «нашим, душевным городом» (4, 130). Современники, в том числе и принадлежавшие к ближайшему окружению писателя (тот же Щепкин, Аксаков и др.), не приняли этого определения, как и «Развязки. . .» в целом, сочтя то и другое за мистиче-

скую «аллегорию», перечеркивающую все социально-обличительное содержание комедии. До сих пор «Развязка. . .» и ее «душевный город» трактуются исследователями как плод реакционного мистицизма позднего Гоголя. При этом не только современники, но и исследователи не заметили сказанного в той же «Развязке. . .» о вполне реальных, земных «страстях» человека, которые «подкупают» его совесть, лишают чувства собственного достоинства и отказывают в нем другим людям (4, 130—131).

Зачем нужна Гоголю унтер-офицерская жена, ни за что ни про что высеченная по приказу Городничего? В качестве жертвы полицейского произвола? Да, и в этом качестве тоже. Но не только. Иначе она не была бы выставлена на всеобщее осмеяние. В чем же «смешное» (осуждаемое) унтер-офицерской жены, этой, казалось бы, безобидной и бесправной российской обывательницы? В том, что она хлопочет не о защите своего человеческого достоинства, а, подобно своему обидчику, который, как известно, «очень неглупый, по-своему, человек» (4, 9) и не любит «пропускать того, что плывет в руки» (4, 113), стремится извлечь выгоду из нанесенного ей оскорбления, не видя в нем ничего другого, кроме «ошибки» Городничего. «А за ошибку-то повели ему заплатить штраф. Мне от своего счастья неча отказываться», — говорит она Хлестакову (4, 72). Так несправедливо высеченная за сценой унтер-офицерская жена нравственно сечет, унижает себя перед зрителями, подтверждая справедливость знаменитой, абсурдной на первый взгляд реплики Городничего: «Она сама себя высекала» (4, 77). Как и все в «Ревизоре», эта реплика имеет двойной смысл — прямой, но абсурдный и подразумеваемый, но истинный.

Общее для Городничего и унтер-офицерской жены стремление («страсть») не упустить ничего, «что плывет в руки», присуще и ряду других действующих лиц комедии при всем различии их общественного положения. Например, и Хлестакову и Осипу.

Хлестаков — купцам: «Ну, и подносик можно» (4, 71). Он же — Городничему: «Нет, зачем? это пустое; а впрочем, пожалуй, пусть дают коврик» (4, 79).

Осип: «Ваше высокоблагородие! зачем вы не берете? Возьмите! в дороге всё пригодится. Давай сюда головы и кулек! подавай всё! всё пойдет в прок. Что там? веревочка? давай и веревочку! и веревочка в дороге пригодится. . .» (4, 71).

За последним, ставшим афоризмом изречением Осипа стоит целая философия жизни, философия стяжательства ради стяжательства, которой неосознанно придерживаются почти все действующие лица комедии сообразно своему общественному положению, возрасту, полу и характеру. Соответственно каждое из действующих лиц предстает носителем той или другой черты «кривой рожи» крепостнического общества, черты, порождающей «все дурное» современного Гоголю национального бытия. С этим связана и одна из существенных особенностей художественной структуры «Ревизора» — последовательно проведенное отражение одного комедийного персонажа в другом.

Казалось бы, что общего между Бобчинским и супругой Городничего, Анной Андреевной? Между тем родство их душ, в равной мере охваченных неодолимым пустопорожним любопытством к «особе» мнимого ревизора, отчетливо заявляет о себе обнаженной тождественностью речевого выражения.

Бобчинский — Городничему: «Ничего, ничего, я так: петушком, петушком побегу за дрожками. Мне бы только немножко в шелочку-та в дверь эдак посмотреть, как у него эти поступки» (4, 22).

Анна Андреевна — Авдотье: «. . . да ты бы побежала за дрожками. Ступай, ступай сейчас! Слышишь, побегу, расспроси: куда поехали, да расспроси хорошенько, что за приезжий, каков он, слышишь! подсмотри в шелку и узнай все. . . скорее, скорее, скорее, скорее» (4, 24—25).

Традиционная трактовка «Ревизора» как комедии социально-политической, антикрепостнической и чуть ли не антимоноархической заставляет полагать ее главным героем Городничего. По определению же самого Гоголя, «всех труднее», а тем самым и «главнее» в комедии роль Хлестакова (4, 116), а Городничего — «одна из главных» (4, 113). Если Хлестаков — «лицо фантазмагорическое, лицо, которое, как лживый, олицетворенный обман, унеслось, вместе с тройкой, бог весть куда» (4, 118), то Городничий, далеко не столь легкомысленный и приглуповатый обманщик, как Хлестаков, оказывается обманутым не столько Хлестаковым, сколько своей собственной нечистой совестью. Конечно бы, по своему чину и характеру неглупого, осмотрительного, практичного человека, умудренного долгим и нелегким опытом службы «начиная с низов», Городничий — прямой антипод Хлестакова. Но Хлестаков не раз «высовывается» из Городничего, проглядывает в нем. Раньше всего, когда Городничий уговаривает своих подчиненных навести хоть какой-нибудь внешний порядок во вверенном каждому из них учреждении: «. . . я и прежде хотел вам это заметить, но все как-то позабывал» (4, 13), или: «Я хотел давно об этом сказать вам, но был, не помню, чем-то развлечен» (4, 14). Это стиль отнюдь не Городничего, а Хлестакова.

В последнем действии комедии Городничий местами превращается уже почти в двойника Ивана Александровича: «. . . теперь можно большой чин зашибить, потому что он запанибрата со всеми министрами и во дворец ездит; так поэтому может такое производство сделать, что со временем и в генералы вылезешь. . . Ведь почему хочется быть генералом? потому, что случится, поедешь куда-нибудь — фельдъегеря и адъютанты поскачут везде вперед: лошадей! и там на станциях никому не дадут, всё дожидается: все эти титулярные, капитаны, городничие, а ты себе и в ус не дуешь: обедаешь где-нибудь у губернатора, а там: стой городничий! Хе, хе, хе (*заливается и помирает со смеху*), вот что, канальство, заманчиво!» (4, 82). Ср. Хлестаков: «Я им всем задал острастку. . . я такой! Я не посмотрю ни на кого. . . Я везде, везде. Во дворец всякий день езжу. Меня завтра же произведут сейчас в фельдмарш. . .» (4, 50).

Анна Андреевна на свой манер вторит и Городничему и Хлестакову: «Я не иначе хочу, чтоб наш дом был первый в столице, и чтоб у меня в комнате такое было амбре, чтоб нельзя было войти и нужно бы только этак зажмурить глаза (*Зажмуривает глаза и нюхает*). Ах! как хорошо!» (4, 83). «Хорошо» и абсурдно в той же мере, в какой и хлестаковские «в семьсот рублей арбуз» и «суп в кастрюльке», что «прямо на пароходе приехал из Парижа; откроют крышку — пар, которому подобного нельзя отыскать в природе» (4, 49). «Пар» и «амбре» — блестяще найденные примеры равной фантазмагоричности, нелепости представлений Хлестакова и Анны Андреевны о хорошей жизни. Эти представления находят косвенное выражение и в поздравительных пожеланиях Анне Андреевне Добчинского: «Вы будете в большом, большом счастье, в золотом платье ходить и деликатные разные супы кушать. . .» (4, 85—86).

В Бобчинском и Добчинском видна и еще одна черта Хлестакова — вера в свои выдумки и неудержимое перерастание одного фантастического измышления в другое, еще более фантастическое. Приняв за чистую монету вранье подвыпившего Хлестакова, Бобчинский и Добчинский уже по собственному почину производят его в генералы, «а когда генерал, то уж разве сам генералиссимус» (4, 51), и тут же спешат сообщить свое ошеломительное открытие тем, которые «еще ничего об этом не знают» (см. редакцию первого издания «Ревизора» — 4, 416).

Наиболее явно (а в цензурном отношении невинно) общие с Хлестаковым черты обнаруживаются у его крепостного лакея Осипа. «Смешное» монолога

Осипа заключается в том, что лакей осуждает барина за то, что присуще ему самому и в чем он не видит ничего для себя предосудительного. «Батюшка пришлет (Хлестакову. — *Е. К.*) денежки, чем бы их попридержать — и куды!.. пошел кутить: ездит на извозчике, каждый день ты доставай в кеатр билет, а там через неделю — глядь и посылает на толкучий продавать новый фрак... делом не занимается: вместо того, чтобы в должность, а он идет гулять по прешпекту, в картишки играет» (4, 27). Это о Хлестакове. Ср. о самом себе: «Деньги бы только были, а жизнь тонкая и политичная: кеатры, собаки тебе танцуют, и всё, что хочешь... пойдешь на Щукин — купцы тебе кричат „Почтенный!“... компании захотел — ступай в лавочку... Наскучило идти — берешь извозчика и сидишь себе, как барин, а не хочешь заплатить ему, — изволь: у каждаго дома есть сквозные ворота, и ты так шмыгнешь, что тебя никакой дьявол не сыщет» (4, 26—27). В первой редакции «Ревизора» Осип осуждает Хлестакова и за то, что он «извозчиков надувает» (4, 157).

Некритическое отношение к самому себе, убежденность в своем безусловном праве на то, в чем отказывают или что ставят в вину другим, в «Ревизоре» осмеивается как самая зловердная черта сознания и самосознания всех общественных слоев николаевской империи. Наиболее явно эта черта проступает в монологе Осипа. Но не только: негодую на взяточничество Городничего, купцы при его прямом содействии, обеспеченном добровольной взяткой, и без зазрения совести обворовывают государство; возмущаясь взяточничеством того же Городничего, Хлестаков тут же преспокойно принимает «подношения» купцов и под видом «займа» вымогает подобные «подношения» у чиновников. Или: будучи до мозга костей кокеткой, Анна Андреевна упрекает в том же, без достаточных оснований, служанку Авдотью и свою собственную дочь. Или: Хлестаков не сомневается в своем праве быть сытым и в обязанности других позаботиться об этом («Как же они едят, а я не ем? отчего же я, черт возьми, не могу так же? разве они не такие же проезжающие, как и я?»), но лишает этого права хозяина трактира и Осипа: «Он (хозяин. — *Е. К.*) думает, что как ему, мужику, ничего, если не поесть день, так и другим тоже», затем: «...там супу немного осталось, Осип, возьми себе». «Возьми» не потому, что голоден, а потому, что «осталось» (4, 31, 30, 32).

Хлестаков и Осип, Городничий и унтер-офицерская жена — характеры социально дифференцированные и в разной мере индивидуализированные. Но они единосушны в том «дурном» и «смешном», что руководит их стремлениями и поступками и проявляется в их взаимном отражении, которое нужно Гоголю для того, чтобы «вывести на чистую воду» незримого и главного антигероя комедии — общесловного и общечеловеческого «подлеца» (6, 223). Общесловного и общечеловеческого потому, что он таится в душах всех граждан крепостнического общества, одержимых в той или иной мере низменными и подлыми, но довольно-таки заурядными человеческими страстями и страстишками. Соответственно каждый из зримых антигероев комедии сверх своего конкретного социального облика и характера и при его посредстве представляет типовую модель одного из многообразных социально-психологических «платьев», в которые рядится этот «сборный» «подлец» современной писателю русской жизни. В силу своей «сборности» он безличен, но копошится в душах людей, толкая их, как и действующих лиц комедии, на всякого рода бессовестные дела, сообразно чину, званию, возрасту, социальному положению и возможностями каждого. Обнажить общий нравственно-психологический механизм повседневного и повсеместного пренебрежения высоким званием русского Человека и Гражданина — такова истинная новаторская суть авторской «мысли» «Ревизора». Общеизвестно, бесспорно и очень важно, что обрисованные в комедии злоупотребления и несправедливости захолустного

«уездного города» обличают коррупцию всего правительственного аппарата николаевской монархии, беззаконие всей системы полицейско-бюрократического произвола. Но это отнюдь не исчерпывает содержания «Ревизора», а служит лишь средством наглядного, образного выражения более глубокого замысла — «выставить... на всенародные очи» все то, незримое ими (6, 134), что проникает разные сферы современной автору русской жизни, образует ее тлетворный нравственный климат, пронизанный «электричеством чина, денежного капитала, выгодной женитьбы», стремлением «достать выгодное место, блеснуть и затмить, во что бы то ни стало, другого, отомстить за пренебрежение, за насмешку», как об этом скажет Гоголь в «Театральном разъезде» (5, 142).

Иначе говоря, в «Ревизоре» обнаруживается «пошлость» крепостнического сознания в целом, мнимость, призрачность его ценностных представлений, которые по ходу действия оборачиваются всеобщим обманом и самообманом, превращением действующих лиц, за исключением Хлестакова, из обманщиков в обманутых, столько же другими, сколько и самими собой (наиболее яркий пример — Городничий, если и не главный, то один из главных героев комедии). Всеобщий обман и самообман, а не «страх», как принято думать, является психологической пружиной действия «Ревизора», связывает в единство социально разнородные, но внутренне близкие характеры.

Сказанное никак не умаляет гражданского пафоса творчества автора «Ревизора», а только выявляет в этом творчестве глубинный человековедческий, психологический аспект, наиболее актуальный для нашего времени в свете задач воспитания социалистической нравственности.

Да, «Ревизор» — комедия безусловно социально-обличительная, но вместе с тем и насквозь психологическая. И это так потому, что ответственность за все «вещественные беспорядки» русской жизни возлагается в ней не на самодержавно-крепостнический строй, а на нравственное растрепанное общество, на его бездуховность, одержимость жаждой стяжательства, личного преуспеяния, ради которых повсеместно и постоянно преступается «закон», как правительственный, так и нравственный, попираются права и человеческое достоинство тех, кто не стоит у кормила власти, не имеет чина или капитала. Гражданский пафос «Ревизора», вся система использованных автором художественных средств направлены к тому, чтобы заставить зрителей и читателей увидеть в представленных типах (по ходу действия) зеркальное отражение нечистоты своей собственной чиновной, купеческой, обывательски-приобретательской «души». Ведь именно об этом говорят слова потрясенного Городничего, обращенные к зрительному залу: «Чему смеетесь? над собою смеетесь!..» (4, 94), равно как и реплика того же Городничего в редакции первого издания «Ревизора»: «Ничего не вижу. Вижу какие-то свиные рылы, вместо лиц; а больше ничего» (4, 456). Наконец, о том же свидетельствует и предпосланная печатному тексту комедии в качестве эпиграфа народная поговорка: «На зеркало неча пенять, коли рожа крива».

Такова сокровенная «мысль» «Ревизора», возможно, действительно подсказанная Пушкиным, но дерзновенно и лукаво воплощенная Гоголем в новых формах высокой «общественной комедии». Дерзновенно и лукаво потому, что, смеясь над «свиными рылами» ее персонажей, зрители и читатели в сущности смеются над собой, до конца об этом не подозревая. Предполагалось, однако, что они неизбежно «оглянутся» на себя, осознают собственную порочность и очистительной силой смеха от нее исцелятся. Вот почему Гоголь и называет единственным «честным лицом» комедии «смех» (5, 169). Но это «лицо» действует не на сцене, а в зрительном зале и потрясает его, подобно тому как преступных героев трагедии Шекспира «Гамлет» — короля и королеву — потрясает подстроенная для них Гамлетом «мышеловка».

* * *

Исследователи не раз отмечали трагический подтекст «Ревизора», ссылаясь на сказанное о нем в «Авторской исповеди»: «В Ревизоре я решился собрать в одну кучу все дурное в России, какое я тогда знал, все несправедливости, какие делаются в тех местах, и в тех случаях, где больше всего требуется от человека справедливости, и за одним разом посмеяться над всем» (8, 440). Но собрать и осмеять в одной комедии «все дурное» национального бытия решительно невозможно. Автор «Ревизора» на это и не претендовал. Но он стремился обнажить нравственно-психологическую почву, на которой произрастает «все дурное в России», в том числе и коррупция ее управленческого, чиновно-полицейского аппарата.

В сущности только это и пытался разъяснить современникам Гоголь в автокомментариях к своей комедии, включая и последний из них — «Развязка „Ревизора“» (1846).

Не входя в рассмотрение вопроса по существу, советские исследователи, за исключением В. А. Десницкого,²¹ автоматически восприняли мнение современников Гоголя о «мистицизме» его позднего творчества и распространили это мнение на все автокомментарии к «Ревизору», в том числе и на самый фундаментальный из них — «Театральный разъезд». По своей сквозной и единственной теме — разноречивость суждений о первом представлении «Ревизора» — «Театральный разъезд» примыкает к «Отрывку из письма. . .» (см. ниже), но в отличие от него является законченным драматическим произведением, которое по праву может быть названо творческой декларацией автора. Заверение же Гоголя в том, что эта пьеса «написана сгоряча, скоро после представления „Ревизора“», т. е. в 1836 году (12, 84), — явная мистификация. Из писем Гоголя к Н. Я. Прокоповичу следует, что «пиеса» была написана Гоголем специально для первого издания его сочинений, следовательно, не раньше 1841-го и не позже 1842 года. Ею завершался последний, драматургический том издания, а тем самым и все издание, чему Гоголь придавал особое, принципиальное значение (см. письмо Прокоповичу от 29 августа 1842 года — 12, 104). Но для театра «пиесу» не предназначал, полагая «неудобной» для сцены (12, 151).

Проецируя «Театральный разъезд» на «Выбранные места из переписки с друзьями», появившиеся пять лет спустя, исследователи усматривают в нем «компромисс между Гоголем-обличителем и Гоголем — провозвестником „миренья с жизнью“» (4, 549). Сказано голословно, без всякой аргументации, как нечто само собою разумеющееся. Белинский же в 1843 году отозвался о «Театральном разъезде» так: «. . . в этой пьесе, поражающей мастерством изложения, Гоголь является столько же мыслителем-эстетиком, глубоко постигающим законы искусства, которому он служит с такою славой, сколько поэтом и социальным писателем. Эта пьеса есть как бы журнальная статья в поэтически-драматической форме, — дело, возможное для одного Гоголя! В пьесе этой содержится *глубоко сознанный теория общественной комедии* и удовлетворительные ответы на все вопросы, или, лучше сказать, на все нападки, возбужденные „Ревизором“ и другими произведениями автора» (6, 663; курсив мой. — Е. К.). Советские исследователи порою игнорируют эти, поистине золотые, слова Белинского, и не случайно, а потому, что они никак не соответствуют общепринятому представлению о реакционно-мистическом переосмыслении поздним Гоголем его обличительной социально-психологической комедии. Само же это насквозь ложное представление дискредитирует в глазах работников театра и кино ценнейшие автокомментарии к ней, позволяя не считаться с ними и соревноваться в «самостоятельности» сценической интерпретации

«Ревизора». Причем не столько друг с другом, сколько с Гоголем. И происходит это, невзирая на то, что некоторые автокомментарии носят сугубо режиссерский характер и обращены в первую очередь к работникам сцены, например «Отрывок из письма. . .» и «Предуведомление для тех, которые пожелали бы сыграть как следует „Ревизора“».

Выражения «пожелали бы» и «как следует» говорят сами за себя, свидетельствуя о неудовлетворенности Гоголя всеми известными ему постановками комедии, начиная с самой первой из них, осуществленной в Петербурге 19 апреля 1836 года. Непосредственно ей, и только ей, Гоголь посвятил свой первый, по-видимому, автокомментарий к «Ревизору» — «Отрывок из письма, писанного автором вскоре после первого представления „Ревизора“ к одному литератору». Письмо адресовано якобы Пушкину и датировано Гоголем 25 мая того же 1836 года. То и другое сомнительно. В день первого представления «Ревизора» Пушкин, вопреки утверждению Гоголя, был в Петербурге. В Москву же уехал десять дней спустя, 29 апреля. 23 мая он вернулся в Петербург и наверняка успел встретиться и побеседовать с Гоголем о «Ревизоре» до того, как тот в июне уехал за границу. Не исключено, что такая беседа (и, возможно, не одна) и нашла свое отражение в «Отрывке из письма. . .», о котором идет речь.

Впервые никому до того неизвестный «Отрывок. . .» упоминается Гоголем в письме к С. Т. Аксакову от 5 марта 1841 года в числе других одновременно посылаемых ему «приложений» к «Ревизору» для подготавливавшегося тогда Аксаковым второго издания комедии. Оно вышло в 1841 году вместе с «Отрывком. . .». Очевидно, тогда же для этого издания он и был написан.

Основное место в «Отрывке из письма. . .» уделено «роли» Хлестакова как главного «лица» комедии, в котором сконцентрировано «многое разбросанное в разных русских характерах» (4, 101), действующих на сцене и в жизни. «Всякий, — поясняет Гоголь, — хоть на минуту, если не на несколько минут, делался или делается Хлестаковым, но, естественно, в этом не хочет только признаться; он любит даже и посмеяться над этим фактом, но только, конечно, в коже другого, а не в собственной. И ловкий гвардейский офицер окажется иногда Хлестаковым, и государственный муж окажется иногда Хлестаковым, и наш брат, грешный литератор, окажется подчас Хлестаковым. Словом, редко кто им не будет хоть раз в жизни, — дело только в том, что вслед за тем очень ловко повернется, и как будто бы и не он» (4, 101). Разъяснения Гоголя вызваны решительным несогласием с облегченным — «водевильным» и карикатурным — исполнением роли Хлестакова актером Александринского театра Дюром.

Попутно позволим себе заметить: в современных театральных постановках «Ревизора» режиссеры и исполнители роли Хлестакова предпочитают следовать по стопам Дюра. А ведь сказанное в «Отрывке из письма. . .» по поводу Хлестакова Дюра будет повторено в «Мертвых душах» применительно к Чичикову: «А кто из вас (читателей. — Е. К.) . . . в минуты уединенных бесед с самим собой, углубит во внутрь собственной души сей тяжелый запрос: „А нет ли и во мне какой-нибудь части Чичикова?“ Да, как бы не так! А вот пройди в это время мимо его какой-нибудь его же знакомый, имеющий чин ни слишком большой, ни слишком малый, он в ту же минуту толкнет под руку своего соседа и скажет ему, чуть не фыркнув от смеха: „Смотри, смотри, вон Чичиков, Чичиков пошел!“» (6, 245). Говоря так о Чичикове, Гоголь намекает на тайное тайных всего своего зрелого творчества, приподнимая для нас завесу над до сих пор не разгаданной «загадкой» «Ревизора». Трудность же ее разгадки, особенно средствами сценического искусства, обусловлена притчеобразной структурой словесной ткани комедии и самого ее действия.

Притча — одна из разновидностей художественной символики. Это иносказание, словесно-образная ткань которого, в отличие от символа, вполне рациональна. Она имеет двойной смысл — прямой и подразумеваемый, где первый является средством наглядного выражения второго. Начиная с древности самой распространенной жанровой разновидностью притчи является басня. Прямой смысл басни Крылова «Волк на псарне» исчерпывается торжеством мирных обитателей псарни над ворвавшимся в нее хищником. Подразумеваемый же, отнюдь не зоологический, а высокопатриотический смысл той же басни — закономерное и великое торжество русского народа над, говоря словами Л. Н. Толстого, «хищным зверем французского нашествия».

В «Ревизоре» все, начиная с наименования комедии, имеет двойной смысл, прямой и подразумеваемый. В прямом смысле слово *ревизор* означает должностное лицо, призванное контролировать ту или иную сферу государственной деятельности. Хлестаков — «мнимый ревизор» и в то же время олицетворенная «ветренная светская совесть, продажная, обманчивая совесть» (4, 131). Одно непосредственно связано с другим и в иносказательной форме выражает несокрушимую веру Гоголя в решающее значение для судеб и блага общественного бытия его духовного фактора — «совести», или, что то же, нравственного чувства. В противоположность «мнимому ревизору» Хлестакову (его бессовестности) «настоящий ревизор» подразумевает неизбежное пробуждение в каждом человеке его собственной неподкупной, но до поры до времени претупно дремлющей совести.

Неправомерным, вульгарно-социологическим пренебрежением исследователей и театральными деятелей к нравственно-психологической, общечеловеческой проблематике бессмертной комедии Гоголя и обуславливается ложное представление о ее «загадочности».

В одном из позднейших и сугубо режиссерском автокомментарии «Предупреждение для тех, которые пожелали бы сыграть как следует „Ревизора“» (1846—1847) Гоголь опять настаивает на недопустимости водевильно-фарсовой аранжировки его театральных постановок: «Больше всего надобно опасаться, чтобы не впасть в карикатуру. Ничего не должно быть преувеличенного или тривиального даже в последних ролях. Напротив, нужно особенно стараться актеру быть скромней, проще и как бы благородней, чем как в самом деле есть то лицо, которое представляется. Чем меньше будет думать актер о том, чтобы смешить и быть смешным, тем более обнаружится смешное взятой им роли. Смешное обнаружится само собою именно в той сурьезности, с какою занято своим делом каждое из лиц, выводимых в комедии. Все они заняты хлопотливо, суетливо, даже жарко своим делом, как бы важнейшею задачею своей жизни. Зрителю только со стороны виден пустяк их заботы. Но сами они совсем не шутят и уж никак не думают о том, что над ними кто-нибудь смеется. Умный актер, прежде чем схватить мелкие причуды и мелкие особенности внешние доставшегося ему лица, должен стараться поймать *общечеловеческое* выражение роли» (4, 112). Общечеловеческое значит психологическое, свойственное природе человека вообще, но, разумеется, в его конкретном, национальном, социально-историческом выражении.

Трудно предположить, что «Предупреждение», равно как и «Отрывок из письма...», осталось неизвестным постановщикам и исполнителям современных и хорошо известных спектаклей «Ревизора», таких, например, как его «хореографическая транскрипция», уже много лет не сходящая со сцены Ленинградского театра оперы и балета им. С. М. Кирова, или столь же известный, давно поставленный и до сих пор идущий «Ревизор» Ленинградского Большого драматического театра, или осуществленная в 1984 году постановка той же комедии московским Театром сатиры. И сколь это ни парадоксально, во всех

трех упомянутых постановках «Ревизор» из общественной, острообличительной комедии единодушно превращается в чисто развлекательный, местами даже пошлый фарс. Зрительный зал реагирует на ряд его пассажей дружным смехом. Например, на неправдоподобную, если не сказать более, страстность любовных объяснений Хлестакова с Марьей Антоновной и Анной Андреевной («хореографическая транскрипция» и спектакль Театра сатиры) или кувырkanie через голову ошалевшего от счастья Городничего и пьяной развеселой компании чиновников, следующей в обнимку с также опьяневшим и развеселым Хлестаковым из трактира в дом Городничего (БДТ). Видя такое, во всех случаях вслед за Городничим задаешься вопросом: над чем смеетесь? И ответ может быть только один: над тем, против чего Гоголь так настойчиво предупреждал и в «Отрывке из письма. . .» и в «Предупреждении для тех, которые пожелали бы сыграть как следует „Ревизора“». И делается это вполне сознательно, под модным сейчас девизом «самостоятельного прочтения классики».

«Самостоятельное прочтение» — звучит гордо. Но далеко не всегда себя оправдывает. Например, самостоятельное прочтение водителем автомобильного транспорта правил дорожного движения. Классика потому и классика, что ее идейно-художественные ценности нетленны. Правомерность же их самостоятельного прочтения определяется его целью. Если эта цель — поиск новых, современных, наиболее доступных советскому зрителю и читателю форм и средств сценического выражения, то такую самостоятельность можно только приветствовать. Но когда режиссерская, литературоведческая и всякая другая «самостоятельная» интерпретация классического произведения претендует только на оригинальность, броскость, необычность, в жертву которым приносятся идейно-художественная специфика интерпретируемого произведения, вплоть до превращения высокой «общественной комедии» в развлекательный фарс, а ее действующих лиц — из сатирически обрисованных носителей общественных пороков в милых шалунов или в невинные жертвы объективных обстоятельств, в качестве таковых взывающих к сочувствию и состраданию, то ничего, кроме недоумения и протеста, это не вызывает.

В пояснение сказанного уместно вспомнить постановку «Ревизора», осуществленную В. Э. Мейерхольдом в 1926 году. Экстравагантность ее выразительных средств не подлежит сомнению; она породила бурную, длительную дискуссию об их правомерности. В том числе и о правомерности произвольного обращения Мейерхольда с авторским текстом комедии — исключения из него ряда сцен и замены их другими, сочиненными самим Мейерхольдом. Режиссерский произвол, в принципе недопустимый, здесь налицо. Но не следует забывать, что и сам Гоголь, также по чисто режиссерским соображениям, исключил из текста «Ревизора» две сцены «как замедлявшие течение пьесы». В целом же режиссерский замысел Мейерхольда был устремлен к обретению адекватных средств выражения в спектакле главного режиссерского указания самого Гоголя — его категорического возражения против какого бы то ни было окарикатуривания действующих лиц комедии и настоятельного требования сценического воплощения той «сурьезности», с которой каждое из лиц хлопочет о своем «пустяковом» деле.²² Не беремся судить, в какой мере удалось Мейерхольду осуществить свой замысел. Но сам по себе этот замысел заслуживает уважения и пристального изучения.

* * *

«Игроки» — последняя по времени и третья по счету завершенная комедия Гоголя. Но в драматургическом томе собрания его сочинений она напечатана не в первом разделе, поименованном «Комедии», а открывает следующий раз-

дел — «Драматические отрывки и отдельные сцены». В действительности «Игроки» никакая не «сцена», а самостоятельная и мастерски написанная комедия, но по своей форме необычная. Она представляет собою одно непрерывно длящееся действие, которое состоит из двадцати пяти «явлений», связанных появлением на сцене или уходом с нее тех или иных действующих лиц. Ничего, кроме их разговоров, по видимости откровенных, а на деле плутовских, на сцене не происходит. Поскольку все герои — профессиональные шулера, то их стовор с Ихаревым (тоже шулером, только что прибывшим в тот трактир, в котором они проживают) обчистить общими усилиями добропорядочного и недалекого помещика Глова воспринимается как Ихаревым, так и зрителями за чистую монету. Зрители видят в этом интригу комедии, весь интерес которой составляет ожидание, чем же она кончится, т. е. удастся или не удастся шулерам осуществить свой замысел. Но сам-то замысел, столь заманчивый для Ихарева, на деле оказывается только игрой, комедией в комедии, разыгрываемой перед ним (и перед зрителями) с целью обобрать его самого, а совсем не воображаемого Глова, роль которого исполняет в разыгрываемой шулерами комедии принадлежащий к их компании такой же, как и они, «игрок». Это шулерам и удастся, в результате чего Ихарев превращается из такого же, как и они, обманщика в жестоко обманутого, и не только ими, но и самим собой, поскольку он принимал самое непосредственное участие в афере. Но все это становится очевидным для него и для зрителей только в двух последних явлениях комедии, призванных потрясти Ихарева и зрителей своей неожиданностью и горькой правдой, точно так же как в «Ревизоре» героев и зрителей потрясает известие о прибытии «настоящего ревизора».

Учитывая глубокий и неизменный интерес Гоголя к Шекспиру, можно предположить, что необычная архитектура комедии «Игроки» подсказана сценой «мышеловки» в трагедии Шекспира «Гамлет». Напомним, что «мышеловка» — это пантомима («немая сцена!»), которую по просьбе Гамлета разыгрывают странствующие комедианты в королевском дворце перед началом спектакля, рассказывающего об убийстве в 1538 году герцога Урбанского Гонзаго его братом Луиджи. Пантомима и сопровождающий ее текст сочинены Гамлетом с целью уличить в преступлении датского короля, убившего своего родного брата, отца Гамлета, для того чтобы расчистить себе дорогу к трону.

«Немая сцена» «Ревизора» тоже пантомима и, возможно, возникла не без воздействия той же гамлетовской «мышеловки». Но «немая сцена» — иносказание и потому требует разгадки, «ключа» к которой в «Ревизоре» нет. В «Игроках» же нет никакого иносказания. Сюжет обманутого обманщика в «Игроках» говорит сам за себя и разворачивается не столько в психологическом, сколько в сугубо бытовом, повседневном плане, низшего, по сравнению с «Ревизором», ранга. В «Ревизоре» хоть и уездный, но все-таки город. В «Игроках» — трактир с его временными постояльцами, а тем самым и мимолетными знакомствами. И для всех действующих лиц комедии случайная встреча — всего лишь дорожный эпизод. Идея или сюжет обманутого обманщика и всеобщего обмана воплощены в «Игроках» значительно проще, нагляднее, чем в «Ревизоре». Но связь между ними существует.²³

Можно предположить, что «Игроки» были задуманы и написаны Гоголем в качестве одного из автокомментариев к «Ревизору» в драматической форме, вроде «Театрального разъезда», но более, чем он, понятного широкой публике. Посылая окончательно отредактированную рукопись «Игроков» Н. Я. Прокоповичу, Гоголь называет их, как и «Театральный разъезд», не пьесой, а «статьей» и говорит об «Игроках»: «Черновые листы так были уже давно и неразборчиво написаны, что дали мне работу страшную разбирать» (12, 104). Черновые наброски «Игроков» написаны на бумаге русских фабрик, что заставляет

исследователей датировать их первой половиной 1830-х годов, т. е. полагать, что они написаны до отъезда Гоголя в июне 1836 года за границу. Однако непосредственно комических эпизодов в «Игроках» нет, и по своей общей тональности они значительно ближе к «Мертвым душам», нежели к «Ревизору», не говоря уже о «Женитьбе». В частности, ряд мотивов комедии присутствует и в «Мертвых душах». Например, рассказ Ноздрева о том, как он дочиста «продулся в пух» на ярмарке по собственной глупости: «Не загни я после пароле на проклятой семерке утку, я бы мог сорвать весь банк» (6, 64). В «Игроках» шулера инсценируют перед Ихаревым подобный проигрыш мнимого гусара Глова. Сходство ряда мотивов «Игроков» и «Мертвых душ» позволяет думать, что комедия, именуемая «сценой», была задумана и создана Гоголем на протяжении 1839—1841 годов и обработана окончательно в августе 1842 года (см. письмо Н. Я. Прокоповичу от 29 августа 1842 года — 12, 104).

* * *

Помещенные в IV томе собрания сочинений Гоголя вслед за «Игроками» «отрывки» — «Утро делового человека», «Тяжба», «Лакейская» и «Отрывок» — представляют собой переработанные в самостоятельные комические миниатюры фрагменты задуманной и начатой Гоголем еще в 1832 году комедии «Владимир 3-ей степени». Действие всех четырех миниатюр протекает в высших чиновно-светских кругах петербургского общества. Самая ранняя из них — «Утро делового человека» — написана не позднее 1835 года и напечатана в первом томе пушкинского «Современника» (апрель 1836 года) под названием «Утро чиновника».

Новое заглавие («Утро делового человека») сугубо иронично, ибо утро начинается для важного министерского чиновника Ивана Петровича Барсукова игрой с собачкой и прицеплением бумажки к ее хвосту. Не менее иронична и авторская ремарка «тоже деловой человек», относящаяся к визитеру и сослуживцу Барсукова — Александру Ивановичу (5, 102). Утренняя беседа этих двух «деловых» людей протекает в воспоминаниях о минувшей ночи, проведенной ими за картами, и переходит в спор, кто из игроков какой картой «ходил». Внешне угодливый и почтительный к старшему по чину Барсукову, Александр Иванович в душе его ненавидит. Мечту Барсукова быть «представленным» к «орденку на шею» Александр Иванович воспринимает как личное оскорбление, поскольку, будучи «пятью годами старше его по службе. . . до сих пор не представлен» (5, 107—108). Пообещав Барсукову всячески содействовать осуществлению его мечты, Александр Иванович тут же решает про себя сделать все от него зависящее, чтобы воспрепятствовать «представлению» Барсукова и попутно крупно напакостить ему по служебной линии. В целом «Утро делового человека» — это едко сатирический и сугубо психологический этюд на тему низменных страстей, скрывающихся за внешней респектабельностью чиновно-светских отношений.

Отъезд Гоголя в 1836 году за границу прервал на время начатую им переработку отдельных фрагментов «Владимира 3-ей степени» в самостоятельные комические «сцены». Но от этого замысла Гоголь не отказался. Так, 1 декабря 1838 года он пишет из Рима М. П. Погодину о намерении «собрать» для Щепкина «лоскутки» своей «истребленной. . . комедии» (11, 187). Речь идет о комедии «Владимир 3-ей степени», которая не была «истреблена», но осталась незаконченной, о чем свидетельствуют помимо прочего и две сохранившиеся ее рукописи, из которых ни одна до конца не доведена. Говоря о «лоскутках», Гоголь имеет в виду несколько вырезок из этих рукописей, тех самых, которые и были переработаны в самостоятельные сатирические сцены. За исключением

«Утра делового человека», опубликованного раньше, все три последующие сцены были напечатаны впервые и непосредственно вслед за «Утром...» в IV томе «Сочинений» Гоголя, помеченном 1842 годом, но вышедшем в свет в январе следующего года. Первая из этих трех сцен — «Тяжба». По существу она явилась продолжением «Утра делового человека».

Место действия «Тяжбы» — кабинет сенатского обер-секретаря Пролетова. Пролетов же не кто иной, как Александр Иванович «Утра делового человека», но только переименованный. Иван Петрович Барсуков, собеседник Александра Ивановича, в «Тяжбе» не появляется, но упоминается в качестве Павла Петровича Бурдюкова, который, сфабриковав подложное завещание умершей тетушки, стал единственным наследником принадлежавших тетушке имений и тем самым ограбил своего брата Христофора Петровича. Узнав от пострадавшего о затеянной им тяжбе с Павлом Петровичем, Пролетов почитает ее за «подарок судьбы», «бесценный» для себя «клад», посредством которого он нанесет неотразимый удар обогнавшему его по службе Павлу Петровичу Бурдюкову.

Такова несомненная сюжетная связь «Тяжбы» с «Утром делового человека», завуалированная в «Тяжбе» переименованием действующих лиц.

Гоголь написал «Тяжбу» примерно четыре года спустя после «Утра делового человека», во время своего пребывания в России с 26 сентября 1839 года по 18 мая 1840 года, когда он жил то в Москве, то в Петербурге.

17 октября 1839 года С. Т. Аксаков пишет сыновьям: «В прошедшую субботу (14 октября. — Е. К.) Гоголь читал у нас *начало* комедии „Тяжба“». ²⁴ В воспоминаниях же о своем общении с Гоголем в 1840 году Аксаков рассказывает о состоявшемся 8 марта у него в доме «мастерском чтении» Гоголем «*всей*», т. е. уже законченной, «сцены» той же «Тяжбы». ²⁵ Из этого следует, что она была написана между октябрём 1839-го и мартом 1840 года.

Очевидно тогда же Гоголь обработал для печати и следующую за «Тяжкой» «сцену» «Лакейская», написанную, как и «Тяжба», на бумаге русской фабрики. Никаких сюжетных связей с другими «сценами» в «Лакейской» не просматривается. Но ее идейное единство с ними несомненно, поскольку в ней изобличается развращающее влияние на крепостных слуг их высокопоставленных бесчестных владельцев и бар.

Следующий за «Лакейской» «отрывок» первоначально имел заглавие «Сцены светской жизни». Он действительно включает две сцены. Обе они происходят в доме Марьи Александровны, дамы высшего петербургского света. В первой сцене Марья Александровна по самым вздорным соображениям требует от своего скромного и благоразумного тридцатилетнего сына, чтобы он оставил штатскую службу и поступил на куда более престижную — военную, которую ему придется начинать юнкером. Сверх того, она требует, чтобы сын женился на предельно глупой, но богатой княжне Шлепехостовой. В ответ на разумные возражения сына Марья Александровна называет его «либералом» и утверждает, что он находится под влиянием известного прохвоста и также «либерала» — Собачкина. Но это не мешает ей в следующей сцене привлечь того же Собачкина к осуществлению любыми средствами тех взбалмошных требований, которые она предъявляет сыну.

В целом все скроенные из «черновых лоскутков» «Владимира 3-ей степени» сцены рисуют то, что сказано Гоголем в «Театральном разезде» о современных житейских «драмах», которые, не имея ничего общего с традиционными любовными драмами, «завязываются» стремлением «достать выгодное место, блеснуть и затмить, во что бы то ни стало, другого, отмстить за пренебрежение, за насмешку» под воздействием «электричества чина, денежного капитала, выгодной женитьбы».

В ожидании выхода в свет собрания своих «Сочинений» Гоголь в письме к Н. Я. Прокоповичу от 14 ноября 1842 года делает следующие распоряжения: «Все драматические сцены, составляющие четвертую часть (т. е. четвертый том «Сочинений». — Е. К.), принадлежат Щепкину. Это нужно разгласить и распространить тоже, чтобы меня не беспокоили и не тревожили другие актеры какими-нибудь письмами и просьбами. На всякую просьбу Щепкина снисходи и постарайся, чтоб сделано было все, что он просит. Половина драматических отрывков должна остаться ему для будущего бенефиса в будущем году, потому что для театра, вероятно, я ничего не произведу никогда» (12, 118).

Это овеянное грустью предположение оправдалось, если не считать написанную в 1846 году и предназначенную для бенефиса Щепкина «Развязку „Ревизора“». Но при жизни Гоголя она на сцену не попала, будучи запрещена театральной цензурой.

Однако уже не «производя» ничего для театра, Гоголь до конца дней оставался ему привержен, пристально следя за постановками своих комедий. Его режиссерские советы, замечания, иногда требования, в основном касались распределения между актерами ролей и сочетания в одном спектакле той или иной из его комедий с одной из его сцен, предназначенных для завершающего спектакль бенефиса первого актера, обычно М. С. Щепкина.

Кроме того, Гоголь не упускал возможности читать свои комедии исполнителям в целях корректировки их игры. Последним было чтение «Ревизора», которое состоялось 5 ноября 1851 года. На нем присутствовали М. С. Щепкин, П. М. Садовский, С. В. Шумский и др. Через четыре месяца с небольшим Гоголя не стало. Но его комедиография прочно вошла в репертуар русского — дореволюционного и советского — театра в качестве одного из величайших его достижений. При всем том в ней еще много загадочного. Неразгаданной, на наш взгляд, до сих пор остается психологическая, а тем самым и *обще-человеческая* проблематика драматургии Гоголя, острая комедийность которой служит средством обнаружения и постижения того или другого, не замечаемого «равнодушными очами» (VI, 134) трагического аспекта общественной жизни.

¹ См.: Данилов С. С. Гоголь в инсценировках // Н. В. Гоголь. Материалы и исследования. М.; Л., 1936. Т. 2. С. 423—471.

² Аксаков С. Т. История моего знакомства с Гоголем. М., 1960. С. 14.

³ См., например: Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. [Л.], 1952. Т. 14. С. 35. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

⁴ Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч.: В 15 т. М., 1947. Т. 3. С. 425—426.

⁵ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1956. Т. 10. С. 26, 28—29. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

⁶ Поскольку книга была издана в 1836 году, рецензия на нее до этого времени написана быть не могла. Позднее же первой постановки «Ревизора» — также, в силу подавленного состояния Гоголя и его отъезда в июне того же года за границу. Рецензия предназначалась для 1-го тома пушкинского «Современника» (вышел в свет 11 апреля 1836 года), но не успела к сроку, и ее сохранившаяся рукопись осталась незаконченной.

⁷ Пушкин. Полн. собр. соч. [М.; Л.], 1949. Т. 12. С. 27.

⁸ Там же.

⁹ Аксаков С. Т. История моего знакомства с Гоголем. С. 11—12.

¹⁰ Плетнев П. А. Сочинения и переписка. СПб., 1885. Т. 3. С. 522.

¹¹ Пушкин. Полн. собр. соч. Т. 12. С. 328.

¹² См. в кн.: Н. В. Гоголь. Материалы и исследования. Т. 2. С. 121.

¹³ Аксаков ошибся: Гоголь «вез комедию» не в Петербург, а следуя из Петербурга в Васильевку.

¹⁴ Аксаков С. Т. История моего знакомства с Гоголем. С. 14.

¹⁵ См. в кн.: Н. В. Гоголь. Материалы и исследования. Т. 2. С. 121—122.

¹⁶ См., например: Данилов С. С. Гоголь и театр. Л., 1952. С. 84—85; Кулешов В. И. Натуральная школа в русской литературе XIX века. 2-е изд. М., 1982. С. 113.

¹⁷ Дополнительную аргументацию в пользу Белинского см. в кн.: Белинский В. Г. Собр. соч.: В 9 т. М., 1976. Т. 1. С. 706—707.

¹⁸ См.: Надеждин Н. И. Литературная критика. Эстетика. М., 1972. С. 471—478, 548—549.

¹⁹ Пушкин. Полн. собр. соч. Т. 4. С. 372.

²⁰ Крепостное крестьянство к числу гражданских сословий не относилось.

²¹ См.: Десницкий В. А. Задачи изучения жизни и творчества Гоголя // Н. В. Гоголь. Материалы и исследования. Т. 2. С. 1—105. Несмотря на давность, статья не утратила своего научного значения и содержит много тонких, глубоко верных и несправедливо забытых суждений.

²² См.: Мацкин А. На темы Гоголя. Театральные очерки. М., 1984. С. 93—94 и др.

²³ Заметим, что Ихареву предшествует не только Городничий, но и такой страстный игрок в прямом и переносном смысле, как Германи пушкинской «Пиковой дамы». Обнаружив, что вместо туза им поставлена пиковая дама, «он не верил своим глазам, не понимая, как мог он обдернуться». «Обдернуться» — значит обмануться, обмануть самого себя. (См.: Пушкин. Полн. собр. соч. Т. 8. Кн. 1. С. 251).

²⁴ Лит. наследство. 1952. Т. 58. С. 566; курсив мой. — Е. К.

²⁵ Аксаков С. Т. История моего знакомства с Гоголем. С. 37.

И. А. ГОНЧАРОВ В ПОЛЕМИКЕ С ЭТИКОЙ ПОЗИТИВИЗМА (К ПОСТАНОВКЕ ВОПРОСА)

До недавней поры такие течения философской мысли, как вульгарный материализм, позитивизм, не были предметом пристального внимания историков отечественной философии. Это затрудняло и изучение русской литературы XIX века, которая в значительной своей части развивалась под знаком острых идейных споров с указанными учениями. После выхода в свет работ В. Н. Белопольского, Л. А. Журавлева, И. С. Кона, И. С. Нарского, Н. Ф. Уткиной, П. С. Шуринова¹ и др. представляется возможным внести в этот сложный вопрос бо́льшую ясность.

Следует учесть, что Гончаров как представитель буржуазно-просветительских взглядов в русской литературе, может быть, более чем кто-либо другой из русских писателей, развивавших традиции психологического реализма, испытал на себе влияние позитивизма. Ведь он видел ближайшую историческую перспективу в строительстве буржуазной цивилизации, а позитивизм как явление возник именно на буржуазной основе.²

Судя по всему, Гончаров вычленил для себя в позитивизме две основные тенденции. Первая заключалась в попытках научного объяснения мира. Вторая — в попытках заменить знанием, наукой, разумом религию, «метафизику», чувственное мировосприятие. Признавая первую, «созидательную», действительно позитивную тенденцию, Гончаров решительно боролся со второй, «разрушительной».

Характерно, что писатель на протяжении многих лет внимательно следил за развитием естественных наук. В его библиотеке хранились работы известного английского физика Д. Тиндала, американского естествоиспытателя Д. Дрепера, французских ученых — химика Л. Фигье, астронома и писателя К. Фламариона и т. д.³ Романист прекрасно понимал огромное значение «практических наук» для развития прогресса. В предисловии к «Обрыву» он заметил: «Нельзя жертвовать серьезными практическими науками малодушным опасениям. . . Пусть между молодыми учеными нашлись бы такие, которых изучение естественных или точных наук привело бы к выводам крайнего материализма, отрицания и т. п. Убеждения их останутся их личным уделом, а учеными усилиями их обогатится наука».⁴ Известно, что Гончаров оценил великое открытие Ч. Дарвина.

Первый герой-позитивист в русской литературе Петр Адуев изображается Гончаровым с определенной симпатией, даже его сравнения человека с машиной, а психических процессов с механическими не слишком смущают автора. Во всяком случае в письме к сестрам Никитенко от 16 августа 1860 года он без всякой иронии воспроизводит позитивистский дух речей своего героя, обращавшегося к племяннику со словами: «закрой клапан», «выпусти пар» и т. д., утверждавшего, что любовь — это не более чем «действие электричества; влюбленные — все равно, что две лейденские банки: оба сильно заряжены, поцелуями электричество разрешается, и когда разрешится совсем — прости, любовь, следует охлаждение». «. . . Припадки жизненной лихорадки. . . — пишет Гончаров, — это своего рода *пар*, который требует не того, чтоб выбрасы-

вали его беспорядочно или задыхались от него, а чтоб применяли его к делу, к рельсам и колесам. . .» (VIII, 352—353; курсив наш. — В. М.). Писатель признает за позитивизмом определенные права — в рамках буржуазной философии «преобразующей деятельности».

Позитивизм приемлем для Гончарова лишь до той черты, за которой начинается разрушение равновесия между «умом» и «сердцем», «наукой» и «религией». И начинается это, в его понимании, там, где философию позитивизма берут на вооружение не буржуазные создатели-цивилизаторы, продолжающие строительство истории и культуры, а разрушители-нигилисты, которые нарушают преемственные связи и стремятся перепрыгнуть через исторические «обрывы». Антирелигиозная направленность радикального позитивизма, его попытки «заменить» собою религиозные институты в области морали осуждаются Гончаровым, ибо это приводит к полному отрицанию «идеального», «души». Как показывает современная постановка данной проблемы, Гончаров верно определил слабое место позитивной этики.⁵ Против ее разрушительных тенденций выступил, разумеется, не один лишь Гончаров, но и многие другие писатели, в том числе Ф. М. Достоевский и Л. Н. Толстой.

Гончаров довольно хорошо ориентировался в учении позитивистов, чему в немалой степени способствовало то, что он был цензором журнала «Русское слово», в задачи которого входило популяризировать идеи позитивистов в России. Известно, в частности, что он писал цензорские отзывы на такие работы Д. И. Писарева, как «Исторические идеи Огюста Конта» и «Популяризаторы отрицательных доктрин». Реакция цензора на эти статьи была неблагоприятной.⁶ Почти с уверенностью можно утверждать, что Гончаров читал и другие позитивистские по духу статьи критика. В предисловии к «Обрыву» мы обнаруживаем скрытую полемику с теми мыслями Писарева, которые он высказал в статье «Исторические идеи Огюста Конта», а именно с тем, что религия как форма общественного сознания неизбежно и полностью будет вытеснена атеистическими воззрениями. «Уяснение религии, — пишет Гончаров, — даже самое отрицание ее началось вместе с религией и идет параллельно. Только пылкой юности позволительно мечтать, что эти два параллельные потока уже сошлись у ней под ногами» (VIII, 156).

Если с учением Конта автор «Обрыва» ознакомился, возможно, лишь по работам Писарева, то с некоторыми трудами известных английских позитивистов Г. Бокля и Дж. С. Милля писатель соприкоснулся самым непосредственным образом. До сих пор не было известно, с какой именно работой Бокля полемизирует Гончаров, однако знакомство с «Историей цивилизации в Англии» не оставляет на этот счет никаких сомнений. Предисловие к «Обрыву» показывает, что Гончаров внимательно прочел книгу Бокля. Вполне возможно, что он прочел ее уже в русском переводе.

В своей книге Бокль рассматривает ключевое для Гончарова понятие «прогресса» с позиций сугубо позитивистских. Он утверждает, что прогресс цивилизации предопределен не совершенствованием морали, а стало быть, и не опорой на ветхие религиозные догмы, но развитием и углублением научного познания. «Неоспоримо, — пишет он, — что в целом мире нет ничего такого, что бы изменялось так мало, как те великие догматы, из которых слагаются нравственные системы. Делать добро другим, жертвовать для пользы их собственными желаниями, любить ближнего, как самого себя, прощать врагам, обуздывать свои страсти, чтить родителей, уважать тех, которые поставлены над нами — в этих правилах и нескольких других заключается вся сущность нравственности, и к ним не прибавили ни одной йоты все проповеди, все наставления и собрания текстов, составленные моралистами и богословами. . . При неподвижности нравственных истин и при постоянном движении вперед

истин умственных, в высшей степени невероятно, чтобы прогресс общества зависел скорее от нравственных знаний, сумма которых в течение нескольких столетий оставалась неизменной, чем от знаний умственных, приобретение которых в течение многих столетий постоянно подвигается вперед. . .».⁷

Для Гончарова было неприемлемо самое противопоставление нравственных и умственных «знаний», по его мнению, несопоставимых, разнофункциональных. Важно отметить и другое. В позиции Бокля писателя беспокоит не антирелигиозность, а «антиморальность», отрицание «нравственных истин». Гончаров опасается, что игнорирование «всеисторического», выходящего за рамки определенной эпохи нравственного идеала, хотя бы и во имя прогресса, приведет в конечном итоге к господству узкопрактической, обслуживающей лишь потребности конкретной эпохи морали, отделенной от общечеловеческой морали целой «бездной». В «Обрыве» незамедлительно сказалась реакция писателя на идею превосходства «умственного прогресса».

В романе вскрыты основы логики позитивистской теории прогресса. В аргументации Бокля просматривается мысль о том, что для ускорения прогресса необходимо больше внимания обратить на «умственные истины». Гончаров, всю жизнь отстаивавший в борьбе с «обломовщиной» и романтическим прекраснотворением идею прогресса, на этот раз, однако, насторожился. В романе он проводит мысль, что временное «ускорение прогресса» приводит в итоге к исторической катастрофе, к «обрывам» в течении истории, ибо прогресс должен быть прочен, а условием прочности является его моральность. Выдвинутый самой историей новый оппонент «старой правде» заставил Гончарова внести принципиально значимые коррективы в свои размышления о прогрессе. Столкнувшись уже не отрицание и утверждение идеи прогресса (проблема «природы и цивилизации» в «Обломове»), а два различных понимания прогресса. Так появляется в «Обрыве» весьма важный пассаж о прогрессе: «А пока люди стыдятся этой силы, дорожа „змеиной мудростью“ и краснея „голубиной простоты“, отсылая последнюю к наивным натурам, до тех пор и достижение этой высоты невысказано, следовательно, невысказано и истинный, прочный человеческий прогресс». В предисловии к роману он прямо называет того, с кем вступает в спор: «. . .напрасно Бокль и подобные ему мыслители хотят измерить человеческий прогресс только мерилем знания — и в нем одном слить совершенствование человечества! Нравственное несовершенство, конечно, частью зависит от неведения — но большею частью и от дурной и злой воли. А победа последней достижима — не одним ведением, но и силою воли! Поэтому заповеди и Евангелие будут на этом пути единственными руководителями!» И далее: «Мыслители говорят, что ни заповеди, ни Евангелие ничего нового не сказали и не говорят, тогда как наука прибавляет ежечасно новые истины. Но в нравственном развитии дело состоит не в открытии нового, а в приближении каждого человека и всего человечества к тому идеалу совершенства, которого требует Евангелие, а это едва ли не труднее достижения знания» (VIII, 156—157). Сам Гончаров говорит не о «замещении» нравственного прогресса умственным или наоборот, а о том, что «и тот и другой пути параллельны и бесконечны». Достоинством Тушина автор считает то, что он имел сердце и «дорожил этой силой, если не выше ума, то хоть наравне» с силой ума.

Понимание прогресса, выраженное Боклем, давало основание как для создательно-буржуазной, так и для разрушительно-нигилистической, «волоховской» трактовки, что и вызвало резкую реакцию Гончарова. Характерно, что к идеям другого позитивиста, Дж. С. Милля, писатель относится совсем иначе. В своем трактате «О свободе» Милль не выходит за рамки представлений буржуазной английской демократии и вполне отвечает гончаровскому требованию исторической преемственности. В частности, Милль писал: «Никто не имеет

права принуждать индивидуума что-либо делать или. . . не делать на том основании, что от этого ему самому было бы лучше. . . Власть общества над индивидуумом не должна простирается далее того, насколько действия индивидуума касаются других людей».⁸ Такую постановку вопроса о правах личности Гончаров приветствовал, что видно из его статьи «Нарушение воли», в которой он постоянно ссылается именно на опыт английской буржуазной демократии. То же самое можно сказать и о «Необыкновенной истории». Не случайно Гончаров-цензор выступил с защитой книги Милля.⁹

В учении позитивистов о нравственности, о природе человека Гончаров активно не принял три взаимосвязанных принципа: 1) вульгарное, химико-физиологическое понимание человеческой природы; 2) отсутствие в позитивистской модели человека «свободной воли»; 3) утилитаристское (по И. Бентаму) понимание добра и зла. Все эти принципы естественно вытекают из позитивистского отрицания «идеального» в человеке.

С «биологическим» пониманием человека Гончаров спорит не только в «Обрыве», но и в «Необыкновенной истории», и в статьях, касающихся вопроса о понимании задач искусства с позиций «французской школы реализма». В «Необыкновенной истории» он так формулирует свои претензии к позитивной этике: «Все добрые или дурные проявления психологической деятельности подводятся под законы, подчиненные нервным рефлексам и т. д.».¹⁰ Добро и зло как производное от «нервных рефлексов» — эта антипозитивистская тема сближает романиста с автором «Братьев Карамазовых».

Воинствующим позитивистом в «Обрыве» является Марк Волохов, который искренно считает, что именно в физиологии и заключается разгадка человека. Он обращается к Вере со словами: «А вы — не животное? дух, ангел — бессмертное создание?» В словах Марка слышен отзвук того определения человека, которое было характерно для позитивистов. Так, в 1860 году П. Л. Лавров формулировал: «Человек (homo) есть зоологический род в разряде млекопитающих. . . позвоночное животное. . .».¹¹ Сходные взгляды развивал и М. Бакунин.¹² Разумеется, Гончаров, как и Достоевский, Толстой, не мог согласиться с таким объяснением человеческой природы. По его мнению, Волохов «развенчал человека в один животный организм, отнявши у него другую, не животную сторону». Этой полемикой с позитивистским взглядом на человека обусловлены многие особенности «Обрыва».

Гончаров протестует не против того, что в человеке позитивисты обнаруживают «животное», а против того, что только этим и исчерпывается их понимание человека. Романист видит в человеческой природе еще очень много звериного, но, в отличие от позитивистов, не утверждает, что это единственная данность. Наоборот, он показывает стремление человека от «звериного» к «духовному». На этом основана этическая концепция Гончарова начиная с 40-х годов.

Здесь следует вспомнить такие его произведения, как «Иван Савич Поджабрин», «Письма столичного друга к провинциальному жениху» и, главное, «Обыкновенную историю». Для всех этих произведений характерен специфический «зоологизм» в образной системе, причем этот «зоологизм» принципиально иной, чем в очерково-фельетонной традиции 30—40-х годов XIX века. Гончарова интересует не нравописание, а поиск нравственности. Уже в это время определилась главная этическая проблема писателя — проблема «очеловечения» человека, превращение его из «зверя» в нравственное существо.

Учение, которого придерживается Марк Волохов, «узаконивает» в человеке зверя, отвергает задачу нравственного совершенствования, оно наложило на героя заметный отпечаток. В Волохове постоянно проглядывает зверь, животное. «Прямой ты волк», — говорит ему Вера. Во время кульминационного

разговора с Верой он тряс головой, «как косматый зверь», «шел. . . непокорным зверем, уходящим от добычи», «как зверь, помчался в беседку, унося добычу».

У Волохова в этом плане много общего с тургеневским Базаровым. Автор «Отцов и детей» пишет, что Одинцова «задумывалась и краснела, вспоминая почти *звериное* лицо Базарова, когда он бросился к ней. . .» (курсив наш. — В. М.). В статье «Талантливая бесталанность» Н. В. Шелгунов обратил внимание на «анималистичность» образа Марка: «Автор нашел, что лучше и пристойнее всего сравнить Марка с собакой, несмотря на то, что грива, большой лоб и смелые серые глаза давали ему некоторое и, как кажется, немалое право на сходство со львом. . .».¹³ В пылу полемики критик оставил без внимания принципиально важный факт: в «Обрыве» не только Волохов, но и многие другие герои даны в «зоологической» подсветке. В Волохове это проявляется сильнее, ибо он не только носитель «зоологизма», но и его теоретик.

В «малиновской» части романа наблюдается концентрирование анималистических образов. Вспомним разговор Райского и Веры:

«— Все вы звери, — прибавила она потом со вздохом, — он волк. . . Тушин медведь. . .»

— А кто я? — вдруг, немного развеселясь, спросил Райский.

— Вы лиса. . .».

Вера говорит все это весьма серьезно, в состоянии озлобления, ее терзает страсть, в ней самой в это время много от хищного животного. Она только что узнала, что «страсть, как тигр, сначала даст сесть на себя, а потом рычит и скалит зубы. . .». Гончаров неоднократно сравнивает героиню с хищной птицей.

Анималистическая тенденция в «Обрыве» очевидна. Леонтий Козлов даже наделен говорящей фамилией. Тушина не только Вера сравнивает с медведем. Гончаров пишет, что в свое счастье Тушин готов «вцепиться. . . медвежьими когтями». Вспышка ревности будит в нем зверя: «То же будет и с ним, — прорычал он, нагибаясь к ее лицу, трясаясь и ошетинясь, как зверь, готовый скакнуть на врага». Да и в Райском не только «лиса». В свое оправдание за причиненную Вере душевную боль он говорит ей: «Это был не я, не человек: зверь сделал преступление». Буря страсти и ревности «заглушала все человеческое в нем». Марина, жена Савелия, сравнивается в романе с кошкой. Даже о Марфеньке говорится, что она любит летний зной, «как ящерица», и что она получила «простое, почти животное, воспитание». Примеры можно было бы умножить, причем тема «человека-животного» раскрыта в «Обрыве» не только в нравственном, но и в социальном аспекте — с сочувственной на этот раз оглядкой на социально острые статьи «Русского слова».

Слова Марка Волохова «мне надо» получают в романе утилитаристский этический смысл: «Мне надо счастья, любви». Утилитарная, эгоцентричная этика исключает связанное со счастьем и любовью понятие «долга», исходя из единственного принципа «пользы». В разговоре с Райским Волохов с предельной откровенностью проясняет свои нравственные установки: «Что такое честность, по-вашему? . . . Это ни честно, ни нечестно, а полезно для меня». Подобная логика сближает Волохова с «буржуазным» носителем позитивной этики Лужиным из «Преступления и наказания». Лужин, нахватавшийся позитивистских идей, оправдывающих эгоизм, самодовольно рассуждает: «Что такое „благородство“? Я не понимаю таких выражений в смысле определения человеческой деятельности. „Благородное“, „великодушное“ — все это вздор, нелепости, старые предрассудочные слова, которые я отрицаю! Все, что полезно человеку, то благородно!»

Наконец, в поведении Волохова проявляется и третий принцип этики позитивистов, который обозначен в «Необыкновенной истории» как «отсутствие свободной воли». Дело в том, что в философии позитивизма «разум и

его функции оказываются чистой механикой, в которой даже отсутствует свободная воля! Человек не повинен, стало быть, ни в добре, ни в зле: он есть продукт и жертва законов необходимости». Вульгарный материализм и позитивизм действительно отстаивали идею жесточайшего детерминизма, переходившую даже в идею «исторического фатализма». ¹⁴ Л. Бюхнер прямо писал, что человек полностью зависит от «естественного ненарушимого миропорядка». ¹⁵ Можно напомнить и мысль М. А. Бакунина о том, что «в огромном большинстве случаев человек является всецело продуктом социальных условий». ¹⁶

В позитивной концепции человека отсутствует требование волеизъявления. Поэтому видимая внешняя активность Волохова совершенно не противоречит его обреченности в плане моральном. Вот что он говорит Вере: «Свобода с обеих сторон — и затем — что выпадет кому из нас на долю: радость ли обоим, наслаждение, счастье, покой, или одному радость, покой, другому мука и тревоги — это уже не наше дело. Это указала бы сама жизнь, а мы бы исполнили слепо ее назначение, подчинились бы ее законам». Марк постоянно рассуждает о законах природы — на уровне физиологии, биологии, — в которые не дано вмешаться свободной воле человека. Эти законы для Марка своего рода «фатум», как «судьба» для Татьяны Марковны Бережковой. Для самого же автора романа природа включает в себя как «физиологию», так и «душу», а значит, важнейшим средством «очеловечения» природы, духовного корректирования становится человеческая душа, воплощенная в любви, в свободной воле человека. Идея детерминизма отнюдь не игнорируется Гончаровым, но этой идее в «Обрыве» поставлены ясно очерченные пределы.

Характерно, что если в первых двух романах воля была присуща рациональному деятелю, умно-волевому герою, то в «Обрыве» воля — принадлежность человека «сердечного» плана. В «Обыкновенной истории» и «Обломове» Гончарову близка просветительская концепция «воли», означающая «уменье владеть собой», своими «страстями». В «Обрыве» историческому фатализму Волохова противопоставлена христианская концепция воли как проявления «души», «сердца». Петр Иванович в «Обыкновенной истории» и Штольц в «Обломове» являются волевыми героями лишь в плане исторической деятельности, но не в плане моральном. Они уклоняются от борьбы с «мятежными вопросами». Этот тип героя не годился для противопоставления фаталисту Волохову, развивающему разрушительную историческую энергию, но пассивному в плане этическом: и «буржуазный», и «нигилистический» позитивизм в чем-то оказывались близки, ибо это были две разновидности одного философского течения. В «Обрыве» нигилисту противопоставлен герой «сердечного» плана, который одновременно становится и волевым героем. В Тушине рациональная воля деятеля буржуазного толка органично сочетается, по замыслу автора, с моральной волей «сердечного» человека. Тушин проявляет волю, чтобы остаться человеком: «Заслуги мучительного труда над обработкой данного ему, почти готового материала — у него не было и нет, это правда. Он не был сам творцом своего пути, своей судьбы; ему, как планете, очерчена орбита, по которой она должна вращаться; природа снабдила ее потребным количеством тепла и света, дала нужные свойства для этого течения — и она идет неуклонно по начертанному пути. Так. Но ведь не планета же он в самом деле — и мог бы уклониться далеко в сторону. Стройно действующий механизм природных сил мог бы расстроиться — и от внешних притоков разных противных ветров, толчков, остановок, и от дурной, избалованной воли». Здесь налицо очевидный выпад писателя против позитивистских попыток поставить знак равенства между духовной природой человека и «закономерностями» в развитии мертвой материи.

Понятия «воли», «любви», «долга» оказываются в «Обрыве» в постоянном смысловом соприкосновении, ибо все они суть проявления «души», существование которой доказывает романист в споре с позитивизмом. При этом любовь понимается автором как универсальный, всеразрешающий этический принцип. В этом понятии присутствует и христианский смысл. Любовь и ранее играла большую роль в произведениях Гончарова, однако в «Обрыве» это уже не только средство нравственного испытания героев, но и активно утверждаемое автором средство нравственного совершенствования человека и преобразования мира.

Выработанное Штольцем, но не воплощенное им на практике убеждение, что «любовь с силою Архимедова рычага движет миром; что в ней лежит столько всеобщей неопровержимой истины и блага, сколько лжи и безобразия в ее непонимании и злоупотреблении», становится основой моральной концепции «Обрыва». Романист показывает здесь как «неопровержимую истину и благо» подлинной любви, так и — в целом широком спектре — «безобразие в ее непонимании и злоупотреблении». «Грех» бабушки, «обрыв» гордой и самостоятельной Веры, «птичья любовь» Марфеньки и Викентьева, поиск нравственной красоты, смешанный с эгоизмом и себялюбием, тягой к красоте пластической — у «донжуана» Райского, трогательная и беззащитная любовь Леонтия Козлова к жене, мрачная и упорная страсть Савелия, бесчисленные «кошачьи» увлечения Марины, «ангельская» любовь Наташи, подчеркнутое равнодушие Софьи Беловодовой — все это не только «картина страстей». Перед нами художественно-философское исследование «самовозвратной силы природы» (Н. В. Станкевич). Любовь в романе — это и ведущий принцип христианской этики, и одухотворенное воплощение «красоты», специфически трактуемой Гончаровым. В том и другом случае — это «бездна, отделяющая человека от всех не человеческих организмов», как сказано в «Обрыве». В такой трактовке любви Гончаров оказывался близок к тому пониманию ее, которое формировалось в идеалистических философских системах, а затем и в антропологическом материализме Л. Фейербаха, который писал: «Совершенный человек обладает силой мышления, силой воли и силой чувства. Сила мышления есть свет познания, сила воли — энергия характера, сила чувства — любовь».¹⁷

Еще не так давно считалось, что «антинигилистический роман» Гончарова совершенно недвусмысленно обозначил «эволюцию его воззрений вправо»,¹⁸ что «роман. . . приближается к типу охранительного».¹⁹ Лишь в последнее время представления об «Обрыве» стали меняться. Не столь упрощенно трактуется фигура Волохова.²⁰ Исследователи объективно оценили «позитивные моменты гончаровской критики радикализма нигилистического толка, приводившего на практике к разрыву преемственных связей в ходе исторического развития».²¹ Стало ясно, что гончаровский роман «нельзя отнести к столь крайним „антинигилистическим“ произведениям, которые требовали немедленного и самого сурового осуждения в демократической печати».²²

На этой волне идейной «реабилитации» Гончарова появились даже утверждения, будто «религиозная тема, по существу, отсутствует в романах Гончарова».²³ Более того, безоговорочно утверждается, что «Гончаров пришел к материалистическому пониманию человека».²⁴ Пожалуй, это столь же далеко от истины, как и категоричное мнение о «сближении» автора «Обрыва» с богословами.²⁵ Попытки воссоздать логику идеологического мышления Гончарова без серьезного исследования философского содержания и контекста этого мышления обречены на неудачу. Религиозная тема несомненно присутствует во всех трех гончаровских романах, играя особенно важную роль в последнем. Иное дело, что необходимо аналитически установить значение и содержание этой темы, выявить ее идейно-художественную функцию.

Как показывает анализ, «Обрыв» насыщен библейскими и евангельскими реминисценциями. Так, Райский напоминает Софье Беловодовой библейский завет «плодиться, множиться и населять землю». Упоминаются в романе библейские персонажи — Иаков, Иона, Иоаким, Самсон и др. В некоторых случаях романист использует Библию и Евангелие для разработки «притчевых» ситуаций. Например, при первом знакомстве Марк («мудрый, как змей», представитель «умственного прогресса») искушает Веру яблоками (в данном случае это яблоки «раздора», связанные с теорией собственности — по Прудону). Марк, намекая на многочисленность сторонников своего учения, говорит, что таких, как он, «легион, пущенный в стадо». Здесь прямо обыгрывается евангельская притча, легшая в основу «мифологической концепции» романа Достоевского «Бесы». В статье «Уличная философия» М. Е. Салтыков-Щедрин писал: «Почему г. Гончаров желает, чтоб его герой входил к своим знакомым не через дверь, а через окно. . . это одному богу известно». Между тем читатель XIX века мог уловить совершенно определенную параллель. В 10-й главе Евангелия от Иоанна Иисус обращается к своим слушателям: «Истинно, истинно говорю вам: кто не дверью входит во двор овчий, но перелезает инде, тот вор и разбойник. А входящий дверью есть пастырь овцам» (ст. 1—3). Не случайно позитивистскую теорию Волохова автор называет новой религией, а его самого «апостолом». Самое его имя, как известно, содержит намек на «евангельское происхождение». При этом важно знать, что среди других евангелистов-апостолов Марк выделялся тем, что его евангелие было адресовано римской молодежи. Волохов распространяет свое учение именно среди молодежи приволжского городка. Было бы логично предположить, что и фамилия героя также носит «евангельский» характер. Возможно, евангельский прототип Волохова — это волхв, который в «Деяниях святых Апостолов» зовется «лже-пророком» (гл. 13). Волхв Елима старался «отвратить. . . от веры». Апостол Павел обращается к нему: «О, исполненный всякого коварства и всякого злодейства, сын диавола, враг всякой правды! перестанешь ли ты совращать с прямых путей Господних?» (гл. 13, ст. 10). Как совратитель с прямых путей изображается и Волохов. «Не любит прямой дороги!» — говорит о нем Райский.

Можно привести и множество других примеров, подтверждающих важное значение библейско-евангельского смыслового и стилистического фона в «Обрыве». Становится ясно, что с позитивистами Гончаров спорит, опираясь на «вечные» нравственные истины, на общечеловеческую мораль, воплощенную для него прежде всего в христианском учении.

Однако это совсем не означает, что романист выступает с позиций религиозного ортодокса. И. Анненский верно уловил, что «мистицизм был ему чужд».²⁶ Напомним и высказывания Л. Толстого о том, что Гончаров представляется ему «эстетиком», человеком без серьезного «религиозного искания».²⁷ Дело в том, что Гончаров-художник строит свою этическую концепцию, опираясь на христианское вероучение, но не сводя все только к нему. Толстой и Достоевский ставят человека в прямые отношения с богом-совестью. Душа человека, его соотносительность с богом-совестью — вот на чем строится концепция человека у этих художников. У Гончарова между человеком и богом есть опосредующее звено: практическая деятельность в развитии цивилизации и прогресса. В этом Гончаров проявляется прежде всего как буржуазный просветитель. В двух первых романах у писателя не было необходимости столь серьезной опоры на религиозные догматы потому, что не было героя, отрицавшего существование «души». В «Обрыве» христианская этика привлечена Гончаровым в столь большой мере не потому, что романист пережил эволюцию вправо или стал к старости более религиозен, а потому, что самая действительность выдвинула на историческую сцену принципиально нового героя, нару-

шившего важное для Гончарова «равновесие» между «умом» и «сердцем». «Ум», «умственный прогресс», отрицание «души», игнорирование запросов «сердца» — вот какую односторонность, опасную для плавного хода истории и строительства цивилизации, обнаружил Гончаров в новом герое — точно так, как ранее, в «Обыкновенной истории» и «Обломове», он показал реальную в условиях крепостнической России опасность нарушения этого же равновесия со стороны «сердца» и порождаемого им мировоззренческого комплекса (созерцательность, романтическое прекраснотушение и т. д.).

Здесь не обойтись без некоторых объяснений. Главным смыслообразующим конфликтом в творчестве Гончарова является конфликт «ума» и «сердца» («ум с сердцем не в ладу. . .»). Подходя к нему исторически конкретно, романист разрабатывает целую систему смысловых оппозиций, отражающих реальное историческое воплощение этого конфликта. В его романах таким образом сталкиваются романтизм и прагматизм, природа и цивилизация, религия и наука, патриархальный и буржуазный уклады и т. д. Гончаров выдвигает идеал гармоничного человека, в котором сердце и ум уравновешены. Он считает, что ум и сердце не должны подменять друг друга. В общечеловеческом прогрессе он выделяет как бы два «рукава», два течения, каждое из которых необходимо для целого. Именно во взаимообогащающем сосуществовании нравственного и «умственного» прогресса писатель видит условие идеального, плавного движения истории. Необходимо преодолевать «обрывы» между рациональным и чувственным. Идею равновесия «ума» и «сердца» Гончаров развивает, опираясь на опыт как античной, так и просветительской этики. Это предмет особого разговора, но, чтобы не быть голословным, приведу высказывание Д. Бруно: «Почему интеллект вмешивается, чтобы диктовать закон чувству и лишить его собственной пищи? Чувство же, наоборот, почему сопротивляется этому, желая жить по своим собственным, а не по чужим уставам?.. Нет гармонии и согласования там, где есть единственное, где какое-нибудь одно бытие хочет поглотить все бытие. . .».²⁸ Гармония ума и сердца — это для писателя прежде всего идеал поведения человека в *истории*. Ведь, по мнению Гончарова, «ум» постигает конкретную реальность того или иного текущего *этапа* истории. «Умный» герой, типа Штольца, энергичен, деятелен именно в рамках конкретной эпохи (буржуазной). Но он теряется, когда выходит из этих рамок и начинает думать о «всеистории», о неизменяющихся, вечных человеческих ценностях, связанных уже как бы с конечной, итоговой *нравственной целью* истории. «Сердцем» же постигается, по Гончарову, именно эта конечная *цель* прогресса (нравственное совершенство). Обломову, человеку «сердечного» типа, тесно в рамках любой конкретной эпохи, он живет во «всеистории», но также не может двигаться к конечной цели, ибо это движение возможно лишь через участие в относительно узких практических деяниях сменяющих друг друга *этапов* истории.

Вот почему Гончаров неизменно и стабильно выступает за равновесие ума и сердца в истории, за разделение функций ума и сердца в строительстве цивилизации — и против попыток абсолютизировать значение либо «ума», либо «сердца». Конфликт естественнонаучного мировоззрения с религиозным необходимо рассматривать в творчестве Гончарова, учитывая этот общий контекст его творчества. Писатель не против позитивизма как такового, а против его попыток взять на себя функции религиозного сознания. Гончаров не за религию как таковую, а за сохранение равновесия «умственного» и «нравственного» прогресса.

Долгое время роман «Обрыв» воспринимался как плод резкого поправления Гончарова. Так, Н. В. Шелгунов писал: «Двадцать два года назад. . . г. Гончаров изображал в лице дяди Адуева реалиста, осмеивающего всякую роман-

тическую дичь и непригодный для жизни идеализм. Г. Гончаров стоял тогда на реальной почве и усиливался показать тогдашнему молодому поколению всю бесплодность и практическую нелепость мышления в сладострастном направлении, убивающем всякие силы и способности для полезной практической деятельности. Стоило ли жить двадцать лет, чтобы повернуть на отсталый путь, чтобы отстаивать в 1869 году то, что осмеивалось и признавалось старым в 1847 году?»²⁹ Схема, начертанная Шелгуновым, весьма проста. Она сводится к тому, что Гончаров сначала возводил в идеал «реализм», а затем нелогично отступил от своих идеалов, стал проповедовать «снова сентиментализм и идеализм».³⁰ В сущности, эта схема без изменений воспроизводится в цитируемой книге Н. К. Пиксанова спустя сто лет.

Однако Гончаров, как уже ясно, признает и «реализм», и «идеализм» в их равновесии. Это равновесие, по наблюдениям писателя, постоянно нарушалось в русской жизни: до 60-х годов преимущественно со стороны «сердца», в 60-е годы преимущественно со стороны «ума». Гончаров был исключительно стабилен в своих взглядах, отражая, как стрелка компаса, те колебания, которым подвергалась сама окружающая его русская жизнь, породившая нового исторического героя, заявившего об отсутствии «души» и положившегося исключительно на «умственный прогресс».

В 60-е годы и позднее писатель исходит в своих размышлениях о «науке» и «религии» отнюдь не из односторонней и неисторичной по своему характеру идеи абстрактного преимущества «религии» перед «наукой». В этом отношении большой интерес представляет неопубликованное письмо романиста к философу В. С. Соловьеву.³¹ Письмо это является кратким отзывом на книгу В. С. Соловьева «Чтения о богочеловечестве» (М., 1881). Есть все основания предполагать, что письмо может быть датировано концом 1881-го—началом 1882 года.

В книге «Чтения о богочеловечестве» философ подчеркивает, что центральный момент современной духовной жизни — это «стремление организовать человечество вне безусловной религиозной сферы». Тема эта, как мы видим, чрезвычайно близка Гончарову. Соловьев писал, что «этим стремлением характеризуется вся современная цивилизация».³² Логика книги подсказывала, что укрепить в обществе основы традиционного религиозного мышления уже невозможно, если действовать лишь методами огульного и прямолинейного отрицания успехов собственных наук и позитивизма. «Чтения о богочеловечестве» представляли собою попытку синтезировать религию и науку во имя обновления религии.³³ Это была «заведомо противоречивая метафизическая система».³⁴

В своем письме, так и не оконченном, романист писал: «Ваша книга сделала на меня глубокое впечатление. . . Объективно говоря о Вашем труде, приходится выразить только удивление (admiration) перед этим строгим развивающимся перед читателем процессом философского мышления. Местами анализ предмета (например, в 6, 7-м чтениях) до того тонок, умозрителен, до того духовен, так сказать, что иногда страшно становится за автора: как он уловит, а особенно, как сформулирует свой вывод, когда его, по-видимому, нельзя выговорить, а можно только скорее угадывать в собственном уме. . . Вы превосходно определили заслугу новейшей цивилизации, бессознательно оказанную последней религии. Да, нельзя жить человеческому обществу этими добытыми результатами позитивизма и социализма, и даже предвидящими дальнейшими успехами того и другого: надо обратиться к религии, говорите Вы (и все мы вместе с Вами тоже), между прочим и потому, что человек вечно будет не знать многого, сколько бы ни жил и ни учился. . . Чувства младенческой веры не воротишь взрослому обществу: аналогия некоторых библейских сказаний с мифологическими сказаниями греческой и других мифо-

логий (не говоря уже о новейшей науке) подорвала веру в чудеса. . . Оставалось обратиться к другому пути. . . т. е. почти к тому же самому пути, к какому обращается наука для достижения противоположной цели. Казалось бы, совокупная сила чувства и философского мышления должна бы была нанести решительный и безвозвратный удар мнимому знанию. . . И вот эта опора науки легла в незыблемое основание религии и повела бы человечество надежным путем к обетованному Откровением бытию. Но между тем остаются открытыми вопросы (1-й, 2-й, 3-й), потому что стараются объяснить необъяснимые тайны мироздания, строят гипотезы и не анализируют самую веру: от чего она помогает!».

Как видим, писатель прекрасно понимает, что история объективно движется от сознания мифологического к сознанию научному. Понимает, что «чувства младенческой веры не воротишь взрослому обществу». В то же время он выражает Соловьеву упрек за попытку «синтезировать» науку и религию. Он не за «синтез», а за разделение функций науки и религии («ума» и «сердца») в прогрессе человечества. Если наука обеспечивает поступательное движение в истории, то религия обеспечивает нравственный прогресс и, условно говоря, хранит память о конечной цели движения. В этом смысле религия для Гончарова отнюдь не мистика, а форма существования общечеловеческой морали, «тип нравственно ориентированного мирозерцания».³⁵ Привнести в мораль естественнонаучные методы, как это сделали позитивисты, означает для него признать в человеке лишь «животную сторону» и тем самым отвергнуть задачу нравственного совершенства. Свои размышления о прогрессе «умственном» и нравственном писатель четко сформулировал в предисловии к последнему роману: «. . . и тот и другой пути параллельны и бесконечны!» (VIII, 157).

Вопрос об отношении Гончарова к позитивизму, к позитивной этике достаточно сложен и должен решаться с привлечением самого широкого материала, чего сделать в одной статье, разумеется, невозможно. Данная статья имела целью лишь постановку проблемы, а также определение общих направлений ее решения. Специфика художественного мышления Гончарова во многом обусловлена его приверженностью идее прогресса, строительства цивилизации, постижением законов развития истории — в плане этико-философской коллизии «ум с сердцем не в ладу». Гончаров исходит из требования равновесия «ума» и «сердца», разделения их функций и паритетного сосуществования и участия в развитии прогресса. Проблема позитивизма является, по существу, лишь частью этой, более общей, пронизывающей все творчество писателя проблемы, чем и определен способ ее решения.

¹ Белопольский В. Н. Достоевский и позитивизм. Ростов-на-Дону, 1985; Журавлев Л. А. Позитивизм и проблема исторических законов. М., 1980; Кон И. С. Позитивизм в социологии. М., 1964; Нарский И. С. Очерки по истории позитивизма. М., 1960; Уткина Н. Ф. Позитивизм, антропологический материализм и наука в России. М., 1975; Шкуринов П. С. Позитивизм в России XIX века. М., 1980.

² См., например: Лосев А. Ф. Понимание стиля у Гегеля и позитивистов // Литературная учеба. 1988. № 4. С. 162.

³ См.: Описание библиотеки И. А. Гончарова. Ульяновск, 1987.

⁴ Гончаров И. А. Собр. соч.: В 8 т. М., 1955. Т. 8. С. 156. В дальнейшем ссылки на это издание даны в тексте.

⁵ М. П. Капустин в статье «От какого наследства мы отказываемся?» пишет: «Сейчас мы пытаемся реабилитировать статус „души“ как философского понятия» (Октябрь. 1988. № 4. С. 192).

⁶ См.: Голос минувшего. 1916. № 11. С. 138; № 12. С. 147—149.

⁷ Бокль Г. История цивилизации в Англии: В 2 т. 2-е изд. СПб., 1863. Т. 1. С. 202, 258.

⁸ Милль Дж. С. Утилитарианизм. О свободе. 2-е изд. СПб., 1882. С. 163.

⁹ См.: Никитенко А. В. Дневник: В 3 т. М., 1955. Т. 2. С. 402.

¹⁰ Гончаров И. А. Собр. соч.: В 8 т. М., 1980. Т. 7. С. 400.

¹¹ Лавров П. Л. Философия и социология: Избр. произв.: В 2 т. М., 1965. Т. 1. С. 467—468.

- ¹² См.: Пустарнаков В. Ф. Бакунин как философ // Бакунин М. А. Избр. соч. и письма. М., 1987. С. 41.
- ¹³ Шелгунов Н. В. Литературная критика. Л., 1974. С. 223.
- ¹⁴ Володин А., Итенберг Б. Лавров. М., 1981. С. 52.
- ¹⁵ Бюхнер Л. Сила и материя. М., 1906. С. 283.
- ¹⁶ Бакунин М. А. Указ. соч. С. 332.
- ¹⁷ Фейербах Л. Избр. философск. произв.: В 2 т. М., 1955. Т. 2. С. 31—32.
- ¹⁸ Пиксанов Н. К. Роман Гончарова «Обрыв» в свете социальной истории. Л., 1968. С. 48.
- ¹⁹ Там же. С. 62.
- ²⁰ См.: Кулешов В. И. Этюды о русских писателях. М., 1982. С. 215.
- ²¹ Лебедев Ю. В. О литературно-критических работах М. Е. Салтыкова-Щедрина // Русская литература. 1983. № 3. С. 117.
- ²² Прокопенко З. Т. М. Е. Салтыков-Щедрин и И. А. Гончаров в конце 60-х годов // Там же. 1985. № 3. С. 168.
- ²³ Осмоловский О. Н. Этико-философские взгляды И. А. Гончарова // Литература и время. Кишинев, 1987. С. 72.
- ²⁴ Там же. С. 73.
- ²⁵ Пиксанов Н. К. Указ. соч. С. 124.
- ²⁶ Анненский И. Избр. произв. Л., 1988. С. 645.
- ²⁷ Булгаков В. Лев Толстой в последний год его жизни. М., 1920. С. 5.
- ²⁸ Бруно Д. О героическом энтузиазме. М., 1953. С. 78.
- ²⁹ Гончаров в русской критике. М., 1958. С. 258.
- ³⁰ Там же. С. 268.
- ³¹ РО ИРЛИ. Ф. 163. Оп. 1. № 199.
- ³² Соловьев В. С. Чтения о богочеловечестве. М., 1881. С. 3.
- ³³ Лосев А. Ф. Вл. Соловьев. М., 1983. С. 186.
- ³⁴ Философский энциклопедический словарь. М., 1986. С. 626.
- ³⁵ Давыдов Ю. Этика любви и метафизика своеволия: (Проблемы нравственной философии). М., 1982. С. 120.

ДРАМАТУРГИЧЕСКОЕ НОВАТОРСТВО МИХАИЛА БУЛГАКОВА

1

К творчеству Михаила Булгакова неприменимо представление о новаторстве как о разрыве с культурной и художественной традицией. Его эстетика так же враждебна авангардизму, как эстетика позднего Мандельштама, который в полемике с футуризмом, имажинизмом, конструктивизмом и пр. утверждал, что «изобретенье и воспоминание идут в поэзии рука об руку, вспомнить — значит тоже изобрести, вспоминающий тот же изобретатель. Коренная болезнь литературного вкуса Москвы — забвеньё этой двойной правды. Москва специализировалась на изобретеньи во что бы то ни стало. Поэзия дышит ртом и носом, и воспоминанием и изобретением».¹

Это тем более верно по отношению к драматургическим жанрам, где существуют твердые и едва ли не «вечные» законы драматического действия. Булгаков сознательно и последовательно считался с законами драмы. Недаром он ссылался на них и в своем споре с Вересаевым: для него поиски новых форм были неотделимы от художественной традиции. Может быть поэтому он так охотно работал в Художественном театре, несмотря на все парадоксы скрытой от посторонних его внутренней жизни. Он охотно отдавал свои пьесы также и вахтанговскому и таировскому театрам, но при этом упорно уклонялся от приглашений Мейерхольда, занимавшего в 20-х годах позиции театрального авангардизма.

Из 14-ти (по счету Елены Сергеевны Булгаковой) пьес Михаила Булгакова на сегодняшний день известен текст 11-ти. Но далеко не все пьесы Булгакова одинаково интересны с точки зрения проблемы новаторства (т. е. соотношения традиции и новаторства в их структуре). К примеру, первая и последняя его пьесы — «Сыновья и муллы» (1920) и «Батум» (1939) — отпадают, потому что написаны по мотивам, далеким от задач искусства, и не подлежат рассмотрению со стороны эстетических проблем. Наибольший интерес представляют те художественные новации, которые дают наилучший художественный результат, т. е. создают вполне завершенные, оригинальные и целостные произведения. К таким пьесам, на мой взгляд, относятся «Дни Турбиных» (1926) и «Бег» (1928—1937), а затем — «Кабала святош (Мольер)» (1929—1936) и «Последние дни (Пушкин)» (1935). Именно в этих вещах заключены важнейшие художественные открытия Булгакова, внесенные им в развитие русской драматургии. Дело не только в том, что значительность этих пьес проверена и подтверждена уже и сейчас их сценической историей, главное в органической их целостности и новизне как произведений драматической литературы.

Этого нельзя сказать о комедиях Булгакова (да простят мне безоговорочные поклонники писателя!), хотя новаторство лучших его комедий тоже не подлежит сомнению. Однако далеко не все они одинаково хороши по своей художественной завершенности. Почти все комедии Булгакова — это едва ли не первые попытки выявить драматические возможности антиутопии.

Интерес писателя к прогнозирующим возможностям научной фантастики еще в первой половине 20-х годов сказался в его прозе. И сразу его фантастика приобрела характер мрачноватой сатиры, направленной против стремления

к «переделке природы», — стала русским вариантом антиутопии. Возвращение к антиутопии в конце 20-х годов было, вероятно, связано с влиянием Замятина, с которым он дружески сблизился в это время. Однако только у Булгакова прогнозирующая сила антиутопии стала неисчерпаемым источником комедийности.

К тому же новаторская структура комедий Булгакова не может быть понята без предварительного историко-литературного исследования, без сопоставления его комедий с предшествующими произведениями русской литературы, близкими по тематическим или жанровым признакам. Например, новаторскую структуру комедии «Блаженство» (1934) вряд ли можно понять без тщательного сопоставления ее со сценами «зрелого социализма» в «Клопе», поскольку она, по всей видимости, является творческой полемикой с Маяковским.² Как раз комедия «Блаженство» со всей очевидностью показала, что картина будущего, предложенная поэтом (1979 год!), — это тоже антиутопия, каковы бы ни были намерения автора.

Нельзя установить новаторство структуры и пародийных приемов «Багрового острова» (1927), не установив, *что* и *как* эта комедия пародирует в тогдашней драматургии. Ведь комедийный эффект пародии попросту «не работает», если в памяти читателя или зрителя не возникает *объект* пародии. В наши дни этот объект слишком прочно забыт, правда, не без помощи сталинских репрессий против литературных произведений и их авторов, как это произошло, скажем, с Сергеем Третьяковым и его пьесой «Рычи, Китай». Может быть поэтому «Багровый остров» теперь гораздо чаще способен вызывать смех в эпизодах, раскрывающих театральные быт, отношения театра с реперткомом и т. п.

Впрочем, существенна и другая особенность этой пьесы. Ее сюжет — пародия «сдвоенная»: история восстания «красных туземцев», двух государственных переворотов на вулканическом острове, вынужденной «эмиграции» в Европу «белых арапов» и частично их покаянного возвращения на Багровый остров — все это пародирует не только театр 20-х годов, но и саму русскую жизнь эпохи революций, гражданской войны, интервенции, первой пореволюционной эмиграции и, наконец, «смены вех», возвращения части этой эмиграции на родину.³ Эти события, в противоположность дурной драматургии, никем не забыты.

Постановка проблемы художественного новаторства Булгакова-драматурга при современном состоянии изученности его наследия наиболее целесообразна поэтому на материале его серьезных больших драм: о революции и гражданской войне, а также — о гибели великих художников слова в столкновении с политической мощью государственной власти и с тем обществом, на которое эта власть опирается. Эти четыре пьесы не только наиболее законченны и совершенны поэтически, но, сохраняя верность духу времени и места, поднимаются до обобщения глобального и всемирно-исторического. Благодаря этому они с каждым десятилетием становятся словно бы все актуальнее и острее, все сильнее по способности воздействия на умы и сердца людей.

2

Почти все «серьезные» пьесы Булгакова — за исключением последней его пьесы о Пушкине — так или иначе связаны с его повествовательными замыслами. Пьесу «Белая гвардия» он начал писать в январе 1925 года, а в апреле МХАТ предложил Булгакову инсценировать еще не полностью опубликованный роман. Это было не работой по заказу, а встречным замыслом драматурга и театра. Пьеса «Бег» была задумана *вместо* второй части

романа-дилогии — о конце Белой гвардии, когда автору стало ясно, что его прозу печатать не будут. Вслед за пьесой «Кабала святош (Мольер)» Булгаков затеял работу над романом-исследованием «Жизнь господина де Мольера». По-видимому, у автора уже выработалась потребность в сознательном сопоставлении художественных возможностей и законов драматической и повествовательной формы. Это, разумеется, не случайно. Поиски новаторских форм драмы были вызваны у Булгакова не личным капризом, не стремлением к оригинальности «во что бы то ни стало», а новизною художественной задачи: найти драматургический эквивалент повествовательным жанрам для тех жизненных событий и явлений, которые и по своей природе, и по художественной традиции до сих пор были связаны с эпосом или романом.

События русской революции и гражданской войны по охвату человеческих судеб и судеб народных были больше сродни эпосу, чем драме. Они несли в себе то, что в гегелевской эстетике именуется «состоянием мира». Булгаков считал, что эти события завершают почти двухтысячелетнюю эпоху относительной стабильности бытия людей и открывают эпоху катаклизмов, исключая какую бы то ни было устойчивость человеческого существования и влекущих мир к апокалипсической катастрофе. В отличие от Анны Ахматовой, которая писала, что с первой мировой войны (т. е. с 1914 года) начинался «не календарный, настоящий XX век», Булгаков считал, что этот чреватый эсхатологией век начался в 1921 году — с окончанием гражданской войны и упрочением советского строя в бывшей Российской империи. Поэтому в романе «Белая гвардия» такое важное место занимают эсхатологические предчувствия и предвидения.

Они поручены не одному, а трем совершенно различным персонажам: в начале романа священнику отцу Александру, затем самому доктору Алексею Турбину и, наконец, в финале романа — поэту-сифилитику в козьей шубе Русакову. Стихия борьбы могущественных исторических сил составляет не фон, но *атмосферу* жизни героев, содержание их мыслей и чувств, источник коллизий, решений и поступков. Все это нужно было перенести из романного повествования в драму, передать через прямые, да еще драматически последовательные действия персонажей. Это художественная задача непомерной трудности, если не сводить коллизии в жизни героев к простому выбору между Красной и Белой армиями, что вскоре стало драматургическим клише в целой веренице произведений об интеллигенции и революции.

Булгакову не сразу удалось решить эту задачу. Пьеса «Белая гвардия», которую он принес во МХАТ в августе 1925 года, была непомерно длинна, состояла из несметного множества меняющихся картин, к тому же недостаточно связанных последовательным единством действия. Потребовалось несколько месяцев работы с театром, чтобы добиться той концентрации действия, без которой невозможно полноценное сценическое воплощение. Это было достигнуто, во-первых, тем, что военный доктор Алексей Турбин и полковник Малышев были слиты в пьесе в ее центральном герое. Так возник полковник Алексей Турбин — соединение волевых командирских качеств Малышева с высокой интеллигентностью доктора Турбина. Ему же передана героическая гибель полковника Най-Турса, прикрывающего пулеметным огнем спасающихся бегством юнкеров (самому Най-Турсу — характеру сугубо эпическому — места в пьесе не нашлось). В результате Алексей Турбин стал поистине *действующим* лицом, его судьба — стержнем единого действия, а его гибель — кульминацией пьесы.

Но этого превращения повествовательного сюжета в драматический театру показалось мало. Постановщик хотел вообще убрать из пьесы картину петлюровщины как «лишнюю» для развития действия и даже сократить целый акт,

где главные герои не показываются на сцене. Тут, однако, взбунтовался автор. В письме В. В. Лужскому от 15 октября 1925 года он соглашается на многие «изменения, но не на коренную ломку стержня пьесы».⁴ После создания новой редакции пьесы он возвращается к своему ультиматуму. 4 июня 1926 года он писал: «В Совет и Дирекцию Московского Художественного театра.

Сим имею честь известить о том, что я не согласен на удаление петлюровской сцены из пьесы моей „Белая гвардия“.

Мотивировка: петлюровская сцена органически связана с пьесой.

Также не согласен я на то, чтобы при перемене заглавия пьеса была названа „Перед концом“ . . .

В случае, если Театр с изложенным в этом письме не согласится, прошу пьесу „Белая гвардия“ снять в срочном порядке. . .».⁵

Что же Булгаков считал «стержнем» пьесы, тем новым словом, которое он не мог уступить? Это выясняется при сопоставлении его «ультиматума» с теми изменениями, на которые он все же согласился, уступая требованиям театра и цензуры. Они были весьма существенны, а некоторые из них снижали художественный уровень пьесы. Ради ложно понятой театральности был, например, «ускорен» роман Елены с Шервинским: он разворачивается сразу после того, как сбежал ее муж — Тальберг. Был введен мотив всеобщей влюбленности в Елену, что дало повод критике писать об «атмосфере собачьей свадьбы» вокруг рыжей красавицы. Таким образом была существенно снижена единственная женская роль в «Днях Турбиных».

Еще больше портят пьесу уступки цензуре. Спектакль дважды был «не принят» реперткомом. Поэтому Станиславский просил Булгакова написать для кульминации пьесы монолог Алексея Турбина, где бы он прямым текстом признавал не только безнадежность, но и неоправданность борьбы с большевиками. Так в роли старшего Турбина появились слова, ставшие затем обязательными в любой пьесе об интеллигенции и революции: «Народ не с нами. Он против нас. Значит, кончено!» Или в ответ на предложение вести дивизион на юг, к Деникину, он утверждает: «Там, на Дону, вы встретите то же самое. . . тех же генералов и ту же штабную ораву. . . Они вас заставят драться с собственным народом».

Это будущее клише для «перехода на сторону революции» всякого интеллигента в любой пьесе о гражданской войне в «Днях Турбиных» по существу чужеродно. В предкульминационной картине петлюровщины восприятие народа свободно от всякого народопоклонства и вообще от идеологических абстракций. На протяжении всей пьесы решительно никто не заставляет братьев Турбиных и их друзей «драться с собственным народом». Они действуют по своему свободному решению, ведомые не дисциплиной, даже не долгом присяги, но белой *идеей*, которая и терпит крах в исторической практике белого движения.

Очевидно, все изменения текста, сделанные по цензурным требованиям, были введены Булгаковым ради сохранения того, что он назвал «стержнем» пьесы. Отказ от предкульминационной петлюровской картины означал бы для него «коренную ломку» этого стержня — отказ от главного замысла, от основной художественной задачи.

Если тематическое новаторство Булгакова сводилось в его первой пьесе к постановке запретной темы, то структурное ее новаторство (как и всех последующих его пьес) заключалось в том, что *историческое время* выступает как могущественная и вполне самостоятельная по отношению к персонажам *драматическая сила*. Она-то и представлена, с одной стороны, в сцене «петлюровщины», рисующей стихийный и неуправляемый мужицкий бунт, и с другой — в фарсовой сцене бегства Гетмана, в этой картине растерянности и безответственности, утраты всех идейных и нравственных устоев.

4 Русская литература, № 1, 1990 г.

По-видимому, по мысли Булгакова, большевики потому и победили, что сумели отчасти эту мужицкую стихию организовать и дисциплинировать, но отчасти и одновременно — противопоставить ей весьма жесткую силу, не связанную никакими моральными препонами или принципами, кроме «интересов революции», весьма прямолинейно понятых как интересы удержания власти. Картины бегства Гетмана и его штаба и в особенности петлюровского наступления на город драматургически необходимы потому, что именно они раскрывают «состояние мира» — образ *исторического времени* как драматической силы, которая целиком определяет главную перспективу действия, а значит и кульминацию пьесы: решимость Алексея Турбина распустить дивизион, иначе говоря, признать крах «белой идеи».

Неотделимость традиции от новаторства в драматургии Булгакова особенно наглядна в том, *как* он разворачивает роль исторического времени в движении драматического действия. *Время* как драматическая сила — эта мысль еще в прошлом веке намечалась в классической драматургии. В этом отношении любопытен один «старый спор», вернее, один случай разногласия между единомышленниками — Чернышевским и Добролюбовым — по поводу пятого акта комедии Островского «Доходное место». Разногласие касалось развязки пьесы. Чернышевский в своих «Заметках о журналах», написанных сразу вслед за появлением «Доходного места» (т. е. на грани нового этапа русской жизни — эпохи подготовки реформ), находил пятый акт лишним: «. . . комедия была бы, нам кажется, цельнее и полнее в художественном отношении, если бы оканчивалась этим кризисом, — пятый акт прибавлен автором, чтобы спасти Жадова от нравственного падения».⁶ Критик предпочел бы финал там, где у Островского кульминация.

Добролюбов, писавший о «Доходном месте» два года спустя в своей знаменитой статье «Темное царство», уже не упрекает комедиографа за его развязку, считая, по-видимому, что она оправданна: время изменилось, «самодурство» утрачивает силу, а Жадов уже не одинок — существует общественное мнение (гласность!). Об этом в конце добролюбовской статьи даже говорится, хотя только в форме намека: «Кого они испугались-то? Жадова! А Жадов сам признается, что у него воли нет, энергии недостает. . . А в самом деле — слабо должно быть самодурство, если уж и Жадова стало бояться! . . . Ведь это хороший признак! . . .»⁷

Действительно, страх перед общественным мнением (носителями которого могут быть даже и Жадовы), а значит, и страх судебного преследования против слишком уж зарвавшихся взяточников и казнокрадов — это и впрямь «хороший признак», отмечающий каждую российскую *оттепель*: недаром оба эти слова — «гласность» и «оттепель» — в их современном значении возникли уже в ту эпоху.

Роль времени как драматической силы в «Днях Турбиных» разворачивается неизмеримо полнее и шире, чем в «Доходном месте» и многих последующих пьесах Островского. У Островского приметы времени — знаки назревающих сдвигов истории — вступают в драму и оказывают влияние на образ действия героя лишь в действии третьем; это подготавливает кульминацию и, главное, перипетию развязки. У Булгакова этот сдвиг времени ощущим уже на уровне экспозиции: в первой же картине исторический кризис выступает не только как внешняя ситуация, но и как драматическая сила, определяющая внутреннее, духовно-психологическое содержание коллизий в судьбах всех персонажей. Решаются эти коллизии, разумеется, по-разному: Тальберг бежит с немцами (как крыса с тонущего корабля), Турбины и их друзья решают поторопиться с созданием дивизиона для борьбы с петлюровщиной — под знаком «белой идеи».

Следует при этом отметить и другие черты сходства и различия. Так, включение времени как драматической силы в течение действия у Островского и Булгакова порождает аналогичные структурные особенности. К ним относится, например, введение в пьесы целых картин и действий, с традиционной точки зрения «лишних» и даже нарушающих единство и непрерывность действия. В «Доходном месте» это сцены в трактире, особенно эпизоды с Досужевым и Мыкиным. Они часто воспринимаются как иллюстративные, необязательные, так что постановщики норовят их сократить: ведь ни Мыкин, ни Досужев даже не упоминаются ни до, ни после третьего действия. Между тем без этого действия и этих эпизодических персонажей финал драмы был бы действительно художественно не подготовлен.

У Булгакова, как и у Островского, «лишние» для традиционалистов картины поставлены в центр действия, они предопределяют кульминацию и развязку. Но Булгаков идет дальше в нарушении привычных «правил», вообще не вводя в эти картины главного героя, а в картину петлюровщины даже никого из сквозных персонажей драмы. Ареной действия центральных персонажей пьесы являются события исторические, можно быть их прямыми участниками и понимать суть происходящего, не присутствуя при бегстве Гетмана или при начале петлюровского наступления на город. . .

Пресловутые кремовые шторы уютной квартиры Турбиных, где принимаются почти все судьбоносные решения персонажей и складываются их драматические коллизии, — чисто булгаковский прием сценического парадокса. Эта мирная, старорежимная обстановка, эта атмосфера интеллигентности, взаимного доверия и непринужденности, мягкого юмора и высокой моральной взыскательности — все, что осталось от «стабильности» бытия. И всему этому наследию чеховских интеллигентов контрастно противоположно их реальное положение в мире, да и все «состояние мира», а потому и содержание их внутренней жизни. Этими сценическими парадоксами Булгаков выходит за пределы чеховской поэтики, потому что *время* вывело его героев за пределы быта чеховских интеллигентов на пути большой истории. Они вынуждены вторгаться в ход внешних событий, хотя наиболее умные из них заранее знают, как ничтожны их шансы на успех.

Попытка Турбиных и их друзей повлиять на ход истории терпит крах, как терпят крах усилия сестер Прозоровых сохранить присущий их семье быт и стиль отношений. Драматическая мощь времен опрокидывает все попытки вступить в активное взаимодействие с ходом жизни, уже не бытовой только, но социально-исторической. Для героев Булгакова остается лишь задача личностного, духовно-биографического выживания в новых и ужасающе нестабильных условиях существования. Таков смысл финала в «Днях Турбиных». Задача остается в общем та же, что и у сестер Прозоровых, но ее осуществление стало много труднее, потому что крушение это — крушение тотальное, включающее также и крах идей, которыми руководствовались герои в своем жизненном поведении.

Характерно, однако, что слом судеб и крах идей не приводит к ломке характеров: все они на удивление остаются равны самим себе, или, если угодно, — *верны себе*, как бы ни взвихрились обстоятельства их бытия и даже их отношение к политическим силам времени. Стержни характеров остаются целы, независимо от их политической ориентации. Исключение составляет, пожалуй, один Алексей Турбин: историческая гибель «среды» влечет за собою физическую гибель человеческого типа, ей органически присущего.

В следующих драмах Булгакова стихийный ход истории оказывается еще более мощной драматической силой, ломающей уже не только стабильные условия существования, но *бытие* людей в целом, включая их внутренний мир,

основы их личности. Это потребовало от драматурга новых исканий и находок в области жанра и структуры его пьес, расширив диапазон его драматического новаторства.

3

Тема исторической ответственности, намеченная в образе Алексея Турбина, становится сквозной и центральной в пьесе «Бег». Здесь это содержание сквозного действия всех его героев. Катастрофический для белого движения поток событий толкает каждого из персонажей на решения и поступки, столь же катастрофические для нравственной основы их личности, для их внутреннего мира. И возмездие за эти действия, лишённые морального оправдания и даже рационального смысла, приходит тоже изнутри — из недр их собственной нравственной природы. Так у Булгакова работает нравственный закон истории. . .

Поведение действующих лиц парадоксально не отвечает ни предложенным обстоятельствам, ни их собственным нравственным представлениям, ни даже их исходным личным качествам. Талантливый и храбрый боевой генерал Хлудов становится бессмысленным «карателем», самодурски жестоким вешателем, и как раз потому, что, подобно героям «Белой гвардии», переживает крах белой идеи, а потому и крах моральных ориентиров, разумных критериев всей своей деятельности.

Поступки других персонажей также лишены исторической или хотя бы личной целесообразности. Голубков бежит «к Хлудову под крыло» потому, что в Петрограде «стало невозможно работать» — нарушены привычные условия его кабинетной деятельности. Но откуда он взял, что на юге страны в обстановке тяжелых боев заключительного этапа гражданской войны эти стабильные условия могут существовать, хотя бы и по воле всевластного Хлудова? Да и почему бы это Хлудов пожелал обеспечивать ученым доцентам уютные кабинеты с зелеными лампами? Серафима тоже пускается в общий «бег» импульсивно и почти безотчетно: менее всего из страстной любви к мужу, скорее по привычному рефлексу — чтобы укрыться за спиной «законного» защитника.

Люди уже не видят реальной связи вещей, не замечают последовательности причин и следствий, не ориентируются в потоке событий. Их несет лавина поражения и панического бегства. Так у Булгакова зарождается драматургический абсурдизм в его русском варианте. «Бег» — это уже бег из истории, из какой бы то ни было человеческой реальности вообще, бег в *никуда*. Позже А. А. Ахматова писала о себе:

Один идет прямым путем,
Другой идет по кругу
И ждет возврата в отчий дом,
Ждет прежнюю подругу.

А я иду — за мной беда,
Не прямо и не косо,
А в никуда и в никогда,
Как поезда с откоса.

У героев Булгакова этот бег в никуда происходит коллективно и по доброй воле, как массовый психоз. Размываются границы реальности, и люди, утратив всякую опору во времени и пространстве, «теряют себя».

Поэтический образ времени как драматической силы не только разворачивается в целостной структуре пьесы, определяя единство действия во всех его звеньях, но дается еще и в ремарках. «Бег» состоит не столько из четырех

традиционных действий, сколько из восьми «снов» — два на каждое действие. Все происходит в каждом из них по зыбким законам сна: все возникает из ниоткуда, из призрачного черного тумана, и также уходит — «расточается» и поглощается тьмою или же вдруг «разваливается», обнаруживая, что на сцене уже «течет новый сон».

В «Беге» Булгаков дает новаторское решение художественной задачи, не получившей решения в «Днях Турбиных»: туда ему не удалось перенести из «Белой гвардии» целостный поэтический образ времени, как он складывается в романе из эсхатологических предчувствий. Эти предчувствия там заключены и в снах самых разнокалиберных персонажей, и в ощущениях размытых границ между жестокой реальностью и провидческими снами. В пьесе все это не «вписалось», поскольку интерьеры давали картину недавней стабильности существования, которая рушится в предкульминационных сценах и в кульминации прямо на глазах у зрителей, сохраняя при этом строгую и четкую реальность изображения событий, даже если это события исторические, разве что с добавкой авторского освещения их, то памфлетно-иронического (в сцене бегства Гетмана и штабистов), то кошмарного по необъяснимой для героев иррациональности происходящего.

В «Беге» о стабильности бытия герои только изредка вспоминают как о невозвратном прошлом. Образ тотальной нестабильности как *знак времени* раскрывается, во-первых, как процесс дестабилизации некогда устойчивых форм внешнего и внутреннего существования героев, и это дано в движении действия. Но, во-вторых, и как сценический образ атмосферы и «духа времени»: в размытых, мерцающих и абсурдных «снах». Они не вставлены между картинами событий, а *подменяют* их, совпадая с картинами событий, но размывая привычную реальность их жизненных очертаний. Это характернейшая черта драматургического новаторства Булгакова вообще: если ему не удастся решить ту или иную художественную задачу, связанную с перенесением в драму общего «состояния мира», в одной пьесе, он обязательно возвращается к той же задаче в другой, пока не достигнет творческого успеха.

В противоположность Турбиным герои «Бега» не только не остаются верны самим себе, но катастрофически себе изменяют: уже не только достойное участие в событиях истории, но собственное духовное выживание, простое сохранение внутренней личности становится для них почти неразрешимой проблемой. Хлудов вопреки своему интеллектуализму и военному таланту действует как матерый садист и истерик, а в результате полтора года не может избавиться от призрака «красноречивого вестового» Крапилина — последнего из повешенных по его приказу. Он уже не владеет своими умственными силами. Чарнота, тоже боевой генерал, хотя отнюдь не интеллектуал, но «человек воинской чести» и безупречной храбрости, однажды вынужден осознать, что живет и даже развлекается за счет любовницы, добывающей средства существования на панели, т. е. оказывается в положении сутенера!

Даже рыцарски влюбленный утонченный интеллигент Голубков теряется в контрразведке до такой степени, что предаёт любимую женщину: она не гибнет почти по случайному стечению обстоятельств и благодаря бесстрашию генерала Чарноты. Да ведь и сама Серафима решила же идти тоже на панель, разве что и этого не сумела... Даже ее корыстный и себялюбивый муж — Корзухин — тоже ведь не заранее решил избавиться от жены посредством навета: он и не подозревал в себе такого запаса подлости и бессердечия, пока в смертельном страхе не предал всех и вся.

Обычный моралистический подход к персонажам этой пьесы не имеет смысла. Они различаются не по моральной безупречности и моральной черноте поступков, а по совсем другим признакам и качествам. На самом деле:

Корзухин в ставке Хлудова и Голубков в контрразведке поступают одинаково дурно по отношению к одной и той же Серафиме (что подчеркивает своеобразный параллелизм эпизодов). Но мы глубоко презираем Корзухина и смеемся над ним, однако пугаемся за Голубкова и сопереживаем ему. Почему? Их противоположность, вопреки сходству внешней ситуации и фактического поведения (оба предают «со страху»), заключена в различии духовного потенциала. Для Корзухина его падение необратимо: его вполне возможная прежде «порядочность» была лишь привычным поведением человека определенной, очень благоустроенной среды, в ней не было ничего личностного, поэтому она и рушится при первом же испытании и. . . навсегда.

Голубков и другие герои пьесы, вызывающие наше сочувствие, совершает очень скверные поступки *вопреки* своей душевной природе. Голубков — растерявшись перед впервые на него обрушившейся опасностью пытки. Боевые генералы, привычные к физической опасности, — из-за иррациональности, даже абсурдности результатов их собственной профессиональной деятельности, когда поражение не результат военного превосходства противника, а непредсказуемое и для них необъяснимое действие сил истории. Это — тоже растерянность перед непривычным, неизвестным по опыту. Противостоять *таким* опасностям, грозящим их умственному и душевному здоровью, эти люди не умеют. Но их падение обратимо, хотя восстановление нравственного стержня и душевных сил личности и требует в таких случаях экстраординарных усилий, а то и смертельного риска для каждого из них.

4

В современных спорах о двух различных финалах пьесы не учитывается, мне кажется, что разница между ними по существу не столь уж принципиальна. В варианте 1934 года Хлудов кончает жизнь самоубийством. Когда театр вернулся к попытке поставить «Бег» в 1937 году, был избран более «счастливый» финал — «с возвращением Хлудова в Россию без самоубийства».⁸ Но такая перемена только на первый взгляд коренным образом меняет дело. С точки зрения Чарноты и почти наверное самого Хлудова — это лишь другая форма того же самоубийства, только не своими руками: «Куда это? Ах туда? Здорово задумано! Это что же, новый какой-нибудь хитроумный план у тебя созрел? Не зря ты генерального штаба! Или ответ едешь держать? А? Ну так знай, Роман, что проживешь ты ровно столько, сколько потребуется тебя с парохода снять и довести до ближайшей стенки! Да и то под строжайшим караулом, чтоб тебя не разорвали по дороге! Ты, брат, большую память о себе оставил». Чарнота считает себя самого тоже обреченным на гибель в случае возвращения на родину. И не потому, что был белым генералом, а за конкретные поступки в бытность белым генералом: «За мной много чего есть! Хотя, правда, фонарей у меня в тылу нет!»

Трудно усомниться, что Хлудов так же точно понимает перспективу своего возвращения на родину. Он действительно потому и едет, что «душа суда требует». Он убежден, что его расстреляют «моментально. . . мгновенно». То же самое утверждают Серафима и Голубков. Думается, что Елена Сергеевна Булгакова имела основание избрать для печати вариант 1937 года не только по цензурным соображениям. Для Булгакова решимость Хлудова отвечать за содеянное и принять смерть в результате этого — знак духовного восстановления или духовного выживания героя. А самовольный уход из жизни (даже в порядке приговора и наказания самому себе) — не более чем выражение отчаяния, признание необратимости своей духовной деградации и нравственного падения. Сам Булгаков (и особенно — в 1937 году!) вряд ли сомневался в само-

убийственности хлудовской решимости «держать ответ» перед тогдашним советским судопроизводством.

Другое дело, что такое изменение финала было *подказано* придирками критики. Не исключено, что Булгаков избрал открытую развязку также и с «задней мыслью» — дать театру возможность вариантного ее истолкования: режиссура всегда может завершить спектакль одним из двух противоположных способов — «счастливым концом» или гибелью героя. Эта возможность и была использована в некоторых первых спектаклях «Бега». Нарру энд был особенно подчеркнут в ленинградском спектакле 1958 года, где в специально поставленной «немой сцене» (вовсе не предусмотренной Булгаковым!) Хлудов Черкасова поднимался на набережную Невы и целовал ее граниты чуть ли не под торжественный туш, да еще на фоне олеографически красивого пейзажа Ленинграда. В этом случае финал получился не просто «счастливым», но и невыносимо слащавым, за что Булгаков никак не отвечает.

Сгущенный абсурдизм ситуаций и поведения персонажей порождает в «Беге» черты и жанрового новаторства. В пьесе «Дни Турбиных» Булгаков оставался в пределах традиции, присущей русской драматургической классике от Грибоедова до Чехова: жанр рождается на переплетении и взаимодействии комического и драматического в различных сочетаниях того и другого. По ходу действия «Дней Турбиных» нарастает и сгущается как комическое начало, так и драматизм, все более разделяясь — расщепляясь между разными персонажами и даже картинами. Комизм приобретает все более фарсовый характер, особенно в эпизодах «бегства с переодеванием». Картины, непосредственно связанные с судьбами братьев Турбиных, Мышлаевского и др., становятся все драматичнее, достигая почти трагедийного напряжения в кульминации — в сцене гибели главного героя, неизбежной не только по практической необходимости (чтобы прикрыть разбегающихся юнкеров), но и по необходимости духовно-психологической.

«Бег» в жанровом отношении гораздо более последовательное и решительное движение к трагифарсу.⁹ Здесь герои сталкиваются со стихией исторического катаклизма, действительно непреодолимой слабыми силами отдельной человеческой личности, — это и рождает трагизм судеб тех из них, в ком существует личностное зерно. Но именно потому, что великий исторический кризис ломает их судьбы не только внешне, но и внутренне, трагизм положений рождает до того комически неадекватные ситуации, что они приобретают фарсовый характер. Трагедия и фарс здесь не разделены по разным персонажам и разным картинам, но взаимодействуют и взаимопроникают друг в друга, можно сказать, универсальным образом.

Это слияние трагического и фарсового возникает уже в экспозиции — в Сне первом. Ситуации смертельной опасности при стремительной смене белых и красных в стенах монастыря разрешаются чисто фарсовыми «превращениями», контрастами, невероятностями. В мрачной обстановке ночного монастырского храма женщина готовится рожать под конской попоной! Вдруг она начинает высказываться басом и в совершенно «непарламентских» выражениях. А в следующий момент из-под этой попоны, как бабочка из кокона, вылезает бравый генерал Чарнота! Недаром Булгаков был поклонником Гоголя! Невольно вспоминается: «Он лжет во всякое время этот Невский проспект!»

Вместе с нарастанием действия нарастает трагизм положения героев, но одновременно и фарсовая нелепость их поведения. Трагифарс становится основой стиливого единства пьесы и достигает наибольшей, уже символической силы и остроты в константинопольских «снах» — 5-м и 6-м. В сценах «тараканьих бегов» фарс преобладает, но и трагизм нарастает подспудно, как подоплека и скрытый смысл происходящего. Именно эта трагедийная основа

и фарсовая форма превращает тараканьи бега в некий символ, в обобщенное поэтическое воплощение абсурда, торжествующего над разумом и волей. Души людей вовлекает и увлекает площадной азарт; страсти толпы поглощают личность: она растворяется в кипении обезличенной, утратившей способность разумного суждения массы. Абсурдизм выступает как главный признак и знамение наступающего времени: время как драматическая сила оказывается силой *абсурда*. В таком образе времени уже не только необходимость трагифарса, но и первый зародыш драматургии абсурда в его русском — не рвущем с художественным историзмом — варианте.

Каждый новый сон предлагает новое соотношение трагического и фарсового элементов, новый способ их взаимопереходов. 5-й и 6-й сны являются кульминацией действия: после них оно стремительно идет на спад, катится к развязке. При этом трагическое и фарсовое снова расщепляются во времени и пространстве: 7-й парижский сон — чистый фарс; 8-й — углубление трагизма, вплоть до катастрофы, какой, по нашему мнению, неизбежно должно стать возвращение Хлудова (а быть может, в недалгом будущем — и Голубкова с Серафимой) на родину: все они идут на смертельный риск, только Хлудов сознательно и обдуманно, а чета «штатских» интеллигентов — исполненная надежд и иллюзий.

Как особый жанр русской драмы трагифарс зародился еще в классике прошлого века. К этому жанру ближе всего подошел Сухово-Кобылин в «Деле» и особенно в «Смерти Тарелкина», а также Островский в уникальной в этом смысле для его творчества пьесе «На всякого мудреца довольно простоты». Однако эти вещи можно назвать трагифарсами лишь с некоторой долей условности, потому что фарс существенно преобладает в них над трагедией, которая либо подменяется простым драматизмом (как в «Деле»), либо существует как бы «за кадром», и не столько как трагизм «судьбы человеческой», сколько как трагедия «судьбы народной» (в «Смерти Тарелкина»).

«Чистый» трагифарс Булгаков создает в «Кабале святош (Мольер)». По некоторым данным, он считал эту вещь своей лучшей пьесой.

5

Переход Булгакова от тем русской революции и гражданской войны к так называемому «историческому жанру», а точнее — к работе на историческом материале, не был, разумеется, случайным. Булгакова всегда увлекали не специфически национальные особенности истории и не смена веков (как Блока в «Возмездии» или Ахматову в ее «Поэме без героя»). В своих больших вещах он придерживался иной точки отсчета. Он мыслил историю в ее всемирно-историческом и глобальном охвате. С публикацией «Мастера и Маргариты» выяснилось, что всемирно-исторической эпохой, о конце которой Булгакову привелось свидетельствовать в своем творчестве, была для него эпоха христианской культуры. Эсхатологические мотивы «Белой гвардии» и «Бега» говорят о том, что такого понимания художественного историзма он придерживался уже в 20-х годах.

Работа на материале истории культуры — русской и общеевропейской — открывала возможность иных способов (без эсхатологии, абсурдизма и прочих близких художественному модернизму мотивов) выхода на художественные обобщения. Это сближает Булгакова с традициями русской и европейской классики — с образом поэтического мышления Пушкина и Шекспира, разумеется, с поправкой на новые времена, а значит, и на обновление этих традиций. К тому же это позволяло драматургу затрагивать конфликты и коллизии, по его убеждению, непреходящие в пределах избранной грандиозной эпохи,

хотя с позиций вулгаризованного марксизма никакие непреходящие темы и конфликты в 20—30-х годах вообще не признавались.

Традиции шекспировских хроник и пушкинской исторической драмы особенно плодотворны для того сочетания художественного историзма и злободневности, к какому стремился Булгаков в обеих своих историко-биографических пьесах. Их действие разворачивается на конфликтах и столкновениях «вечных» страстей, стремлений и способностей человеческих, на коллизиях, связанных с особо долговечными общественными институтами и «вечными вопросами» духовной жизни личности. Проблемы государственности и личной нравственности, власти и народа, гения и толпы, творческой личности и авторитарной власти остаются нерешенными и даже неразрешимыми проблемами на протяжении стольких веков, что сохраняют на театре свою злободневность без всякого насилия над исторической правдой и тем, что называют «стилем эпохи» или «духом времени». Так, «Борис Годунов» оказался цензурно непроходимым для сцены и во времена Николая I, и в период Брежнева—Черненко, хотя Пушкин был основателем русского художественного историзма и совершенно чужд прямых аллюзий, посредством которых пытались критиковать современность столь многие «исторические» драматурги и комедиографы недавнего прошлого.

Стержнем действия «Кабалы святош» является конфликт гениальной творческой личности и королевского абсолютизма. Но это стержневое столкновение Мольера с государственной мощью раскрывается не однозначно, а во многих аспектах и проявлениях. Его творческие замыслы вступают в противоречие не только с его же всесторонней зависимостью от благорасположения Людовика XIV, но еще и с диктатом господствующей идеологии, с капризами вкуса, предрассудками и пристрастиями «общества», наконец, с его собственным темпераментом, повышенным чувством собственного достоинства, с его стихийными страстями и неудержимыми порывами. Одна из сквозных коллизий булгаковского Мольера — необходимость подвергать себя «добровольному» унижению: соглашаться на творческий компромисс, выкупать право на творческие открытия лъстивым потрафлением королевскому вкусу и расплачиваться за творческие достижения ненавистью конкурентов и завистников, претенциозных невежд и ханжей или мстительных интриганов.

На унижения перед мощью королевской власти Мольер идет сознательно, видя в этом, так сказать, условия игры в Королевском театре. Но никакие компромиссы с официальной идеологией — кабалой святош — для него невозможны. Не потому, что он безбожник или враг католицизма вообще, а потому, что полицейские приемы «защиты» религии (а на деле — своего богатства и власти), вражда кабалы к разуму, ханжество и интриганство не только претят ему, но и не совместимы с его творческим мировосприятием. Компромисс был бы губителен для его таланта. Коллизия страстей возникает как следствие неудержимого темперамента, но становится трагической оттого, что в личную драму вторгаются интриганы из кабалы, чтобы расправиться со своим непримиримым противником.

Все эти «сюжетные линии» переплетаются в драматическом взаимодействии, образуя единство действия в самом классическом смысле. Каждая из них в отдельности — не более чем драма, но их неразрывное переплетение и взаимодействие образуют истинную трагедию творческой гениальности в авторитарном абсолютистском государстве. Однако традиционность этой формы у Булгакова преобразована дерзким новаторством. Дерзость эта заключается уже в том, что историко-биографическую пьесу о трагической судьбе художника он пишет в приемах фарса. Это восходит к традиции, заложенной самим Мольером. Только он, наоборот, вводил в комедию элементы трагизма, создав высокую комедию.

В 30-е годы со стороны Булгакова это было дерзкой смелостью, потому что было неслыханным нарушением ханжеских приличий — официозного почитания великих людей прошлого, или, как тогда говорили, «изнародования» классиков. Правда, пьесы и сценарии биографического жанра, в которых на великих писателей «наведен хрестоматийный глянец», еще не наводнили сцены и экраны страны. Но они уже были в работе, согласно «социальному заказу» начальства.

В «Кабале святош» автор полностью пренебрег официальными требованиями современной ему «кабалы». Его Мольер появляется на сцене с самого начала без всякого хрестоматийного глянца — обливающийся потом, изнемогающий от страха и волнения из-за того, что сам король впервые присутствует на его представлении. И затем — уже после стихотворного экспромта — он снова врывается в свою уборную в откровенно фарсовом виде: он бросается на своего верного слугу Бутона, рвет на нем кафтан, хватая за горло, срывая на нем злость после унижительной и безудержной лести королю.

С развитием действия подобные чисто фарсовые по внешности, но по сути остро драматические, а затем и истинно трагические эпизоды накапливаются и сгущаются — вплоть до финала. Гибель героя происходит в обстановке одного из самых смешных и грубых его же собственных фарсов — прямо на сцене, когда Мольер исполняет роль Аргана в комедии «Мнимый больной». Зал грохочет, воображая, что артист *играет* смерть персонажа, положенную по ходу действия! Взаимопроникновение фарса и трагедии здесь полное, доведенное до каждого эпизода и детали. И странное дело: эта стихия фарса не только не снижает образ героя и трагизм его судьбы, но, наоборот, еще усиливает то «очищение страхом и состраданием», которое является целью трагедии.

Не менее дерзким новаторством была свобода обращения драматурга с документально-фактическими данными биографии своего героя. Это была свобода вполне сознательная, поскольку подробное и полное знакомство писателя с существовавшими к тому времени материалами подтверждается его же романом-исследованием для «Жизни замечательных людей» — «Жизнь господина де Мольера», где хронологических смещений и перестановок, как в пьесе, нет и в помине.

В каждом из четырех действий пьесы Булгаков концентрирует биографические факты нескольких лет. Так, в первом действии в один вечер происходят события, которые в жизни Мольера были разбросаны на целое десятилетие. Это — женитьба его на Арманде (1762), появление будущего соперника из клавесина (1766) и уход Мадлены из театра (1771). Благодаря этому нарастание биографической драмы происходит стремительно и как бы крупными сдвигами, а причинно-следственная связь событий обнаруживается со всей рельефностью.

Уже завязка раскрывает трагическую вину Мольера (женитьба на юной девушке и, вполне вероятно, его собственной дочери) и, значит, возможность крушения его жизненной и творческой судьбы. События второго действия — прямое следствие тех, что мы видели в первом: женитьбы и появления Муаррона из клавесина. Он соблазняет Арманду и мстит Мольеру за побои предательством — доносом в кабалу на кровосмесительство, обеспечивая таким образом архиепископу Шаррону возможность сплести интригу против ненавистного автора «Тартюфа». Тут-то и переплетаются коллизии страстей с общественным конфликтом и творческими коллизиями Мольера, доводя драматизм ситуации до максимальной остроты. Это момент наибольшего творческого и социального успеха комедиографа, максимальной благосклонности короля (разрешен «Тартюф»), но как раз поэтому и особенного озлобления «идеологов» (против которых король, собственно, использует мольеровскую высокую комедию) и всех

вообще враждебных гению сил «общества». Это с неотразимой драматической необходимостью подготавливает трагическую катастрофу. . . Концентрация одновременных событий в каждом из четырех актов позволяет, таким образом, обеспечить не только единство, но и идеальную непрерывность действия, доводя до ясности хитросплетение интриг в запутанной судьбе Мольера.

В третьем действии интрига разворачивается серией эпизодов в подвале Кабалы, стремительно сменяющих друг друга вплоть до кульминации — сцен во дворце Людовика Великого. Это одновременно и катастрофа. При этом максимальная трагическая напряженность nepocтижимым образом (доступным, кажется, только одному Булгакову) сочетается с максимальной же степенью чисто фарсовой комедийности. Здесь — особенно в картине «дуэли» с д'Орсиньи — именно *трагифарс* достигает поэтического совершенства.

Все это ведет к трагической безвременной гибели затравленного гения (четвертое действие). В гневном и безоглядно опасном монологе Мольера сильнее всего ощутимы биографический опыт и переживания самого Булгакова. Все четыре действия, вплоть до смерти Мольера прямо на сцене, во время спектакля, в трактовке Булгакова не «чистая» трагедия, но уморительнейший трагифарс, за исключением, пожалуй, финального эпизода, где Лагранж ставит в своем дневнике большой черный крест — знак гибели его героя.

В «Кабале святош» образ исторического времени дан вне всякой символики или условности. Они здесь не нужны, потому что времена еще весьма стабильные и «стиль эпохи» персонифицирован в первую очередь в личности короля; все тенденции и действенные силы времени живут во плоти — в исполненных характерности и колорита действующих лицах пьесы. Драматизм исторического времени выступает теперь в новом качестве: как соотношение преходящих форм жизни и коллизий, настолько устойчивых и долговечных, что они действуют на протяжении всей истории цивилизованного мира. При безупречной верности конкретно-исторической правде века Булгаков выделяет трагическое зерно конфликта между художником и властью, между мощью политической, государственной и мощью таланта, творчески созидательного.

Этот сквозной конфликт истории Булгаков слишком хорошо «исследовал» в опыте собственной творческой биографии. Неудивительно, что он снова обратился к той же коллизии, но в ее новой исторической стадии и в новом национальном своеобразии: в пьесе о гибели Пушкина. Это единственная пьеса Булгакова, в которой роль комического сведена на нет.

6

В отказе от роли Пушкина в пьесе о Пушкине, в решимости не давать актеру (хотя бы и лучшему мхатовскому актеру!) «играть» Пушкина сказался великий такт и вкус Булгакова. О новаторском «эффекте отсутствия» главного героя пьесы написано много. Остается, однако, добавить, что сам замысел такого эффекта в творчестве Булгакова не был новостью. Этот прием был применен повествователем еще в романе «Белая гвардия». Заглавного героя — самой белой гвардии — в романе нет. Ее так и не удается создать. В пьесе «Дни Турбиных» этот «эффект отсутствия» автор перенести не смог, как не смог (несмотря на попытки это сделать в первом варианте) сохранить в пьесе провидческие, исполненные эсхатологических предчувствий «сны» и размышления персонажей романа. Заглавными героями пьесы стали просто братья Турбины и их сестра, почти непрерывно присутствующие на сцене. Эти перемены были оправданы всей реально-психологической стилистикой «Турбиных», всей атмосферой их дома.

В пьесе о гибели Пушкина драматург вернулся к художественной задаче, не решенной в предшествующем творчестве, но вернулся, обогащенный опытом работы над историко-биографической пьесой о Мольере. В то же время новая тема выдвигала перед ним новые условия художественной задачи. Личность Пушкина и его трагическая гибель и по особенностям русской национальной культуры, и по близости его облика каждому русскому зрителю — совсем не то, что Мольер, живший 250 лет назад, да еще во Франции, и знакомый российской публике лишь в переводах не слишком высокого художественного достоинства. «Свой» образ Пушкина есть у каждого второго зрителя спектакля. Правда, у большинства он сформирован заученными наизусть еще в школе стихами Лермонтова «Смерть поэта». Как ни односторонни эти с детства усвоенные представления, спорить с ними со сцены рискованно. Булгаков и не спорит, но безмерно расширяет представление о великом национальном значении Пушкина и о неизбежном трагизме его судьбы. Этот трагизм не сводится к тому, что социально-историческое его окружение состояло из «плохих» людей, «отрицательных» персонажей его биографической драмы, как настаивал соавтор Булгакова на первых стадиях работы над пьесой — В. В. Вересаев.

Кстати сказать, содержание этого спора, как мне кажется, не совсем точно истолковано даже самими его участниками. Вересаев считал, что отстаивает правду истории, и во имя этой правды потребовал, чтобы Дантес и барон Геккерн были лишены всякого внутреннего драматизма, противоречий, сложности характеров. Ему казалось, что Булгаков приподнимает до уровня романтической страсти убийцу Пушкина, а Геккерна делает более значительной личностью, чем был в жизни этот «мелкий мерзавец, которого сторонились другие члены дипломатического корпуса». «... Слишком, видите ли, упрощается и чернеет, если он будет показан еще и как беззастенчивый спекулянт».¹⁰ Те же возражения и относительно Дантеса. «Исторически верная и полная характеристика Геккерена и его содержанки Дантеса, — фактических убийц Пушкина, — это „боковой номер“ для пьесы!»¹¹ — возмущался он.

Булгаковские возражения в основном сводятся к тому, что Вересаев не хочет считаться с *законами драмы*, которым противоречит изображение людей одной черной краской и без всяких внутренних коллизий: «Нельзя же, работая для сцены, проявлять нежелание считаться с основными законами драматургии. . . Викентий Викентьевич, сказать, что мой Дантес плох, — можно, но этого еще недостаточно — нужно показать другого Дантеса. То, что Вами написано, это не только не Дантес, это вообще никто, эту роль даже и сыграть нельзя. . .»¹²

По убеждению Вересаева, эти требования драматизма характеров противоречат научной истине, добытой пушкинистами его времени и им самим в первую очередь. Реабилитация классики, с его точки зрения, неотделима от обязанности раскрывать «общественную сторону пушкинской трагедии», чего можно достигнуть только избытком черной краски в изображении виновников его гибели. Что в драме (а тем более — в трагедии!) *все* персонажи должны быть носителями также и некоторого внутреннего драматизма, чтобы их можно было сыграть на сцене, он попросту отрицает: «„Слишком черно!“ Почему же вы в „Турбиных“ сочли возможным одними черными красками рисовать полковника-крысу и звероподобных петлюровцев?..»¹³

Что касается «бокового номера», которым, по мысли Булгакова, был бы вставленный в пьесу о Пушкине эпизод о спекуляции Геккерна, то Вересаев и здесь не согласен и снова ссылается на «Турбиных», где, по его мнению, есть целые сцены, которые не участвуют в движении действия, но составляют его социальный фон. Это, очевидно, связано с непониманием новаторской трактовки исторического времени как драматической силы, того, что исторические эпизоды

в «Турбинных» — отнюдь не иллюстрация, введенная для «общественного фона».

На самом деле Вересаев отстаивал не историческую правду, а лишь тот уровень ее восприятия, какого достигло к тому времени советское и историческое мышление, включая сюда и пушкиноведение, видным представителем которого был несомненно Вересаев. Это было время перехода от вульгарно-социологического заушения классиков (как представителей эксплуататорских классов и, стало быть, их идеологов) к не менее вульгарному «изнародованию» тех же классиков, которые начисто отрывались от своего социального круга и противопоставлялись ему. Теоретически эта новая стадия официальной историографии и литературоведения была декларирована в сокрушительной официальной критике «школы Покровского». Практически — в подходе к великим художникам прошлого: «изнародование» классики началось с пышного «празднования» столетнего юбилея гибели Пушкина.

Не один Вересаев и не одни пушкинисты на первых порах восприняли новые «установки» как победу над вульгаризаторами, как восстановление достоинства великой культуры. Об этой эфемерной радости помнит не одно поколение гуманитарной российской интеллигенции. . . Ведь она имела основание думать, что с нею согласились наверху! . . . А это был всего лишь другой тип той же директивной вульгаризации: поворот к пропаганде не менее официальной национализма. Это выяснилось три года спустя в период «дискуссии» с журналом «Литературный критик», в результате которой онный журнал был закрыт навсегда. . .

То, что представлялось Вересаеву уклонением от социально-исторической истины, столь грубым, что он не мог поставить свою подпись под пьесой, выдержало, однако, проверку временем. Через несколько десятилетий и пушкинисты пришли к выводу, что Дантес и Геккерн вовсе не были исчадиями ада, что им были свойственны противоречия, психологические и нравственные; это были противоречия обыкновенных пошляков, а не преднамеренных злодеев. Художественному историзму Булгакова ничуть не противоречит ни образ циника-службиста Дубельта, считавшего работу собственных осведомителей иудиной службой, ни психология мелкого сыщика Биткова, который в финале испытывает глухое раскаяние, смутное сознание своей вины.¹⁴

Таким образом, руководствуясь законами драмы и художественной интуицией, Булгаков добирался и до более глубоких слоев исторической правды. Возражая Вересаеву, он не оперировал общими (методологическими) идеями, а может быть, не хотел этого делать — из деликатности или осторожности.

Пьеса построена по принципу расширяющихся концентрических кругов. Пушкина на сцене нет, но Пушкина играют все без исключения, кто появляется на сцене. Сначала это узкий семейный круг, в который из внешнего мира вторгается только ростовщик — подполковник в отставке Шишкин. Во второй картине — это круг литературный и светский. Во втором действии — это высший свет, включая императора. Потом — Пушкин и государство, его охранительные органы: царь, его жандармы и их осведомители разных рангов и социальных положений.

К финалу пьесы — это Пушкин и российская нарождающаяся разночинная интеллигенция (сцены выноса) и, наконец, Пушкин и Россия: русские метели, просторы и морозы, русские совсем простые люди, в числе которых оказывается и этот жалкий маленький сыщик Битков, только смутно чувствующий вину и тревогу. . . Во всех этих «кругах» целостной структуры пьесы все без исключения столкновения, споры, согласия, несогласия персонажей относятся только к Пушкину; он центр интересов и волнений, злости и любопытства всех кругов русской социальной и политической иерархии, центр

национальной жизни. Начиная с обсуждения домашней ситуации в доме поэта, семейного спора между сестрами — Гончаровой и Пушкиной, всюду обнаруживается не травля как процесс (так обычно толкуется сквозное действие пьесы), а доведенная уже до предела *затравленность* поэта.

В «Последних днях» все начинается с того, чем, собственно, кончался трагифарс о Мольере: с *последних* дней жизни и судьбы Пушкина. Сквозное действие пьесы — это расширение масштаба того бедствия, которое неумолимо надвигается на страну и ее культуру. В пьесе обнаруживаются глубинные и роковые причины гибели Пушкина. Вересаев был неправ, когда упрекал драматурга в «слепоте к социальной стороне трагедии Пушкина». Пушкин погибает в этой пьесе не от того, что дурные люди социальных верхов объединились для его преследования и травли, вступили в заговор против его жизни, построили разветвленную интригу, рассчитанную на его гибель. Не это решает дело, хотя в пьесе представлены и жандармы, и литературные завистники, и озлобленные высокородные неудачники, и фатоватые самовлюбленные хлыщи вкупе с их порочными покровителями. Все это есть, но ни одна из этих враждебных поэту и поэзии сил не решает его судьбы, ни отдельно взятая, ни даже в своем сложении и совокупности.

Затравленность поэта — следствие всеобщего *непонимания* его значения и роли в российской культуре и истории. Даже немногие его защитники и сторонники — такие, как те несколько женщин, которые чутки к гармонии стиха (от Александрины до княгини Воронцовой), как поэт и царедворец Жуковский или друзья юности, представленные лишь секундантом Данзасом («Иных уж нет, а те — далече. . .»), — даже эти люди его ближайшего окружения не видят реального положения вещей, не входят в трагизм сложившейся ситуации, не понимают *безвыходности* той западни, в какой оказался Пушкин. Это явственнее всего ощутимо в образе Жуковского, который, как никто, сознает значение Пушкина для русской культуры и для «славы отечества», но судит о его поведении по отношению к царю как ординарный царедворец. Смутно ощущают эту тотальную *затравленность* поэта Александрина Гончарова («. . .Иногда глаза закроешь, и кажется, что летим в пропасть. . .») да крепостной дядька Никита. Но как раз они ничего не могут поделать.

Человеческого и культурного явления пушкинского масштаба еще не бывало в России, и современные не умели его оценить в соответствии с реальностью! Это ситуация типическая едва ли не для каждого гениального художника на протяжении всей эпохи цивилизации. . . Иногда говорят, что «Булгакова вдохновляли стихи Лермонтова „На смерть поэта“». ¹⁵ Но даже и Лермонтов увидел *непонимание* как источник травли и убийства Пушкина только в личности Дантеса; и то потому лишь, что он иноземец, «на ловлю счастья и чинов» закинутый в русскую жизнь:

Смеясь, он дерзко презирал
Земли чужой язык и нравы;
Не мог щадить он нашей славы;
Не мог *понять* в сей миг кровавый,
На что он руку поднимал! . .

У Булгакова этого не понимает *никто* — ни «плохие», ни «хорошие» современники Пушкина. Мера этого непонимания оказывается мерой личности каждого из персонажей пьесы. Не случайно все положительные персонажи и даже часть тех, чьи действия направлены против Пушкина, но не по личной инициативе, а, так сказать, «по долгу службы», в той или иной мере слышат стихи. А большинство сознательных и злобных или также невольных и равнодушных участников травли стихов попросту не слышат, во всяком случае — пушкинских.

Стихотворение «Зимний вечер» как поэтический лейтмотив всей пьесы среди прочего несет и эту функцию: проверки поэтического слуха действующих лиц. На отношении к этим стихам, или к поэзии Пушкина вообще, или к его речевому стилю обнаруживаются в пьесе наиболее характерные черты и свойства каждого из них. Не говоря уже о Наталье Николаевне, которая «никогда не слушает стихов», пренебрежение к стихам Пушкина выказывает Кукольник, потому что он завистник; Салтыков — потому что он сноб, лишенный собственного вкуса и суждения; Николай I — потому что ко всему на свете подходит с точки зрения авторитета собственного всевластия; Долгоруков — потому что он вообще человеконенавистник, да еще обозленный пушкинской эпиграммой, и т. д. и т. п.

Даже Дантес имеет суждение о языке и стиле Пушкина, обнаруживая присущее ему нахальство как основную черту своей личности: «У этого господина плохой стиль. Я не понимаю, почему он вообразил, что он литератор. У него плохой стиль, я всегда это утверждал». В пьесе нет никакого всеобщего заговора, сознательно направленного на то, чтобы уничтожить Пушкина, никакой целенаправленной единой интриги вообще. В тотальную травлю превращается именно всеобщее непонимание деятельности, личности, мотивов поведения человека, который на три головы выше окружающих.

Кто слышит и любит его стихи, тот как бы подтягивается, становится на цыпочки, чтобы увидеть поэта в его естественный рост; их приводит в восхищение само существование такого человеческого превосходства, которое поднимает и других. Но таких людей слишком немного. Княгиня Воронцова так и говорит: «Ах, как жаль, что лишь немногим дано понимать превосходство перед собой необыкновенных людей. . . Как чудесно в Пушкине соединяется гений и просвещение! Но, увы, у него много завистников и врагов!» Она же, кстати, при следующем своем появлении говорит и о затравленности поэта. «Вы радовались тому, что какой-то подлец посылает затравленному пасквиль. . . Вы сами сделали это! . .» — кричит она Долгорукову после великолепного бала с участием царя.

7

Когда у Чехова молодые мхатовцы просили дополнительные данные о том или ином герое его пьес, о мотивах их поведения, вкусах, биографиях, он обычно отвечал: «Там же все написано!» Эту черту Чехова-драматурга поэтика Булгакова, особенно в его последней драме, унаследовала полностью. Если читать внимательно, то можно найти все необходимое для истолкования персонажей и для постановочных решений спектакля. Но в отличие от чеховского булгаковский текст содержит прямые указания на этот счет — в речевых характеристиках и автохарактеристиках действующих лиц или в суждениях их партнеров.

Новаторство в «Последних днях» сильнее всего опять в построении художественного целого. Новаторски выстроено движение действия по расширяющимся концентрическим кругам. «Эффект отсутствия» заглавного героя, да еще в трагедии, прием тоже совершенно новый. Необычно и то, что интрига (вернее — целая сеть целенаправленных интриг) не разворачивается в единстве действия, как это было в «Мольере», но дается лишь в виде результата, который по ходу пьесы проясняется для зрителя.

В самые «последние дни» в прямом сценическом действии раскрывается только одна из интриг и, быть может, не самая важная — интрижка Дантеса и Геккерна с Натальей Николаевной. Не исключено, что Булгаков, не разделяя вересаевской трактовки гибели Пушкина, в основу своей концепции положил

мысль Андрея Белого, высказанную за несколько лет до этого в статье «Пушкин и Петербург».¹⁶ В своей статье Андрей Белый рельефно и на тщательно подобранных материалах пушкинской переписки (т. е. как раз методами пушкинистов) показал, что Пушкина травили со всех сторон даже не в *последние дни*, а в *последние годы* его жизни в столице. В тексте пьесы есть целый ряд реминисценций цитированных в этой статье материалов.

Трудно объяснить, почему как лейтмотив пьесы Булгаков выбрал именно «Зимний вечер». А. Смелянский справедливо связывает это с мотивом русской метели, сквозным для нашей поэзии вплоть до «Двенадцати» А. Блока.¹⁷ Но в этом смысле гораздо ближе к художественной задаче были бы пушкинские «Бесы»: стихийная бесовщина российской жизни там развернута на протяжении всего стихотворения, тогда как в «Зимнем вечере» ей противостоит уют «бедной лачужки», образ няни, дремлющей «под жужжанье своего веретена», и т. д. Эта сторона стихотворения остается «за кадром», цитируются только метельные строки. Почему же не «Бесы», которые и хронологически ближе к «Последним дням» — к петербургскому периоду биографии Пушкина и, наконец, к общей, далекой от всякого уюта, атмосфере пьесы?

Совсем по-новому даже по отношению к собственным предыдущим пьесам Булгакова строится в «Последних днях» кульминация действия. Если кульминацию «Кабалы святош» можно считать «образцово-показательной», так что ею можно иллюстрировать тезисы по курсу теории драмы, то в пьесе о Пушкине нарушены все «правила» традиционной кульминации: поворот к катастрофе и развязке происходит среди наиболее пошлых из всех отрицательных персонажей — в доме Геккерна. Внутренние коллизии самого Геккерна, Дантеса и Строганова — образец крайне плоского великосветского морализма, суетности и мелочности взаимных попреков. Здесь особенно ясно выступает правота Булгакова в споре его с Вересаевым. Следует не лишать «отрицательных» героев каких бы то ни было внутренних противоречий, всякой борьбы чувств и побуждений, но показать *уровень* этих коллизий, вскрывающий психологию хлыщей и себялюбцев. Благодаря этому они остаются живыми мерзавцами, а не куклами, представляющими паразитические классы общества.

Да, от этих-то самовлюбленных ничтожеств зависит жизнь или смерть Пушкина! В кульминации вскрывается с наибольшей остротой *душа* основного конфликта — контраст *уровней духовного развития* в пределах одного и того же времени, среды, общественного класса... До кульминации доведен здесь и «эффект отсутствия» героя: вместо него «присутствует» его ненависть и отчаяние, представленные документально — его последним письмом Геккерну.

Характерно, что все участники травли Пушкина в «Последних днях» (сознательные и невольные в одинаковой степени) говорят готовыми фразами, обиходными *клише* своего времени и среды. Говорят как бы «не от себя» — от той обезличенной «массы» (отнюдь не народной!), рупором которой они являются. Это «речевая характеристика» обезличенности, массовидности, стандартности представлений всего пушкинского окружения — от царя до собственной его жены и старшего друга. «О жестокая мука!.. О горькая отрав!» — говорит Наталья Николаевна по поводу необходимости выгнать Дантеса из дому. Николай I, когда он «как последний офицеришка волочитса» за Натальей Николаевной, произносит мертвые штампы сентиментализма и тут же переходит на бюрократический окрик, обращаясь к юному камер-юнкеру: «Говорить надлежит: с ее императорским высочеством великой княжной Марией Николаевной. . . Болван! Доложи ее величеству. . .».

Это относится даже к Жуковскому, когда он судит не о стихах, а как царедворец, пытающийся, однако, спасти Пушкина от опасности: лексика и фразеология этого «спасания» — набор клише, готовых представлений и оборотов

придворной среды. «От себя» говорят в пьесе только те, кто чувствует масштаб личности Пушкина и любит его, включая сюда и того же Жуковского, когда речь идет о новом издании «Онегина», о стихах, о таланте поэта.

В заключение остается рассмотреть вопрос о жанре пьесы, понятом как «форма целого».¹⁸ «Последние дни (Пушкин)» — первая и, насколько известно, единственная пьеса Булгакова совсем лишенная элементов комизма. В ней нет мягкого юмора, столь же характерного для атмосферы жизни и обихода Турбиных, как и пресловутые кремовые шторы или раскрытая партитура Гуно на рояле. В «Турбиных» много комических положений, налицо чисто комический персонаж — Лариосик; да и другие герои пьесы — от Мышлаевского до Николки и Шервинского — обрисованы не без того же свободного и легкого юмора, который органичен для стилия общения этих людей. Нет в пьесе о Пушкине и приемов фарса, гротеска, буффонады. Даже те несколько ситуаций, которые по традиции могут считаться комическими, не вызывают и не должны вызывать смеха.

Парадоксальные характеристики и положения пьесы тоже не рассчитаны на комический эффект. Платный осведомитель 3-го Отделения Битков твердит *для себя* поэтические строки Пушкина и явно жалеет его. Это, конечно, парадокс, так же как жандармское остроумие Дубельта, который всем секретным осведомителям платит по тридцати серебряников. Но нам не смешно от этих парадоксов, скорее они еще усугубляют нашу печаль.

Все это имеет прямое отношение к жанровому новаторству Булгакова, к его поискам новой драматической формы. До сих пор, насколько мне известно, «Последние дни» ставились как историческая драма, и это естественно: возможна ли трагедия без трагического героя и трагического актера на сцене? Если исходить из традиционных представлений о сценических жанрах — нет, невозможна! Но в замысле Булгакова, кажется мне, была именно трагедия, но это трагедия, характерная не столько даже для пушкинского, сколько для нашего времени, когда трагический герой в традиционном смысле отсутствует в самой жизни: есть трагические судьбы — без трагических *характеров*, способных деятельно противостоять толпе ничтожеств или обезличенным силам авторитарной государственности. *Затравленный* человек, какой бы крупной личностью он ни был, «не смотрится» как трагический герой; зато его судьба — это не только трагедия творческой личности, но и трагедия общества, нации, культуры.

Одно из условий истинной трагедии Булгаков при этом сохраняет: ее основной конфликт никогда не временный, скоропреходящий — связанный только с данной, конкретно-исторической формой социальной и политической жизни, но всегда глубинный, общечеловеческий, «вечный», т. е. исторически устойчивый, действующий на протяжении всей эпохи цивилизации. Все новации Булгакова в пьесе «Последние дни (Пушкин)» — попытка схватить в преходящих социально-исторических формах русской жизни в период николаевского царствования одно из таких всемирно-исторических противоречий: конфликт гениальной личности и авторитарной государственности, поддержанной всей системой идеологической и социальной жизни, всеми «нравами и обычаями» общества, к которому творческая личность принадлежит.

Тема трагической затравленности, поставленная уже в «Кабале святош» и ставшая центром, основной трагической коллизией в «Последних днях», была для Булгакова глубоко автобиографична. Она прозвучала уже в его письме к Правительству СССР (март 1930).¹⁹ Но во втором его письме, адресованном прямо Сталину и написанном год спустя, тема эта становится развернутой метафорой и определяет тональность всего текста. Здесь появляется образ «литературного волка», которого сколько ни стриги и ни перекраши-

5 Русская литература, № 1, 1990 г.

вай, он «все равно не похож на пуделя». «...Зверь заявил, что он более не волк, не литератор. Отказывается от своей профессии. Умолкает... Нет такого писателя, чтобы он замолчал. Если замолчал, значит был не настоящий. А если настоящий замолчал — погибнет. Причина моей болезни — многолетняя *затравленность*, а затем молчание».²⁰

Интересно отметить, что образ «века-волкодава» уже несколько месяцев существовал в русской лирике. В марте того же года Мандельштам написал стихотворение «За гремучую доблесть грядущих веков...», где этот образ возник:

Мне на плечи кидается век-волкодав,
Но не волк я по крови своей...

Уведи меня в ночь, где течет Енисей,
И сосна до звезды достает,
Потому что не волк я по крови своей
И меня только равный убьет.

А несколько десятилетий спустя образ затравленного «литературного волка» возникает снова — на этот раз у Пастернака:

Я пропал как волк в загоне...

Еще позднее — «Охота на волков» Владимира Высоцкого, где затравленный зверь уже не отказывается быть волком и не умирает, но прыгает через красные флажки загона... 30-е, 50-е, 70-е годы. Тема *затравленности*, «волчьей» судьбы писателя стала сквозной лирико-биографической темой. Объективировать эту тему в жанре трагедии попытался до настоящего времени один Булгаков.

Важно еще раз подчеркнуть, что при такой объективизации темы в историко-биографических пьесах Булгакова автобиографический «подтекст» не противоречит глубокому и полному художественному историзму. Исторический материал не становится у него кодом, шифрующим собственную личность и биографию, и не строится на простой аналогии, вызывающей аллюзии. Драматург добирается тут до реальной близости судеб, использует личный опыт для постижения иной эпохи в ее своеобразии и сложности, опираясь на общие закономерности большой истории. Так нащупывается уже в его драматургии реальная «связь времен» — то, что отозвалось потом в «Мастере и Маргарите» уже гораздо более прямо, как одна из сквозных историософских идей романа.

Путь Булгакова-драматурга — это путь непрерывного и ошеломляющего художественного новаторства. Каждая его пьеса — открытие новых возможностей и новой драматической структуры; новых не только по отношению к предшественникам, но также и по отношению к его собственным предыдущим произведениям. При этом поиски новых форм, приемов и целостных структур драматургии неизменно опираются на глубокое и точное понимание общих законов драматического рода поэзии, на традиции русской и мировой классики. Его лучшие пьесы не только поразительно сценичны, но требуют еще и дальнейшего развития сценического искусства. Он с полным правом говорил о себе, что «громадному количеству актеров и режиссеров известно» его «виртуозное знание сцены».²¹

Драматургии Булгакова еще предстоит великое сценическое будущее, которое несомненно окажет влияние и на театральное искусство в целом. Он и здесь верен традиции русской художественной культуры: разве не все выдающиеся произведения нашей художественной классики не годами, а десятилетиями ждали своего сколько-нибудь адекватного театрального воплоще-

ния? «Горе от ума», «Борис Годунов», трилогия Сухова-Кобылина. . . Даже Островский, которого цензура сравнительно миловала, сплошь и рядом ставился вопреки авторскому определению жанра, особенно после 1856 года, когда его творчество дышало уже не бытом Замоскворечья и провинции, но переменами общественной жизни — движением исторического времени. Его поздние комедии нередко ставились как мелодрамы, а впоследствии — перекраивались, чтобы осовременить.

Когда отойдет жажда сенсации и наряду с инсценированием булгаковской прозы наши театры станут заново осваивать лучшие пьесы Булгакова, без оглядки на цензуру и репертвом и без излишней скованности привычными «приемами», они еще послужат обновлению сценического искусства. Раскрывая заключенные в этой драматургии сценические возможности, режиссура неизбежно встанет на путь поисков и находок новых сценических форм, может быть — нового уровня театрального искусства.

¹ *Мандельштам О.* Проза. Ардис, Ann Arbor Michigan, 1983. С. 89.

² Это косвенно подтверждается впечатлением, которое произвело на Булгакова обсуждение «Бани» у Мейерхольда, который сравнивал Маяковского с Гоголем и Мольером. (См.: *Чудакова М.* Жизнеописание Михаила Булгакова. М., 1988. С. 325).

³ В примечаниях Б. В. Соколова к публикации пьесы в журнале «Дружба народов» (1987, № 8) показано, что это была, с одной стороны, автопеределка собственного сатирического изображения этих событий в памфлете для сменовеховской берлинской «Накануне» под названием: «Багровый остров. Роман тов. Жюль Верна. С французского на эзоповский перевод Михаил А. Булгаков», а с другой — пародия на критические претензии к его пьесам.

⁴ Из письма М. А. Булгакова В. В. Лужскому от 15 октября 1925 года. Цит. по: *Чудакова М.* Указ. соч. С. 253.

⁵ Из письма М. А. Булгакова «В Совет и Дирекцию Московского Художественного театра» от 4 июня 1926 года. Цит. по: *Смелянский А.* Булгаков в Художественном театре. М., 1986. С. 92—93.

⁶ *Чернышевский Н. Г.* Полн. собр. соч.: В 15 т. М., 1948. Т. 4. С. 734.

⁷ *Добролюбов Н. А.* Собр. соч.: В 9 т. М.; Л., 1962. Т. 5. С. 138.

⁸ *Смелянский А. М.* Выступление на конференции «Советская классика 20—30-х годов на современной сцене» // Стенограмма конференции. М., 1988. С. 8.

⁹ Напомним, что аналогичное движение можно видеть также в прошлом веке — в трилогии Сухова-Кобылина: от «Свадьбы Кречинского» (где уже возникает образ Расплюева) к чистому трагифарсу в «Смерти Тарелкина». Однако «Смерть Тарелкина» собственно драматических ролей уже не содержит. Трагизм выступает там без персонализации, как трагизм национальной жизни в условиях неразумной («призрачной») государственности.

¹⁰ Письмо В. В. Вересаева М. А. Булгакову от 22 августа 1935 года / Публикация Е. Зайончковского // Лит. Россия. 1987. 17 апр. № 16. С. 17.

¹¹ Там же.

¹² Письмо М. А. Булгакова В. В. Вересаеву от 16 августа 1935 года // Там же.

¹³ Письмо В. В. Вересаева М. А. Булгакову от 22 августа 1935 года // Там же.

¹⁴ Интересно, что этот эпизод вызывал возражения актеров при первой — уже посмертной — постановке «Последних дней» в 1943 году, поскольку такое «выковыривание души» казалось многим непригодным для апофеоза, без которого они не мыслили спектакля. Немировичу-Данченко с трудом удалось отстоять булгаковское завершение трагедии. (См. в кн.: *Смелянский А.* Михаил Булгаков в Художественном театре. С. 342—343).

¹⁵ *Новиков В. М. А.* Булгаков — драматург // *Булгаков Михаил.* Пьесы. М., 1986. С. 31.

¹⁶ *Андрей Белый.* Пушкин и Петербург // Андрей Белый. Ритм как диалектика и «Медный всадник». М., 1929. С. 266—279.

¹⁷ См.: *Смелянский А.* Михаил Булгаков в Художественном театре. С. 337.

¹⁸ *Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 418.

¹⁹ Булгаков писал: «В этом году исполняется 10 лет с тех пор как я начал заниматься литературной работой в СССР. . . К концу десятого года силы мои надломались, не будучи в силах более существовать, *затравленный*, зная, что ни печататься, ни ставиться более в пределах СССР мне нельзя, доведенный до нервного расстройства, я обращаюсь к Вам. . .» (цит. по: *Чудакова М.* Указ. соч. С. 321. Курсив мой. — А. Т.).

²⁰ Там же. С. 350. (Курсив мой. — А. Т.).

²¹ Там же. С. 339.

ИЗ НАСЛЕДИЯ РУССКИХ ПИСАТЕЛЕЙ

Игорь-Северянин

РУЧЬИ В ЛИЛИЯХ.

ПОЭЗЫ 1896—1909 гг.

(ПУБЛИКАЦИЯ В. А. КОШЕЛЕВА)

Путь Игоря-Северянина (Игорь Васильевич Лотарёв, 4 (16) мая 1887—22 декабря 1941) в литературу был довольно трудным. В автобиографическом очерке «Образцовые основы» (1924) он отмечал, что первое стихотворение свое написал, когда ему «не было еще девяти лет»¹ (имеется в виду стихотворение «Звезда и дева»); начало же сознательного творчества и собственного поэтического самосознания связывал с отроческими годами, проведенными в Череповце и в имени дяди в местечке Сойвола на берегу реки Суды (1896—весна 1903), и с ранним любовным увлечением, предметом которого была «кузина Лиля», «сестра-мечта Елисавета» (Е. М. Лотарёва):

Шексна моя, и Ягорба, и Суда,
Где просияла первая любовь,
Где стать поэтом в силу самосуда
Взбурленная мне предрешила кровь.

«Сияет даль», 8 сентября 1940

Днем официального начала своей литературной деятельности Игорь-Северянин считал 1 февраля 1905 года: в этот день вышел в свет второй номер солдатского журнала «Досуг и дело», где было напечатано его стихотворение «Гибель „Рюрика“».² Однако, строго говоря, он начал печататься годом раньше: в 1904—1905 годах, при финансовой помощи своего дяди (М. П. Лотарёва), Игорь опубликовал несколько небольших (4—8 страничек) брошюрок со стихотворениями, посвященными событиями русско-японской войны («К предстоящему выходу Порт-Артурской эскадры», «Бой при Чемульпо», «Подвиг „Новика“», «К крейсеру „Изумруд“ и др.). Эти брошюры (иногда в виде двухстраничных листовок) продолжали выходить и позже: сам поэт к 1912 году насчитывал 35 наименований. Впрочем, надо отметить, что этот период поэтического «самиздата» Игоря-Северянина исследован еще недостаточно: брошюры эти не изучены, не описаны, а многие из них просто не выявлены.

Литературная известность пришла к Игорю-Северянину с явно «отрицательным знаком». 12 января 1910 года Лев Толстой слушал в Ясной Поляне чтение 16-страничной брошюры «Интуитивные краски» и возмущился содержанием стихотворения «Хабанера II» («Вонзите штопор в упругость пробки. . .»). Отзыв Толстого был тут же воспроизведен в печати,³ «после чего, — вспоминал Игорь-Северянин, — всероссийская пресса подняла вой и дикое улюлюканье, чем и сделала меня сразу известным на всю страну! . . .»⁴.

4 марта 1913 года вышел в свет (с предисловием Ф. Сологуба) первый большой сборник Игоря-Северянина «Громокипящий кубок», который имел оглушительный успех у публики (к 1915 году он насчитывал уже 9 изданий). Вслед за ним были выпущены: «Златолира» (1914), «Ананасы в шампанском» (1915), «Victoria Regia» (1915), «Поэзоантракт» (1915), «Тост безответный» (1916). В эти сборники поэт, помимо новых стихов, включил и те, которые были написаны ранее. Вместе эти сборники составили первые шесть томов «Собрания поэт» Игоря-Северянина, продолжение которого было прервано наступившими историческими потрясениями.

Первые годы эмиграции (начало которой датировалось Северяниным 28 января 1918 года) были успешны для поэта: в 1919—1923 годах вышло 9 его книг, из них 6 —

© Кошелев В. А., вступительная статья, примечания, 1990 г.

в Берлине.⁵ Среди них были книги «избранных поэт» — «Crème des violettes» и «Pühajõgi. Эстляндские поэзы» (Юрьев: Одамеев, 1919), «Трагедия Титана. Космос. Изборник первый» (Берлин; М.: Накануне, 1923) — и новые сборники — «Вервэна» (Юрьев: Одамеев, 1920), «Менестрель» (Берлин: Москва, 1921), «Миррэлия» (Берлин: Москва, 1922), «Падучая стремнина», «Фея Eiole» (Берлин: О. Кирхнер и К°, 1922), «Соловей» (Берлин; М.: Накануне, 1923). Издания «новых поэт» были помечены номерами, представляющими «книги» будущего собрания.

Книга «Миррэлия» имеет подзаголовок «Новые поэзы. Том VII» и включает стихи, написанные по преимуществу в 1916—1917 годах, «Соловей» (т. IX) представил стихи 1918 года, «Вервэна» (т. XI) — стихи 1918—1919 годов, «Менестрель» (т. XII) — стихи 1919 года («новейшие поэзы») и т. д. Тома VIII и X изданы не были.

В 1925 году, выпуская в свет «автобиографический роман» в стихах «Колокола собора чувств», Игорь-Северянин приложил к нему проспект частично изданного «Собрания поэт», состоящий из 23 томов (позже этот проспект неоднократно дополнялся). В этом собрании подготовленного, но еще не изданного наследия т. VIII носит название «Ручьи в лилиях» (стихи 1896—1909 годов), а т. X — «Настройка лиры» (стихи 1910—1918 годов).⁶ Обе эти книги по замыслу автора должны были несколько «разбавить» сборники последних стихов.

По замыслу они отличались от предыдущих и последующих томов «Собрания поэт». В них не было тематических «разделов», а просто в хронологической последовательности приводились стихи «раннего» Игоря-Северянина, которые по тем или иным причинам не вошли в предшествовавшие книги, знаменовавшие «литературный выдвиг» поэта, «экстазность» его художественного дарования, его славу «короля поэзии». Ранние стихи этих сборников представляли не как шедевры словесного искусства, а как необходимые вехи творческого пути, без которых не понять истории становления поэта. Они демонстрировали не столько *уровень* поэтического мастерства автора, сколько его *путь* по направлению к этому мастерству (не случайно конечной датой здесь оказывался 1918 год: 27 февраля 1918 года Игорь-Северянин был «избран королем поэт» на известном поэтическом вечере в Политехническом музее в Москве). Эти сборники, так же как и непременная авторская датировка стихов, так же как и декларированный отказ «улучшать» и «подправлять» стихотворения, созданные ранее, вычлениют особенную поэтическую позицию Игоря-Северянина: «. . . я — в поэзии историк. . .» («Поэза о Карамзине», 1912).⁷

То обстоятельство, что книга «Ручьи в лилиях» так и не увидела света, вполне объяснимо. За границей у Игоря-Северянина не было тех издательских возможностей, которые открылись ему после успеха «Громокипящего кубка». Не было и той аудитории, которая могла воспринять его мальчишеские и юношеские стихи и понять смысл их публикации. Поэтому его книга, вполне подготовленная в рукописи к 1919 году, осталась неопубликованной.

¹ ЦГАЛИ. Ф. 1152. Оп. 1. Ед. хр. 13. Л. 111. Начальная часть этого очерка была опубликована (под заглавием «Мое первое стихотворение») в рижской газете «Сегодня» (1930. 12 февр. С. 3).

² См. автобиографию Игоря-Северянина, открывающую сборник: Критика о творчестве Игоря Северянина: Статьи и рецензии. М.: Пашуканис, 1916. С. 5.

³ См.: Биржевые ведомости. 1910. 29 янв. С. 2.

⁴ ЦГАЛИ. Ф. 1152. Оп. 1. Ед. хр. 13. Л. 116.

⁵ Подробнее об этом см.: *Исаков С.* Игорь Северянин и Эстония. Таллинн, 1987. № 3. С. 79—86; *Игорь Северянин.* Письма к Августе Барановой / Подг. текста и комм. Бенгт Янгфельд и Рейн Круус. Stockholm, 1988; *Kruus Rein.* Eesti ja Igor Severjanin. Looming, 1987. № 5. С. 682—693.

⁶ *Игорь-Северянин.* Колокола собора чувств: Автобиографический роман в трех частях. Юрьев: В. Бергман, 1925. С. 62.

⁷ Об этой позиции см.: *Кошелев В. А.* Поэт с открытой душой // Игорь Северянин. Стихотворения. М.: Сов. Россия, 1988. С. 5—26; *Исупов К. Г.* Историко-бытовые архетипы в творческом поведении И. Северянина // О Игоре Северянине: Тез. докл. научной конф. Череповец, 1987. С. 14—18.

Увертюра

Весна моя! ты с каждою весной
 Все дальше от меня, — мне все больнее. . .
 И, в ужасе, молю я, цепenea:
 Весна моя! побудь еще со мной!

Побудь еще со мной, моя Весна,
 Каких-нибудь два-три весенних года:
 Я жизнь люблю! мне дорога природа!
 Весна моя! душа моя юна!

Но чувствуя, что ты здесь ни при чем,
 Что старости остановить не в силах
 Ни я, ни ты, — последних лилий милых,
 Весна моя, певец согрет лучом. . .

Взволнованный, я их беру в венок
 Твои цветы, — стихи моего детства
 И юности, исполненные девства, —
 Из-под твоих, Весна, невинных ног.

Венок цветов, — стихов наивный том, —
 Дарю тому безвестному, кто любит
 Меня всего, кто злобой не огрубит
 Их нежности и примет их в свой дом.

Надменно презираемая мной,
 Пусть Критика пройдет в молчаньи мимо,
 Не осквернив насмешкой—серафима,
 Зовушегося на земле: *Весной*.

*Эст-Тойла, 4 апреля 1918 г.
 Помещено в «Crème des violettes»*

1896 г.

Звезда и дева ¹

Вот и звезда золотая
 Вышла на небо сиять.
 Звездочка верно не знает,
 Что ей недолго блистать.

Так же и девица красна:
 Выйдет на волю гулять,
 Вдруг молодец подъезжает, —
 И воли ее не видать.

Петербург

1899 г.

Романс

Тебя любил я страстно, нежно,
 Тебя я на руках носил,
 И мнится мне все безмятежно,
 Как страстно я тебя любил.

Но не всегда ведь наслаждаться
 Любовью чистой и святой;
 Судьбе угодно насмехаться, —
 И вот ты сделалась больной.

Бывало, ты лишь слово молвишь,
 Как раб, стою перед тобой,
 И только ты «люблю» промолвишь,
 Тебе шепчу я тихо: «Твой». . .

Тебя болезнь совсем убила,
 Недолго жить уже тебе,
 И шепчешь ты: «Близка могила»,
 И говоришь: «Прости же мне». . .

Сойвола на реке Суде ²

1903 г.

Сойволская быль

— Я стоял у реки, — так свой начал рассказ
 Старый сторож, — стоял и смотрел на реку.
 Надвигалась ночь, навевая тоску,
 Все предметы туманнее стали для глаз.

И задумавшись сел я на камне, смотря
 На поверхность реки, мысля сам о другом.
 И спокойно, и тихо все было кругом,
 И темнела уже кровавая заря.

Надвигалась ночь, и туман над рекой
 Поднимался клубами, как дым или пар,
 Уж жужжал надоедливо глупый комар,
 И летучая мышь пролетала порой.

Вдруг я вздрогнул. . . Пред камнем теченье реки
 Мчалось образ Святого Николы стремглав. . .
 Но внезапно на тихое место попав,
 Образ к берегу, как мановеньем руки

Чьей-то, стало тянуть. Я в волненьи стоял,
 Я смотрел, ожидал. . . Образ к берегу плыл
 И, приблизившись к камню, как будто застыл
 Предо мной. Образ взяв из воды, я рыдал. . .

Я рыдал и бесцельно смотрел я в туман
 И понять происшедшего ясно не мог,
 Но я чувствовал ясно, что близко был Бог, —
 Так закончил рассказ старый сторож Степан.

*Порт-Дальний на Квантуне³
 18 октября*

1906 г.

Ночь подходила. . .

Страстно дыша, вся исполнена неги,
 Ночь подходила в сияньи луны
 К тихому лесу, в загадочной грусти
 Оцепеневшему в чарах весны.

Ночь подходила бесшумно, как фея,
 Долго смотрелась в прозрачный ручей,
 Грустно вздыхала, смотрела на звезды
 Вдумчивым светом широких очей.

К ели, смотревшей на звездное небо,
 Выросшей, как безответный вопрос,
 Близко прижатый, безмолвен и бледен,
 Думал с глазами я, полными слез.

Ночь подходила, головку склонивши
 И постепенно замедлив шаги,
 Проникновенно смотрела на звезды,
 Скорбно вздыхала в порывах тоски.

В взоре царицы ночных сновидений
 Было так много таинственных дум,
 Было так много мольбы и вопросов,
 Был ее взгляд так печально-угрюм.

Ночь подходила все ближе и ближе. . .
 Я уже видел в сияньи луны
 Страстные очи, небрежные пряди,
 Я уже чувствовал лунные сны.

— Ночь! — простонал я, влюбленный в царицу,
 Чувствуя близкое счастье: О, ночь!
 Что ты так смотришь на тусклые звезды?
 Чем тебе могут те звезды помочь?

Ночь, вдруг заметив меня, потемнела,
 Вздрогнула нервно, взглянула в глаза,
 Чуть прояснилась и с горькой усмешкой
 Гладила нежно мои волоса.

Я, очарован, стоял недвижимо. . .
 Снова вздохнув, меня Ночь обняла, —
 В жгучем лобзаньи уста наши слились,
 Сблизились в пламени страсти тела.

— Счастье! — шептал, задыхаясь в блаженстве.
 Сердце сгорало в триумфе огня.
 Ночь заматалась в испуге в объятьях,
 Чувствуя близость идущего Дня.

1907 г.

* * *

Есть столько томного в луны сияньи ровном,
 Есть столько мягкого в задумчивых ночах,
 Есть столько прелести в страдании любовном,
 Есть столько сладости в несбыточных мечтах,

Есть столько жданного за жизненную гранью,
 Есть столько нового в загадочном раю,
 Есть столько веры в торжество мечтанья
 И в воплощение его в ином краю, —

Что я и скорбь души своей крылатой,
 И гибель чувств, и веру в жизнь свою
 Не прокляну, а, верую объятый,
 В провиденьи Христа, благословлю!

*Помещено в брошюре
 «Лунные тени», ч. II*

* * *

Не грусти о моем охлажденьи,
 Не старайся меня возвратить:
 Наша встреча, мой друг, — сновиденье,
 Так зачем же о нем нам грустить?

О, поверь! ты узнаешь их много,
 Этих кратких, но радостных снов. . .
 Если любишь меня, — ради Бога,
 Позабудь необузданность слов.

Верить клятвам в угаре — смешно ведь,
 А кто любит, тот любит без клятв. . .
 На песке же нельзя приготовить,
 Моя бедная, солнечных жатв.

Не грусти — мы с тобою не пара.
 Ты душе далека и чужда.
 Я ошибся. Так пламя пожара
 Заливает в разгаре вода.

Вечная загадка

ТРИОЛЕТЫ

Мы ехали ночью из Гатчины в Пудость
 Под ясной улыбкой декабрьской луны.

Нам грезились дивные райские сны.
 Мы ехали ночью из Гатчины в Пудость
 И видели грустную милую скудость
 Природы России, мороза страны.

Мы ехали ночью из Гатчины в Пудость
 Под светлой улыбкой декабрьской луны.
 Лениво бежала дорогой лошадка,
 Скрипели полозья, вонзаясь в снег.

Задумчивость ночи рассеивал бег
 Лениво бежавшей убогой лошадки.

А звезды, как символ чудесной загадки,
 И в небе горели, и в зеркале рек.

Лениво бежала дорогой лошадка,
 Скрипели полозья, вонзаясь в снег.
 И все-то в природе казалось загадкой:
 И лес, и луна, и мы сами себе —

Лунатики мира в ненужной борьбе.
 Да, все-то в природе казалось загадкой! . .
 Мы Небу вопрос задавали украдкой,
 Оно же не вняло душевной мольбе,

И нам, как и прежде, казались загадкой
 И Бог, и весь мир, и мы сами себе! . .

* * *

Наша встреча — похороны дней
 Предыдущих, кажущихся прахом.
 Призадумайся, мой друг, над ней,
 Над судьбы железным взмахом.

Ты блестяшь, я в пелене тумана;
 Мы — души, как русла, раздвоеные.
 Ты бессильна: то предназначенье, —
 Мы сольемся, поздно или рано.

* * *

Ни холодный свет жемчужины,
 Ни лазурный тон сапфира
 Не сравнить с сияньем дюжины
 Звезд полуночного мира.

Но и звезды в темноте ночи,
 И сиянья, и светила
 Ты, раскрыв глаза, как светочи,
 Взора пламенем затмила.

Сонет

Как скоро солнце страсти отсветило!
 Я боль узнал сжимающих оков.
 Холодность чувств взамен былого пыла,
 Затишье — вместо бури и валов.

И юности играющая сила
 Миражна и пуста, как сущность снов,
 Как ледовитость зимнего светила,
 Как беспринципность принципов веков.

Кипучей страсти скорость охлаждения,
 Перекипевшей крови красный лед,
 Мечтаний дерзких прерванный полет,

Непониманье таинства сближенья —
 Все радостью мне душу обдает
 И изменяет жизни направление.

Бокал прощенья

Шампанским пенясь, вдохновенье
 Вливалось в строфы — мой бокал.
 За все грехи земли — прощенье
 Из сердца я в него вливал.

Я передумал, — и в осколки
 Бокал прощенья превращен:
 Вам, люди-звери, люди-волки,
 Достоин отдан мною он!..

Арфа

Влад〈миру〉 Вяч〈еслаовичу〉 Уварову-Надину

Когда Саул скорбел душой,
 Давид, взяв арфу в руки,
 Рождал на арфе золотой
 Успокоенья звуки.

Он вдохновенно пел псалмы,
 Внушенные Владыкой,
 Что миротворили умы
 Лишь Истиной великой.

Что умаляли скорбь души,
 Спасая от печалей,
 Бодрили дух не сказкой лжи,
 А правдою скрижалей.

Ничто не трогало царя, —
 Лишь арфы песнопенье,
 Над ним властительно царя,
 Давало утешенье.

Гатчина

Что видели птицы

1

Чайка летела над пасмурным морем,
 Чайка смотрела на хмурые волны:
 Трупы качались на них, словно челны,
 Трупы стремившихся к утру и зорям.

2

Коршун кричал над кровавой равниной,
 Коршун смотрел на кровавые лужи;
 Видел в крови, замерзавшей от стужи,
 Трупы стремившихся к цели единой.

3

Каркая, горя вещунья — ворона
 Села на купол сельского храма.
 Теплые трупы погибших без срама —
 Памятник «доблестных» дел эскадрона.

СПб.

Клятва*Памяти сестры Зои⁴*

Клянусь тебе, Сестра, здесь, на твоей могиле,
 (Как жутко прозвучал мой голос в тишине!)
 Да, я клянусь тебе, что я достигнуть в силе
 Того, что ты всю жизнь душой желала мне!

Борьбы я не боюсь, хотя я слаб; но тело,
 Я знаю, ни при чем, когда силен мой дух.
 Я тотчас в бой вступлю отчаянно и смело:
 С щитом иль на щите — одно из двух!

*Июнь**СПб. Новодевичий монастырь***Певец моря**

(ПАМЯТИ ЛЕЙТЕНАНТА С.)

Да воля сбудется Твоя!

Лейтенант С.⁵

Как потрясен невыразимо
 Ужасной вестью целый свет:
 У дальних берегов Цусимы
 Эскадры русской больше нет.
 Мечты безжалостно разбиты,
 Страдают скорбные сердца.
 Такого страшного конца

Не ждал никто, и все «убиты».
 Убиты смелые надежды,
 Убита вера, грустен взор.
 Разгром эскадры и позор
 Закрывать нас заставляют вежды,
 Как облако вершину гор
 Порой невольно закрывает.

Кто виноват в разгроме флота,
 То лишь Господь Единый знает.
 Тускнеет славы позолота
 Когда-то доблестных знамен.
 Вокруг потоки льются горя,
 А сердце стонет: «Где же он?
 Где он, певец элегий „С моря“?»
 В его саду цветет сирень. . .
 Любовь в нем бродит. . . Близко лето. . .
 Увы, для юного поэта
 Ночь не сладка, не ярок день —
 В нем нет вопроса, нет ответа.
 Живой недавно — ныне тлен,
 Как призрак полуночной тени,
 Он не нуждается в сирени,
 Не для него любовный плен.
 Не для него моря и птицы,
 И бег родного корабля.
 Не сложит он своей царице
 Элегий с моря, ей внемля.
 Не скажет нежною, как греза,
 Душой своей влюбленных слов,
 И безответен детей зов,
 Как безответны дети слезы.
 Пусть я, который так же юн,
 Как он, почивший сном могильным,
 Пусть я, стихом своим несильным

Певавший сумрачный Квантун,
 Потоком слез своих обильным,
 Прославлю звучность чутких струн.
 И я скажу тебе, подруга
 Его возвышенной души:
 Не плачь, родная, не тужи,
 Не призывай к себе супруга!
 О, не смущай его покоя
 Невыразимую тоской,
 Многострадальной слезой,
 Как правда чистой и святою.
 Он пал со славою в сраженьи
 В борьбе за родину свою.
 В слезах я юношу пою,
 В слезах святого вдохновенья!
 В слезах святого вдохновенья
 С тобой я сердцем говорю,
 Молясь благому алтарю
 О ниспослани утешенья
 Тебе, страдальца-жена.
 Твои младенческие годы
 Пусть оживит, как жизнь природы,
 Твоя печальная весна.
 И наши скорбные сердца
 Пускай утешит смысл Завета
 В устах угасшего поэта:
 «Да воля сбудется Отца!»

1908 г.

В полете

Давно иль недавно, когда — безразлично, Но я полюбил!	И в воздух взлетел я! и вижу оттуда: Лицо у земли!..
Давно иль недавно, когда — безразлично, Но я полюбил поэтично	И в воздух взлетел я, и вижу оттуда: Лицо у земли, и лицо то. . . Иуды!..
Шуршание крыл Мечты фосфоричной.	Очнулся в пыли — Мне сделалось худо. . .

* * *

Я бы дорого дал за прощенье твое,
 За когда-то чудесное счастье мое,
 За улыбку твоих зацелованных губ,
 За мгновенье, когда для тебя был я люб.

Я готов на страданья, на пытки идти,
 Чтоб прижать тебя снова к иссохшей груди,
 Чтоб молить о прощеньи у маленьких ног,
 Чтоб слезами омыть твой невинный порог.

Возвратись — возврати мне желанный покой
 И живи, и умри для меня и со мной.
 Возвратит мне чудесное счастье мое
 Только взгляд, только слово былое твое!

*Петербург
 24 марта*

Сонет

Где воздух дышит ледовито,
 Где мрак ледян, где мрачен лед,
 Ярка, как след аэролита,
 Мечта свершает свой полет.

Там паутиной сна повита
 Природа в строгости красот.
 Здесь не достигшая зенита
 Мечта хоть отдых там найдет.

Насмешки, жадные, как тигры,
 Не воспретят затеять игры,
 Там не вспугнут мечту грехи.

И как в волшебной детской сказке,
 Ее лелеять станут в ласке,
 Как внучку лед, седые мхи.

*Петербург
 3 октября*

Сонет

Не раз ходил при тусклом фонаре,
 Мерцавшем в похоронном городишке,
 В каморку к ней; со мною были книжки.
 Она жила близ роши, в серебре.

Бывало, ночь мечтает о заре,
 Любя, томясь. . . Трещат в камине шишки.
 Шатун-Мороз скрежещет на дворе.
 Ведь хорошо? — хотя бы понаслышке!

Она — во мне, я — в ней, а в нас — роман.
 Горячий чай. Удобная кушетка.
 И красного бургонского стакан.

Целуемся, смеемся, плачем, детка,
 Но страсть молчит: так дремлет океан.
 Вот счастье где, но это счастье — редко!

*Мариенбург⁶
 16 августа*

Сонет

Я — у Земли в плену, а терем твой — Эдем,
 Но мы встречаемся, Звезда моя, с тобою.
 И сколько общего у нас: как ты, я нем,
 А ты, как я, в реке отражена водою.

Да, знаем встречи мы, сведенные волною,
 Неведомо к чему, неведомо зачем. . .
 Мы связаны с тобой, как звучный стих поэм —
 С немую скорбию, как небеса — с землею.

Как я люблю тебя, твоей любви не зная!
 Как я печалюся, когда ты, угасая
 В румянце утреннем, вдруг скроешься в волне!

Не видишь ты меня, но по тебе я брежу. . .
 Не нужен я тебе, но я тобою грежу. . .
 Ты льешь лучи на мир, а светишь только мне.

*Петербург
 Январь*

* * *

Все клонится ко сну
В желтеющей природе.
Кивает дуб клену
При солнечном заходе.

И грустно, грустно мне
Смотреть на смерть в природе
В осенней тишине
При солнечном заходе.

*Мыза Иванова⁷
5 сентября*

Сказка

Певучий дактиль плеском знойным
Сменяет ямб мой огневой...⁸

Мирра Лохвицкая

Под лунный лепет колокольца
Играет локоном Триоль.
Октава вьет в цепочку кольца.
Тоска — Элегии пароль.

Клянется рыцарь Романсеро
Бесовской дюжиной Рондо,
Что нет препон для кабалеро.
Рондо смеется из ландо.

От пьяных оргий Дифирамба
Бежит изнеженный Ноктюрн,

Бежит к луне тропкою Ямба
И просит ласки, просит зурн.

Педант-Сонет твердит: «Диаметр»...
Льстит комплименты Мадригал.
И декламирует Гекзаметр:
«Уста Идиллии — коралл»... .

Злясь, Эпиграмма ищет яда.
Потупил глазки скромный Станс.
Поет растроганный Романс.
И фантазирует Баллада.

*Петербург
26 октября*

* * *

Разорвались ткани траура...
Где души моей центавр?
Сердце с кликами «ура! ура!»,
Распуская пышный лавр,
Ударяет вновь в литавр.

Все, что злобно исковеркал лом,
Лом Насмешки, строит Мысль.
Но пред ней я — как пред зеркалом:
Преисподняя ль ты? высь ль?

*Петербург
Ноябрь*

* * *

Заря улыбалась так розово,
Все обнадежив, все озаря.
Мечты сердечного созыва
Не знали, что лжива заря:

Так был правдив ее образ...
Но солнечный день — где?
Туман пожалел и, сдобрясь,
Колыхнул грезы к звезде.

*Петербург
Октябрь*

Сонет

Пейзаж ее лица, исполненный так живо
 Вибрацией весны влюбленных душ и тел,
 Я для грядущего запечатлеть хотел:
 Она была восторженно-красива.

Живой душистый шелк кос лунного отлива
 Художник передать бумаге не сумел.
 И только взор ее, мерцавший так тоскливо,
 С удвоенной тоской, казалось, заблестел.

И странно: сделалось мне больно при портрете,
 Как больно не было давно уже, давно.
 И мне почудился в унылом кабинете

Печальный взор ее, направленный в окно.
 Велик укор его, и ряд тысячелетий
 Душе моей в тоске скитаться суждено.

*Мыза Ивановка
 Август*

Загадка ужаса

И. Д.

Мы встретились в деревьях и крестах,
 Неразлученные в стремленьях и мечтах,

Вновь замелькают дни и, может быть, года,
 Но мы не встретимся уж больше никогда:

Но не промолвим мы друг другу ничего
 И вновь расстанемся, не зная — отчего.

Не разрешили мы, слиянные в мечтах,
 Загадки ужаса в деревьях и крестах. . .

*Петербург
 Октябрь*

* * *

О, мне поверь, желанная: далеке
 Года любви, волнений и тревог,
 Когда ждала в восторге нашей встречи,
 Когда тебя не жаждать я не мог!

Теперь не то! а «то» исчезло где-то!
 Вернется ль вновь — как утро, как заря,
 Как вечный звук пасхального привета,
 Как мореход на милые моря?

*Мыза Ивановка
 Август*

Диссонансы

Грезы весенние. . .
 Чувства осенние. . .
 — Надо о чем-то забыть.
 Жизнью мечтается. . .
 Смертью карается. . .
 — Все-таки хочется жить!

Трель соловьиная. . .
 Песня совиная. . .
 — Можешь ли душу согреть?
 Что ты все в стороны
 Смотришь? — «Там вороны. . .»
 Друг мой, сумей умереть. . .»

*Петербург
 Октябрь*

* * *

Она придет, сверкнет — исчезнет! А ты, влюбленный! как смешон ты!
 Она, минутная любовь! Как жалок в «чувствах на обмен»!
 И больше к жизни не воскреснет, Вдали свободны горизонты,
 И не пробудит к жизни вновь! Достигнешь их — все тот же плен. . .

Мыза Иванова

Старый кедр

БАЛЛАДА

Где стоит дворец охотничий,
 Властелин преданья недр,
 Досыпает жизнь столетнюю
 Чуждый всем деревьям кедр.

Близ охотничьего базиса,
 Над рекою и ключом,
 Полный снежного оазиса,
 Он задумался. . . О чем?

Грезит вслух отчизной дальнею,
 Одинокий сибиряк,
 Как поверхностью зеркальной
 Умирающий моряк.

В дни седые крепостничества.
 Распростилась с ним Сибирь,
 И в саду Его Величества
 Он разросся вдоль и вширь.

Помнит кедр работы плотников
 Над отделкою хором,
 Помнит он пиры охотников,
 Веселившихся кругом.

Ах, не раз кончались бурными
 Столкновеньями пиры!
 Ах, не раз цветам над урнами
 Наливалась кровь в дары!

Старый кедр видал здесь многое,
 Что бы мог он рассказать,
 Как и мельница убогая —
 Дел минувшего печать.
 Как и сам — вельможа в древности,
 А теперь для всех холоп —
 Дом, где, жертвой пьяной ревности,
 Человек спускался в гроб. . .

Эти души неотпетые —
 Привидений легион —
 Бродят в парке, горько сетуя,
 Проклиная павильон,

Где пиры чинились бранные,
 Непутевые пиры,
 Где бокалы многогранные
 Шли до утренней поры,

Где любовницы-бездельницы
 Разжигали в людях зло. . .
 И теперь в саду у мельницы
 Их несметное число.

Взволновали звуки скрежета
 Их зубов столетний кедр.
 Вопросает старец: «Где ж это?
 Из каких подземных недр?»

Но природа безответная
 Мрачно хмурится вокруг.
 Лишь река, одна приветная,
 Отражает призрак вдруг.

Озарит луны луч палевый
 Ей поверхность, и — глядишь —
 Призрак просится вуалевый
 В речки ласковую тишь.

Сколько боли и отчаянья:
 В заблудившихся очах!
 Ждет он утреннего таянья
 При проснувшихся лучах.

И дряхлеет, пригорюнившись,
 Чуждый всем деревьям кедр,
 Где стоит дворец охотничий,
 Властелин преданья недр.

*Мыза Иванова
 17 августа*

Художнику

Евгению Пуни⁹

Лови мгновения, художник,
 На крыльях творчества лети!
 Пускай чернит тебя безбожник, —
 Они светлы, твои пути!

Твори! Невидимые цитры
 Бодрят твой дух, как луч зари.
 Любуясь радугой палитры,
 Забудь о мраке и твори!

Петербург
 27 сентября

Памяти И. С. Тургенева

Себя в глазах Забвенья обесценив
 И вознеся к Бессмертью фолиант
 Своих трудов, ушел от нас Тургенев,
 Угас поэт, — угас, как бриллиант.

Он накормил, он кормит наши думы,
 И вкусен сытный хлеб его ума.

Питайте им, кого объяла тьма!
 Питайте им, кого мечты угрюмы!
 О, братья! пусть с приветливостью детской
 Отыщем мы местечко в сердце, где б
 Не умерли ни Лиза, ни Лаврецкий —
 Наш воздух, счастье, свет и хлеб!

Петербург
 27 августа

Лев Толстой

Нет, не Толстой колóсс, — его душа,
 Достигая культурного развития.
 И связана она эфирной нитью
 С Божественным *Ничем*.

Он был пигмей, и он влачил, греша,
 Свое существованье в оболочках
 Зверей и птиц, он жил в незримых точках
 Растительностью нем.

Душа его, как вечный Агасфер,
 Переходя века из тела в тело,
 Достигла наивысшего предела:
 За смертью — ей *безличья* рай.
 И будет дух среди надзвездных сфер
 Плыть в забытии бессмертном и блаженном,
 Плыть в ощущеньи вечности бессменном.
 Рай — рождества *безличья* край!

Без естества, без мысли жизнь души,
 В бессмертии плывущей без страданья, —
 За все века скитаний воздаянье.
 Ты мудр, небес закон святой!

В движенье, мир порока, зла и лжи:
 Твоя душа еще в развитии низком!
 В движенье под его величья диском!
 Весь мир — война, и мир — Толстой.

Петербург
 28 августа

Новогодний комплимент

Я умру в наступившем году,
Улыбаясь кончине своей. . .
Человек! ты меня не жалеяй:
Я ведь был неспособен к труду —
Я ведь сын тунеядных семей.

О, я сын тунеядных семей!
Чем полезным быть людям я мог?
Я в стремлениях властен, как Бог,
А на деле убог, как пигмей. . .
Человек! ты меня не жалеяй.

Сколько стоят пустые стихи —
На твой взгляд эта пестрая ложь?
Ничего или ломаный грош. . .
Отвернись, человек: в них грехи,
А грехи-то твои, коль поймешь. . .

Но перу, призывавшему мразь
К свету, правде, любви и добру,
Почерневшему в скорби перу,
Дай пожить, человек, и, смеясь,
В наступившем году я умру.

*Петербург
25 дек. (6 янв.)*

* * *

Как хорош сегодня гром утра!
Бледно-розовы тона. . .
Как бежит привольно Иматра —
Образец для полотна!

Жизнь долга, жизнь без любви долга. . .
О, куда зовет мечта?
И терзает сердце иволга,
Как дней давних красота.

24 дек.

* * *

Душа пророчит, как оракул,
Мне ледяные вечера.
Как раньше я алмазно плакал!
Как плакал тускло я вчера!

Ты не придешь, не забрильянтишь
Моей источенной слезы:
Я для тебя, как вишне — ландыш,
Как челн — для влажной бирюзы. . .

Петербург

* * *

Непонятый, осмеянный, все ближе
Я двигаюсь, толкаемый, к концу. . .
О, бессердечье злое! удержи же
Последний шаг к костлявому лицу! . .

Святой цветок божественных наследий
Попрала ты кощунственной стопой,
И не понять тебе, толпа, трагедий
Великих душ, поруганных тобой!

Петербург

* * *

Смотрю ли я на водяные стали,
Безмолвный сфинкс на запустелом мысе,
Туда, туда — в оранжевые выси!
Туда, туда — в лазоревые дали!

Опять душа полна стрелистой рыси. . .
Мне хоры грез, и жизнь, и воздух дали
Всегда вдыхать лазоревые дали,
Всегда впивать оранжевые выси.

Апрель

* * *

Задремли, милозвездочка!
Отдохни, милоласточка!
В сновидении розовом
Колыхайся всю ночь.

Да бегут тебя горести,
Да хранят тебя радости...

Если в яви нет счастья,
Наше счастье — во сне.

Так пейзажи печальные,
Заурядно-унылые,
Украшает причудливо,
Взор чаруя, туман.

Ноябрь

Вы это знаете...

Так и жила бы ты в безвестности
Для ласки жаждущей души,
Когда б не встретил этой местности,
Полузаброшенной в глуши.

Так ты и свыклась бы с избушками
И коротала бы свой век,
Судьбой довольная, с подружками,
Как деревенский человек.

Так и не знала бы ты сладости,
Но и туманности идей,
Ценила б маленькие радости
И прожила бы без затей.

И жизнь растения убогая
Тебе была бы по плечу.
Прошла бы ты своей дорогою,
А я своей, — да не хочу!

Какой привлек тебя приманкою,
Иль сблизил нас с тобою Бог —
Я полюбил тебя крестьянкою,
А сделать «барыней» не мог.

А ты меня, моя желанная,
Не стала делать «мужиком».
Ты мне всегда казалась странною,
И странен я тебе — умом.

Ах, нет у нас единомыслия,
Да и не будет никогда:
Тебе я чужд пытливой мыслию,
Ты равнодушием чужда.

Всегда в когтях у цепкой бедности,
Не наживали мы добра.
Не хорошела ты — от бледности,
Я — от невзгоды серебра.

Так наши жизни мирно сгублены
Любовью глупою одной,
И силы силами притуплены:
Мои — тобой, твои же — мной.

Расстаться поздно, горемычная, —
Друг другом жизнь озарена...
Итак, история обычная
Здесь в сотый раз повторена.

О, люди, жалкие, бессильные,
Интеллигенции отброс,
Как ваши речи злы могильные,
Как пуст ваш ноющий вопрос!

Не виновата в том крестьянская,
Многострадальная среда,
Что в вас сочится кровь дворянская,
Как перегнившая вода.

Что вы, порывами томимые,
Для жизни слепы и слабы,
Что вы, собой боготворимые,
Для всех пигмеи и рабы.

Как вы смешны с тоской и мукою
И как несносны иногда...
Поменьше грез, рожденных скукою!
Побольше дела и труда!

Сентябрь

1909 г.

* * *

Вся в искрах-брызгах от взмаха весел,
Ты хохотала, и я был весел.
Я утомился и якорь бросил,
А шаль сырую на флаг повесил.

До поздней ночи играли шутки,
И наши песни смеялись звонко.

Кружась, кричали над речкой утки,
И лес, при ветре, ворчал спросонка.

Хотелось ласки — и стало грустно.
Заколыхалась от счастья лодка.
А ночь дышала тепло и кротко
И колыхала сердца искусно.

Март

* * *

В зеленой тишине хрустят шаги.
Хрустят шаги:
Идут враги.

В зеленой тишине шаги хрустят.
Шаги хрустят —
Кого хотят?..

Шаги хрустят в зеленой тишине...
Смерть — в тишине.
Забудься в сне.

*Мыза Ивановка
Август*

Сонет

Весь малахитово-лазурный,
Алмазно-солнечным дождем,
Как лед прозрачный и ажурный,
Каскад спадает колесом.

Купает солнце луч пурпурный,
И пыль студеная кругом.
Как властен бег стремленья бурный!
Я быть хочу ее вождем!

А пена пляшет, пена мечет
И мылит камни и столбы.
Парит на небе гордый кречет
И говорит без слов: «Рабы!

Когда б и вы, как водопад,
Вперед неслись, а не назад!»

*Мыза Ивановка
Июнь
Помещено
«За жизнь — жизнь!»
г. Бобров, Ворон. губ.*

* * *

Звезды — это грезы ангелов подлунных,
А цветы земные — это слезы их.
А мечты поэта — нимфы на бурунах,
А ручей меж лилий — вот поэта стих.

Сентябрь

* * *

Я окружен такими гадкими,
Такими подлыми людьми.
Я кончу буйными припадками,
Пойми, любимая, пойми.

Словами сердца равноправными
Спаси мне жизнь! Нельзя, — возьми. . .
Я окружен такими скверными,
Такими низкими людьми!

*Мыза Ивановка
Июнь*

* * *

Синь неба облачного матова.
Как клочья ваты, облака.
В сопровожденьи пса лохматого
Иду к реке, — шумит река.

Шумит река, пьет дождь, как сок, она;
Ждут тучи в вышнем далеке.
Все в беспорядке. Вроде локона,
Волна завилась на реке.

*Мыза Ивановка
Май*

* * *

Спичка вспыхнула огненным смехом
И потухла, дымясь, как печаль,
В этом миге есть общее с веком:
Вечно сила его горяча ль?

Эта мысль проскользнула в чулане. . .
Огонек просинел, осветив
Пыль и ветошь и час, как мотив
На поднявшемся аэроплане. . .

Сентябрь

Сонет

Мне некого любить, а без любви — туман,
И хочется любви — до горечи, до боли!
Мне некого любить, и сердце не в неволе, —
Неволя же любви — милей свободных стран.

Кого любил — забыл. И страсти ураган,
Как буря пронесясь мятежно в пышном поле,
Измял мои мечты, взростая в груди обман.
Теперь мечты опять стихию побороли. . .

О, женщина! о ты, владычица над духом!
Прислушайся к тоске моей сердечным слухом:
Я в одиночестве! я жизнь готов разбить!

Но как найду тебя? и как найдешь меня ты?
Я кличу, мучусь, жду! в душе моей — набаты!
В крови моей — пожар! Но — некого любить!

Январь

Месть

Я пришла к дверям твоим. . .¹⁰

Валерий Брюсов

Она в мои стучалась двери,
Но я дверей не отворял.
Она ждала в упорной вере, —
Бесстрастно я не доверял.

И слыша стуки, мысля злобно,
Я ликовал, как вечный зверь.
Она звала, любви подобна,
Она ко мне врывалась в дверь.

— Впусти меня, — она кричала, —
Я жизнь несу тебе:пусти!
Ей только эхо отвечало, —
Я не хотел себя спасти.

Я не хотел вернуть потери,
Как в шторм не хочет челн ветрил...
Она мне жизнь бросала в двери,
А я ей смерть не отворил!

*Мыза Ивановка
Июль*

* * *

Я любил только раз, только раз,
Но зато всем простором души,
Без причуд, без изменчивых фраз...
Это было в сосновой глуши.

Я любовь потерял, и никто
Не взволнует сердечной тиши...
Всем простором, всей волей души
Я любил только раз, но — зато!

*Мыза Ивановка
Июнь*

* * *

Угасала тихо, угасала ясно,
Как звезда при встрече жданного луча.
Смерть ее бессмертна! смерть ее прекрасна!
Смерть ее, как жизнь Христова, горяча!

Было много вздохов. Было много гула.
Обещалась людям ласковая мзда.
И в тот миг, когда она навек уснула,
В небе улыбнулась новая звезда.

Мыза Ивановка

Романс

*Б. М. Лотареву*¹¹

Во сне, убаюканном ночью,
Я видел изнеженный юг,
Где греза доступна воочью,
Где нет ни морозов, ни вьюг.

Был пир захмелевшего лета,
Цветочков и крылышек сбор,

И ты, как мечта для поэта,
Сняла для меня свой убор...

А утром: за окнами слякоть,
Мгла, холод, и вьюга, и снег.
Как грустно! как хочется плакать
О сне, преисполненном нег!

Апрель

* * *

Почему бы не встречаться
Нам с тобой по вечерам
У озер, у сонных речек,
По долинам, по борам?

Отчего бы нам не грезить
От заката до зари?
Это что-то вроде счастья,
Что ты там ни говори!

*Мелле-Кюлле
31 августа*

Вознесенное Воскресе

Ликует голубь, воеет аспид,
Разлад вселенную объял.
Христос за мир в страданиях распят
И для бессмертья смерть приял.

Христос, не знавший прегрешенья,
С дыханьем лилии в крови,

Христос воскрес для воскрешенья
В сердцах людей любви к Любви!

Полет в лазорь из бездны мрака,
Свой ослепительный Вознос,
Свершал спасавший мир от брака
И забракованный Христос!

Март

Запой

Кто пьет запоем — так трудно, так трудно
Его окончить: запой — это маг.
Все в жизни скучно, бесцветно и скудно,
А греза сока пурпурна, как мак.

Пусть сон безумен, — зато так прекрасен!
Что в том, что бред он? и жизнь — это бред...
Запой — волшебник, он сладко-опасен...
Познай, страдалец, запоя секрет!..

Сентябрь

Кузнечик

У голубеньких маленьких речек,
Где шуршит пустоствольный камыш,
Стрекотал изумрудный кузнечик
И влюбился в воздушную мышь.

Но не знать им восторга в их гнездах,
А несчастья — того и глядишь:
Ведь кузнечик изящен, как воздух,
А летучая мышь — только мышь.

Мыза Ивановка
Июль

* * *

Где-то на черешнях,
Там, в краях нездешних,
Распевают птицы
Но не так, как тут.
Грезят в сферах вышних
На румяных вишнях,
Грезят небылицы,
Радужно поют.

А у нас, где север
Пожинает клевер,
Нет ни ярких вишен,
Ни веселых птиц.
Все повито дымкой,
Грустью-невидимкой,
Грезы зов не слышен
В сумраке темниц.

Мыза Ивановка
Июль

От чистого сердца

Петру Гаврилову-Лебедеву

Скончался твой крошка, твой умный ребенок!
Ты плачешь, ты полон тоской...
Он был твоя гордость от детских пеленок,
В Раю — его духу покой!..

О, я понимаю! о, я понимаю!
 Все в жизни ты с ним потерял.
 Страдалец мой! брат мой! тебе я внимаю. . .
 За что тебя Бог покарал?

Судить ли нам Бога?.. С улыбкой востока
 Пой гимны в простор голубой!
 Но это жестоко! но это жестоко!
 И плачу я вместе с тобой!..

14 октября

Помещено при сборнике стихов
 П. Гаврилова-Лебедева

Святая грязь

На канале, у перил,
 Чей-то голос говорил:
 «Пюгоди.
 Ты один, и я одна. . .
 Я на что-нибудь годна. . .
 Погляди,
 Разве я какой урод?
 У меня и нос, и рот —
 Все, как след.
 Для тебя я не конфуз. . .
 Я умею. . . Я гожусь. . .
 Хочешь?..» — «Нет».
 «Отчего же? — оскорблен,
 Голос молит. — Ты влюблен?
 Не подлец?
 Не обманывал ее?

У нее дитя твое?
 Ты — отец?»
 «Никого я не люблю
 И тебя я не куплю:
 Пуст карман».
 «О, дозвожь, дитя, дозвожь
 Предложить тебе хлеб-соль
 За *обман*. . .
 Ты душой наивно-свеж,
 А таких найти нам где ж?
 В эту ночь
 Мне отдай кусок души
 И пади, и согреши,
 Заменить мне разреши
 Мать и дочь. . .»

Февраль

* * *

Повеяло фиалками,
 И ландыши сквозь сон
 Под грешными русалками
 Вернули чистый звон.

Так сердце шлет из плена весть
 Другому сердцу весть,
 Когда затихнет ненависть
 К тому, кто рушил честь.

Март

* * *

Тебе не понравится сказка моя,
 Но сказок иных я не знаю.
 Она голубая и ласковая,
 Ее посвящаю Синаю.
 Вспомнянь: «Не убий!» — и, накаливая
 Святые слова в сердце мерзлом,

Люби и прощай, вся эмалевая,
 В злом мире, еще до сих пор злом. . .
 Ты сказки ждала, а не заповеди,
 Но заповедь — что? и что — сказка?
 Воскресни и жизнью врага победи. . .
 Совет мой тебе не указка!..

Мыза Ивановка
 Июнь

* * *

Я спать не мог. . . Дурман болотных музык.
 Кружил мечту, пугая и пьяня.
 Бледнела ночь. И месяц — хил и узок —
 Сребрил змею, прильнувшую у пня.
 Металасьмышь воздушная стена,
 И доносились вопли трясогузок.

Блуждал туман, как бред больной земли.
 Его вдыхал исчадьемрака — филин.
 А мой челнок приткнулся на мели,
 И — как и я — был жутью обессилен.

Пылал костер вдали, как адский факел,
 И — сном цветов! — проснулся светлячок,
 Весь — греза их, их тайных дум зрачок.
 Не мог я спать, — я вздрагивал и плакал.

Март

* * *

Тайные чувства мне душу терёбили,
 Грезы порхали — в аду ли? на небе ли?

Влилась ты в сердце, как в море река.

Нет здесь нежданного, нет здесь случайного! . .
 Полон я помысла необычайного.

Ты — вне пространства близка!

*Мыза Иванова
 20 августа*

* * *

Я люблю тебя, люблю тебя, люблю я!
 Будь жива, ты поняла бы, как люблю.
 О, не надо мне ни клятв, ни поцелуя,
 Как не надо влаги сочному стеблю.

Я смотрю тебе в глазенки, их милая.
 Я молюсь тебе, — молюсь, но не молю.
 Я люблю тебя, люблю тебя, люблю я!
 Ты не знаешь обо мне, но я люблю! . .

Октябрь

Миньонет VI

Как нам не пить, когда в вине — забвеньё,
 И гордый мир, и бодрость, и мечты. . .
 Вино, вино! ты — символ вдохновенья,
 Аэростат от вздорной суеты.

За знойный темп дурманного мгновенья
 Я отдаю столетья темноты. . .
 О, как не пить, когда в вине — забвеньё,
 Когда в вине — державные мечты!

Октябрь

В защиту Фофанова

Они способны, дети века,
С порочной властью вместо прав,
Казнить за слабость человека,
Стихийно мощь его поправ.

Они способны, дети века,
Затмением гения блеснуть.
Но он, поруганный калека,
Сумеет солнечно уснуть.

Негодование мстит жестоко,
Но чем, кому я стану мстить?
Мой гнев, как кровь зари Востока,
Ничто не в силах укротить!

О, гнев, клокочущий, бурунный,
Убей мне сердце, — я умру
За лиры изгородью струнной
С проклятьем злобе и... добру!

Закат любви, как звезды кроткой.
Бей милосердия сосуд!
За лиры струнную решеткой
Паяц над миром правит суд.

Нахмурьтесь, ясные сапфиры,
Где всходит карою заря,
За струнной изгородью лиры
Судьи паденье озаря.

Сентябрь

Памяти Вольфганга Гете

Живи, Вольфганг! и пусть твои тома
В шкафу у всех — на правый фланг!
Ты вдохновил волшебника Тома, —
Живи, Вольфганг!

Живи, Вольфганг! журчат мечты ума,
Как ближний Дон, как дальний Ганг:

Ты вдохновил волшебника Тома, —
Живи, Вольфганг!

Живи, Вольфганг! и пусть во все дома
Стремится речь, как бумеранг:
Ты вдохновил волшебника Тома, —
Живи, Вольфганг!

Январь

Миньонет VII

Ах, скорее бы дожить до встречи дня,
Дня того, когда я больше жить не буду
И когда, что сердце прятало храня,
Всё печальное и светлое забуду.

Не печальтесь, не зовите вновь меня:
Я уйду, но мысль моя меж вас повсюду.
Ах, скорее бы дожить до встречи дня,
Дня того, когда я больше жить не буду.

Январь

* * *

Она меня так баловала,¹²
Следя из-за гроба за мной.
Предчувствие в сердце обвала
Сближало меня с неземной.

Как нежно шептала мне строфы,
Ночами спускаясь ко мне,
И близость моей катастрофы
Она открывала во сне.

Покорные ей колокольцы,
Питомцы раздольных полей,
Звонили мне рифмы и в кольца
Сплетали мечтанья аллей.

Сегодня же в книжной лавчонке,
Когда я купил ее том,
Узнал я, как ясны, как тонки
Глубокие мысли о том,

Что связаны с нею мы тесно,
Что ведом ей каждый мой шаг:
На первой странице небесно
Святился руки ее знак.

Два-три посвященные слова
Кому-то далекому — мне!
Вы дали блаженство мне снова,
Я стану вас видеть во сне.

Руки ее милой узоры,
Вы любви душе и близки,
Как морю — безмолвные горы,
Как пылкой пустыне — пески.

Как счастлив бывал я бывало,
Так буду — опять и опять.
Она меня так баловала,
Как только сумела бы мать.

Октябрь

В лесу

Холодным майским днем
Я в лес вошел. Валежник
Хрустел во мху. За пнем
Мне встретился подснежник.

О, девственный цветок —
Весенних грез предтеча!
В тебе я видеть мог
Прекрасное далече.

Мне вспомнилась она —
Подснежник увлечений.
Тогда была весна
И страсть без заточений.

Промчалось... Унеслось...
Подснежник сорван давний...
Хор чувств разноглас,
И сердце спит за ставней.

Но верю горячо,
Так искренне я верю,
Что свижусь с ней еще,
Верну свою потерю.

Недаром же за пнем
Расцвел опять подснежник...
Иду, обманут днем,
и жду... хрустит валежник.

*Мыза Ивановка
5 мая*

* * *

Принц лилий девственных, принц целомудренный,
Был в Одуванчика, царевну пажити,
С головкой шелково-златисто-пудреной,
Влюблен без памяти, — ну что вы скажете?

Но лишь коснулся он устами лилии
Уст Одуванчика безгрешно-женственных,
Она растаяла, фантазясь пылью...
Что ж целомудрие, принц лилий девственных?

Февраль

* * *

Я неводержан! я своеволен!
Весь — вихрь, весь — буря, весь — пламень игр!
Уж чем доволен — так я доволен!
Уж если зол я — так зол, как тигр!

Что полутени! что полутоны!
Безбрежью неба — в душе алтарь!
Раз ты страдаешь — пусть будут стоны!
Раз замахнулся — больней ударь!

Дышу всей грудью! горю всем пылом!
Люблю всей страстью! молюсь душой!
Пусть жизнь суровым затянет илом,
Хлеща холодной, как смерть, волной —

Я жизнь отброшу и иссушу я,
Но не поддамся, не сдамся в плен.
Так шторм отважный, в морях бушующий,
Все превращает в сыпучий тлен.

Сентябрь

* * *

Утром сердца голос розов,
Точно весенние зори.
Солнце сияет во взоре.
Что за дело до морозов!

А когда завечереет
День веселящийся сердца,
Снег начинает вертеться,
Снег холодной мыслью реет.

*Мыза Ивановка
Июнь*

* * *

Я спросил себя сердечно:
О вы, стихи мои, милы ли ей?
Моя мечта была протечна,
Провеял воздух белой лилией.

И я заплакал, весь изнежен
Прекрасной тайною общения...
Я откровеньем обнажен,
И в сердце жажда всепрощения.

Октябрь

Это сон или бред?..

Это сон или бред? Это греза иль жизни отрывок?
Я опять целовал эти губы вкушая ответ!
И луна расцвела, и у ржи золотеющих гривок
Отдыхала мечтой, посылая колосьям привет.

Ты ко мне подошла, подошла, улыбаясь тревожно,
Заглянула в глаза, молча руку свою подала...
Это так хорошо, что увидеть во сне невозможно!
Это явь! это жизнь! ты не грезилась мне, — ты была!

*Мыза Ивановка
Июль
Помещено в
«Crème des violettes»*

К портрету

В Тебе есть то, чего ни в ком, ни в ком.
Ты мне близка, как лишь себе сама.
Твой голос, мной неспитый, мне знаком.
Люблю Тебя всей, всей душой ума.

Бессмертна Ты, а для меня жива.
Ты мертвая, но эта смерть без прав.
О, Ты меня провидела едва,
А я люблю, не видел и не знав.

Октябрь

* * *

Этого быть не могло:
Это волшебно для яви!
Мог ли я видеть святое чело
В вечной немеркнувшей, солнечной славе?

Видеть сиянье ее неземного герба
И не ослепнуть, ослепнуть готовый?
В мире, где царствует зло,
Этого быть не могло!

Мог ли носитель горба,
Данного жизнью суровой,

*Мыза Ивановка
Август*

Пока. . .

Я верю в Бога потому,
 Что никогда Его не видел.
 А тот, кто видел, смерть тому:
 Он жизнь свою возненавидел.

Мы знаем много — оттого
 Мы больше ни во что не верим.
 И верим в Бога своего,
 Пока Его мы не измерим! .

*Мыза Ивановка
 Август*

Утомление

. . . Но что светила луч восточный
 Пред блеском звездной красоты?
 Лобзанье женщины порочной
 Мне ближе девственной мечты.

Когда багрянец клен умножил,
 Зазеленеть не хочет клен.
 Я много чувствовал. . . Я пожил. . .
 Я равнодушно утомлен. . .

*Мыза Ивановка
 Июль*

* * *

Изменяй мне, когда тебе хочется,
 И меняй, как перчатки, тела:
 Страсть, причуд твоих жгучих пророчица,
 И сожжет твое сердце дотла.

Но в мгновенья от чар просветления
 Будь со мною, бессмертно любя.
 Изменяй, ощущай впечатления:
 Я вполне понимаю тебя! .

*Мыза Ивановка
 Июль*

* * *

Мы воспеваем столько женщин!
 Мы воспеваем. . .
 Но лишь с одной поэт обвенчан
 Священным маем.

И эта женщина — вне плоти,
 Вне форм, вне красок.

Ей кончен гимн на верхней ноте,
 Ей — мысль без масок.

И в ней проходят постепенно
 Минут богини.

И эта дева совершенна,
 Как луч святыни.

*Мыза Ивановка
 Июль*

* * *

Распускаются почки душистые
 На березах, невинных, как май,
 Распевают дрозды голосистые
 Про какой-то несбыточный край.

К солнцу тянется травка шелкóвая,
 Пробегает шутник-ветерок.
 О, весна! ты стара, вечно-новая,
 И тебе эти несколько строк!

*Мыза Ивановка
 Май*

Пихтовые «ягоды»

Шел я парком утренним. Мысли нездоровые
 Голову тиранили. Чувства были грубы.
 Пихта распустила «ягоды» пунцовые,
 Пухлые и клейкие, как у женщин губы.

О, мои целители, не из ягод ягоды
 В лиственницах шелковых, в пихтовой глуши!
 Для своей фантазии я построю пагоды,
 Буду вам молиться я отзвуком души.

*Мыза Ивановка
 11 мая*

* * *

Лишь тот велик, кто верит в мощь свою, В величии простив ошибки слабых. До жабы есть ли дело соловью? Что злость людей, когда поэт не раб их?	Я гению венки из роз совью И закреплю надежными узлами. Его душой всю землю напою И небеса затку его мечтами!
--	--

*Мыза Ивановка
 Июль*

* * *

Под осень было. Крапал дождь; Вершины тряс еловый ветер; День засыпал — и чахл, и тощ; В лесу я ночью Тайну встретил.	Зачем припомнилась сестра В гробу на черной панихиде?.. Я отошел в ночную глубь, Воспоминанием ужален. Шептало сердце: «Приголубь». Но ум был строг и опечален.
Она спала вблизи костра; Я стал будить, ее не видя...	

Апрель

Памяти О. Н. Чюминой¹³

Откройте, тихие, откройтесь, райские
 Врата лазурные.
 Украсьте, ангелы, в гирлянды майские,
 В цветы пурпурные!
 Встречайте ласково в Эдем грядущую
 От жизни тягостной.
 И пойте встречу ей, покой дающую
 В лазури радостной!
 Уснула добрая душа, свободная,
 Уснула чистая...
 Рыдай, душа моя! Гуди, отходная!
 Живи, Лучистая!..

28 августа

За чаем после оперы

«Он лучший из всех моих Хозэ», —
 Прощебетала пылкая Ирина,
 Изящно выпив ломтик мандарина.
 Пел самовар. Отрезав сыр в слезе
 И разорвавши розанчик, старушка
 Прошамкала: «Ты, детушка, права;

В нем жизнь кипит и бьется за права».
 «Бессмертие, — Ирэн мечтала. — Душка!..»

А знаете ли, милые mesdames,
 (Ах, господа, мы многого не знаем!)
 Что тенор, так понравившийся вам,
 Уж не артист, а — кости под траваем?..

Октябрь

Триолет

Чувство крылатое властно лишь миг,
 Мысль вдохновенная — век.
 Что голову поник?
 Чувство порывное властно лишь миг.

О, поспеши, человек,
 Мысль полюбить, если ты не привык!..
 Чувство любовное властно лишь миг,
 Мысль вдохновенная — век!

Март

«Прохожей»

Дитя мое, дитя! давно расстались мы...
 Давно! но, как вчера, близка ты и любима.
 Зайди ко мне, вернись в студеный день зимы,
 Ушедшая весной. Но ты проходишь мимо.

О, мог ли думать я, что так тебя люблю!
 Ведь встреча наша мне казалась игрою...
 Приди, любившая, любившая! молю!
 Ушла любовницей, — вернись сестрою!

Март

«Игорь и Ярославна»

То было, может быть, давно,
 А может быть, совсем недавно.
 Ты, опираясь на окно,
 Ждала меня, как Ярославна.

А я, как Игорь, что в полон
 Был взят ордою половецкой,
 Томился, звал, и Аполлон
 Манил меня улыбкой детской.

Не мог препятствия кандал
 Я сбросить пылу чувств в угоду,
 И я страдал, и я рыдал,
 Моля судьбу вернуть свободу.

Мне улыбнулся как-то День,
 И я бежал к тебе бесславно.

Ты шла по саду, точно тень,
 Грустна, верна, как Ярославна.

Была задумчивая ночь
 Погружена в свои загадки...
 Ты шла спокойно, без оглядки,
 Я — за тобой, но вскоре — прочь:

Раз не почувствовала ты
 Своей душой, чутьем прихода
 Того, кто близок, — что мечты!
 Что упоенье! Что свобода!

И я ушел... В душе темно...
 А ты все ждешь, как Ярославна...
 То было, может быть, давно,
 Но может быть, совсем недавно.

Январь

* * *

Где грацией блещут гондолы,
Лавируя гладью лагун;
Где знойно стрекочут мандолы;
Где каждый возлюбленный — лгун;
Где страсть беззаботна, как люди;
А люди свободны, как страсть;

Где гении столько прелюдий
Напели потомству; где пасть
Умеют победно и славно;
Где скрашена бедность огнем;
Где чувствуют смело, — недавно
Я думал о крае таком. . .

Июнь

В альбом Изабелле Гриневской¹⁴

МАДРИГАЛ-ТРИОЛЕТ

Среди созвездья поэтесс
Вы многих-многих звезд светлее.
Среди Парнаса виконтесс —
Одна из первых поэтесс!

Поете Вы — и жизнь алее,
Чем розы гаснувших небес. . .
Среди созвездья поэтесс
Вы многих ярких звезд светлее.

Сентябрь

Турецкое романсеро

Во дворце Ильдиз-Киоске,
В экзотическом гареме,
Жены рвут свои прически,
Позабыв о томной дреме.

Мудрено ли? вот обида!
(Их понять вы не хотите ль?)
Увезут Абдул-Гамида,
А ведь он их повелитель.

Поневоле игры в жмурки
Начались у женских взоров. . .
(Разорились младотурки
Над устройкою «терроров»).

И, пожалуй, продадут их
Ни за грош с аукциона. . .

И в гареме лиц надутых —
Сколько капель с небосклона.

Лишь десяток одалисок
Был догадливее прочих
И представил точный список
Всех, до горестей охочих. . .

Повели Гамид-Абдула
В заточение со свитой!
Снова женщина обдула
План мужчины, плохо свитый:

У опального султана
И почет, и свита женщин.
Снова он властитель *стана*,
Хоть унижен и развенчан.

Весна
Петербург

ШАРЛЬ БОДЛЕР

1. Вечерняя гармония

Voici venir les temps où vibrant sur sa Tige. . .

В урочный час, склоняясь на стебельке,
Как искра, гаснет к вечеру цветок.

Ароматы и звуки порхают в тоске,
Грустный вальс упоительной негой потёк.

Как искра, гаснет к вечеру цветок.
 Как сердце, скрипка бьется и поет.
 Грустный вальс упоительной негой потёк,
 Небо грустью красиво, как тишь без забот.

Как сердце, скрипка бьется и поет.
 О, сердце, пустоты суровой враг!
 Небо грустью красиво, как тишь без забот,
 Солнце тонет в крови, заалевшей, как мак.

О, сердце, пустоты суровой враг!
 Оно зажгло лампы дней былых. . .
 Солнце тонет в крови, запывавшей, как мак,
 А мечта о тебе — вся в лучах золотых!

*Мыза Ивановка
 Июнь*

2. Портрет

La Maladie et la Mort font des cedres. . .

И вот болезнь и смерть оставят пепел
 Изю всего, что нам с тобой пылало:
 Из этих глаз, где я любовь терёбил,
 Из губок тех, где сердце утопало;

Из поцелуев, властных, как пророки,
 Из упоений, юных, как лучи.
 Всё, всё, возьмут! Душа, мы — одиноки!
 И скажут мне злодеи: «Получи

На память в трех карандашах рисунок. . .»
 Тускнеет их рисунок о былом,
 И время трет его своим крылом. . .

Но памяти и сердца чутких струнок
 Тебе не рвать, прекрасного палач:
 Оно во мне, как отзвук дней удач!

*Мыза Ивановка
 19 июня*

3. Закат

Заходит солнце. В тусклом свете
 Танцует, страждет без причины
 Жизнь, беззаботная, как дети,
 Как сновиденья без кручины.

И ночь-безумка стелет сети,
 Все утоляя, даже голод,
 И над стыдом заносит молот. . .
 Блажен поэт в минуты эти!

Ждут тишины и ум, и нервы;
 Видений мрачных в сердце много. . .
 Пусть успокоится тревога!

Пойду-ка лягу, в грезах первый,
 И заберусь мечтать под полог.
 О, тьма, начни же свой монолог!

*Мыза Ивановка
 27 июня*

4. Кошечка

Кис-кис на грудь мою, хорошенькая кошечка,
 Спрячь, друг мой, коготки — и скок ко мне на грудь!
 И в глаз твоих стальных агатовых окошечко,
 В окно чудесных глаз, дай, кисынька, взглянуть.

Когда тебе треплю я шерсть, дружа с забавою,
 И электричество я чувствую рукой,
 Мне вспомнить хочется жену мою лукавую:
 О, ласковый зверек, взгляд глаз ее — как твой!

И так же он глубок, и холоден, и резок,
 И так же он пушист, и тает, точно воск,
 О, этот страстный взгляд, опасный ароматами!..

Он ярок, как светила пламенный обренок,
 И с головы до ног блистающий, как лоск,
 Витает он вокруг тел, всемогущий в каждом атоме... .

Мыза Ивановка
 23 июня

Примечания

Текст книги «Ручьи в лилиях» печатается по белой рукописи, хранящейся в Литературном музее им. Ф. Крейцвальда в г. Тарту Эстонской ССР (Ф. 216. № 1, 2). Фонд Игоря-Северянина содержит значительное количество материалов, которые относятся к его жизни в рыбацком поселке Тойла на побережье Финского залива в 1918—1935 годах. В их числе «авторукописи» сборников «Громокипящий кубок» и «Гост безответный» (сделанные в начале 30-х годов), сборник переводов стихотворений эстонской поэтессы Марии Ундер «Предцветенье» и др. Рукопись публикуемой книги представляет собой переплетенную тетрадь малого формата, на 68 листах которой рукой автора записаны его юношеские стихи. Мы воспроизводим этот текст полностью. Все пометы, указывающие на предшествующие публикации тех или иных текстов (в сборнике избранного «*Côte des violettes*» в ранних брошюрах), принадлежат Игорю-Северянину. Стихотворения «Что видели птицы...», «Сонет» («Пейзаж ее лица, исполненный так живо...»), «О, люди, жалкие, бессильные...», «Раз навсегда», «В лесу», «Синь неба облачного матова...», «Сонет» («Весь малахитово лазурный...») вошли в издание: *Игорь Северянин*. Стихотворения / Сост. Е. И. Прохорова. Л.: Сов. писатель, 1978; стихотворения «Звезда и Дева», «Почему бы не встречаться...», «Спичка вспыхнула огненным смехом...» — в издание: *Игорь Северянин*. Стихотворения / Сост. В. А. Кошелев. М.: Сов. Россия, 1988. Остальные тексты публикуются впервые.

¹ Весьма показательна поздняя ироническая оценка этого стихотворения самим Игорем-Северяниным в очерке «Образцовые основы» (1924): «Стихотворение, хотя и бездарное, на мой взгляд, — я подчеркиваю *на мой*, так как *на иной* оно может и теперь показаться далеко не таким: увы, я слишком хорошо изучил вкусы и компетенцию в искусстве рядового читателя, — однако написано с соблюдением всех „лучших“ традиций поэтического произведения: здесь вы найдете и высокопоэтические слова, как напр(имер), „звезда“ и „дева“, да еще „красна“, и размер „общепринятый и гармоничный“... для слуха обывателя, и такие „гладкие“, — не пропустите, пожалуйста, уважаемый корректор, буквы „л“, — рифмы, как „сиять“—„блистать“, „гулять“—„видать“, и, — что самое главное, — конечно, в этом „образцовом“ произведении имеется столь излюбленное классическими поэтами сопоставление, в данном случае в виде „звезды“ и „девы“, т. е. дева поступает как звезда... Все вышеперечисленные „достоинства“ разобранного стихотворения дают право критику, выражающему вкусы обывателя, причислить его, — стихотворение, а не обывателя, а, если угодно, и обывателя, — к разряду классических... произведений, на мой же взгляд — идиотств... Подобные этим стихи я писал, к сожалению, достаточно долго, восхваляя в них „солнце золотое“,

„синие моря“ и „чарующие грезы“, и происходило это главным образом оттого, что я зачитывался образцовыми поэтами, *не умея их читать...*» (ЦГАЛИ. Ф. 1152. Оп. 1. Ед. хр. 13. Л. 111—111, об.; опубл. с частичными сокращениями в Риге: Сегодня. 1930. 12 февр. С. 3).

² Сойвола — название имения дяди поэта, Михаила Петровича Лотарева, находившегося в 30 верстах от Череновца, на берегу Суды (притока Шексны).

³ Весной 1903 года поэт, бросив учебу в Череповецком реальном училище, отправился вместе с отцом на Дальний Восток, откуда в 1904 году, за месяц до начала русско-японской войны, уехал к матери.

⁴ Имеется в виду сестра И. Лотарева по матери (от первого брака Н. С. Шеншиной с генерал-лейтенантом Г. И. Домонтовичем; 1822—1885), которая была на 12 лет старше поэта и умерла вскоре после своей свадьбы, в конце 1890-х годов.

⁵ Лейтенант С. — псевдоним Константина Константиновича Случевского-младшего (1872—1905), прозаик и поэт. Эпиграф из стихотворения лейтенанта С. «Завет» (1904).

⁶ Мариенбург — станция близ Гатчины.

⁷ Мыза Ивановка — одна из мыз возле Гатчины; дачное место, которое мать поэта особенно любила.

⁸ Эпиграф из стихотворения М. А. Лохвицкой «Сопернице» (1896—1898).

⁹ Евгению Пуни — имеется в виду художник Иван Альбертович Пуни (1894—1956).

¹⁰ Эпиграф из стихотворения В. Я. Брюсова «Медея» (1904).

¹¹ Лотарев Борис Михайлович — двоюродный брат поэта, друг его отроческих лет.

¹² Стихотворение посвящено М. А. Лохвицкой (1869—1905).

¹³ Чюмина (в замужестве Михайлова) Ольга Николаевна (1864—26 авг. 1909) — поэтесса и переводчица; стихотворение Игоря-Северянина написано при известии о ее смерти.

¹⁴ Гриневская Изабелла Аркадьевна (1864—1931) — поэтесса, драматург, литературовед.

ГЛЕБ СТРУВЕ — ИСТОРИК ЛИТЕРАТУРЫ

4 июня 1985 года в Калифорнии скончался выдающийся русский ученый Глеб Петрович Струве, чья деятельность в течение многих лет советской наукой либо игнорировалась, либо подвергалась острой критике,¹ что было вызвано в первую очередь его принадлежностью к так называемой «первой волне» русской эмиграции XX века, сохранявшей длительное время неприязненное отношение к послереволюционным преобразованиям в СССР. Вместе с тем во всем мире литературоведческие труды Г. П. Струве давно получили широчайшее признание, без учета его работ в настоящее время невозможны полноценные занятия историей русской литературы и ее международных взаимосвязей. Изменение отношения в нашей стране к творчеству эмигрировавших писателей, признание единства русского литературного процесса на всем земном шаре, еще недавно дискуссионное,² требуют от нас пристального внимания к научному наследию русской эмиграции, в особенности «первой волны», чьи издания (обычно малотиражные) с наименьшей частотностью проникали на территорию Советского Союза; весьма неполон, случаен их подбор в отделах специального хранения отечественных библиотек, что ставит также дополнительные задачи при современном пополнении их фондов.

Хотя уже сделаны попытки комплексного анализа вклада русской эмиграции в мировую науку,³ не будет преувеличением сказать, что в Советском Союзе этот аспект ее деятельности не получил еще разработки, что побуждает нас уделить ему некоторое внимание. Русская диаспора по своей численности и интенсивности формирования не может быть даже сопоставлена с историей рассеяния армян, евреев или французских гугенотов. Эта своеобразная этнокультурная общность, насчитывавшая от 9 до 10 миллионов человек, сложилась стремительно, всего за семь лет (1918—1925 годы). Она включала русское население Бессарабии (742 000), Финляндии (15 000), Эстонии (91 000), Литвы (55 000), Польши (5 250 000), Угорской и Прешовской Руси (550 000), Китая и полосы отчуждения Восточно-Китайской железной дороги (200 000) и Западной Европы (50 000, живших здесь до 1917 года); сюда нужно прибавить число беженцев, зафиксированных Лигой Наций (к сентябрю 1926 года — 1 160 000), а также значительное число военнопленных первой мировой войны.⁴ Сразу же нужно отметить их высокий образовательный уровень — 3/4 со средним, весьма значительное количество лиц с высшим образованием; в социальном отношении наименьшим было число рабочих и духовенства.

Интеллектуальный потенциал эмиграции был значительно повышен массовой высылкой творческой интеллигенции из Советского Союза в 1921—1922 годах (Н. А. Бердяев, Н. О. Лосский, Ф. А. Степун, Л. П. Карсавин и др.), что способствовало более интенсивному включению выходцев из России в жизнь Западной Европы, формированию оригинальной культурной общности (существовавшей тем не менее весьма сепаратно), расцвету литературы, журналистики, науки. Постепенно Берлин, чему способствовала дешевизна жизни там, становится столицей зарубежья, здесь концентрируется свыше 30 издательств («Петрополис», «Скифы», «Издательство З. И. Гржебина», «Мысль», «Знание», «Грани», «Кооперативное издательство», «Литература», «Геликон», «Манфред», «Возрождение», «Огоньки», «Нева» и т. д.),⁵ масса редакций журналов и газет.⁶ Создаются и научные организации: парижская, югославская, германская, болгарская, английская, итальянская, эстонская, чехословацкая, харбинская и через некоторое время северо-американские академические группы. С 1921 года регулярно проводятся их съезды, выходят научные труды.⁷

Активная научная деятельность способствовала тому, что ученые «первой русской волны» внесли значительный вклад фактически во все области знания. Поэтому перечислим тех немногих, кто добился мирового признания: А. П. Ольденбург, С. Н. Виноградский, В. И. Анри (медицина и биология), В. В. Стратонов, Н. М. Стойко-Радищевский, О. Л. Струве, И. И. Ковалевский (астрономия), В. Г. Демченко, С. Н. Владимирский, И. И. Сикорский (авиаконструирование и аэродинамика), П. А. Сорокин, Н. С. Тимашев, П. Б. Струве, Е. В. Спекторский, М. А. Таубе, В. И. Синайский, И. А. Курганов, В. В. Леонтьев (юриспруденция, социология), Б. Г. Унбегаун, Н. С. Трубецкой, Ю. С. Коловрат-Червинский, Ю. В. Шевелев, Р. О. Якобсон, А. Л. Бем, А. В. Соловьев, Д. И. Чижевский, Г. Б. Бобринский (лингвистика и литературоведение), М. И. Ростовцев, М. А. Миллер, М. М. Карпович, С. Г. Пушкарев, Е. Ф. Шмурло, С. П. Мельгунов, С. С. Ольденбург, Д. Д. Оболенский (история и археология), Н. И. Андрусов, А. Ф. Мейендорф, Н. Н. Меньшиков (геология), В. К. Агафонов, В. С. Малышева, А. Н. Федоров (почвоведение), К. Н. Давыдов, М. М. Новиков, Л. В. Чернозитов, Б. П. Уваров (зоология), В. С. Ильин, Н. С. Шостенко (ботаника), В. Н. Ипатьев, А. Е. Чичибабин, Н. А. Пушкин (химия), А. А. Эйхенвальд, В. Ф. Горшков, С. Д. Болтовский, С. Г. Никитин, В. К. Миронович (физика), С. П. Тимошенко, А. П. Фан дер Флит (математика) и многие другие. Подлинный ренессанс пережили в 1920—1940-е годы русская религиозно-философская мысль и история церкви (Н. А. Бердяев, С. Н. Булгаков, Г. В. Флоровский, Г. П. Федотов, С. Л. Франк, Б. П. Вышеславцев, А. В. Ельчанинов, Л. Шестов и др.).⁸

Именно в атмосфере поисков, споров о дальнейшей судьбе России, с одной стороны (достаточно вспомнить евразийцев, сменовеховцев, младороссов, непредрешенцев и т. д.), напряженной созидательной научной деятельности, с другой, происходило становление будущего ученого, принадлежавшего по своему рождению к одной из семей, внесших наибольший вклад в развитие культуры русской эмиграции (Зерновы, Игнатьевы, Ковалевские, Елисеевы, Лосские, Рязановские и др.). Однако картина будет неполна, если мы обойдем вниманием его дореволюционные впечатления.

Глеб Петрович Струве родился в Петербурге 19 апреля 1898 года, он был старшим сыном социолога и философа Петра Бернгардовича Струве, чья идейная эволюция от легального марксизма все более вправо представляет довольно типичное явление для людей его круга и образа мыслей. Несмотря на неудовольствие отца, предпочитавшего традиционное классическое образование, стараниями матери мальчик был определен в Выборгское восьмиклассное коммерческое училище в Петербурге, которое окончил в 1916 году. Во время пребывания в стенах училища происходит формирование литературных вкусов Г. П. Струве, вспоминая спустя годы: «... мне было лет 14—15, когда я зачитывался Блоком и Белым и не пропускал ни одного номера „Аполлона“». ⁹ Он пишет стихи и статьи, которые появляются в газете, составлявшейся учащимися. ¹⁰ Осенью 1915 года через брата своего соученика С. А. Никольского молодой человек знакомится с кружком поэтов, связанных с венгерским семинарием и Пушкинским обществом при Петроградском университете, в него входили В. А. Злобин, Н. А. Оцуп, В. А. Рождественский, Д. Л. Майзельс, Л. М. Рейснер, Н. А. Авдеев, Г. В. Маслов, Е. М. Тагер и др. В кружке был подлинный культ А. С. Пушкина, что наложило весьма сильный отпечаток на творчество его участников, подчеркнуто классических в своей ориентации. Дружба с юными литераторами была прервана сначала поездкой с отцом в Англию, затем — недолгосрочным участием в военных действиях на фронтах первой мировой войны.

Стихи Г. П. Струве появляются в газетах и журналах уже после его эмиграции (1918), мы встречаем их на страницах «Руля», «Возрождения», «Русской мысли», «России и славянства», «Дней», «Звена», «Современных записок», «Сегодня» и т. д. Позже лучшие из них были объединены в книге «Утлое жилье», выдержавшей два издания (1965 ¹¹ и 1978); общая эволюция лирики поэта и ученого представляет движение от стихов, написанных под несомненным влиянием символистов («Тени», «Город великих соблазнов», «Мы живем в туманном ожидании...» и др.) к произведениям, в которых

преобладают трагические ноты, «тютчевская тональность» («Дерев необранного сада. . .», «Я вдруг почую облегчение. . .», «Знай: мир лишь утлое жилье. . .», «Я на снегу писал любимой имя. . .» и т. д.). Все чаще в его стихах звучит тема смерти — загадочного освобождения человеческой души, ее воссоединения с Божеством:

...А я услышу тот, упрямый,
Невероятный, легкий звук:
Дрожанье звезд вот тут, над самой
Дугой твоих склоненных рук.
И я увижу, у придела,
Два белых ангельских крыла:
Душа опередила тело
И, легкая, осиротела,
И, легкая, изнемогла.

(«Ты легким поцелуем тронешь. . .»,
Париж, 1925)

В целом поэтическое наследие Г. П. Струве демонстрирует ту высокую поэтическую культуру и мастерство, которыми обладали писатели-эмигранты второго и третьего рядов, и несомненно заслуживает внимания современного читателя.

Вместе с тем литературная деятельность Г. П. Струве, его участие в журналистике в 1920—1930-е годы, помощь отцу в издательских предприятиях позволили в дальнейшем ученому использовать в трудах по истории эмигрантской литературы опыт общения с редакциями, сделали его обладателем бесценных документов (письма И. А. Бунина, В. Ф. Ходасевича, Б. П. Анрепа, Г. В. Иванова, М. И. Цветаевой, М. А. Алданова, Д. С. Мережковского и многих других). После окончания Баллион колледж в Оксфорде весной 1922 года Г. П. Струве переехал в Прагу, а затем в Берлин, где до весны 1924 года ведал печатанием «Русской мысли», редактировавшей его отцом. Затем он переселяется в Париж и становится секретарем Комитета содействия образованию русского юношества за границей, а также секретарем Русского национального комитета. Летом 1925 года Г. П. Струве получил место члена редакции хроники газеты «Возрождение», основанной А. О. Гукасовым. В августе 1927 года вместе с отцом он принял участие в создании газеты «Россия», с 1928 года ставшей выходить под названием «Россия и славянство». В 1932 году Г. П. Струве занял место лектора в Лондонском университете после возвратившегося в СССР Д. П. Святополк-Мирского.

В 1946 году русский ученый получил приглашение прочесть лекции в американских университетах, а в следующем, 1947 году, он стал профессором русской литературы в Калифорнийском университете в Беркли, где работал до 1967 года. В 1960 году он стал редактором созданного по его инициативе славистического сборника «California Slavic Studies», одного из наиболее авторитетных и содержательных; на протяжении десятилетия он принимал также активное участие в деятельности издательства «Международное литературное содружество». В 1971 году русский ученый был удостоен почетной степени доктора прав Торнтонского университета, в 1973-м — награжден премией за исключительные научные заслуги американской Ассоциацией поощрения славистических исследований, в 1978-м — почетной грамотой Калифорнийского университета, высшим знаком отличия этого учебного заведения, в 1977-м — избран почетным председателем Русской академической группы в США. Библиография Г. П. Струве, насчитывающая более девятистот названий, опубликованная в 1980-м году, свидетельствует о колоссальном трудолюбии ученого и широте научных интересов.¹² Несомненна также его заслуга как воспитателя плеяды американских славистов (Герман Ермолаев, Ольга Раевская-Хьюз, Роберт Хьюз, Симон Карлинский, Владимир Марков, Алекс Штейн, Эрвин Тутыник и др.); он стал для них воплощением лучшего в русской культуре, а смерть ученого многих из них заставила ощутить невосполнимость этой утраты.¹³

В течение всей его жизни классическая русская литература XVIII—XIX веков была объектом напряженного внимания Г. П. Струве, хотя его статьи, посвященные этой тематике, сравнительно немногочисленны. Особой его симпатией пользовался русский дипло-

мат С. Р. Воронцов, чью биографию ученый даже хотел одно время написать.¹⁴ В 1920-е годы он рецензировал все наиболее заслуживавшие внимания публикации, посвященные классической литературе (как в СССР, так и за его пределами). С именем Г. П. Струве связаны также поиски и выявление биографических документов русских писателей за границей — так, им впервые были описаны пушкинские материалы из архива С. А. Соболевского в Британском музее (неизвестные списки «Гавриилиады», стихотворения «Ура! В Россию скачет кочующий деспот...» и некоторых других),¹⁵ сделан ряд наблюдений над переводами произведений А. С. Пушкина.

В 1950-м году в Сан-Франциско была опубликована монография Г. П. Струве «Русский европеец», посвященная интереснейшей фигуре начала XIX века, литератору и дипломату князю П. Б. Козловскому, сотруднику А. С. Пушкина по «Современнику», корреспонденту Ж. де Сталь, Ж. де Местра, приятелю А. И. Тургенева и П. А. Вяземского. Ученому принадлежит также сформулированная позднее гипотеза о том, что П. Б. Козловский был адресатом пушкинского послания «Ты просвещением свой разум просветил...»; это предположение в свое время вызвало горячее одобрение Ю. Г. Оксмана, поддерживавшего переписку с заокеанским коллегой.¹⁶ В зарубежной печати Г. П. Струве часто выступал с обзорными статьями, посвященными русским писателям — В. К. Кюхельбекеру, В. А. Жуковскому и др.; его резкой критике подверглось «Полное собрание сочинений А. П. Чехова», выходящее в Москве с 1944 по 1951 год под редакцией С. Д. Балухатого, Н. С. Тихонова, В. П. Потемкина. В нем, вопреки всем принципам академических изданий, были выпущены фразы из путевых заметок писателя об успехах английской администрации в колониях, исключено, откуда возможно, имя В. Э. Мейерхольда.¹⁷

Почти личное отношение было у Г. П. Струве к его старшим современникам — писателям русского Серебряного века,¹⁸ популяризации их творчества, спасению автографов от гибели и распыления были посвящены его усилия на протяжении четырех послевоенных десятилетий. В 1950-х годах начинается издательская деятельность Г. П. Струве. Это публикации отдельных циклов, произведений, эпистолярных подборок:

Гумилев Н. Отравленная туника и другие неизданные произведения / Ред., вст. статья и примеч. Г. Струве. Нью-Йорк, 1952.

Мандельштам О. Собрание сочинений / Ред., вст. статья и примеч. Г. Струве и Б. Филиппова. Нью-Йорк, 1955.

Цветаева М. Лебединый стан. Стихи 1917—1921 / Ред. Г. Струве. Мюнхен, 1957.

Ахматова А. Реквием / Ред., вст. статья Г. Струве. Мюнхен, 1963.

Ахматова А. Реквием / Ред., вст. статья Г. Струве. 2-е изд. Нью-Йорк, 1969.

Цветаева М. Лебединый стан. Перекоп / Ред., вст. статья Г. Струве. Париж, 1971.

Цветаева М. Неизданные письма / Ред. Г. и Н. Струве. Париж, 1972.

В дальнейшем на этой основе Г. П. Струве (главным образом совместно с Б. Филипповым) подготовил многотомные собрания сочинений русских классиков XX столетия. Дополнительную сложность составляло то, что фактически весь труд был проделан по переписке, сказывался и отрыв от отечественных архивов, в силу чего колоссальную работу все же нельзя считать окончательной. Тем не менее высокий текстологический уровень этих изданий стал залогом их широкого научного признания (в дальнейшем отдельные тома были дополнены, в настоящее время почти все они репринтированы). По утверждению О. Раевской-Хьюз, издания Г. П. Струве составили эпоху в славяноведении XX века;¹⁹ перечислим их:²⁰

Пастернак Б. Сочинения / Ред. Г. Струве и Б. Филиппова. Ann Arbor, 1961. Т. 1—3.

Гумилев Н. Собрание сочинений / Ред. Г. Струве и Б. Филиппова. Вашингтон, 1964—1968. Т. 1—4.

Мандельштам О. Собрание сочинений / Ред. Г. П. Струве и Б. Филиппова. Вашингтон, 1964—1969. Т. 1—3.

Ахматова А. Собрание сочинений / Ред. Г. и Н. Струве и Б. Филиппова. Вашингтон—Париж, 1965—1983. Т. 1—3.

Клюев Н. Собрание сочинений / Ред. Г. Струве и Б. Филиппова. Мюнхен, 1969. Т. 1—2.

Волошин М. Стихотворения и поэмы / Ред. Г. Струве, Н. Струве и Б. Филиппова. Париж, 1982—1984. Т. 1—2.

Особенно нужно отметить заслуги Г. П. Струве перед памятью Н. С. Гумилева, Н. А. Клюева и О. Э. Мандельштама, чьи трагические судьбы общеизвестны. По крохам собирая просачивавшуюся из Советского Союза информацию, фиксируя ее в статьях и газетных заметках, ученый способствовал поддержанию памяти о них и в конечном счете возвращению их творчества к советскому массовому читателю.

Органически связанной с темой Серебряного века в научном наследии Г. П. Струве была тема литературы русской эмиграции, продолжающая до сих пор волновать ученых.²¹ Особенную ценность его итоговой работе в данной области, книге «Русская литература в изгнании: опыт исторического обзора зарубежной литературы» (1-е изд. — Нью-Йорк, 1956; 2-е — Париж, 1984), придает многолетняя журналистская деятельность ее автора. В 1920—1930-х годах на страницах «Русской мысли», «Возрождения», «России», «России и славянства» регулярно появлялись рецензии Г. П. Струве на книги В. Ходасевича, В. Сирина (Набокова), М. Цветаевой, К. Бальмонта, И. Одоевцевой, Г. Иванова, В. Диксона, Д. Шаховского, Ю. Терапиано, Б. Божнева, Р. Блоха, Г. Раевского, Б. Лазаревского, Ю. Мандельштама, В. Третьяковского, А. Ладинского и многих других. Можно даже утверждать, что книга «Русская литература в изгнании» в определенной степени «выросла» из многолетней обозревательской деятельности Г. П. Струве. Его рецензии обычно немногословны, и хотя сам он с большим интересом относился к поискам формальной школы в Советском Союзе, при анализе вновь появлявшихся поэтических произведений главное внимание уделял традиции, которой следовал автор, рассмотрению тематики, особенностям версификации. Лишь в своей монографии 1956 года на основе огромного фактического материала Г. П. Струве со свойственной ему осторожностью делает концептуальные обобщения.

«Русская литература в изгнании» посвящена главным образом довоенному периоду, в двух центральных главах рассматривается становление литературы русского зарубежья (1920—1924) и ее самоопределение (1925—1939). В заключении характеризуется послевоенная ситуация, освещается встреча двух эмиграций, возникновение новых литературных центров. Однако общий вывод ученого содержит печальные нотки; завершая в начале 1950-х годов книгу, он писал: «Зарубежная литература как особая глава в истории русской литературы идет к своему неизбежному концу. Лучшие страницы ею несомненно в эту историю уже вписаны».²² Оторванность от Родины, отсутствие регулярных связей с родственниками и близкими, оставшимися в Советской России, постепенная утрата языка молодым поколением, трагические коллизии второй мировой войны, вызвавшие массовую миграцию русскоязычного населения за океан, гибель многих писателей — все это привело к падению числа журналов и газет, снижению и без того невысокой, коммерческой отдачи. Существующие по сей день издательства и периодические органы могут продолжать свою деятельность по большей части благодаря субсидиям политических и религиозных фондов западных государств, поддержке меценатов.

Значение книги Г. П. Струве для современного читателя весьма велико также потому, что помимо обзоров журналистики и творчества отдельных писателей она содержит массу дополнительной информации — о формировании русской диаспоры, об основных направлениях политической мысли зарубежья, о литературной критике, литературоведении, публицистике, философской прозе, мемуаристике. В первой части монографии подробно рассмотрено продолжение творческого пути в эмиграции писателей, получивших широкую известность еще до революции, причем в центре внимания ученого находятся произведения писателей-реалистов: И. А. Бунина, И. С. Шмелева, Б. К. Зайцева, А. Н. Толстого, А. И. Куприна и др. Весьма незначительно еще совершенные писателями молодого поколения, однако и среди них появляются новые имена: поэты М. Талов,

Г. Евангулов, В. Набоков, Н. Оцуп, Н. Берберова, А. Несмелов, прозаики А. Дроздов, Г. Алексеев, Р. Гуль, И. Лукаш и другие.

Во второй части проблема двух поколений эмиграции, их споров занимает уже центральное место; молодежь подчас критически относилась к своим отцам, что выразилось в возникновении новых политических объединений, учащении случаев возвращения в Россию. Со второй половины 1920-х годов на страницах эмигрантских изданий («Последние новости», «Воля России», «Современные записки» и др.) вспыхивают споры о значении зарубежной литературы, ее задачах, часть журналов пытается ограничить свою деятельность чисто литературными целями («Встречи», «Числа»). Помимо прозаиков старшего поколения все больший резонанс имеют произведения В. Набокова, Н. Берберовой, Г. Газданова, В. Яновского, Ю. Фельзена, С. Шаршуна, Г. Пескова, Л. Зурова и др. Предвоенное время можно, по убеждению Г. П. Струве, назвать периодом расцвета эмигрантской поэзии — кроме К. Бальмонта, З. Гиппиус, М. Цветаевой, Вяч. Иванова, с первоклассными произведениями выступили литераторы, биографически связанные с гумилевским «Цехом поэтов» (Г. Адамович, Г. Иванов, Н. Оцуп, И. Одоевцева). Возникла также оригинальная парижская поэтическая школа, которой принадлежат вершинные достижения литературы молодого поколения (Ю. Терапиано, В. Смоленский, Г. Раевский, Д. Кнут, Ю. Мандельштам, А. Присманова, Б. Поплавский и некоторые другие).

Благодаря личному общению, сотрудничеству в одних журналах с Г. Адамовичем, Г. Ивановым, В. Ходасевичем представителям парижской школы удалось унаследовать высокую поэтическую культуру Серебряного века, чего порой не хватало их сверстникам, рассеянным по всему миру.

Важным моментом для выяснения общих мировоззренческих установок Г. П. Струве является его отношение к В. В. Набокову, набоковская тема проходит через всю книгу о русской литературе в эмиграции. Заметим, что наиболее часто печатавшимися в «России и славянстве» в конце 1920-х — начале 1930-х годов поэтами были К. Д. Бальмонт и В. В. Набоков, несомненно их личное знакомство с Г. П. Струве, входившим в редакцию газеты. Свои размышления на этом этапе знакомства с В. В. Набоковым Г. П. Струве суммировал в статье «Творчество Сирина», где утверждалось, что «Сирин — самый большой подарок зарубежья русской литературе»,²³ опровергались резко отрицательные суждения Б. К. Зайцева о его романах. Однако с одним замечанием оппонентов рецензент все-таки вынужден был согласиться — в творчестве В. В. Набокова нет столь характерной для русской литературы любви к своим героям, любви к человеку. Тем не менее этот упрек, весьма существенный для Г. П. Струве, снимается, по его мнению, опубликованной незадолго до того «Защитой Лужина». В судьбе главного героя этого романа есть что-то «подлинно и патетически человеческое». Но ожидания Г. П. Струве так и не оправдались — в «Русской литературе в изгнании», отдавая должное мастерству, виртуозному владению словом, ученый все-таки пишет о «каком-то коренном неблагополучии» творчества В. В. Набокова: со временем, по-видимому, стали более явны общие расхождения писателя и его критика в понимании мира и человека. Дело в том, что Г. П. Струве был затронут столь важным явлением духовной жизни, как русский религиозный ренессанс XX века, недаром Ольга Раевская-Хьюз назвала его одним из последних представителей этого движения.²⁴ Поэтому гуманизм в изображении человека, любовь к нему (основная черта русской литературы согласно Н. А. Бердяеву) были необходимыми для Г. П. Струве качеством всякого незаурядного произведения литературы; в конце концов он присоединился к мнению тех, кто считал, что у героев В. В. Набокова «просто нет души», что не препятствовало высокой оценке мастерства, виртуозной техники писателя, существо которой было лапидарно раскрыто ученым: «В основе этого поразительно блестящего, чуть что не ослепительного таланта лежит комбинация виртуозного владения словом с болезненно-острым зрительным восприятием и необыкновенно цепкой памятью, в результате чего получается какое-то таинственное, почти жуткое слияние процесса восприятия с процессом запечатления».²⁵

Завершая анализ книги «Русская литература в изгнании», хотелось бы возразить первому ее рецензенту М. М. Карповичу,²⁶ считавшему главным ее недостатком расширенное понимание автором термина «литература». Наоборот, вкус Г. П. Струве сказался в первую очередь в том, что он уделил внимание только наиболее значительным в художественном отношении произведениям; вне поля его зрения (к большому сожалению для нас, современных ее читателей в СССР) оказались столь интересные явления, как развлекательно-бульварная, авантюрная и фантастическая беллетристика, произведения писателей меньших по калибру дарований. Однако уже сейчас вряд ли можно оспаривать классический характер этого исследования, положившего почти тридцать лет назад начало комплексному изучению литературы русского зарубежья.

Общая концепция «Русской литературы в изгнании» тесно связана с работами Г. П. Струве по истории советской литературы — ее общие курсы на английском языке с соответствующими авторскими добавлениями выдержали четыре издания (1936, 1944, 1951, 1971). Несмотря на то что в заслугу ученому нельзя не поставить защиту таких писателей, как А. Ахматова, М. Булгаков, А. Платонов, Е. Замятин, Б. Пильняк и т. д., следует сказать, что при оценке произведений советской литературы порой весьма ощутимы его политические симпатии, порой сказывается оторванность от литературного процесса в Советском Союзе; многие явления уже переосмыслены (так свойственная Г. П. Струве идеализация Ю. Олеши и его круга, думаю, уже невозможна после книг А. Белинкова). Публикации последних лет в отечественной печати по своей информативности, документальной насыщенности значительно перекрывают труды зарубежных ученых; в области советской литературы все более заметным становится отсутствие ее комплексной истории — надеемся, что этот труд появится через определенное время по эту сторону границы.

Нельзя не выделить из колоссального числа рецензий Г. П. Струве его статьи, содержащие полемику с теми, кто желал видеть причину размаха сталинского террора в свойствах русского характера, исконной склонности русских к деспотизму и сильной власти.²⁷ (Этот взгляд весьма распространен и до сего дня — достаточно вспомнить книгу Р. Пайпса «Россия при старом режиме»). Наоборот, сочувствие, просвещенный интерес к прошлому нашей страны вызывали неизменную поддержку ученого.

Наше представление о Г. П. Струве было бы неполным без знаний о его переводческой деятельности: это стихи Р. М. Рильке, «Экономические последствия мира» Д. М. Кейнса (1921), «Принципы демократии» Т. Вильсона (1924), «Скотский хутор» Д. Оруэлла (совместно с Мари Кригер; 3 изд. — 1950, 1967, 1971). К печати им были подготовлены столь интересные книги, как «Социальная и экономическая история России с древнейших времен» П. Б. Струве (совместно с А. П. и Арк. П. Струве; Париж, 1952), мемуары Н. Валентинова «Два года с символистами» (Стенфорд, 1969). Г. П. Струве — инициатор появления в Соединенных Штатах первого по времени сборника И. Бродского «Стихотворения и поэмы» (Вашингтон—Нью-Йорк, 1969), автор предисловия к нему.

В течение всех лет Г. П. Струве было свойственно в высшей степени заинтересованное отношение ко всему происходившему на родине, он с волнением следил за посмертной судьбой дорогих ему поэтов, восприятием их наследия широкой читательской аудиторией. Литература немыслима без горячей, наперекор всем запретам привязанности к творчеству любимых писателей, поэтому неожиданное на первый взгляд введение следующего рассказа в академически строгое предисловие к первому тому «Собрания сочинений» Н. Гумилева глубоко оправданно: «В 1956 году один мой знакомый, оказавшийся в Москве, бродя среди лотков букинистов, спрашивал, нет ли у них на продажу стихов Гумилева. Один букинист предложил ему единственный сборник, который у него был — „Фарфоровый павильон“. На вопрос моего знакомого о цене ответ был: „70 рублей“ (то есть около семи долларов). Мой знакомый заметил, что это дороговато именно за этот сборник. В это время над ухом его, „из публики“, раздался басовитый голос: „За Гумилева ничто не дорого!“».²⁸

С неослабевающим интересом Г. П. Струве следил за творчеством писателей, выдвинувшихся на первый план в конце 1950-х—начале 1960-х годов, наиболее высоко он оценивал произведения В. Т. Шаламова и А. И. Солженицына, поведавших миру страшную правду о советском ГУЛАГе.

В науке о русской литературе совершенное Г. П. Струве давно по достоинству оценено учеными всех стран, однако интерес к его наследию не падает — репринтируются подготовленные им собрания сочинений классиков, переиздаются статьи и книги.²⁹ Многолетнее служение Г. П. Струве, отторгнутого, казалось бы, от родной почвы, традиционным ценностям России и ее литературе по праву можно назвать подвижническим. Жизненный путь ученого, его самоотверженный труд во многом типичны для представителей «первой русской волны», мучительно размышлявших о своем месте в мире: «Какой же смысл в существовании русской эмиграции? Смысл ее в служении. И раз „все проходит“, то ее смысл в служении как раз тому, что „не проходит“».³⁰

Публикуемые ниже главы из второго издания книги Г. П. Струве «Русская литература в изгнании», посвященные периодическим изданиям русской эмиграции, содержат, на наш взгляд, информацию, не утратившую своего научного значения. Название «Журналистика русского зарубежья» условно и дано нами; главы «Новая русская книга», «Грядущая Россия», «Современные записки», «Русская мысль», «Версты», «Другие журналы» взяты из первого раздела «Становление русской зарубежной литературы (1920—1924 гг.)», а «Числа» и «Встречи», «Русские записки» — из второго: «Зарубежная литература самоопределяется (1925—1939 гг.)».

¹ См., например, дважды опубликованную статью нынешнего редактора журнала «Век XX и мир» А. А. Беляева «Глеб Струве — апостол антикоммунизма», полную резких и несправедливых выпадов (Москва. 1971. № 5. С. 193—204; Русская литература и ее зарубежные критики: Сб. статей. М., 1974. С. 343—388), и его книгу «Идеологическая борьба и литература» (М., 1977; 2-е изд., М., 1988).

² См. об этом: Одна или две литературы? Сб. статей. Лозанна, 1981.

³ Адамович Г. В. Вклад русской эмиграции в мировую культуру. Париж, 1961; Ковалевский П. Е. 1) Русское рассеяние. Б.м.Б.г.; 2) La dispersion russe. Chauny, 1954; 3) Наши достижения. Мюнхен, 1960; 4) Зарубежная Россия. Париж, 1971. Ч. 1; 1973. Ч. 2.

⁴ Ковалевский П. Е. Зарубежная Россия. Париж, 1971. Ч. 1. С. 11—13.

⁵ Гуль Р. Б. Я унес Россию. Нью-Йорк, 1981. Т. 1. С. 117—133 (глава «Книжное дело»).

⁶ Schatoff M. Half a Century of Russian Serials: 1917—1968. Cumulative Index of Serials Published outside the USSR. N.-Y., 1970—1972. V. 1—3; Ossorguine-Bakounine T. L'émigration russe en Europe: Catalogue collectif des périodiques en langue russe. 1855—1940. Paris, 1976.

⁷ Спекторский Е., Давац В. Материалы для библиографии русских научных трудов за рубежом (1920—1930). Белград, 1931. Вып. 1; 1941. Вып. 2; Записки русского научного института в Белграде. 1930—1940. Вып. 1—17; Записки: русской академической группы в США. Нью-Йорк. 1967—Т. 1—...

⁸ См. подробную библиографию: Zander L. List of the Writings of Professors of the Russian Theological Institute in Paris. Paris, 1932, 1937, 1947, 1954, 1965; Зернов Н. М. Русское религиозное возрождение XX века. Париж, 1974. С. 333—368.

⁹ Струве Г. П. К истории поэзии 1910-х—начала 1920-х годов. Беркли, 1979. С. 15.

¹⁰ Дебют Г. П. Струве в рукописном журнале, посвященный авангардистской выставке, был перепечатан к его 80-летию крупнейшими газетами зарубежья (Новое русское слово. 1978. 2 мая; Русская мысль. 1978. 4 мая).

¹¹ См. неоправданно резкую рецензию автора, скрывшегося за прозрачными инициалами «Р. Г.» (не Роман ли Гуль?): Новый журнал. 1966. Т. 83. С. 303—304.

¹² Hughes R. P. Gleb Struve: A Bibliography // California Slavic Studies. 1980. V. XI. P. 269—317.

¹³ См., например, некролог Г. П. Струве, написанный Н. Рязановским: Записки русской академической группы в США. Нью-Йорк. 1985. Т. XVIII. С. 350.

¹⁴ Струве Г. П. Эпизод из жизни П. А. Яковлева, «сенатора, дяди А. И. Герцена» // Возрождение. 1971. № 229. С. 52—68; Struve G. An Anglo-Russian Medley: Woronzows, Pembrokes, Nicols and others: unpublished letters and historical notes // California Slavic Studies. Berkeley, 1970. V. 5. P. 93—135.

¹⁵ Струве Г. П. Новые пушкинские материалы из Британского музея // Белградский пушкинский сборник. Белград, 1937. С. 343—357.

¹⁶ Струве Г. П. Кто был пушкинский «полонофил»? // Новый журнал. 1971. Кн. 103. С. 92—106.

- ¹⁷ Струве Г. П. 1) Чехов в советской цензуре // Новый журнал. 1954. Т. 37. С. 210—212; 2) Чехов, Мейерхольд и фальсификаторы // Грани. 1954. № 2. С. 121—125.
- ¹⁸ Ученый начал свою журнальную деятельность с некролога А. А. Блока (Русская мысль. 1921. Кн. VIII—IX. С. 273—281), рецензирования сборников А. А. Ахматовой (Там же. 1921. Кн. XI—XII. С. 349—353).
- ¹⁹ Записки русской академической группы в США. Нью-Йорк, 1985. Т. XVIII. С. 347.
- ²⁰ См. рецензии на них в «Новом журнале», принадлежащие перу В. Завалишина, Р. Гуля, Ю. Иваска, И. Одоевцевой (№ 32, 38, 43, 48, 67, 77, 82, 84, 87, 88; 1952—1967).
- ²¹ См.: Русская литература в эмиграции: Сборник статей / Под ред. Н. Полторацкого. Питтсбург, 1972; Моозер И. Р. Русская литература в изгнании // Отклики: Сборник статей памяти Н. И. Ульянова. Нью-Хевен, 1986. С. 155—169.
- ²² Струве Г. П. Русская литература в изгнании. Париж, 1984. С. 394.
- ²³ Россия и славянство. 1930. 17 мая. С. 3.
- ²⁴ Записки русской академической группы в США. Нью-Йорк, 1985. Т. VIII. С. 348.
- ²⁵ Струве Г. П. Русская литература в изгнании. С. 289.
- ²⁶ Новый журнал. 1957. Т. 46. С. 251—254.
- ²⁷ Струве Г. П. 1) Две книги о судьбах России // Новый журнал. 1952. Т. 28. С. 290—298. 2) О Кюстине и «кюстинствующих иностранцах» // Возрождение. 1952. Т. 20. С. 161—168.
- ²⁸ Гумилев Н. Собр. соч. Вашингтон. 1962. Т. 1. С. XLIII. См. также интереснейшие письма Ю. Г. Оксмана к Г. П. Струве (1962—1963 гг.), находящиеся ныне в составе ценнейшего собрания Г. П. Струве, поступившего осенью 1985 года в архив Гуверовского Института в Стенфорде: Письма Ю. Г. Оксмана к Г. П. Струве / Публикация Л. Флейшмана // Stanford Slavic Studies. V. 1. Stanford, 1987. P. 15—69.
- ²⁹ Струве Г. 1) О четырех поэтах. Лондон, 1981. 2) Русская литература в изгнании. 2-е изд. Париж, 1984.
- ³⁰ Арсеньев Н. С. Дары и встречи жизненного пути. Франкфурт-на-Майне, 1974. С. 188.

Г. П. Струве

〈ЖУРНАЛЫ РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ〉

«НОВАЯ РУССКАЯ КНИГА»

Близкую к сменовеховству, хотя и менее определенную, позицию занимал издававшийся в Берлине с 1921 года критико-библиографический журнал «Русская книга», с 1922 года переименованный в «Новую русскую книгу». Выходил он, если не ошибаюсь, до середины 1923 года. Редактором этого журнала был профессор Пермского университета по международному праву А. С. Яценко, в 1918 году выехавший за границу в научную командировку и обосновавшийся в Берлине (судьба Яценко после 1923 года мне неизвестна). Журнал состоял главным образом из рецензий на вновь выходящие книги, библиографии и обширной литературной хроники, благодаря чему и сейчас является ценнейшим биобиблиографическим пособием для истории как зарубежной, так и советской литературы начала 20-х годов. Но печатались в журнале и отдельные статьи общего характера, характеристики отдельных писателей и статьи писателей о себе и своей работе (в том числе целого ряда советских: Маяковского, Пильняка и др.). Журнал в одинаковой мере интересовался и зарубежной и советской литературой, и в нем сотрудничали и эмигрантские писатели, и писатели, остававшиеся в России, и такие, которые в то время как бы сидели между двух стульев, находясь географически в эмиграции и в то же время не порывая связей с Советской Россией. Свою аполитическую позицию Яценко формулировал в первом же номере «Русской книги» в вступительной заметке от редакции: «Для нас нет, в области книги, разделения на Советскую Россию и Эмиграцию. Русская книга, русская литература едины на обоих берегах. И мы будем стремиться к тому, чтобы наш журнал получил доступ и в Россию. Для того чтобы наилучшим образом достигнуть этой цели, мы будем оставаться вне всякой политической борьбы и вне каких бы то ни было политических партий». Эта нейтральная позиция была заново формулирована Яценко в первом номере «Новой русской книги» (январь 1922 г.), где он писал:

«По мере сил мы стремились создать из „Русской книги“ мост, соединяющий зарубежную и русскую печать. Оставаясь в стороне от какой бы то ни было политической борьбы, мы смотрели на русскую литературу, где бы она ни создавалась, *здесь* или *там*, как на единую, и не противопоставляли Эмиграцию Советской России... Служить объединению, сближению и восстановлению русской литературы ставит себе задачей и „Новая русская книга“».

Еще ранее, в «Русской книге» (№ 7—8, июль—август 1921 г.), на ту же тему писал Павел Эренбург в статье под характерным названием «Au dessus de la mêlée». Говоря о критике эмигрантами оставшихся в России писателей, Эренбург писал:

«От гимна коммуне, к которой пришел Брюсов, давний любовник математики, до гомеогического отчаяния „последнего поэта деревни“ Есенина весьма далеко... Страшно и больно, что и в Москве и в Париже с равной безнадежностью приходится доказывать, что не только нельзя цевницу Пушкина, но и трубу Маяковского рассматривать как военный материал, подлежащий использованию или уничтожению. Я жду от читателей не беспристрастия потомства, но простой любви к художественному русскому слову; я вполне понимаю, что иным близок Бунин и чужд Белый, но, любя в Бунине не публициста, а художника, они тем самым приобщаются к цельному неделимому сокровищу русской литературы и должны дорожить пусть далеким им, но великим писателем Белиным. Ибо нельзя, любя Толстого, жечь книги Достоевского или, будучи крайним поклонником Некрасова, поносить Тютчева...».

Как бы ни относиться к Эренбургу, как бы ни расценивать его искренность, надо признать, что эта его статья, как и некоторые другие, напечатанные в том же журнале, относится к эмигрантской литературе, ибо в Москве она появиться бы не могла, даже в то время.

Ближайшими сотрудниками критического отдела ященковского журнала были: молодой писатель Александр Дроздов, одновременно редактировавший журнал «Сподохи», вскоре ставший сотрудником «Накануне» и вслед за Толстым уехавший в Москву; Роман Гуль, состоявший также сотрудником «Накануне», написавший в эти же годы роман из жизни эмиграции «В рассеянии сухие» и книгу о Белом движении разоблачительного характера — «Ледяной поход»; Глеб Алексеев, тоже автор романа из эмигрантской жизни («Мертвый бег») и тоже вскоре ставший возвращенцем; Юрий Офросимов (писавший стихи под псевдонимом Г. Росимова), сотрудник «Руля», к сменовеховству никак не причастный; Федор Иванов, автор книги очерков о советской литературе под названием «Красный Парнас»; Вера Лурье, молодая поэтесса, до своего переселения в Берлин принимавшая участие в кружке «Звучащая раковина», которым руководил Гумилев; и Александр Бахрах, который после второй мировой войны вместе с Г. Адамовичем «сменил вехи» и стал сотрудником просоветской газеты «Русские новости». Позднее он, резко переменяя позицию, стал работать на радиостанции «Свобода», а затем сотрудничать в «Русской мысли» и в «Новом русском слове», причем показал себя прекрасным критиком.

Отдельные статьи в обоих журналах Ященко в разное время напечатали такие разные писатели, как Ю. И. Айхенвальд (вскоре после своей высылки из России), Андрей Белый, Давид Бурлюк, А. Ветлугин, С. И. Гусев-Оренбургский, А. Ф. Даманская, Б. К. Зайцев, Е. А. Зноско-Боровский, М. Ф. Ликиардопуло, Н. М. Минский, С. Р. Минцлов, И. Ф. Наживин, В. И. Немирович-Данченко, М. А. Осоргин, Н. А. Оцуп, А. М. Ремизов, И. Соколов-Микитов, А. Н. Толстой, В. Ф. Ходасевич и др. Лишь немногие из них были связаны со сменовеховством и возвращенством (то и другое, как мы видели, не всегда совпадало: не все сменившие вехи проделали физический «путь в Каноссу»). Целый ряд рецензий на философские книги был напечатан в журнале Ященко таким далеким от всякого сменовеховства человеком, как С. И. Гессен (под его обычным псевдонимом Sergius).

Независимо от своего желания рассматривать советскую и эмигрантскую литературу как два русла одного потока и содействовать их слиянию, журнал Ященко отражал то фактическое положение вещей в Берлине в начале 20-х годов, о котором уже была речь выше, когда между советскими и эмигрантскими писателями не во всех случаях можно было провести строгую грань. Справедливость требует также сказать, что при всей своей аполитичности Ященко не был просто проводником советских взглядов. Он позволял себе критически отзываться и о советской литературе, и о царивших в Советской России литературных порядках. В № 1 «Русской книги», характеризуя картину литературы в Советской России как «безотрадную», Ященко писал:

«Кто знает, может быть и в России какой-нибудь новый Гегель записал среди безумств гражданской войны мысли, которые когда-нибудь поразят мир своим величием и дадут новое направление истории человеческого мышления. Все может быть в нашей несчастной родине неограниченных возможностей! Но мы говорим о настоящем. А оно безотрадno. Книги почти перестали печататься. Появляется почти исключительно официальный материал, по достоинствам своим, конечно, несколько не выше всякого казенного творчества, в особенности если при этом преследуются тенденциозные цели пропаганды».

А более чем два года спустя («Новая русская книга», 1923 г., № 5—6) Ященко за своей подписью напечатал довольно резкий протест против цензуры в Советской России.

Что касается «доступа» «Русской книги» и «Новой русской книги» в Россию, то судить о размерах проникновения их туда трудно. На получение их в России есть указания в тогдашней советской прессе и в статьях Эренбурга в самой «Русской книге». Но едва ли они проникали туда в больших количествах, особенно после 1922 г. О труд-

ностях проникновения в Россию выходящего за рубежом на русском языке издания можно судить по препятствиям, которые встретил в этом направлении Горький со своим берлинским журналом «Беседа», который в конце концов фактически оказался в парадоксальном положении эмигрантского журнала, редактируемого неэмигрантом Горьким.¹

Вообще иллюзии единства советской и зарубежной литературы были в ближайшие же год-два разрушены. Со стороны советской власти эти иллюзии перестали встречать поощрение, как только она убедилась, что сменовеховское движение выдыхается и больших практических результатов не принесет. «Накануне» и другие сменовеховские газеты позакрывались. Сменовеховцы разных толков уехали в Россию, где одни, как Алексей Толстой, вышли в люди и даже в баре, а другие, как Глеб Алексеев, вскоре попали в немилость и куда-то сгнули. Были вскоре сданы в архив — очевидно, за полной ненужностью — и вожди и подстрекатели сменовеховства — Ключников, Бобринцев-Пушкин, Потехин, о судьбе которых как будто ничего неизвестно (во всяком случае роли, которую они себе прочили в культурном и хозяйственном восстановлении страны, им играть не пришлось). Дольше удалось продержаться на виду и выступать в роли «национал-большевизского» публициста Устрялову, который находился в Харбине, вне прямой досягаемости для советской власти, и служил на Восточно-Китайской железной дороге. Вскоре после перехода последней в советские руки Устрялов в конце 30-х годов оказался в Москве. В советской печати появилось несколько его статей, в том числе в «Известиях» — статья о Герцене в связи с 125-летием со дня его рождения. Дальнейшая судьба Устрялова тоже неизвестна.

С другой стороны, та часть эмиграции, которая не соблазнилась призывами и посулами сменовеховцев, по мере укрепления советского режима все более осознавала свое эмигрантское призвание как носительницы национального духа и хранительницы традиций культуры и свободы и, пережив первый шок вынужденного отрыва от родины, возвращалась к творческой деятельности. Те же, кто в первые годы литературного сосуществования в Берлине находил возможным сидеть между двух стульев или выжидать у моря погоды, должны были теперь выбирать между возвращением в Россию и переходом на эмигрантское положение. О том, как наиболее видные из этих писателей произвели свой выбор, было сказано выше. Дольше других продолжал сидеть между двух стульев Горький, очевидно могший себе это позволить, но к 1925 году состоялось и его духовное возвращение на советскую родину (физическое последовало несколько лет спустя). В официальной биографии Горького это сидение между двух стульев, конечно, замазывается, но о нем достаточно красноречиво говорит уже упоминавшаяся переписка Горького с Ходасевичем, в Советской России утаиваемая (несмотря на то что там якобы ценится каждая строчка Горького), а потому тоже принадлежащая к эмигрантскому литературному наследию.

Последним крупным индивидуальным актом сменовеховства в 20-х годах было загадочное возвращение в Россию одного из наиболее активных антибольшевиков — Б. В. Савинкова, известного в литературе под псевдонимом В. Ропшина, незадолго до того выпустившего роман о своей противобольшевистской деятельности под названием «Конь вороной». Возвращение Савинкова состоялось в августе 1924 года. Он был арестован после тайного перехода границы, принес полное покаяние во всех своих антибольшевистских деяниях, был судим и приговорен к десяти годам тюрьмы. В следующем году, якобы при попытке побега, Савинков был пристрелен. Были разговоры о его самоубийстве, но вся история остается невыясненной.

В 30-х годах было еще несколько отдельных случаев возвращения видных деятелей зарубежной литературы, о которых будет речь ниже.

«ГРЯДУЩАЯ РОССИЯ»

Первым большим литературным журналом зарубежья была «Грядущая Россия», два номера которой вышло в Париже в 1920 году. Журнал редактировался М. А. Алдановым, В. А. Анри, Алексеем Н. Толстым и Н. В. Чайковским. В нем начал печатать свой большой роман «Хождение по мукам» А. Н. Толстой. М. А. Алданов дал в первом номере отрывки под названием «Огонь и дым». Здесь первые свои зарубежные стихи напечатал В. В. Набоков — еще без псевдонима «В. Сирин», которым он стал пользоваться несколько позже в газете своего отца «Руль» (остальная поэзия была представлена поэтами старшего поколения: Н. Тэффи, Н. Минским и его женой Л. Вилькиной, В. Ропшиным-Савинковым и Амари-Цетлиным). В «Грядущей России» появились воспоминания доживавшего свой долгий век в Швейцарии П. Д. Боборыкина (1836—1921) под заглавием «От Герцена до Толстого (Памятка за полвека)». Два свои очерка напечатал тут старейший из русских иностранных корреспондентов, бывший постоянный сотрудник «Русского богатства» и «Русских ведомостей» И. В. Шкловский-Дионео. С большой статьей о Версальском мире выступил И. И. Фондаминский-Бунаков. Единственной литературно-критической статьей в «Грядущей России» была статья М. О. Цетлина о творчестве незадолго до того умершего Леонида Андреева.

Причиной ранней смерти «Грядущей России» было прекращение средств, которые шли из частного меценатского источника, — эта судьба подстерегала потом не одно эмигрантское литературное начинание. Один из немногих примеров литературного долголетия в эмиграции — журнал «Современные записки», который возник к концу 1920 года на месте «Грядущей России».

«СОВРЕМЕННЫЕ ЗАПИСКИ»

В отличие от «Грядущей России», где почин принадлежал, если не ошибаюсь, А. Н. Толстому, «Современные записки» были начинанием политическим и даже — в каком-то смысле — партийным. Задуман был журнал группой членов партии социалистов-революционеров, и первоначальное редакционное ядро его составили М. В. Вишняк, А. И. Гуковский и В. В. Руднев, которые затем привлекли Н. Д. Авксентьева и И. И. Фондаминского. Последний долго не соглашался войти в редакцию чисто эсеровского журнала, настаивая на принципе межпартийности, но наконец все же согласился.² В порядке уступки ему решено было, что пятеро эсеров не будут фигурировать на обложке в качестве редакторов: вместо того будет обозначено, что журнал выходит «при ближайшем участии» таких-то. Под такой формулой журнал и выходил до конца, только пятичленная фактическая редакция была с 1925 года, за смертью А. И. Гуковского, заменена четырехчленной.

Редалируемый пятью эсерами, журнал с самого начала считал себя внепартийным и не стремился стать боевым политическим органом. Политическую программу свою он характеризовал в первом номере как «программу демократического обновления» со ссылкой на февральскую революцию 1917 года и категорического отвержения революции Октябрьской. В вступительной редакционной заметке в вышедшем в ноябре 1920 года первом номере журнала провозглашалась необходимость широкого фронта. Редакторы журнала писали:

«„Современные записки“ посвящены прежде всего интересам русской культуры. . . В самой России свободному, независимому слову нет места, а здесь, на чужбине, сосредоточено большое количество культурных сил, насильственно оторванных от своего народа, от действительного служения ему. Это обстоятельство делает особенно ответственным положение единственного сейчас большого русского ежемесячника за границей. „Современные записки“ открывают поэтому широко свои страницы — устраняя вопрос принадлежности авторов к той или иной политической группировке — для всего, что

в области ли художественного творчества, научного исследования или искания общественного идеала представляет объективную ценность с точки зрения русской культуры. Редакция полагает, что границы свободы суждения авторов должны быть особенно широки теперь, когда нет ни одной идеологии, которая не нуждалась бы в критической проверке при свете совершающихся грозных мировых событий».

Откликаясь позже на первый номер «Современных записок», «Русская мысль» в заметке, подписанной «Наблюдатель» (под этим псевдонимом скрывался сам П. Б. Струве), характеризовала парижский журнал как «толстый журнал народнического толка», как воскрешенное «Русское богатство». Правда, тут же автор заметки, посвятивший ее почти исключительно статье Н. Д. Авксентьева под названием «Patriotica», писал, что статья эта является знаком того, что «урок истории не прошел для народнического сознания бесследно, что народническая идеология пришла к утверждению тех начал, отсутствие которых в русской народной жизни обусловило собою то, что „старый режим“ сменился не чем иным, как большевизмом». Дальнейшее развитие «Современных записок» показало, однако, не только сдвиги в народническом сознании, но и то, что сравнение «Современных записок» с «Русским богатством» было едва ли удачно и справедливо: журнал не только вышел далеко из рамок «направленческого» органа, но и по составу сотрудников оказался достаточно близок к довоенной «Русской мысли» — достаточно назвать имена Э. Н. Гиппиус, Д. С. Мережковского, Н. А. Бердяева, Л. И. Шестова, Вячеслава Иванова, о. С. Булгакова, В. А. Маклакова. Расширение фронта касалось не только области культуры и мирозерцания, но и области чисто политической. Статьи В. А. Маклакова, переоценивавшие русское освободительное движение, или К. И. Зайцева по земельному вопросу шли явно вразрез даже с умеренно-эсеровской точкой зрения и на общие и на конкретные вопросы. Из уже упомянутой статьи М. В. Вишняка известно о трениях, возникших в связи с этим внутри самой редакции. Привлечение сторонних сотрудников стало с самого начала существования журнала функцией И. И. Фондаминского, и в расширении фронта «повинен» был главным образом он. Он же проявил тягу к созданию в журнале некоего мирозерцательного единства с религиозным уклоном. К нему в этом отношении присоединился В. В. Руднев, и их поддержал Ф. А. Степун, который начал сотрудничать в журнале вскоре после своей высылки из СССР и стал фактическим литературным редактором его (консультантом по отделу стихов был с самого начала М. О. Цетлин). Между ними с одной стороны и М. В. Вишняком и Н. Д. Авксентьевым с другой создавалась некоторая трещина, и более или менее правоверный (хотя и правый) эсер Вишняк почувствовал себя, как он сам говорит, духовно-изолированным в журнале (Авксентьев с самого начала принимал мало участия в редактировании его). Под конец журнал фактически редактировался более или менее единолично В. В. Рудневым (Фондаминский ушел в другие интересы), при продолжавшемся сотрудничестве прежних его сочленов по редакции и при сохранении прежней формулы на обложке. Но именно та широта фронта, которой «Современные записки» были обязаны в первую очередь Фондаминскому и Рудневу, обеспечила журналу успех у читателей и репутацию не только лучшего журнала в зарубежье, но и одного из лучших в истории всей русской журналистики. Традицию, на которую намекало его двойное название, — традицию «Современника» и «Отечественных записок» — журнал с честью поддержал. Редакторы «Современных записок» хорошо отдавали себе отчет в том, что линия политических и идеологических симпатий не только большинства русской эмиграции, но и большей части ее культурного и читающего меньшинства проходит вправо от их собственной политической линии. Не случайно поэтому, что, когда «Современные записки» справили свой юбилей выпуском 50-й книги, приветствия и поздравления посыпались на них со всех сторон, из самых широких кругов эмиграции. И В. В. Руднев имел, пожалуй, право утверждать в связи с тем же юбилеем, обзвывая в 51-й книге итоги этого юбилея, что «в какой-то мере журнал становится уже органом всего русского зарубежья».

За первые пять только лет (№№ 1—26) в «Современных записках» появились почти все сколько-нибудь известные из проживающих за границей дореволюционных русских писателей, как поэтов, так и прозаиков. Из поэтов — Амари (Цетлин), К. Бальмонт (напечатавший также весьма слабую повесть «Белая невеста» и несколько статей на литературные темы), З. Гиппиус (29 стихотворений и главы из воспоминаний, вошедшие потом в книгу «Живые лица»), С. Маковский, Н. Тэффи,³ В. Ходасевич (10 стихотворений, начиная с 13-й книги), М. Цветаева (ее первые стихотворения, переданные редакции К. Д. Бальмонтом, были напечатаны в первой же книге журнала, до ее переезда за границу; начиная с 6-й книги вещи ее печатались очень часто, они включали пьесу в стихах «Фортуна» и главы из воспоминаний). Из прозаиков — И. Бунин («Митина любовь» и несколько рассказов, а также несколько стихотворений; сотрудничество Бунина началось с 18-й книги журнала), Д. Мережковский (роман «Рождение богов» и «Тайная мудрость Востока»), А. М. Ремизов (повесть «Доля» и несколько рассказов), И. С. Шмелев (три рассказа), Б. Зайцев (роман «Золотой узор» и рассказы), Алексей Толстой (окончание начатого в «Грядущей России» первого тома романа «Хождение по мукам» — продолжал его Толстой уже в России — и один рассказ), С. Юшкевич (рассказ «Алгебра»), С. Минцлов, Г. Гребенщиков (первый том его «сибирской эпопеи» «Чураевы»), Ф. Степун (роман в письмах «Николай Переслегин»), П. Муратов (рассказы), М. Осоргин (впрочем, чисто беллетристические произведения Осоргина начали печататься в «Современных записках» позже). О напечатанных в «Современных записках» произведениях Андрея Белого уже говорилось выше. В «Современных записках» появились также две посмертные пьесы Леонида Андреева («Собачий вальс» и «Самсон в оковах»).

«Молодежь» в первых двадцати шести книгах «Современных записок» почти отсутствовала. Из поэтов младшего поколения были представлены несколькими стихотворениями лишь Н. Берберова, В. Злобин и В. Сирин. Из малоизвестных прозаиков — Иосиф Матусевич, печатавшийся в эти годы в ряде других изданий, преимущественно в Берлине. Но сюда же может быть отнесен и М. А. Алданов — имя едва ли известное многим ко времени появления его первых беллетристических вещей и вскоре прогремевшее на всю эмиграцию.⁴ В «Современных записках» появилась — частью в отрывках — историческая тетралогия Алданова, составившаяся из романов «Девятое термидора», «Чертов мост», «Заговор» и «Святая Елена, маленький остров»,⁵ которые позднее были вдвинуты в огромную серию историко-философских романов о прошлом и настоящем, охватывающих период с 1762 года по наши дни. До самого закрытия «Современных записок» (в 1940 г.) почти все новые крупные произведения Алданова печатались в этом журнале.

Широко и разнообразно был поставлен в журнале отдел небеллетристический. Оставляя в стороне статьи чисто политического характера, статьи следующих авторов на литературные, философские, научные и общепублицистические темы украшали страницы «Современных записок» в первые пять лет: М. А. Алданов, К. Д. Бальмонт, А. Белый, А. Л. Бем, Н. А. Бердяев, П. М. Бицилли, П. Г. Виноградов, кн. С. М. Волконский, С. И. Гессен, З. Н. Гиппиус (за своей собственной подписью и как Антон Крайний), М. Л. Гофман, Г. Д. Гурвич, И. В. Дюнео-Шкловский, Л. П. Карсавин, А. А. Кизеветтер, А. А. Койранский, Е. Д. Кускова, А. Я. Левинсон, Н. О. Лосский, С. В. Лурье, С. П. Мельгунов, Д. С. Мережковский, Н. М. Минский, К. В. Мочульский, П. П. Муратов, барон Б. Э. Нольде, кн. В. А. Оболенский, М. А. Осоргин, С. Л. Поляков-Литовцев, М. И. Ростовцев, Ю. Л. Сазонова-Слонимская, кн. Д. П. Святополк-Мирский, М. Л. Слоним, П. А. Сорокин, Ф. А. Степун, И. М. Херасков, В. Ф. Ходасевич, М. О. Цетлин, Л. И. Шестов и Б. Ф. Шлецер. В журнале был также богатый критикобиблиографический отдел, в котором принимали участие многие из вышеперечисленных лиц.⁶ Все пять фактических редакторов журнала, оправдывая формулу на обложке, принимали самое близкое участие в журнале (А. И. Гуковский часто под псевдонимом А. Северова). Особо отмеченными заслуживают быть серия историкофилософских статей И. И. Бунакова под

8 Русская литература, № 1. 1990 г.

заглавием «Пути России», представлявшая попытку дать неонародническую философию исторического развития России и в плане проблем перекликавшаяся с евразийством (всего за время существования журнала было напечатано семнадцать длинных очерков), и «внутреннее обозрение» М. В. Вишняка, в первых двенадцати книгах составившее, под названием «На Родине», постоянную рубрику.

В последующие годы «Современные записки», несмотря на вынужденные финансовыми соображениями сокращения числа книжек в год,⁷ продолжали расти качественно и расширяться в смысле состава сотрудников. Не утерев ни одного из действительно ценных прежних своих сотрудников в отделе беллетристики (в «Современных записках» увидела свет «Жизнь Арсеньева» Бунина, а также несколько романов Шмелева, Зайцева, Алданова и Осоргина, несколько рассказов Ремизова, интереснейшие воспоминания и литературные портреты Цветаевой, «Державин» Ходасевича), журнал из писателей старшего поколения приобрел в качестве сотрудника с 1936 года Вячеслава Иванова (ряд стихотворений, в том числе «Римские сонеты», и статья о Пушкине) и А. И. Куприна (повесть «Жанета»). Но главное расширение литературно-художественного отдела, особенно с начала 30-х годов, произошло за счет привлечения «молодежи», того вошедшего в литературу уже в эмиграции поколения, которое не совсем правильно было названо «незамеченным». Не говоря о появлении на страницах «Современных записок» почти всех молодых поэтов зарубежья, во всяком случае парижских, в журнале были напечатаны романы и рассказы В. Сирина, Н. Берберовой, Г. Газданова, Л. Зурова, В. Яновского, Г. Темиряева, Георгия Пескова и др.

Отдел небеллетристический тоже обогатился к 30-м годам новыми ценными сотрудниками. Среди них в первую голову следует назвать Г. В. Адамовича и В. В. Вейдле (оба начали сотрудничать в «Современных записках» в 1927 г.), а также Г. П. Федотова, который вскоре выдвинулся как один из самых блестящих публицистов зарубежья — его сравнивали и с Чаадаевым, и с Герценом. Первая статья Федотова в «Современных записках» («На поле Куликовом», опыт анализа блоковского лирического цикла) появилась в 1927 году под тем же псевдонимом (Е. Богданов), под которым он до того печатался в евразийских «Верстах», но с 1929 года он начал печататься за собственной подписью. Некоторые его статьи вынуждали редакцию делать примечания о несогласии ее с автором, хотя к этому времени в журнале появлялось уже много статей, с которыми большинство редакции едва ли могло согласиться. Значительно увеличилось после 1926 года сотрудничество П. М. Бицилли, бывшего профессора Новороссийского университета и специалиста по истории Ренессанса. Хотя он ни идейно, ни географически (он был профессором университета сначала в Скопле, потом в Софии) не был близок к редакции, им было напечатано с 1925 по 1940 год 30 статей и 75 рецензий (в отношении рецензий это был, кажется, рекорд для «Современных записок», к которому приблизился лишь М. О. Цетлин с 61 рецензией; но Цетлин стоял гораздо ближе к редакции и начал писать в журнале с первого номера). При этом Бицилли писал не только по своей специальности (история и история культуры), но и на литературно-критические и литературно-теоретические темы, в частности живо отзываясь на текущие явления зарубежной литературы, рецензируя новые романы и сборники стихов. Более или менее постоянными сотрудниками журнала стали Г. В. Флоровский (с 1928 г.) и В. В. Зеньковский (с 1926 г.). В критическом отделе близкое участие принимали Д. И. Чижевский (и под своей фамилией и под псевдонимом «П. Прокофьев») и Н. К. Кульман. Правда, зато некоторые прежние сотрудники перестали писать в «Современных записках»: М. Л. Слоним, ставший редактором другого езеровского журнала, «Воля России» (после 1921 г.), Л. П. Карсавин, сделавшийся ярким евразийцем (после 1923 г.), Б. Ф. Шлецер (после 1924 г.) и А. Я. Левинсон (после 1925 г.; оба ушли во французскую журналистику, хотя могли быть у них и другие резоны), кн. Д. П. Святополк-Мирский (после 1926 г., когда возникли «Версты»), П. П. Муратов (после 1928 г.).

Значение «Современных записок» в зарубежной литературе трудно преувеличить.

«РУССКАЯ МЫСЛЬ»

Третьим по времени толстым журналом зарубежья явилась «Русская мысль», начавшая выходить в начале 1921 года в Софии, перенесенная затем в Прагу, а с конца 1922 по конец 1923 года редактировавшаяся в Праге, но печатавшаяся в Берлине и выходившая с пометкой «Прага—Берлин». В отличие от «Современных записок» «Русская мысль» была продолжением дореволюционного русского издания, выходившим под редакцией того же самого П. Б. Струве, благодаря чему сохранялась преемственность. В анонимном, но несомненно написанном самим редактором обращении «К старым и новым читателям» в первом номере софийской «Русской мысли» журнал так формулировал свои задачи:

«Революция, которую переживает наша родина, есть столь же громадная, как сама Россия, историческая стихия. Эта темная и сложная стихия далеко еще не сказала своего последнего слова. Она еще только раскрывается в своем историческом смысле. . .

Поняв, что русская революция есть весьма далекая от завершения разрушающая и творящая стихия, мы должны понять еще и другое. Никакие замыслы и умыслы не могут идти вровень с этой исторической стихией. Не то что они мельче ее, они просто в ней тонут. Все умыслы русской революции ею же самой преодолеваются и посрамляются. Принять революцию значит понять ее как великую историческую стихию, но это отнюдь не означает принятия замыслов и умыслов людей и людских толп в ней участвующих. . .

. . . Мы освобождаем нашу патриотическую страсть от раболепия перед отдельными политическими формулами и лозунгами, от пленения партийными программами и платформами. . . мы свободно отдаемся великому целому — России, в ней самой, в ее величии находя окончательное, непререкаемое мерило всех замыслов и всех решений. Она для нас есть подлинный живой образ, облеченный плотью и кровью. . . Сейчас, после революции, в русских душах неудержимо зреет тот самый патриотизм и национализм, который мы, казалось, тщетно проповедывали до революции. Сквозь угар коммунистических замыслов и интернационалистических умыслов, среди несказанных страданий и великой мерзости безбожия и бесчеловечности, восстает и воскресает Россия.

Осознать и осмыслить в глубочайшем падении это воскресение России, ее векового и в то же время живого образа — вот задача русской мысли и нашего журнала».

Эти мысли П. Б. Струве в дальнейшем развивал в целом ряде принципиально политических статей («Размышления о русской революции», «Историко-политические заметки о современности», «Ошибки и софизмы „исторического“ взгляда на революцию», «Познание революции и возрождение духа» и др.). Им был также напечатан ряд некрологов, памяток, литературных заметок и рецензий (в том числе отзыв о «Двенадцати» Александра Блока, обративший на себя внимание самого Блока и выписанный им целиком у себя в дневнике). Ближайшими политическими сотрудниками «Русской мысли» с самого начала были К. И. Зайцев и С. С. Ольденбург (последний давал в каждом номере прекрасно составленные обзоры русской и иностранной политической жизни). Близкое участие в журнале принимали также И. А. Ильин, Г. А. Ландау и евразийцы Г. В. Флоровский и П. Н. Савицкий (писавший и под своей фамилией и под псевдонимом «Петроник»). Отдельные статьи на общественно-политические темы за три года существования журнала поместили: И. М. Бикерман, А. Д. Билимович, кн. Павел Дм. Долгоруков, Н. В. Долинский, В. Б. Ельяшевич, А. С. Изгоев, Б. П. Кадомцев, К. П. Крамарж, П. И. Новгородцев, П. Н. Савицкий, Е. В. Спекторский, Н. С. Тимашев, кн. Г. Н. Трубецкой, А. В. Тыркова, С. Л. Франк, Н. Н. Чебышев, о. Г. Шавельский и др. Литературно-критические статьи и рецензии печатали: П. М. Бицилли, Г. В. Вернадский, А. А. Кизеветтер, С. А. Кречетов, Н. К. Кульман, Л. И. Львов, С. К. Маковский, К. В. Мочульский, Ю. А. Никольский, А. Л. Погодин, М. И. Ростовцев, Ю. Л. Сазонова, Г. П. Струве, В. М. Фишер, В. А. Францев, П. М. Ярцев и др. Много внимания журнал уделял воспоминаниям, особенно о недавнем прошлом. Здесь ярко выделились отрывки

из петербургского дневника 1919 года З. Н. Гиппиус («Черная книжка») и печатавшиеся из номера в номер воспоминания В. В. Шульгина — о гражданской войне («1920 год») и о февральской революции 1917 г. («Дни»), — которые потом вышли отдельными книгами и были даже переизданы в Советской России. О гражданской войне повествовал и И. Г. Савченко в своих «записках офицера» под названием «В красном стане». К мемуарной литературе примыкало в сущности и написанное в полубеллетристической форме и преподнесенное как «повесть» «Бегство» Ивана Беленихина (псевдоним Н. А. Цурикова) — рассказ о побеге из Советской России на юг. В дореволюционное прошлое переносили интереснейшие посмертные «Воспоминания» кн. Е. Н. Трубецкого и «Былые годы» Н. Н. Львова, воскрешавшие детство в Москве и в усадьбе в 70-х годах. Еще дальше в прошлое уводили семейные воспоминания о декабристах князя С. М. Волконского. Несколько особняком стояли подписанные «От. С.» автобиографические заметки о Сергия Булгакова.

Литературно-художественный отдел «Русской мысли» был, пожалуй, разнообразнее, но вместе с тем случайнее и разношерстнее, чем в «Современных записках» в те же годы. Беллетристика была представлена приблизительно тем же количеством имен, но в «Современных записках» был больший процент писателей с «именами» и больше крупных вещей (романы Алексея Толстого, Гребенщикова, Алданова, Мережковского, Бориса Зайцева, Степуна). Некоторые авторы были общи обоим журналам. Так, в «Русской мысли» была напечатана повесть Алексея Толстого «Посрамленный Калностро», «Родник в пустыне» Г. Гребенщикова, два романа С. Р. Минцлова, драматический отрывок И. Сургучева. И. А. Бунин дал в первый же номер прекрасный, но старый, еще в России написанный рассказ «Исход», а позже, в 1923 году, семь стихотворений, из которых четыре тоже были написаны еще в России, а три уже во Франции. Довольно слабую повесть на злободневную «революционную» тему («Опустошенная душа») дал Е. Н. Чириков. Наиболее крупной и значительной беллетристической вещью в «Русской мысли» был печатавшийся в 1923 году и оставшийся незаконченным роман А. Ремизова «Канава». Из более или менее известных до революции писателей были представлены рассказами Александр Кондратьев и Сергей Кречетов-Соколов (оба в свое время были близки к символистским кругам), а также А. М. Федоров. Из более молодых, которым предстояло в дальнейшем приобрести некоторую известность в эмиграции, в «Русской мысли» напечатал несколько своих первых вещей Иван Лукаш.

Стихотворный отдел «Русской мысли» отличался разнообразием и еще большей разнокалиберностью и контрастировал со стихотворным отделом «Современных записок». Тогда как в последних до конца 1923 года мы находим стихотворения всего тринадцати поэтов (не считая перепечаток тех, которые жили в Советской России), в «Русской мысли» представлены были 38 поэтов. Тогда как в «Современных записках» все почти поэты уже были с «именем» (молодые были представлены в эти первые годы В. Сириним, В. Познером и Ниной Берберовой), в «Русской мысли» попадает ряд имен неизвестных тогда и с тех пор канувших в Лету — и часто под стихами весьма слабыми. Из вещей известных поэтов, помимо уже упомянутых семи стихотворений Бунина, на первом месте следует поставить прекрасный цикл стихов о Добровольческой армии, написанных еще в Москве, Мариной Цветаевой. Пятью стихотворениями «Из С. П. Б-ского дневника 19 года» была представлена Зинаида Гиппиус. Три цикла советов («Год в усадьбе», «Лунный водоем» и «Нагарэль») напечатал Сергей Маковский. Из других известных до революции поэтов отметим Александра Кондратьева (цикл стихотворений на темы славянской мифологии и переводы «Из греческой анфологии», а также два стихотворения, навеянных революцией), Любовь Столицу и М. Струве («Памяти Н. С. Гумилева»). Из молодых поэтов, кроме уже широко печатавшегося в это время В. Сирина, можно назвать, как приобретших потом некоторую известность, Бориса Божнева, Вячеслава Лебедева, кн. Д. А. Шаховского (ныне епископа Иоанна Сан-Францисского), А. Д. Семенова-Тян-Шанского (впоследствии ставшего священни-

ком, а тогда недавно только приехавшего из России и напечатавшего в той же «Русской мысли» интересную статью, подписанную буквой «С», о настроениях интеллигенции в России) и Глеба Струве. Несомненные надежды подавал вскоре умерший Алексей Гессен, сын известного петербургского юриста В. М. Гессена. Не лишена была интереса написанная еще в Крыму поэма о революции «Спас на крови» Андрея Аллина, в которой чувствовалось сильное влияние Есенина и Клюева. Автор ее, в 1922 году выпустивший в Константинополе, в издании Цареградского Цеха поэтов (был, значит, и такой!) книжку стихов «Солнечный итог», потом куда-то исчез. Довольно много было в «Русской мысли» переводов и переложений, из которых можно отметить переводы средневековых французских религиозных легенд М. И. Лот-Бородиной. Особо заслуживает быть отмеченной не обратившая на себя в свое время достаточно внимания посмертная трагедия в стихах Н. В. Недоброво (1884—1919) на библейскую тему — «Юдифь» (в том же номере журнала была напечатана большая статья Ю. Л. Сазоновой-Слонимской о Недоброво, который был известен до революции в Петербурге как прекрасный критик и теоретик литературы, но был и интересным поэтом с философским уклоном).

«Русская мысль» выходила еще менее регулярно, чем «Современные записки»: в 1921 году вышло пять номеров, в 1922 году — шесть, в 1923 году — четыре; номера были по большей части двойные или тройные, некоторые объемом до 500 страниц. Последний номер (книга IX—XII за 1923 г.) вышел в начале 1924 года. Издание прекратилось за недостатком средств (к этому времени созданные инфляцией благоприятные условия в Германии перестали существовать, и русская издательская деятельность, процветавшая в 1921—23 годах, сразу почти сошла на нет). В 1927 году П. Б. Струве, в то время уже редактировавший ежедневную газету «Возрождение» в Париже, сделал попытку возобновить при газете издание «Русской мысли», но ему удалось выпустить всего один небольшой, хотя и интересно составленный, номер. Программное заявление «От редакции» говорило о связи политики и культуры:

«Нет и не может быть для нас враждебного разделения и расхождения между культурой и политикой. Ибо бессильна, не осолена политика „бескультурная“, и столь же бессильна и пресна, лишенная государственных мыслей и устремлений, „аполитичная“ культура. Первая безвкусна; вторая же не живет, а влачит свои дни в рыхлом, безвольном и безмышечном прозябании. В своих вершинах, в своих высших и ценнейших напряжениях и заострениях быт и государственность, образованность и державность, культура и политика — едино суть».

«Русская мысль» не собиралась заниматься вопросами текущей политики, отсылая для этого своих читателей к «Возрождению». Свою «основную и главную тему» она формулировала так:

«Культура в ее расчлененности, целостности и полноте, культура мировая и культура русская, рассматриваемые с той осложненной и углубленной русской точки зрения, которая теперь стала для нас не только доступна, но и прямо *обязательна*. . .».

Конкретной политической программы журнал не выдвигал. В общих выражениях задача эмиграции определялась как служение национальному делу «верой и верностью, личным деланием, личной жертвенностью» в целях преодоления национальных пороков и грехов и изживания народных болезней и слабостей:

«Наша мечта и наше честолюбие — быть верными слугами осмысленно-соборного, напряженно-ответственного преодоления этих общих грехов, в которых мы, каждый в отдельности и все вместе, повинны. . .».

Основные статьи в этом единственном парижском выпуске «Русской мысли» принадлежали Д. Д. Гримму (о значении Белого движения), И. А. Ильину (о самобытности русской культуры), В. В. Шульгину (об украинском вопросе) и К. И. Зайцеву («Пушкин как учитель жизни»). Сам П. Б. Струве дал несколько заметок под общим заглавием «Моя записная книжка» (приветствие Б. К. Зайцеву по случаю 25-летия его литературной деятельности, о Бальзаке как пророке русской революции и о «Верстах»), а также «Материалы для исторической хрестоматии русской мысли», посвященные

темам «либерального консерватизма» и его генеалогии в русском прошлом (начиная с кн. П. А. Вяземского) и евразийству, как оно отразилось в «Тарантасе» гр. В. А. Соллогуба. Эти материалы были снабжены интересными комментариями.

Художественный отдел номера был невелик. Беллетристика была представлена всего одним небольшим рассказом Б. К. Зайцева «Правитель». Поэзия — шестью стихотворениями проживавшей в Югославии Е. Журавской, переводом И. И. Тхоржевского из Поля Валери и пятью переводами из Рильке Г. Струве. Недавняя смерть Рильке была отмечена также статьей Г. П. Струве о нем и переводом интересного письма Рильке к одному русскому корреспонденту⁸ о «Митиной любви» Бунина.

«ВОЛЯ РОССИИ»

Тогда же, когда эсеры затеяли издание «Современных записок» в виде толстого журнала, ими решено было издавать ежедневные газеты. Такими партийными газетами явились «Дни» в Берлине (позднее издание этой газеты было перенесено в Париж) и «Воля России» в Праге. Последняя выходила при ближайшем участии В. М. Зензинова, В. И. Лебедева и О. С. Минора, а издателем ее числился старый эмигрант-эсер Е. Е. Лазарев. С начала 1922 года «Воля России» превратилась в еженедельник, а к концу того же года — в выходящий два раза в месяц небольшими тетрадами журнал. При этом она стала органом левого крыла эсеровской партии, именованная В. М. Зензинова и О. С. Минора исчезли с обложки, и журнал стал редактироваться В. И. Лебедевым, М. Л. Слонимом и В. В. Сухомлином, при прежнем издателе — Лазареве. С 1924 года к трем прежним редакторам присоединился Е. А. Сталинский, а с 1925 года журнал стал ежемесячным и объявлялся как единственный в эмиграции ежемесячный общественно-политический и литературный журнал. Он продолжал выходить довольно аккуратно до 1932 года.

В отличие от «Современных записок» и «Русской мысли», «Воля России» уделяла много внимания и места текущим вопросам политической и экономической жизни, как советской, так и международной (в ней принимали участие некоторые видные деятели международного социалистического движения, в частности — отчасти в силу своего географического положения — она была связана с левыми кругами в славянских странах и проявляла значительный интерес к славянству и его проблемам). На эмигрантском политическом фронте «Воля России» держала равнение налево. Не опускаясь до открытого сменовеховства, оставаясь журналом эмигрантским и исповедуя антибольшевизм, «Воля России», как не раз указывалось ее противниками, тщательно отмежевывалась не только от «правой» эмиграции, но и от республиканско-демократической, часто зло полемизируя и с «Последними новостями» П. Н. Милюкова и с «Современными записками» правых эсеров — журналом для «Воли России» и слишком умеренным и слишком «академичным». Ни редактировавшие «Волю России» эсеры, ни близкие к ней видные деятели партии вроде В. М. Чернова (с которым у «Воли России» впоследствии обнаружилось, однако, свои разногласия) никакого участия в «Современных записках» не принимали: широкий вне партии, фронт «Современных записок» не включал левое крыло самой партии. Что касается эмиграции, стоявшей правее республиканских демократов П. Н. Милюкова, то она была для руководителей и участников «Воли России» так же неприемлема, как и большевики. В этом было глубокое отличие «Воли России» от «Современных записок». В последних, с точки зрения их левого собрата, едва ли не всего предосудительнее был уклон в «религиозный идеализм» и участие в качестве постоянных сотрудников таких писателей и мыслителей, как Н. А. Бердяев, Г. П. Федотов, Ф. А. Степун. Отличительной чертой «Воли России» был также ее подчеркнутый интерес к советской литературе, за перипетиями которой журнал внимательно следил, давая отзывы о советских книжных новинках и обзоры советских журналов, перепечатывая советских авторов и откликаясь на советскую внутрилитературную полемику.⁹

Журнал резко осуждал распространенное в некоторых кругах эмиграции пренебрежительное отношение к советской литературе, свое наиболее заостренное выражение получившее в огульно резких суждениях З. Н. Гиппиус. Отчасти это было отражением общей политической позиции «Воли России», ее ориентации на Советскую Россию и ее презрительного отношения к эмиграции как таковой. С этим было связано холодное и даже несколько враждебное отношение к зарубежным писателям старшего поколения, особенно к И. А. Бунину. Но проявлялось тут и не продиктованное политическими соображениями и вполне «бескорыстное» тяготение к литературному новаторству, выразившееся поначалу в том, что из писателей, принадлежавших к доэмигрантскому поколению, особенно близкое участие в «Воле России» приняли А. М. Ремизов и М. И. Цветаева, а позднее — в привлечении молодых авторов эмигрантского поколения и в явном предпочтении, отдававшемся им перед более старыми писателями.¹⁰ Правда, ни Ремизов, ни Цветаева не ограничивались сотрудничеством в «Воле России», и тот и другая печатались в «Современных записках» и в других журналах, как направо («Русская мысль»), так и налево («Версты»), но о Цветаевой можно утверждать, что наиболее характерные крупные ее вещи появились именно в «Воле России», как, например, лирическая сатира «Крысолов» и поэмы «Полотеры» и «Попытка комнаты» (в «Воле России» были также напечатаны пьесы «Приключение» и «Феникс», этюд о Рильке «Твоя смерть», воспоминания о Брюсове, большая статья о творчестве Наталии Гончаровой и ряд стихотворений). Своей ролью поощрительницы молодой зарубежной литературы «Воля России» очень гордилась — и не без некоторого основания. Главная заслуга тут, по-видимому, принадлежала М. Л. Слониму, который был литературным редактором и главным литературным критиком журнала (он проживал сначала в Праге, но в 1928 году переселился в Париж, где основал литературный кружок «Кочевье», о котором еще будет речь дальше). Из больших литературных журналов «Воля России» была первым, который более или менее широко открыл свои страницы молодым писателям — как поэтам, так и прозаикам, как «столичным» (т. е. парижским), так и «провинциальным» (главным образом пражским). Некоторые из этих молодых писателей стали впоследствии более или менее постоянными сотрудниками «Современных записок» (когда у последних фактически уже не было конкуренции) и приобрели общеэмигрантскую известность. Имена других промелькнули, подобно эфемеридам. Не всегда появление того или иного писателя на страницах «Воли России» было настоящим литературным дебютом — существовали разные более мелкие или специальные издания, где некоторые из ставших впоследствии известными парижских и пражских писателей начинали свою деятельность (например, пражские студенческие журналы «Своими путями» и «Студенческие годы», из которых первый печатал особенно много литературного материала и имел много общих с «Волей России» сотрудников), тогда как другие дебютировали в газетах (будущему историку зарубежной литературы придется для выяснения этого вопроса проделать тщательные разыскания, для которых сейчас нет под рукой всего необходимого материала). Но во всяком случае можно сказать, что многие впоследствии известные парижские поэты появились на страницах пражской «Воли России» задолго до того, как они нашли себе место в парижских «Современных записках» (например, Вадим Андреев, Борис Божнев, Александр Гингер, Борис Поплавский, Анна Присманова, Юрий Терапиано). Более естественным было появление в «Воле России» молодых пражских поэтов, группировавшихся вокруг созданного в Праге А. Л. Бемом кружка «Скит». Сюда принадлежали Вячеслав Лебедев (который, правда, еще до «Воли России» печатался в «Русской мысли»), Алексей Эйсер, А. Фотинский, К. Ирманцева, Николай Болесцис и др. Уже в 1926 году, когда в «Современных записках» печатались лишь два «новых» поэта (Довид Кнут и Антонин Ладинский), «Воля России» напечатала в двух номерах подборку из стихов молодых парижских поэтов, где было представлено одиннадцать имен. В 1928 году появилась еще одна такая же подборка, с двумя новыми именами. В 1928 же году были напечатаны в одном номере стихи восьми молодых пражских поэтов,

из которых немногие, правда, уцелели в литературе. В 1928 году появился в «Воле России» дальневосточный (харбинский) поэт Арсений Несмелов, который еще в 1921 году выпустил книжку стихов во Владивостоке, а в 30-х годах стал печататься в парижских журналах. Здесь следует оговориться, что понятие «молодой писатель», как оно применялось в те годы, было очень условно: речь собственно шла о тех, кто не успел начать своей литературной деятельности до эмиграции; большая часть их принадлежала к родившимся в самом конце XIX или в самом начале XX века, но были среди них люди и постарше, в нормальный ход жизни которых вторглись война и революция. Словом, разделение на «молодых» и «старших» было разделением на писателей с каким-то именем или какой-то известностью в литературной среде до эмиграции и писателей совсем без имени. Поэтому, например, Марина Цветаева относилась к «старшим», а некоторые ее ровесники — к «молодым».

Молодые прозаики появились в «Воле России» еще в 1923—25 годах (рассказы пражан Семена Долинского и Александра Туринцева — ни тот ни другой потом не играли сколько-нибудь заметной роли в литературе). В 1925 году была напечатана в трех номерах повесть, подписанная неизвестным именем Юрия Данилова (потом это имя как будто пропало). Между 1926 и 1929 годами появились на страницах «Воли России» рассказы парижан Бронислава Сосинского, Гайто Газданова, Вадима Андреева и Надежды Городецкой,¹¹ а также проживавших в Чехословакии Николая Еленева, Вячеслава Лебедева, Василия Федорова и Алексея Эйснера.¹² В 1928 году в «Воле России» печатались обратившие на себя внимание отрывки из вышедшего затем отдельным изданием романа Ивана Болдырева «Мальчики и девочки» — на необычную для зарубежной литературы тему из жизни советской средней школы в первые годы революции. В 1928 же году журнал организовал конкурс на лучший рассказ из эмигрантской жизни размером не свыше полутора печатных листов. Жюри конкурса должно было состоять из М. А. Осоргина, А. М. Ремизова и М. Л. Слонима, но фактически Ремизов принять участие в работах жюри, как было объявлено позже, не мог. На конкурс было прислано 94 рассказа. Ни один из них не был сочтен достойным первой премии. Вторая премия была присуждена Алексею Эйснеру (Прага) за рассказ «Роман с Европой (Записки художника)». Третья премия была выдана автору рассказа «Жизнь Китаева», проживавшему в Болгарии и скрывшемуся под псевдонимом «Н. Борин». Оба эти рассказа были напечатаны в 1929 году в «Воле России». Кроме того, жюри выделило из присланных рассказов еще четырнадцать и пять из них признало желательным опубликовать. Авторами этих рассказов были М. Мыслинская (Прага), В. Варшавский (Прага), А. Бинецкий (София), Р. Звягинцев (Франция) и В. Федоров (Прага). Из них только двое — Варшавский (его рассказ назывался «Шум шагов Франсуа Виллона») и Федоров — удержались после того на виду в литературе.¹³

В отличие от «Современных записок», «Воля России» печатала также переводы из современных иностранных писателей (французских, немецких, чешских), и переводы эти, как прозаические, так и поэтические, принадлежали иногда тоже молодым зарубежным писателям.

Литературная критика в «Воле России» была представлена главным образом М. Л. Слонимом, который в своих статьях и коротких заметках живо и остро откликался на главнейшие явления советской и зарубежной (а иногда и иностранной) литературы. Неуловимо окрашивавшее всю публицистику «Воли России» предпочтение советского эмигрантскому присуще было и литературно-критическим статьям Слонима и некоторым другим постоянным критикам «Воли России», например Н. Мельниковой-Папоушковой и Д. А. Лутохину. При этом Слоним не раз нападал на эмигрантскую критику как таковую, обвиняя ее в кумовстве, в отсутствии метода, в полном и сознательном пренебрежении к советской литературе, в замалчивании талантливых молодых писателей зарубежья или выдвигании ничтожеств по соображениям личных отношений или политического единомыслия. Некоторые из этих обвинений были справедливы, но кой-какие из них можно было обратить и против критиков самой «Воли России». (К вопросу

об эмигрантской критике мы еще вернемся.) В первые годы существования «Воли России» несколько критических статей напечатал в ней Е. А. Зноско-Боровский, в прошлом сотрудник «Аполлона», известный главным образом как историк театра (в эмиграции им была написана книга о русском театре XX века) и как шахматист. В одной из своих статей он подверг довольно резкой критике молодых парижских поэтов, отмечая их «упадочность» и выделяя только Довида Кнута, которому он предсказывал хорошее будущее, но о котором в ближайшем же будущем дал очень суровый отзыв уже сам литературный редактор и главный критик «Воли России» Марк Слоним. В 1926 году гастролировали в «Воле России» в качестве критиков такие, можно сказать, антиподы, как П. П. Муратов и кн. Д. П. Святополк-Мирский. Муратов начал печатать серию статей под названием «Очерки трех литератур», но она осталась неконченной — появились только два очерка: о театре Пиранделло и о романах Жана Жироду. Святополк-Мирский дал статьи о «Крысолове» Цветаевой и об Есенине. Интересные «Заметки о Пушкине» напечатал в 1928 году Ю. Марголин, имя которого впоследствии стало хорошо знакомо русскому читателю как автора жуткого «Путешествия в страну Ээ-Ка». Несколько статей на литературно-исторические и литературно-философские темы напечатали Е. А. Ляцкий и И. И. Лапшин. Но как и в политике, «Воля России» в области литературы особенно много откликнулась — и в лице Слонима, и в лице таких своих постоянных сотрудников, как В. Г. Архангельский и С. П. Постников, и в отделе литературной хроники, заведенном ею в конце 20-х годов, — на литературную «злобу дня», советскую и эмигрантскую. При этом советской литературе, как сказано, уделялось гораздо больше внимания. Надобно прибавить, что до 1929 года для этого были хорошие основания. Мысль о том, что в 20-е годы советская литература была интереснее, жизненнее и достойнее внимания, чем зарубежная, но что к 30-м годам это соотношение изменилось в пользу эмигрантской литературы, была высказана таким далеким идейно от «Воли России» и беспристрастным критиком и историком литературы, как А. Л. Бем, который сотрудничал в «Воле России» лишь в самом начале ее существования. С ходом времени правильность этой мысли получила дальнейшее подтверждение. Но не это имел в виду М. Слоним, когда он в запальчивом задоре писал в 1928 году в «Воле России» (№ 7, «Литературный дневник»): «... эмигрантской литературы как целого, живущего собственной жизнью, органически растущего и развивающегося, творящего свой стиль, создающего свои школы и направления, отличающегося формальным и идейным своеобразием, — такой литературы у нас нет. Хорошо это или дурно, но это неопровержимый факт, и что бы ни говорили Кнуты, Париж остается не столицей, а уездом русской литературы». Проявляя интерес к советской литературе, вовсе не нужно было огульно отрицать литературу зарубежную. Но само по себе пытлиное внимание «Воли России» к тем литературным процессам, которые происходили в России, можно поставить только в заслугу пражскому журналу.

Заслуживает быть также отмеченным тот факт, что в «Воле России» стали выступать в качестве критиков и некоторые молодые писатели, например Г. Газданов, А. Эйсер, Б. Сосинский. Одна из критических статей молодых авторов — статья Алексея Эйснера о стихах Бунина («Прозаические стихи») — вызвала много шума в эмигрантской литературной среде: в критической оценке Эйснером Бунина как поэта было усмотрено «оскорбление величества». В глазах «Воли России» эта реакция иллюстрировала как нельзя лучше то, что журнал считал главными пороками зарубежной литературы и критики: кумовство, неприкосновенность авторитетов и болезненную обидчивость писателей. Надо сказать, что, как бы ни относиться по существу к статье Эйснера — написанной в чисто литературной плоскости, — «Воля России» была в данном случае совершенно права в своей защите критической свободы своего сотрудника.

«ВЕРСТЫ»

Выходившие в Париже между 1926 и 1928 годами «Версты» называли себя журналом, но фактически оказались ежегодником — их вышло всего три номера. На обложке, помимо уже указанных редакторов, ближайшими сотрудниками были обозначены Алексей Ремизов, Марина Цветаева и Лев Шестов. Это «ближайшее участие» несомненно отражало литературные симпатии и личные отношения самого редактора, Д. П. Святополк-Мирского, который в это время был лектором русской литературы в Лондонском университете и сотрудником многих передовых французских и английских литературных журналов («The Criterion», «Echanges»). Как раз в 1926 году он выпустил первый том своей прекрасной двухтомной «Истории русской литературы» на английском языке — лучший сжатый и обобщающий очерк русской литературы с ее зарождения по 1925 год на каком-либо языке. Соредакторами Святополк-Мирского были евразиец П. П. Сувчинский и С. Я. Эфрон, муж Марины Цветаевой, бывший участник Добровольческой армии, впоследствии ставший одним из организаторов «возвращения» и оказавшийся замешанным в убийстве на швейцарской территории бывшего советского агента Игнатия Рейса, бежавший в СССР и там, по-видимому, расстрелянный.

Одной из основных идей «Верст» было единство «лучшего» в эмигрантской и советской литературе (в этом смысле «Версты» были близки к «Воле России», которую Святополк-Мирский считал лучшим из больших зарубежных журналов), и свою задачу журнал видел в том, чтобы «указывать на это лучшее, направлять на него читательское внимание». Такое задание — говорилось в программном редакционном вступлении — «легче осуществимо со стороны, чем в России. Здесь мы в условиях более благоприятных, и не только потому, что мы свободней, но и потому, что издали мы лучше видим целое и деревья не заслоняют от нас леса. Понять это целое не с точки зрения практической борьбы, а с точки зрения национально-исторической предначертанности — такова наша главная задача».

Первые два номера «Верст» характеризовались перепечатками советских авторов (Бабеля, Андрея Белого, Пастернака, Тынянова, Сельвинского, Артема Веселого). Рука об руку с этим шло пренебрежительное отношение ко многому в зарубежной литературе, и кроме произведений Ремизова и Цветаевой журнал не дал в своих трех номерах почти никакой художественной зарубежной литературы. Зато и Ремизов и Цветаева были представлены обильно в каждом номере. Первый — отрывками из «Николая Чудотворца» и «России в письменах» и памятками В. В. Розанова (в форме посмертного письма к нему) и Л. М. Добронравова; вторая — «Поэмой горы», трагедией «Тезей» и двумя длинными стихотворениями. В статейном отделе «Верст» были напечатаны философские и публицистические статьи Н. А. Бердяева, Л. И. Шестова, Л. П. Карсавина, В. Э. Сеземана, А. З. Штейнберга, кн. Д. П. Святополк-Мирского, а также первые две эмигрантские статьи Г. П. Федотова, очутившегося за границей только в 1925 году. Статьи эти — «Три столицы» и «Трагедия интеллигенции», напечатанные под псевдонимом «Е. Богданов», немедленно привлекли к себе внимание как своим содержанием, так и блестящим публицистическим стилем. Кн. Н. С. Трубецкой участвовал в «Верстах» двумя чисто литературными работами: о метрике частушки и о «Хожении за три моря» Афанасия Никитина. В каждом номере «Верст» имелся отдел, озаглавленный «Материалы». Здесь в первом номере было перепечатано «Житие проропа Аввакума» с небольшим вступительным пояснением Ремизова, а во втором — «Апокалипсис нашего времени» Розанова. «Материалы» третьего номера были посвящены Н. Ф. Федорову, к которому за рубежом вообще был проявлен большой интерес и отголоски влияния которого можно найти у евразийцев.

Несмотря на легкий евразийско-сменовеховский душок и на свое презрительное отношение к основному потоку зарубежной литературы, «Версты» все же были эмигрантским журналом, и не случайно подчеркивание ими духовной свободы зарубежья по

сравнению с Советской Россией. В самой советской литературе Мирского и «Версты» привлекало именно то, что вскоре оказалось несозвучным партийной линии: Пастернак, Бабель, экспериментаторство Сельвинского. Но не прошло много времени, прежде чем Святополк-Мирский сменил вехи и оказался правоверным марксистом и членом британской коммунистической партии. Года через два после этого — летом 1932 года — он уехал в СССР. Для знавших его этот поступок представлялся продиктованным каким-то духовным озорством, желанием идти против эмигрантского течения, и ничего хорошего для Мирского не сулившим. Первые годы по возвращении Мирский довольно много печатался в советских изданиях. Его прекрасное знание западноевропейской, особенно английской, литературы, его ум, критическое чутье и литературный талант не могли не цениться. Им были написаны вступительные статьи к переводам Филдинга и к сочинениям Баратынского, он участвовал довольно острыми полемическими статьями в томах «Литературного наследства», посвященных Пушкину и XVIII веку, он принял участие в советской полемике вокруг Джойса, выступая с ультралево-позиции, вообще вел себя нередко как *plus royaliste que le roi*. В 1935 году коммунистические критики обрушились на него за то, что он позволил себе критиковать Фадеева.¹⁴ При этом Мирскому напомнили, что он бывший князь (Мирский был сыном бывшего министра внутренних дел, который «делал весну» накануне революции 1905 года) и «белогвардеец». За Мирского заступился в советской печати Горький. Это было в 1935 году.¹⁵ А год спустя Мирский был, по-видимому, арестован и просидел несколько месяцев в тюрьме. Точных сведений о его судьбе после того не имеется. Есть все основания думать, что он был сослан в Сибирь. По некоторым сведениям, он умер в ссылке.¹⁶ Статьи Мирского еще появлялись в печати в 1936 и 1937 годах (например, в пушкинском томе «Литературного наследства», в сборнике памяти Эдуарда Багрицкого). Свидетельством опалы Мирского было то, что в начале 1937 года журнал «Звезда» внезапно и без всяких объяснений прекратил печатание написанной Мирским биографии Пушкина (перед тем как печататься, эта биография усиленно анонсировалась в числе произведений на будущий год). Для внешнего употребления Мирским, вскоре по возвращении в СССР, была написана книжка об английской интеллигенции, к которой он был близок в годы своего пребывания в Англии и которую теперь зло высмеивал и пародировал. Книжка эта была написана по-русски (на английском издании ее обозначен переводчик), но русское издание ее мне неизвестно.

Человек неглупый и одаренный, оставивший, несмотря на свою часто нарочитую парадоксальность, след в зарубежной критике и особенно много содействовавший надлежащему ознакомлению английской и американской публики с русской литературой, Д. П. Святополк-Мирский стал жертвой собственного духовного озорства.

ДРУГИЕ ЖУРНАЛЫ

Наряду с большими литературно-общественными журналами в начале 20-х годов выходило довольно большое количество чисто литературных или просто более легковесных журналов, из которых лишь немногие заслуживают упоминания здесь.

Типичным для берлинского периода зарубежной литературы был литературно-художественный журнал «Сполохи», выходивший с конца 1921 года по июнь 1923 года и редактировавшийся уже упоминавшимся Александром Дроздовым, сравнительно молодым писателем, до революции совершенно неизвестным, который вскоре после того последовал за Алексеем Толстым в Советскую Россию. В эмиграции Дроздов успел издать около полудюжины книг, большей частью рассказов из эпохи гражданской войны и из жизни беженцев. Написал он и один роман («Девственница», 1922 г.). «Сполохи» выходили как журнал большого формата, иллюстрированный репродукциями с картин, и печатали стихи, рассказы, небольшие статьи о литературе и искусстве и довольно случайный подбор рецензий. В числе сотрудников «Сполохов» мы находим

имена известные, менее известные и совсем неизвестные. Поэзия была представлена Бальмонтом, Буниным, Наталией Крандиевской (жена Алексея Толстого), Минским, Оцупом, Л. Столицей, М. Струве, Ходасевичем и из молодых — Л. Гомолицким, впоследствии игравшим роль в литературных кружках в Варшаве, где уже в это время существовала «Таверна поэтов», В. Пиотровским, С. Рафальским, Г. Росимовым, В. Сириным и др. Печатались иногда и стихи проживавших в Советской России поэтов: Волошина (какое эмигрантское издание не печатало тогда Волошина!), Клычкова, Голлербаха. Появилось в «Сполохах» одно неизданное стихотворение Гумилева, посвященное художнику Ларионову и Гончаровой. Под рассказами в «Сполохах» находим подписи Амфитеатрова, Бальмонта, Б. Лазаревского, Минцлова, Сургучева, Алексея Толстого (отрывки из «Детства Никиты», которое до того печаталось в парижском детском журнале «Зеленая палочка», а вскоре — еще до отъезда Толстого в Россию — вышло отдельной книгой), Чирикова, а из младшего поколения — самого Дроздова, Глеба Алексева, Федора Иванова, В. Амфитеатрова-Кадашева. На страницах «Сполохов» появлялся и А. Ветлугин (псевдоним В. Рындзюна), талантливый и хлесткий журналист, на шумевший своими разоблачениями Белой армии («Авантюристы гражданской войны») и своими циничными автобиографическими признаниями в романе «Записки мерзавца». ¹⁷ Очерки эмигрантской жизни давал в «Сполохах» Сергей Горный (псевдоним Александра Авдеевича Оцупа), сотрудничавший постоянно в «Руле» в качестве фельетониста. Особо ценных и интересных статей в «Сполохах» не было. Для историка эмигрантской литературы некоторый интерес могут представить очерки Глеба Алексева о встречах с писателями старшего поколения. По вопросам искусства писали в «Сполохах» Г. К. Лукомский и С. К. Маковский.

Другой журнал большого формата — «Жар-птица» — главное внимание уделял искусству, печатая статьи о современных художниках и сопровождая их хорошо выполненными репродукциями. Журнал печатался в Берлине, но редактировался частью в Париже. Редактором художественного отдела был Г. К. Лукомский, при ближайшем участии в этом отделе А. Я. Левинсона. Журнал проявлял большой интерес к современному европейскому искусству. Литературным отделом «Жар-птицы» заведовал А. (Саша) Черный, а одним из ближайших сотрудников была Н. А. Тэффи, имя которой редко попадалось в толстых журналах. Под рассказами и стихами мелькали все те же имена: Бальмонт, Сирин и т. д. Литературного направления у «Жар-птицы» не было — ударение было скорее на легкости и занимательности материала. Журнал просуществовал до 1925 года.

Во второй половине 20-х годов такого же типа и формата журнал, но более популярного пошиба и менее космополитичного в искусстве уклона, выходил в Риге и назывался «Перезвоны». Этот журнал тоже печатал многих зарубежных писателей, особенно из более известных. По сравнению с «Жар-птицей» он носил более провинциальный характер, а литературный материал в нем был случайным.

С 1923-го по 1928 год в Париже выходило «Звено» — сначала как еженедельная литературно-политическая газета под редакцией М. М. Винавера и П. Н. Милюкова (как бы при «Последних новостях»), потом как журнал, преимущественно литературный. В течение нескольких лет «Звено» играло немалую роль в парижской литературной жизни, объединяя почти всех сколько-нибудь известных писателей старшего и среднего, а потом и младшего поколения и отражая текущие литературные события, чего не могли делать «Современные записки». В журнале, в частности, хорошо был поставлен литературно-критический отдел, и он следил не только за русской (зарубежной и советской), но и за иностранной литературой. Главным литературным критиком «Звена» в его журнальный период стал Г. В. Адамович. Но в нем сотрудничали также постоянно в критическом отделе К. В. Мочульский и В. В. Вейдле, а в более ранний период — кн. Д. П. Святополк-Мирский и А. Я. Левинсон. Довольно часто печатал интересные статьи на литературные и философские темы не появлявшийся в других изданиях Н. М. Бахтин, преподававший классическую филологию в одном из английских университетов.

В 1923 году в течение всего одного года выходил в Париже трехмесячник «Окно», который издавали М. С. и М. О. Цетлины. И форматом, и содержанием «Окно» напоминало скорее альманах, чем журнал. Политики в нем не было совсем. Все содержание вышедших трех номеров состояло почти исключительно из стихов (Бальмонт, Бунин, Гиппиус, Цветаева, Цетлин, Г. Струве), беллетристики (Бунин, Зайцев, Куприн, Муратов, Ремизов, «Солнце мертвых» Шмелева) и мемуарной и художественно-философской прозы (воспоминания Гиппиус о Блоке, Брюсове и Розанове, ремизовские «Розановы письма», «Тайна Трех» Мережковского, «Странствования по душам» Шестова). Единственными статьями были статьи М. Л. Гофмана о неизданных рукописях Пушкина и Б. Ф. Шлецера о русской музыке. В каком-то смысле это высококультурное и хорошо поданное издание дублировало «Современные записки», и этим объясняется его преждевременная смерть.

Будущему историку русской журналистики придется отметить еще ряд журналов, ежемесячных, двухнедельных, еженедельных, выходивших по всему миру и обслуживавших нужды русского зарубежья, — здесь для этого нет ни места, ни возможности. В некоторых из них могут отыскаться и какие-нибудь провороненные критиками литературные перлы.

В первые годы расцвета книжного и издательского дела в зарубежье выходило также множество непериодических альманахов. В этом отношении этот период мог поспорить с 20-ми годами XIX века или с боевой эпохой символизма. Особенно много альманахов выходило в Берлине (назовем «Грани», «Кубок», «Медный всадник», «Веретено», «Струги»). В альманахах этих участвовали почти все известные писатели и некоторые начинающие, и в них печатался порой ценный литературный материал, позднее не воспроизводившийся. Поэтому для историка зарубежной литературы они представляют несомненный интерес. Сколько-нибудь подробное обозрение их здесь невозможно. Отметим для примера, что в первом выпуске альманаха «Грани», под редакцией А. Черного (Берлин, 1922), напечатана ранняя поэма В. Сирина-Набокова «Детство», не вошедшая ни в одну из его книг, а также его статья об английском поэте Руперте Бруке с переводами из него, статья Андрея Левинсона о Франсисе Жамме, А. В. Амфитеатрова о Ключевском как художнике слова, лирическая поэма А. Черного «Докторша» и др.

«ЧИСЛА» и «ВСТРЕЧИ»

«Числа», которые называли себя не журналом, а «сборниками», выходили не очень регулярно. С 1930 по 1934 год вышло десять номеров по 250—300 страниц каждый, причем, благодаря двухстолбцовым страницам убористого шрифта в отделе заметок и рецензий, каждый номер умещал больше материала, чем казалось на первый взгляд. Первые четыре номера редактировались совместно Н. А. Оцупом и г-жей И. В. де Манциарли,¹⁸ следующие шесть — одним Оцупом. И внешне и по содержанию «Числа» не похожи были на другие зарубежные издания. Они печатались на хорошей бумаге, не скупилась на поля, заботились о красивых шрифтах и вообще о внешности, давали большое количество репродукций (в том числе в красках) либо на отдельных листах, либо в виде вклеек, так что наружностью напоминали немного петербургский «Аполлон». Критиками не раз эта красивая внешность ставилась «Числам» в вину. Это было, конечно, очень глупо, хотя в эстетизме «Чисел» была немалая доля снобизма. Но надо сказать, что эта изысканно-эстетическая внешность «Чисел» плохо вязалась с их проповедью простоты и «человечности» в литературе и особенно в поэзии. Но дело тут было не только во внешности, а и в чисто эстетическом интересе к передовым течениям в искусстве. Здесь мы подходим к тому, что по содержанию отличало «Числа» от других тогдашних зарубежных изданий. Это было, с одной стороны, изгнание политики из журнала, а с другой — внимание, наряду с литературой, к искусствам несловесным —

к живописи и скульптуре, к музыке и танцу, и то место, которое уделялось современным течениям в искусстве Запада (включая литературу). Статьи о музыке Артура Лурье и Николая Набокова, о балете — Сергея Лифаря, о живописи — ряда известных французских художников и художественных критиков, не говоря о статьях на те же темы молодых русских поэтов и писателей (Поплавского о живописи, Раевского — о музыке и т. д.), составляли отличительную черту «Чисел». Почти в каждом номере, в разнообразно, хотя немного и случайно составленном критико-библиографическом отделе, помещались отзывы о французских книжных новинках. Появлялись и общие статьи о западной литературе и искусстве (Юрия Фельзена о Прусте и Джойсе, Сергея Шаршуна о встрече с Джойсом, Цветаевой и М. Кантора о Гете, Г. П. Федотова о Вергилии, В. В. Вейдле о Ренуаре и т. п.). Журнал провел также несколько анкет среди писателей и художников, на которые отозвались, в числе других, Бунин, Шмелев, Ремизов, Алданов, Осоргин, Цветаева, Набоков-Сирин, Георгий Иванов. Темами анкет были: место Пруста в новейшей литературе и его значение для русской литературы, мнение писателей о собственном творчестве, «упадок» современной русской литературы, современная живопись, место Ленина в истории.

Изгнание политики из «Чисел» вызвало полемику внутри самого журнала: в защиту политики выступила З. Н. Гиппиус (и она и Мережковский сначала очень благоволили к журналу), а ей отвечал, как редактор, Н. А. Оцуп. Этому же вопросу был посвящен один из вечеров «Чисел», на котором «политику» защищал Д. С. Мережковский, а среди возражавших ему был П. Н. Милюков. Среди молодых писателей аполитичность «Чисел» встречала сочувствие. Справа видели в ней проявление советофильских настроений, но это было неверно: советофильства в «Числах» не было. В дальнейшем журнал последовательно воздерживался от касания к текущей политике и напечатал лишь одну, но зато очень интересную статью на общие философско-политические темы («По ту сторону правого и левого» С. Л. Франка). Но в отдельных литературных статьях проскальзывала тенденция оправдать внесение политики в литературу.

По составу сотрудников «Числа» отличались от «Современных записок», прежде всего поскольку в отделе беллетристики в них почти начисто отсутствовали «светила» зарубежной литературы и наиболее популярные у читателя писатели. Исключениями были Гиппиус (рассказ «Перламутровая трость»), Ремизов («Индустриальная подкова»), Мережковский (отрывки из двух его, правда, не чисто беллетристических книг) и Борис Зайцев, который поместил в «Числах» часть своего перевода дантевского «Ада». Зато не было ни Бунина, ни Куприна, ни Шмелева, ни Алданова, ни Осоргина, ни Набокова-Сирина.¹⁹ Преобладали в отделе беллетристики молодые писатели, которые уже успели зарекомендовать себя на страницах других журналов или отдельными книгами (Газданов, Варшавский, Одоевцева, Яновский, Сосинский, Буткевич). Рассказы или отрывки из романов напечатали в «Числах» несколько авторов, известных до тех пор главным образом стихами (Ладинский, Поплавский, Раевский, Гингер, Бакунина). Но попадались и имена совсем или почти новые: Шаршун (отрывки из трех различных романов, из которых два вскоре были изданы), Фельзен (отрывки из «Писем о Лермонтове»), Агеев (начало «Повести с кокаином»), Алферов, Щербинский, Татищев, Валентин Самсонов (на редкость слабый рассказ, напечатание которого трудно понять и объяснить). Почти все эти новички хорошо были встречены критикой, особенно Агеев и Алферов.

Отдел стихов, которым в каждом номере уделялось не меньше двадцати страниц, был тоже предоставлен главным образом «молодому» поколению (наряду с Гиппиус и некоторыми представителями поколения «среднего» — Георгием Ивановым, Адамовичем, Оцупом, Цветаевой). Не было Бальмонта, зато был Игорь Северянин, хотя в том же номере о его стихах эмигрантского периода был довольно жестокий отзыв самого редактора «Чисел». Среди молодых поэтов преобладали парижане, но попадались и иногородние — берлинские (Раиса Блох, М. Горлин), прибалтийские (Игорь Чиннов, Юрий Иваск, Н. Белоцветов), дальневосточные (Н. Щеголев).

В обширном отделе критики и философской публицистики участвовали З. Н. Гиппиус (и как Гиппиус, и как Антон Крайний), Адамович, Оцуп, Федотов, Шестов, Бицилли, Вейдле, Георгий Иванов, Цветаева, Григорий Ландау (в том числе его очень интересная и вызвавшая большие толки статья «Тезисы против Достоевского») и др. Но и в этом отделе приняли деятельное участие младшие поэты и беллетристы (Терапиано, Фельзен, Варшавский, Газданов, Яновский, Поплавский, Юрий Мандельштам, Кельберин, Раевский, Алферов и др.) — как общими статьями о литературе, искусстве и философии, так и многочисленными и часто интересными рецензиями на русские и иностранные книги. Несомненные критические способности при этом обнаружили Терапиано и Фельзен, а среди непарижан обратил на себя внимание Н. Андреев (Таллинн—Прага), выдвинувшийся затем как критик уже после войны и в «Числах» отзывавшийся главным образом на советскую литературу, к которой в эти годы, отчасти с легкой руки Адамовича, отчасти под влиянием Слонима, парижане стали проявлять интерес.

«Числа» вызвали много откликов, как приветственных, так и поносительных. О них писали, им посвящали собрания не только в Париже, но и в Праге, в Таллинне, в Шанхае и Харбине. Приветствовали их по преимуществу как «молодое» начинание, открывающее дорогу молодым. Обрушивались на них за их «упадничество», за их «снобизм», за их «аполитичность», за «распущенность» их прозы. Кое-что в этих упреках было справедливо. Но едва ли правильно было говорить о каком-то едином литературном лице «Чисел», как говорили и друзья и недруги их. Было в «Числах» много такого, что отличало их и от «Современных записок», и от «Воли России», но это были признаки скорее отрицательные. Был общий молодым сотрудникам полемический задор и довольно большое самомнение, но эта тенденция встречала осуждение со стороны старших сотрудников журнала (так, Адамович назвал одну из статей Поплавского, в которой подводились итоги спора вокруг «Чисел», «хвастливой истерикой»). Единой положительной программы, идейной или литературной, у «Чисел» не было. В редакционной вступительной заметке к первому номеру говорилось в очень общих словах о катастрофическом мироощущении нашего времени:

«Война и революция, в сущности, только dokonчили разрушение того, что кое-как еще прикрывало людей в XIX веке. Мироззрения, верования — все, что между человеком и звездным небом составляло какой-то успокаивающий и спасительный потолок, — сметены или расшатаны,

„И бездна нам обнажена“».

В не менее общих выражениях намечалась вытекающая из этого мироощущения главная тема журнала:

«У бездомных, у лишенных веры отцов или поколебленных в этой вере, у всех, кто не хочет принять современной жизни такой, как она дается извне, — обостряется желание знать самое простое и главное: цель жизни, смысл смерти. „Числам“ хотелось бы говорить главным образом об этом».

Критики потом говорили, что о смерти говорилось в «Числах» гораздо больше, чем о цели жизни.

Не было в «Числах» и единства критических высказываний. Какое-то общее «направление» лишь смутно намечалось у некоторых авторов. Так, критики «Чисел» в общем сходились в отталкивании от творчества Набокова-Сирина, которое они находили пустым и никчемным. Но в то время как более молодые — Терапиано и Варшавский — признавали при этом блестящее дарование Сирина, Георгий Иванов объявил его пошляком и «самозванцем», а Зинаида Гиппиус — писателем «посредственным». Оглядываясь назад, принято говорить о «Числах» как о наиболее законченном выражении так называемой «парижской ноты» в поэзии. Но такой единой парижской ноты в природе не было, и «Числа» одинаково охотно печатали столь различных парижских поэтов, как Ладинский и Поплавский, как Раевский и Мамченко, как Терапиано и Чер-

винская, как Штейгер и Кнут. Но верно, что и в отделе стихов и в критике (как в «Комментариях» Адамовича, так и в критических заметках молодых сотрудников) сильно пробивался этот «парижский голос» (один из хора парижских голосов), из-за которого и возник упомянутый выше спор между Адамовичем и Ходасевичем.

«Встречи» возникли еще до закрытия «Чисел» и окончили свое существование почти одновременно с последними: последняя, десятая книга «Чисел» вышла в июне 1934 года, а «Встречи» начались в январе и кончились в июне того же года. Это был журнал гораздо более скромный, без всяких претензий на программу, без иллюстраций, небольшого объема (страниц 50 в каждом номере), ежемесячный. Редактировали его Г. В. Адамович и М. Л. Кантор, бывшие редакторы «Звена». Журнал печатал стихи, рассказы, критические статьи и заметки о литературе, театре, живописи, музыке и кино. В каждом номере появлялись «Размышления Педанта» (Г. Л. Лозинского) — заметки о грамматике и языке вообще. Состав сотрудников был близок к составу сотрудников «Чисел», но более узок и однообразен. Поэзия была представлена главным образом «молодыми» парижскими поэтами и в придачу к ним — Цветаевой, Георгием Ивановым и Оцупом. Под рассказами тоже были подписи преимущественно младших писателей (из старших — только Ремизов и мемуарная проза Цветаевой), причем было и несколько новых имен (Л. Ганский, Кирилл Зноско-Боровский, П. Ставров, известный до того только стихами, и Р. Пикельный, который был и художественным критиком «Встреч»). В отделе литературной критики главными сотрудниками были Адамович, Бицилли, Вейдле и Кантор, но было и несколько заметок, написанных младшими писателями. Среди критических статей обращали на себя внимание статья В. В. Вейдле «Сумерки стиха» и две статьи М. Л. Кантора о двух привлекавших внимание и кое в чем похожих друг на друга писателях: Набокове-Сирине и Борисе Темиряеве. Статья о Набокове была в общем хвалебная и содержала немало тонких и верных наблюдений о теме «памяти» в творчестве Набокова. Статья о Темиряеве (о его романе «Повесть о пустяках», о котором будет сказано ниже), озаглавленная «Волк в овечьей шкуре», поражала своей резкостью.

Особняком стояли во «Встречах» статьи З. Н. Гиппиус и Д. С. Мережковского в двух первых номерах. После этого ни тот ни другая не появлялись больше в журнале, хотя статья Гиппиус предусматривала продолжение: она писала о воскресных встречах у них в доме в Петербурге и в Париже и о проникавшем их духе свободы. Статья Мережковского была озаглавлена «Антисемитизм и христианство» и содержала недвусмысленное осуждение антисемитизма. Начав с того, что вопрос об антисемитизме и христианстве может быть разрешен только в плоскости религиозной, Мережковский приходил к такому выводу: «Друг Израиля не может быть нехристианином; христианин не может быть врагом Израиля. *Антисемитизм есть антихристианство абсолютное*» («Встречи», 1934, 1, стр. 15). Редакция «Встреч» обещала вернуться к этому вопросу в других статьях, но обещание это не было исполнено.

«Встречи», следуя примеру «Чисел», организовали среди своих сотрудников анкету по вопросу о личности и обществе, который — писала редакция — «поставлен сейчас самой жизнью с небывалой остротой». В № 3 «Встреч» были напечатаны ответы на эту анкету четырех молодых зарубежных писателей: В. С. Варшавского, Б. Ю. Поплавского, Ю. К. Терапиано и Юрия Фельзена. Все в разных словах и с разной степенью ясности и отчетливости выступили в защиту личности против порабощения ее коллективом, будь то коммунизм или национал-социализм. Наиболее решителен был ответ Фельзена, который писал: «Я думаю, личность надо отстаивать против любых на нее посягательств — государства, толпы, корпораций и „вождей“ — и верю в конечную ее победу». Несколько иначе, но не менее ясно по существу выразился Терапиано: «Бороться с коллективом одиночка вправе лишь тогда, если он борется за то, чтоб сохранить в себе образ и подобие Божие». В ответе Варшавского прозвучала антикапиталистическая нотка и мотив банкротства демократии, а ответ Поплавского был, как всегда, высокопарен и немного сумбурен. Анкета должна была быть продолжена, но продолжения не последовало.

«РУССКИЕ ЗАПИСКИ»

Выше уже упоминалось, что в 1937 году в Париже возник второй большой литературно-общественный журнал «Русские записки» — возник не как оппозиция «Современным запискам», а более или менее как их двойник. В основании этого журнала лежала попытка перекинуть мост между столицей зарубежья и его самой крупной по населению провинцией — или даже колонией — а именно Дальним Востоком. И почин журнала и первоначальные средства на него шли с Дальнего Востока, и на обложке местом выхода были обозначены Париж и Шанхай. Но редакция журнала находилась в Париже, и выходил он «при ближайшем участии» тех же четырех лиц, имена которых фигурировали на обложке «Современных записок». В первых трех номерах журнала имелся особый отдел под названием «Дальневосточное обозрение» и участвовало несколько сотрудников с Дальнего Востока, но большая часть имен — и литературных и публицистических — были те же, что и в «Современных записках». С четвертого номера характер журнала изменился, он превратился в ежемесячный, связь с Шанхаем прекратилась, редактором стал П. Н. Милюков. Персональная связь с «Современными записками» сохранилась через М. В. Вишняка, который стал секретарем редакции «Русских записок», но, как он объяснил в уже упоминавшейся статье о «Современных записках» в «Новом журнале», он к этому времени отошел от редактирования «Современных записок», которое перешло всецело в руки В. В. Руднева (впрочем, и в 1938, и в 1939 годах он продолжал сотрудничать в «Современных записках», только в двух последних книгах, 69-й и 70-й, не было напечатано — может быть, случайно — ни строки его). Главная разница между «Русскими записками» и «Современными записками» была в том, что новый журнал выходил гораздо чаще и довольно регулярно, а потому имел возможность более непосредственно откликаться на политические события, за быстрым ходом которых, однако, и ежемесячному журналу нелегко было угнаться. Кроме того, благодаря редактированию П. Н. Милюкова, «Русские записки» носили явно более «политивистский» характер. Из постоянных сотрудников «Современных записок» заметно было отсутствие Ф. А. Степуна и менее близкое участие Г. П. Федотова и Н. А. Бердяева (но и тот и другой, как и мать Мария, напечатали свои статьи; были также напечатаны две посмертные статьи Л. И. Шестова). Одним из гвоздей «Русских записок» были воспоминания П. Н. Милюкова о 1905—06 годах — «Роковые годы». Из мемуарных произведений можно еще отметить воспоминания Б. К. Зайцева об Андрее Белом и А. Н. Бенуа и Сергея Лифаря о балете. В литературном отделе, составлявшемся разнообразно и по большей части из не очень крупных произведений, попадались порой новые имена (в частности, дальневосточные в первых номерах), но большей частью это были имена уже знакомые, прочно утвердившиеся в зарубежной литературе. Проза была представлена Мережковским («Жизнь Данте»), Шмелевым (повесть «Иностранец»), Алдановым («Пуншешвая водка», «Могила воина» и пьеса «Линия Брунгильды»), Ремизовым («Лунатики»), Зайцевым (рассказ «Гофмейстер»), Осоргиным («Детство» и «Юность»), Цветаевой («Пушкин и Пугачев», «Повесть о Сонечке»), Темирязовым (отрывок из романа «Тяжести»), а из более молодых — Сириным (три рассказа и пьесы «Изобретение Вальса» и «Событие»), Вадимом Андреевым («Повесть об отце»), Яновским («Портативное бессмертие»), Газдановым (начало романа «Полет» и рассказы) и рассказами Зурова, Кнута, Евангулова и др. Знакомыми — за небольшими исключениями — были и имена под стихами (отметить надлежит несколько стихотворений Цветаевой). Среди критических статей, которых было немного, обращали на себя внимание статьи Гиппиус (о Некрасове), Вейдле

(о Тютчеве и об английской литературе), Мочульского (о Достоевском) и Адамовича (об Андрее Белом). В обширном отделе рецензий, кроме всегда интересных рецензий Бицилли, привлекло одно новое имя: Сергей Осокин. Этим именем (псевдоним?) были подписаны многочисленные отзывы о сборниках стихов.

¹ Об этом см. переписку Горького с Ходасевичем: «Письма Максима Горького к В. Ф. Ходасевичу» («Новый журнал», 1952, кн. XXX, стр. 195).

² О возникновении «Современных записок» и о дальнейшей внутренней истории их интересно рассказал М. В. Вишняк (единственный тогда из оставшихся в живых пяти редакторов журнала) в 20-й книге нью-йоркского «Нового журнала» (1948 г.).

³ Странным образом участие Тэффи в «Современных записках» ограничилось одним стихотворением в 1922 г. Рассказы ее в журнале совсем не печатались, хотя отзывы о ее книгах всегда были самые положительные. Тэффи, очевидно, считалась писательницей «газетной».

⁴ До революции М. Алдановым (псевдоним Марка Александровича Ландау, род. 1886 г.) была опубликована книга о Толстом и Ромэне Роллане.

⁵ Романы эти писались и печатались не в порядке, соответствовавшем их внутренней хронологии.

⁶ В 13-й книге «С. з.», одновременно с первыми стихами В. Ф. Ходасевича, появилось новое, ни до того ни после не слыханное имя Аркадия Меримкина, слишком уж смахивавшее на псевдоним. Подпись эта стояла под статьей «Осмысление звука», о книге Бальмонта «Поэзия как волшебство». Статья была интересная, дельная и довольно злая. Тайна этого псевдонима никогда не была раскрыта.

⁷ Журнал первоначально намечался ежемесячным, но таким он никогда не был. Только в 1921 году было выпущено шесть книг, потом это число было сведено до пяти, четырех и даже трех книг в год (с 1931 по 1937 г. выходило по три книги в год, в 1938 и 1939 гг. было выпущено всего по две книги, в 1940 г. до крушения Франции успела выйти только одна книга, 70-я). Правда, книги были большого объема, по 300, 400 и даже 500 страниц.

⁸ Корреспондентом этим был четвертый сын П. Б. Струве, Лев, скончавшийся вскоре после того (в начале 1929 г.).

⁹ В 1927 г. литературным событием, недостаточно отмеченным зарубежной критикой, явилась перепечатка в «Воле России» отрывков из романа Замятина «Мы», не разрешенного в России и вышедшего только в переводах на иностранные языки, в связи с чем Замятин подвергся гонениям в СССР. Роман печатался якобы в обратном переводе с чешского, но сличение текста «Воли России» (правда, неполного) с замятинским показывает, что журнал имел доступ к рукописи и лишь там и сям, для камуфляжа, вносил изменения. Это, конечно, не означает, что роман печатался с согласия Замятина.

¹⁰ Из писателей старшего поколения более или менее постоянно печатался в «Воле России» Бальмонт. До 1925 г. на страницах «Воли России» появлялись Борис Зайцев, Ходасевич, Маковский. В 1923—24 гг. печатался там старейшина русской зарубежной литературы Вас. Ив. Немирович-Данченко. Совсем не печатались в «Воле России» Бунин, Куприн, Мережковский и Гиппиус, Шмелев и Алданов. Неучастие некоторых писателей объяснялось несомненно их отрицательным отношением к очень определенной политической линии журнала. С другой стороны, сама «Воля России» с нескрываемой враждебностью относилась к антибольшевистской непримиримости таких писателей, как Бунин, Мережковский и Гиппиус, Шмелев и Алданов. Из «молодых» — вероятно, по той же причине — не участвовал в «Воле России» В. Сирин-Набоков, но о его вещах журнал отзывался скорее положительно.

¹¹ Наиболее известный из них в дальнейшем, Г. Газданов, появился в «Современных записках» только в 1931 г. Андреев печатал в «Современных записках» только стихи.

¹² Из них только Федоров печатал прозу в «Современных записках», но уже значительно позже (в 1936 г.).

¹³ Литературные конкурсы — и стихов, и рассказов — были организованы еще раньше парижским еженедельником «Звено» (см. ниже). На конкурсе стихов оказалось, между прочим, забраковано стихотворение Марины Цветаевой.

¹⁴ Речь шла о некоторых персонажах повести Фадеева «Разгром». Повесть эту Мирский ставил очень высоко: на одном литературном собрании в Париже в 1929 г. Мирский заявил, что он не променяет всю «Жизнь Арсеньева» Бунина на несколько строк из «Разгрома» (см. «Воля России», 1929, IV, стр. 123).

¹⁵ Об интересных встречах с Мирским в том же году рассказал в журнале «Encounter» (№ 22, июль 1955 г.) известный американский критик Эдмунд Вильсон.

¹⁶ Эдмунд Вильсон в упомянутой выше статье приводит свидетельство одного недавнего эмигранта, якобы сидевшего в одном лагере с Мирским. К сожалению, эти свидетельства «очевидцев» не всегда надежны. По некоторым сведениям, Мирский одно время редактировал советскую газету в каком-то сибирском захолустье.

¹⁷ О Ветлугине см. в воспоминаниях Д. Аминадо «Поезд на третьем пути», где приведено целиком любопытное письмо Ветлугина к автору.

¹⁸ Никакого другого следа г-жа де Манциарли в зарубежной русской литературе не оставила. В «Числах» было напечатано несколько коротких статей ее — путевые очерки Индии, заметка о Кришнамурти. По-видимому, она была теософкой и была связана с редакцией французского журнала «Cahiers de l'Etoile», который первое время значился издателем «Чисел» (потом он прекратился). Отсюда, очевидно, шли первоначально средства, на которые издавались «Числа». Впоследствии «Числа» выражали благодарность ряду частных лиц за материальную поддержку.

¹⁹ Все они были представлены, однако, в ответах на анкеты. Отзывы о их книгах были по большей части положительные, иногда даже преувеличенно и неискренне лестные. Только о Бунине появилась очень резкая и злая заметка (по поводу его вечера воспоминаний), подписанная неожиданным на страницах «Чисел» и подчеркнуто политическим именем В. И. Талина (он же Ст. Иванович, псевдоним С. И. Португейса, известного социал-демократического публициста, сотрудника «Последних новостей» и «Современных записок»). Да в № 2—3 был напечатан анонимный «Букет любителя прекрасного на грудь зарубежной словесности», где продернули и Бунину, и Ходасевича, и Степуна, и Вейдле за найденные у них языковые «перлы».

ФОЛЬКЛОР И СОВРЕМЕННОСТЬ

Публикуя ниже статью Т. А. Новичковой, журнал «Русская литература» открывает дискуссию, посвященную проблеме бытования фольклора в современном мире. К обсуждению предлагается самый широкий круг вопросов: содержание и объем понятия «современный фольклор», методы его собирания и записи, границы текстов и контекстуальные связи, новое и традиционное в современном устном народном творчестве, фольклор и массовая культура и др. Журнал приглашает всех желающих принять участие в дискуссии.

Т. А. Новичкова

ДВА МИРА — ЗЕМНОЙ И КОСМИЧЕСКИЙ — В СОВРЕМЕННЫХ НАРОДНЫХ ЛЕГЕНДАХ

Исчезают редкие птицы и растения, высыхают озера, теряют пределы пространства освоенной земли, и островки традиционного русского быта все менее заметны в океане современной культуры. Сопоставимы ли экологические потрясения с проблемами бытования фольклора в жизни нашего общества? Утвердительный ответ равносильен смертному приговору собирательской программе, поскольку с кончиной последнего девяностолетнего сказочника исчезнет надобность в собирателе. Возможно, на наш век хватит долгожителей, но при существующей тенденции ограничивать материальную базу исследований текстами, ориентированными на образцы XIX века, следующие поколения фольклористов будут обречены на кабинетный стиль работы.

Почему мы настолько равнодушны к современному «folk», что отказываем ему в «logos», считая «мудрость» народа переживанием прошлого столетия? Или людьми утрачена способность к обобщению и изустной передаче жизненного опыта в художественных формах? Заряд информации, основанной на слухах и толках, который мы получаем дома, на работе или на улице, обмен шутками, тостами и анекдотами во время праздничных застолий и колкостями во время стояния в очередях убеждают нас в том, что устное слово сохраняет сегодня свой творческий потенциал. Фольклористика пока не обладает методикой собирания современного устного народного творчества, поскольку ясно, что приемы и вопросы, применимые к традиционному фольклору, здесь окажутся бесполезными. Снарядить фольклористическую экспедицию и без лодий отправиться в плавание по морю современной культуры — предприятие рискованное, но опаснее остаться на затопляемом водой острове. Путеводителей по материку, не отделенному от нас временной дистанцией, у фольклористов нет, речь может идти только о рабочих установках: увидеть характерное, узнать в нем типичное, зафиксировать в максимально приближенном к акту исполнения виде.

Нельзя сказать, что мы вообще не располагаем записями нашего времени, но нельзя также отрицать того факта, что при отборе песен, пословиц, рассказов и частушек для сборников современного фольклора составители долгое время вынуждены были руководствоваться прежде всего чувством внутренней цензуры.¹ Жизнь народного слова XX столетия представляла в крайне усеченном, а иногда и искаженном (вспомним заказные «новины») виде, а это в свою

очередь замедляло развитие исследований в области фольклора XX века, порождало неверие в существование устного народного творчества нового типа, делало устойчивой ностальгическую привязанность к старинным песням и преданиям. Особенно «не везет» городскому фольклору, который крайне редко попадает в поле зрения специалистов; даже тогда, когда этнографы и фольклористы работают в городе, они неосознанно сводят урбанистическую духовную культуру к традиционной крестьянской, описывая городские праздники проводов зимы *à la* масленица, выступления ансамблей художественной самодеятельности с «народным» репертуаром, свадьбы во дворцах бракосочетаний, включивших в свой церемониал хлеб-соль и дружек-затейников.²

Но условия городской жизни не тождественны той среде, в которой жили крестьяне, здесь иные причинно-следственные связи: взаимоотношения Человека с Землей, Солнцем и предками, сыгравшие принципиальную роль в создании фольклора в прошлом, сегодня ограничиваются прослушиванием сводок погоды, чтением исторической литературы и некрологов. На смену солнечному пришел электрический свет, механизмами, порождающими устное творчество города, стали промышленность и транспорт, системы управления и обслуживания и связанные с ними социальные и экономические проблемы, новые формы труда и досуга. Развитие средств массовой коммуникации нивелирует различие городской и провинциализованной духовной культуры, в ближайшем будущем, вероятно, речь будет идти об общем явлении — фольклоре индустриализованного общества, без выделения деревенского фольклора в особый раздел. Новый базис предполагает надстройку иного типа, сочетающую лишь относительную традиционность формы с актуальным содержанием.

Изучение фольклора как ключ к проблемам современности — давняя, хорошо разработанная тема американской фольклористики. Еще в 1929 году Рут Бенедикт писала о том, что все мы являемся носителями фольклора, но не осознаем этого, так же как не замечаем стекол очков, сквозь которые смотрим на мир.³ Задаваясь вопросом, кого сегодня можно причислить к «folk», виднейший американский фольклорист Алан Дандес отвечает: «Между прочим, нас с вами» — и доказывает существование фольклорных стереотипов в областях, казалось бы, максимально удаленных от фольклора: в науке, армии, флоте, образовательной системе, одинаково подчиненных «трихотомической» тенденции в упорядочении своего материала. В самом деле, почему мы так уверены, что вещества существуют в трех состояниях: жидком, твердом и газообразном, что в истории выделяются три века: каменный, бронзовый и железный, или три периода (по Моргану): дикость, варварство и цивилизация? Неужели эта настойчивая триадность присуща истории или это синоним «трех поросят», порождение нашей культуры? ⁴ Увидев признаки троичности в тексте, фольклорист не поверит в то, что она свойственна исходным фактам, но узнает в ней печать культуры, мировоззренческий принцип, положенный в основу восприятия предмета.

Сегодня фольклор по-прежнему переводит действительность на свой язык, превращая наши мечты и опасения в сюжеты и образы. Задача фольклористов — найти зерна смысла в плодах сегодняшнего воображения. В настоящей работе будет рассмотрен только один вид современного устного народного творчества — так называемая «городская легенда» — и только в одном аспекте — семантическом.

Легенда — жанр, основанный на факте, но подчинивший его мифу и традиции, жанр, удобный для исследования процессов превращения минуты в вечность. Существует ли жанр «городской», или «современной», легенды наряду с классической «местной», религиозной или этиологической? Одни полагают, что ни термин «легенда», ни название «городская» не отвечают содержанию бытующих устных рассказов (Беннет, Николайсен); другие пользуются разными терминами: «городская легенда», «городской суеверный рассказ», «современная легенда», «странствующая сказка», «современная городская легенда» (Я. Г. Брюнванд); третьи, обобщая разные исследовательские позиции, предлагают описательное определение («безавторское повествование, бытующее в на-

шем индустриализованном обществе как более или менее достоверный рассказ, передаваемый изустно с целью вызвать сенсацию, поразить и рассчитанный на серьезное восприятие; может быть также распространен средствами массовой коммуникации — через радио, телевидение, прессу; при варьированности деталей ядро рассказа остается неизменным»);⁵ наконец, наиболее практичные издадут сборник за сборником, включая в них популярные в США легенды о крокодилах, живущих в канализационных системах, о пиццах из крысиного мяса и об электронных сиделках, из-за неисправности изжаривающих младенцев; появившись на прилавках, такие книги долго не залеживаются, а составители получают письма от читателей, с уверенностью заявляющих, что именно они были участниками той или иной истории.⁶

Исследователи не сомневаются в диагностических возможностях современных легенд: анализ текстов позволяет обнаружить скрытые корни сюжетов, тянущиеся к клубку злободневных проблем. Мало найти конкретный факт, ставший толчком к распространению легенды, — необходимо обнаружить источник, давший ей жизнь. Здесь требуется не только знание контекста бытования рассказа, но и осведомленность в области фольклорной и культурной традиции. По мнению Барбары Аллен, нельзя указать первую запись современной легенды, поскольку факты, на которых она основана, как правило, имели место многократно, повторялись в разных местах и с разными людьми. Легенды говорят не о том, что случилось, а что могло или должно было случиться в данных обстоятельствах.⁷ Легенды спортивных молодежных лагерей об обожаемой командой покровительнице — девушке, обещающей себя в качестве награды всей команде в случае победы, — не «случай», а точка пересечения возрастной сексуальной озабоченности и всплеска движения американок за независимость в 70-е годы нашего столетия, мужская реакция на это движение.⁸ Легенды о незнакомке, утром исчезнувшей из дома доверчивого любовника и оставившей надпись губной помадой на зеркале «Добро пожаловать в мир СПИДа», — современная трактовка древнего образа женщины-вамп, кастриатора и убийцы.⁹

Как и в Соединенных Штатах Америки, в нашей стране городские¹⁰ легенды сплетают традицию и современность в нервные узлы, на одном полюсе которых — век минувший, древнейшие мифопоэтические символы, устойчивые мировоззренческие стереотипы, на другом — век нынешний, с его недугами, чаяниями и ожиданиями. Болезни общества занесены в «карту» криминальных легенд, его надежды сопряжены с космосом, отражаясь в мифологических суеверных меморатах о пришельцах из иных миров. Ниже предлагается комментарий к обоим типам легенд с целью исследования процессов наполнения новым смыслом, актуальным содержанием художественных форм, известных фольклору в прошлом.¹¹

Активная деятельность кооператоров в Ленинграде не всегда доставляет удовольствие потребителю, высокие цены на промышленные и продовольственные товары в июле 1989 года даже подвигли горожан на такую крайнюю меру неприятия этой отрасли торговли, как бойкот кооперативных товаров. Возможно, бойкоту не хватало организованности, но свое штрейкбрехерство покупатели, вынужденные встать в очереди к кооперативным ларькам, компенсировали весьма красочными рассказами и энергичными выражениями, которые произносились тут же, в присутствии продавцов (немаловажная черта контекста для фольклористов). Повествования различались в объеме и в подробностях, но чаще всего выходили на тему убийства кооператорами людей или домашних животных. Самый краткий сюжет сжимался до формулы «собак и кошек на шапки обдирают и продают», во время более пространных нарративов матери отводили детей в сторону. Опустив пугающие матерей и небезынтересные для фольклористов подробности, ограничимся кратким пересказом одной из таких историй: «Вот мы покупаем шашлыки кооперативные, а ведь не знаем, из чего они сделаны. Говорят, двое — мужчина и женщина — выслеживали девочек лет двенадцати-четырнадцати, поаппетитнее: она поиграет с нею и заманит на квартиру, еще покормят их там хорошенько, а потом убьют. Мясо поджарят, сами поедят,

остальное продают». Рассказчице было около шестидесяти лет, источником информации она называла «какую-то газету» (см., например: Смена. 1989. № 12. С. 20).

Летом 1989 года мне приходилось слышать этот же сюжет в других вариантах, без кооператоров. Возможно, толчком к распространению рассказа послужило реальное преступление, сведения о котором попали в печать, но для живого бытования рассказа важны не конкретные источники информации (имена садистов, точное место преступления не называются), а беспрепятственное подключение к текущим проблемам и способность возбудить интерес слушателей повествованием о событии, которое могло произойти с любым из нас.

Замысел урбанистической легенды, ее социальная функция легко проясняются из контекста рассказывания: подобные криминальные истории играют роль регуляторов поведения человека в условиях города.¹² Обычно рассказчики хорошо осознают эту цель своего повествования и акцентируют на ней внимание. Так, в нашем случае женщина из очереди с помощью ужасной истории, во-первых, продемонстрировала недоверие кооператорам, для чего рассказывала очень громко, с выпадами в адрес продавца; во-вторых, использовала свой рассказ в качестве средства, предупреждающего преступления, обращая внимание на стоявших рядом с нею детей («Пусть слушают! Ребенка сейчас нельзя одного оставить, надо, чтоб знали и двери никому бы не открывали» — далее следовал еще один криминальный рассказ о ребенке, открывшем дверь на случайный звонок); наконец, фольклорная критика по адресу кооператоров оправдывала штрейкбрехерство пожилой женщины, все-таки покупавшей фрукты в кооперативном ларьке в дни бойкота.

Идея каннибальства как средства легкого обогащения — не сегодняшняя выдумка, рожденная неприятием кооперативных цен, она связана с более общим представлением о «мироеде», «кровососе», выкачивающем из людей средства к собственному благополучному существованию. Таким образом, наш сюжет является современной повествовательной интерпретацией традиционной метафоры — он бытовал и раньше, но в иных формах. Например, в годы НЭПа о владельце китайского ресторана в Москве рассказывали, что он устроил в своем заведении систему с проваливающимся полом, с помощью которой отправлял упитанных посетителей ресторана на кухонные сковороды и продавал их затем в виде котлет по недорогой цене.

Не новость в фольклоре и образ людоеда, и мотивы изжаривания людей, но для нас интересны не столько соответствия городских легенд классическим быличкам и сказкам, сколько моменты отличия от них, так как в этих сдвигах слышнее звучание нашего времени. В отличие от сказки или былички современная ведьма или людоед не изжарится в печи вместо Ивашечки: тем сильнее морализующий и регуляторный эффект устного детективного рассказа. Изменилось место обитания людоедов: уединенный дом в лесу или на краю деревни обернулся современной квартирой, так что ужасное, возможно, происходит в вашем доме. Такая трансформация традиционного мотива обусловлена городским отчуждением, незнанием того, чем дышат люди, живущие за стеной, — вещь совершенно невозможная в сельской местности. Иными стали цели поедания человеческого мяса: сказка мотивирует действия колдунов или злых духов как дело вкуса, пристрастие к лакомству, в криминальной легенде каннибальство становится средством наживы, потому что человеческое мясо дешевле (!) мяса животных.

Городская криминальная история учит недоверию. Ее герои-злодеи, прежде чем показать истинное лицо, прячутся под маской случайного прохожего, кооператора-торговца или собачника. Набор масок не случаен — это язык современных страхов: врач оказывается садистом, собачники — истязателями детей. Сложилась эти образы на почве современных представлений об опасности человека, для которого домашнее животное стало не другом, а фетишем, о негуманности медицины, способной на эксперимент с человеком в роли «подопытного кролика».

В одной из ленинградских легенд 80-х годов рассказывалось о том, как маленькая девочка, прогуливавшаяся с родителями, испугалась собаки, выведенной на улицу

хозяевами. Возникла конфликтная ситуация с взаимными оскорблениями и угрозами. Вскоре девочка исчезла, поиски ребенка ни к чему не привели. Спустя некоторое время в одной из квартир района работал водопроводчик, он услышал странный шум и подвывание в одной из комнат; открыв дверь, он увидел девочку на привязи, ползавшую вокруг миски с едой. Водопроводчик вызвал милицию: оказалось, что у девочки были подрезаны сухожилия, она не могла ни говорить, ни ходить — хозяева квартиры, врачи, владельцы виновницы конфликта — собаки, уподобили ребенка своих «врагов» животному, заставив ходить на четвереньках и есть из миски.

Как и предыдущий рассказ, легенда о собачниках построена на стереотипах: героиня-жертва — обычно ребенок или женщина (хотя в жизни слабый пол и дети оказываются жертвами преступлений не чаще, а, пожалуй, реже, чем мужчины), злодеи — супружеская пара, семья (вспомним сказочные семьи злых духов и людоедов), свидетель — случайный посредник, водопроводчик, даже форма истязания — пытка подобием, уподоблением собаке — в духе расправ средневековья, когда казнь была зрелищем, способом изображения морали (казни мунтъянского князя Дракулы, наказания по византийскому номоканону, предусмотренные для уличенных во лжи или воровстве, расправы богатырей русских былин с неверными женами и т. д.).

* * *

Городская легенда не изображает земную жизнь царством справедливости и разума, но современный фольклор не утратил веру в существование такого царства — если уж не добра и справедливости, то по крайней мере разума и порядка. Как много веков назад, эта идея связана с представлением о небе, космосе, освоение которого требует высокого развития науки и техники. Вероятно поэтому, когда мы думаем о пришельцах с иных планет, мы наделяем их принадлежностью к цивилизации гораздо более могущественной, чем земная. Фольклорная топика присуща не только рассказам об инопланетянах — ею пронизан сам процесс освоения космоса (соревнование за право первого прилунения, названия космических кораблей).¹³ Существуют также такие явления, как профессиональный фольклор космонавтов и представление о новых границах человеческой культуры, которые должны быть проложены в космосе.¹⁴

Легенды об НЛО предупреждают: земляне еще не подготовлены к встрече с более высокой цивилизацией, чужая культура опасна для людей. В конечном счете это предупреждение является стимулом к развитию собственного научно-технического потенциала. С другой стороны, пришельцы изображаются антропоморфными существами, инопланетянин — подобие человека, это «гуманоид», но наделенный качествами богов и сказочных героев (он быстрее передвигается, умеет читать мысли, обладает необыкновенной силой оружием и т. д.). В подтексте такого изображения лежит надежда землян на то, что и человек может стать творцом нового мира в будущем.

Рассказы о неопознанных летающих объектах бытуют в более узкой аудитории, чем криминальные истории: ужасные подробности преступлений редко вызывают недоверие слушателей, а контакт с внеземной цивилизацией можно представить только при условии крайнего напряжения фантазии. Далеко не всякий способен на подобные усилия, поэтому, несмотря на то что проблемы, связанные с НЛО, серьезно и широко освещаются в печати,¹⁵ не у всех читателей они находят отклик.

Существуют разные предположения о происхождении НЛО, от «НЛО — реальность» до «НЛО — галлюцинация», с промежуточным звеном «НЛО — материализация психической энергии в образах, доступных восприятию не только их создателя, но и окружающих людей».¹⁶ Не останавливаясь подробно на том, что лежит в основе рассказов об НЛО, проанализируем эти повествования как произведения устного творчества, обладающие определенной сюжетно-образной направленностью.

На зависимость рассказов об энлонавтах (или «гуманоидах», как принято в уфологической литературе называть экипаж НЛО) от структуры быличек уже указывалось

в отечественной фольклористике; ¹⁷ к сожалению, параллели к русским быличкам были подобраны В. И. Санаровым из зарубежных источников, поскольку русский материал в конце 1970-х годов был «запретной зоной» для фольклористов. Сегодня во многих городах Советского Союза существуют общества по изучению НЛО, их члены встречаются на конференциях и даже организуют выставку в космическом павильоне ВДНХ.

Фольклорный аспект исследования нарративов о неопознанных летающих объектах важен для анализа не только текстов, но и явлений. По мнению американского фольклориста Питера Ройцевича, адекватное истолкование феномена НЛО в том или ином тексте предполагает исключение моментов отражения личности информатора и стереотипов культуры. Необходимо также уяснить характерные черты собственно рассказов об НЛО, точки их наивысшего напряжения и их значение внутри типичной повествовательной формы. Так, например, в рассказах о преследовании людей, которые находились в контакте с НЛО, со стороны «человека в черном», «гуманоида восточной внешности» ощутимы аналогии с распространенными средневековыми мотивами встреч с дьяволом.¹⁸ Утверждать вслед за В. И. Санаровым, что рассказ об НЛО — модернизированная быличка, можно лишь отчасти, поскольку это в целом новый эпический жанр, опирающийся на разные культурные традиции и основанный на вере в существование объектов иного происхождения, чем водяные и лешие.

Ниже будут использованы материалы архива Ленинградской комиссии по изучению аномальных явлений в природе при Географическом обществе ¹⁹ — это письма и записи бесед с информаторами. Их возраст, род занятий, пол и образование различны: подростки и пенсионеры, жители городов и сел, мужчины и женщины. Хотя перед нами письменные документы, их устная природа не вызывает сомнений: в описаниях «посольств» из иных миров очевидцы, бессознательно опираясь на опыт изложения ирреальных ситуаций, накопленный суеверным меморатом, пользуются приемами моделирования действительности, принятыми в фольклоре и встречающимися в литературе. Переплетение в рассказах об НЛО мотивов разного происхождения, восходящих к книге, изобразительному искусству, кино и быличке, — явление закономерное: в условиях сегодняшнего дня беспримесную устную традицию найти труднее, чем черную кошку в темной комнате.

Образное наполнение рассказа, его фактура зависит от информации, хранящейся в памяти очевидцев, структура изложения обычно изоморфна суеверным меморатам о встречах с существами высшей и низшей мифологии (святыми и нечистой силой); мотивы-описания чувств страха, угнетения, боли являются универсальными изображениями пораженной психики. С точки зрения структуры можно выделить три типа нарративов об НЛО: рассказы о видениях необычных летающих объектов, о контактах с инопланетянами и контаминированные истории, объединяющие оба сюжета. Наиболее достоверен материал первой группы сюжетов.

Рассказы о явлениях НЛО сводятся к описанию объекта и, как правило, эмоционального и физического состояния очевидца. Сообщения о появлении НЛО сходны не только в форме, но часто и в деталях, при этом неважно, откуда они получены — от городских или сельских жителей, наблюдался ли полет из окон квартиры или на открытой местности. В апреле 1978 года в 4 часа 30 минут утра москвич из окна своей квартиры увидел четыре летящих объекта дискообразной формы, в каждом из которых под прозрачным куполом сидел пилот в прозрачном шлеме и темном комбинезоне. Внешне пилоты напоминали земных мужчин 35-летнего возраста. Каждый НЛО излучал вниз пучки голубовато-зеленого света, которые бились о землю, не обжигая и не освещая ее. Страшная сонливость овладела свидетелем, он лег и уснул, больше ничего не помнит.²⁰ В том же 1978 году, в мае, в час ночи двое механизаторов Алтайского края вышли в поле покурить и увидели надвигавшееся на них темное облако, в котором образовалось светящееся окно: в проеме показался человек в черной одежде, направивший лучи света прямо на трактористов. «Свет светил только вперед, больше никакая

сторона не светила. Свет был сильнее, чем от электросварки, в несколько раз, но на зрение он не влиял, а только резко действовал на нервную систему. Двигался он на нас примерно со скоростью пешехода. Мы стали пятиться назад, но бежать было некуда, все равно догонит. Я быстро сказал напарнику, чтобы он включил свет в тракторах, так как он был ближе к ним. Он включил свет, облако постояло две-три минуты, звука не было никакого, световое окно быстро затуманилось, таким же облаком оно медленно полетело на восток».²¹

Облако, излучающее световые потоки, в которых появляются антропоморфные фигуры, — популярный мотив видений как в литературе, так и в изобразительном искусстве, и можно было бы отнестись к описаниям НЛО к галлюцинациям на пространственную тему, если бы не чрезвычайное разнообразие контекста рассказов при совпадении деталей и если бы не результаты проверок ученых, выезжающих по сигналам очевидцев: исследования на местности часто заставляют поверить в истинность необыкновенного происшествия.

Наименее достоверны сюжеты второго типа, ограничивающиеся историей контакта с инопланетянами без описаний их корабля. Для них характерна вариативность и фантомы, и контекста, и подробностей события. К этому же типу относятся рассказы о «человеке в черном», энлонавте, преследующем людей, давших информацию о своих столкновениях с НЛО, или тех, кто специально занимается проблемами «тарелок». Такие повествования известны в США с 1950-х годов, в нашей стране они появились после Вологодского феномена. Показательны также рассказы, которые можно было бы назвать «сны наяву»: в них гуманоиды проникают в жилища людей и являются им в то время, когда они лежат в постели; при этом информаторы сообщают, что они были разбужены или еще не успели заснуть. Для образца возьмем два нарратива, источниками которых были, скорее всего, сновидения, а не реальность.

Первый корреспондент — молодой человек, инженер — описал происшествие, которое приключилось с ним за год-полтора до службы в армии, в 1967 году, и которое позднее он идентифицировал как контакт с внеземной цивилизацией. Местом действия была комната одного из старых домов Ленинграда. «Прошло около 10 минут после отхода ко сну. Я лежал на спине с открытыми глазами, как вдруг почувствовал, что кровать начинает медленно подниматься. Поднималось изголовье, а задние ножки оставались на том же месте, т. е. кровать стала поворачиваться в вертикальной плоскости. В результате она встала „на попа“, и я стукнулся лбом о патрубок. . . и понял, что нахожусь под потолком, как бы повисшим в воздухе. Я увидел свою кровать, которая в обратной последовательности вместе со мной опустилась на пол. . . Произошло некое раздвоение моего „Я“. Находясь наверху под потолком. . . я ощутил себя материальной точкой без объема. . . Прошло еще минуты 4, может, 5, и на месте стены, где находился дверной проем, появилась пелена или, скорее, экран, цветом напоминающий белесые пузырьки на поверхности бледного киселя. Экран возник не сразу, он „проявлялся“, воздух в комнате как будто густел, наполняясь этими пузырьками. . . Внезапно с левой стороны и с правой экрана появились два существа. Они перемещались в пространстве к центру экрана. . . Существа имели верхние и нижние конечности, как мне показалось, верхние были четырехпалые. В целом их туловище напоминало что-то среднее между морским коньком и львом, изображенным на гербе Чехословакии. Лицо больше всего похоже на павианье». Существа сдернули невидимую пленку с экрана, «в образовавшуюся щель ударил свет, подобно солнечному в ясный день. . . на экране возникло изображение: уходящая вдаль на многие километры долина, залитая солнцем». Через 30—40 секунд «я материализовался и опустился на пол в исходное положение». В заключение информатор сообщал, что наутро обнаружил на полу синяк (результат удара о патрубок), а на полу — осыпавшиеся кусочки мела.²²

Рассматривая такой текст как сновидение на тему «контакта», можно обнаружить источники ряда его мотивов. С одной стороны, сновидение является «устранением нарушающих сон (психических) раздражений путем галлюцинаторного удовлетворе-

ния», с другой — «перевод мыслей в какое-то галлюциаторное переживание» осуществляется с помощью символов, которые восходят к разным культурным переживаниям, взяты «из сказок и мифов, шуток и острот, из фольклора, т. е. из сведений о нравах, обычаях, поговорках и народных песнях, из поэтического и обыденного языка». ²³ Сновидение запрограммировано типом хранящейся в памяти информации и особенностями психической ситуации, ему предшествовавшей.

Для объяснения символики нашего текста важны сведения контекстуальные: а) информатор «интересовался философией и религией» и увлекался радиолюбительством — отсюда, вероятно, мотивы раздвоения «я» и стороннего созерцания своей материальной оболочки; внешность инопланетян — уменьшенных, искривленных двойников человека — современный аналог почитаемых корней мандрагоры, этих причудливых пародий на человеческое тело; увлечение радиоделом сказалось в подробном и точном изображении работы экрана наподобие телевизионного; б) информатор жил по соседству с киностудией «Ленфильм», что, возможно, сделало мотив «экрана» сюжетообразующим; в) возраст информатора — 16—17 лет — это период повышенной возбудимости, поисков смысла жизни, сексуальной озабоченности и т. д.; символика полета, поднятой кровати, видений ландшафтов объясняется З. Фрейдом как эротическая. ²⁴ Самому информатору была важна другая идея сна: «Позднее, анализируя происшедшее, пришел к выводу, что мир кем-то управляется».

Мотив «доказательств» — синяк на лбу, осыпавшийся мел — жанровая особенность народных рассказов о необыкновенных происшествиях (кстати, удачно вписавшаяся в научно-фантастическую беллетристику). Например: повивальная бабка принимает роды у лешовки и освящает воду, нанося «рубезжок» на подойнике; наутро, невесть как попал домой, она обнаруживает эту мету на своей посуде. ²⁵ Предметы, свидетельствующие о контактах человека с дьяволом, часто служили неопровержимыми уликами в средневековых судебных процессах против колдунов и ведьм. Появляются эти «улики» и в старинных русских повестях: одержимой Соломонии бесы ночью вручают копьё, чтобы она заколола им своего отца, — утром это копьё у нее находят. ²⁶

Следующий рассказ о контакте с инопланетянами практически целиком строится по канве, типичной для легенд об искушении, которое должен побороть в себе человек, жаждущий покаяния. В рассказе информантки, женщины средних лет, пережившей глубокую личную драму, одинокой, поэтически настроенной личности, инопланетяне проводят «проверку» героини, испытывая ее разными видениями, то невообразимо прекрасными, то устрашающе-отвратительными, следя за реакцией зрительницы: если опыт пройдет успешно, ее обещают сделать «равной богам», взять на свою планету. Рассказ о контакте с энлонавтами является частью пространного письма-автобиографии героини: «В тот зимний вечер (стояла прекрасная январская погода) я вернулась к 8-ми часам. Открыла дверь моей комнаты, зажгла свет и ахнула: дверь балкона была открыта, занавеси качались на ветру, вся передняя стена обвалилась. Так, во всяком случае, мне показалось поначалу. Тут же я увидела, что это не стена обвалилась, а отскочили обои и вся стена оголилась. . . Но я точно помнила, что дверь оставила закрытой. Кто же ее открыл? В ужасном страхе я кинулась приклеивать обои на стену, но только разорвала их окончательно. Надо сказать, что я недавно сделала ремонт. Он стоил мне больших хлопот и денег. И то, что обои теперь оторвались, для меня было ужасным переживанием. Обнаружилось все мое бессилие, невозможность как-нибудь устроить свою жизнь. Немного успокоив себя, я легла. Долго не могла уснуть, когда же это, наконец, удалось, я вдруг почувствовала какой-то толчок. . .» Информантка сообщает далее, что услышала голос, который звучал в ней самой: ей приказали вымыться и сменить белье (вспомним сказочных нечистых духов, не выносящих человеческого запаха!); голос сообщил женщине, что пришел час ее испытаний; если она их выдержит, ее «переведут в более достойное место», где «живут высшие существа». Во время проверки в течение нескольких ночей героине были

видения: на стене, «как в кино», она видела свою смеющуюся молодую мать, а затем слышала за стеной ее шаркающую старческую походку, она видела облака, горы, миражи, «куски первобытной природы» и разрушенные храмы и города, видела себя богиней в греческом костюме и умирающей на операционном столе. Доведенная до отчаяния «мысленной перепалкой», женщина попыталась покончить с собой (утопиться в проруби) — этим она окончательно разочаровала пришельца (темный силуэт в скафандре), сказавшего, что это «в духе ничтожества земли». Окружающие люди стали считать ее больной, да и сама героиня поверила в галлюцинаторное происхождение своих «картин», но ей удалось четко сформулировать современное, бытовое, мирское представление о космосе как рае, обетованной земле, куда могут попасть избранные.

Рассказы об инопланетянах часто являются выражением страха перед утратой веры — не столько в бога, сколько в идею божьей кары, высшего суда, идею, которая служила прекрасным механизмом управления обществом. «. .И, может, те, которые остались в раю, иногда посматривают на нас в надежде, что мы, наконец, станем достойными великих своих братьев и сестер? Посматривают, а иногда, может быть, заходят в наши дома», — заканчивает информантка свое письмо.²⁷

Удивительно не то, что переутомленное сознание нашей современницы, не сумевшей устроить свою земную жизнь, ищет спасения в космосе, а то, что форма ее рассказа, вплоть до отдельных подробностей, совпадает с фольклорными и древнерусскими повествованиями об испытаниях человека богом и дьяволом, силами, которые в этом случае кооперируются, разделяя обязанности: герой получает «свыше» задание очиститься, но сама проверка проводится мучителями-бесами (в рассказах о пришельцах мы встречаемся с подобной дуалистической ситуацией). В легенде о покаянии князя, восходящей, очевидно, к удельно-вечевому периоду, когда раздоры князей практически каждого вынуждали быть грабителем и убийцей, герой должен был искупить свои грехи, проведя ночь в церкви перед алтарем. Бесы мучают князя видениями, принимая облик родных и близких (ср. в нашем тексте: матери), запугивают его пожаром, предупреждая, что если он сгорит, то будет виновен в самоубийстве, а значит, не получит отпущения грехов. В нашем тексте именно этот искус не выдерживает героиня: она пробует покончить с собой и вызывает презрение инопланетян.

Тема обещанности, предназначенности человека иному миру так же многопланово решается в современных рассказах об НЛО, как раньше в быличках и легендах. «Где наша планета, это вашему разуму непостижимо. Когда будете такими, как мы, узнаете. Мы каждый день берем одного человека с Земли к себе»,²⁸ — говорят пришельцы, не уступая в этом отборе ни богу, собирающему «обещанных» в монастырях и пустынях, ни черту или водяному, в свой срок берущему «то, чего дома не знаешь».²⁹

Труднее всего объяснить контаминированные истории об НЛО: для большинства представителей точных наук львиная доля информации этих рассказов — чистейший нонсенс; в то же время это не совсем неблагоприятный материал для гуманитаров. Такие повествования состоят из описаний: а) летающего объекта необычной формы, б) контакта с его экипажем — два сюжета комбинируются в любой последовательности. Если искать за легендой истину, то наименьшего доверия заслуживают те мотивы контаминированных рассказов, которые совпадают с типичными мотивами нарративов о чистых контактах, тем более что, как мы видели, сами информаторы расценивали их порой как галлюцинации и сновидения.

Весенним утром 1967 года хозяйка деревянного домика — архангельской «четвертушки» — проснулась от громко работавших моторов: «. . . когда подошла к окну, то увидела приближающийся ярко-желтый шар. Он было приостановился рядом с крышей противоположного домика, но вдруг как ринется прямо на меня! Я в панике убежала обратно в постель, укрылась с головой, а шар пронесся над крышей. . . Шар долго кружил над крышей, было чувство — как уютит». Дважды возвращался шар к деревянному домику, в третью ночь молодая женщина (кстати, ожидавшая ребенка) увидела, как

в шаре, повисшем над крышей соседнего дома, раздвинулись «шторки», появилась лестница, и по ее ступенькам спустились женщина и двое мужчин. «Все высокие, стройные, в плотно облегающих костюмах, а на голове — как у нас купальные шапочки». Женщина начала выговаривать мужчине, что он «не всех усыпил» и теперь их видят. «Я стояла как замороженная и не могла шевельнуться. Дальше поближе подошел мужчина постарше и говорит, что они нас долго искали, что им стоило больших трудов изучить наш язык и что вообще-то мы им не нужны, так как далеко отстали от них по развитию, что перенять им у нас нечего, что еще им хочется посмотреть, что и как у нас в каменных домах, а в деревянных, мол, бедно живут. Но они видят только из деревянной стены, а через каменные еще не могут». Прилетели инопланетяне потому, что зафиксировали в этих местах два сильных взрыва и хотели бы узнать их причину. Неожиданный свидетель — проснувшаяся молодая женщина — мешал им, и поначалу они хотели сжечь хозяйку вместе с домиком. Женщина прячется под одеялом, пришельцы ищут ее в комнатах, в подвале и, наконец, находят в постели. «Я стала чувствовать, как на меня пошли лучи, направленные на голову и живот, так как они еще увидели, что я беременна. . . В самом деле, скоро открылись преждевременные роды, и родившийся мальчик умер через полтора суток, у него было очень сильное кровоизлияние в мозг. . . Мужчина сказал, что сейчас он еще мне сделает, чтобы я всего этого не помнила. . . пятнадцать лет». Все происшедшее женщина действительно «вспомнила» через пятнадцать лет, в 1982 году, когда у нее сначала появилась непонятная тревога, беспокойство, а затем все события прошлого постепенно, сначала отрывочно, стали восстанавливаться.³⁰

В этой легенде мотивы видения необычного летающего объекта и мотивы контакта с инопланетянами четко разделены временной дистанцией: контакт совпадает с третьей ужасной ночью. Как и большинству фольклорных героев, самое страшное испытание приходится в нашем рассказе на третью ночь. Не исключено, что первое и второе видения основаны на реальных фактах, что же касается третьего, то, скорее всего, это — «дорисовка» воображения по предложенному эскизу. Мозг искал объяснения непонятного явления и нашел его в галлюцинации на тему «контакта», истолковавшей причину появления шара и характер его обитателей. Само повествование информантки ближе всего к описаниям ночных визитов демонов, мучающих женщин («бесноватых»): окаянные бросают жертву из угла в угол, кладут на нее камни (ср. в современном варианте: лучи неизвестного оружия «утюжат» женщину), грозят сварить в котле; следствием посещения демонов является рождение «темнозрачных», «свиних» младенцев, не принадлежащих миру людей.³¹

Следующий рассказ записан от москвича, рабочего, имеющего спортивные разряды, отдыхавшего за городом в августе 1979 года; в период описываемых событий ему было 54 года. «Шел он по краю поля и неожиданно натолкнулся на невидимую преграду. Руками ничего не чувствуется, а ноги дальше не идут. Если же собраться с силами и сделать шаг, то пересыхает в горле, становится нехорошо». Через год информатор приехал порыбачить на то же место и услышал звук «как от двигателей вертолета». «Он выдернул удочку из воды: леска крутящимся усилием взмыла вверх и замоталась за ствол рядом стоящего дерева. При этом макушки деревьев шевелились. Звук затих недалеко, на краю поля. Пролет тела не наблюдался. Никакого вертолета не было, был только звук. Смотав удочки и перейдя речку, В. П. пошел по тропинке к полю. На поле он обратил внимание на разметавшееся жнивье в одном месте. Прямо через это место проходила тропинка, по которой он шел. Подойти к этому месту В. П., однако, не смог — помешала невидимая преграда, как в первом случае. Тогда он свернул с тропинки и пошел по жнивью в обход. Граница невидимого барьера оконтуривалась ощущениями самого В-ва. Внезапно он почувствовал тепло. Прошелся по тепловой полосе туда и обратно и определил ее протяженность 8—9 м. Стало нехорошо, пересохло в горле. Пошел к речке, умылся холодной ключевой водой, вернулся к месту с разметанным жнивьем, остановился, озадаченный случившимся. Присел в раздумье: что же

делать?»³² Обнаружив себя, энлонавт то появлялся, то снова исчезал, предлагал «соблазнительные» картинки (ср. с рассказом информантки об испытаниях ее видениями с помощью экрана). «Вдруг как будто через усилитель, предельно громко, по-русски его спросили: „Девочек посмотреть хочешь?“ В. П. поднял голову. Перед ним стоял высокий человек лет 30, ростом не менее 2,5 м. Одежда типа „церковной сутаны“ или плаща до колена. Он улыбался. В-в привстал: „А потише нельзя?“». В этот момент человек стал на глазах исчезать — «появились вертикальные полосы, как бы из целлофана, что ли». В быличках лесовые также умеют виртуозно исчезать и появляться, иногда даже катают для развлечения в Питер. В нашем рассказе пришельцы, показав изображение красавиц на чудом возникшем посреди поля экране, поднимают человека на борт своего корабля и ведут с ним диалог: «„Что вас тревожит на Земле?“ — В. П.: „У нас демократическая страна, наше правительство стремится сохранить мир. . . От войны спасете? От ядерного взрыва?“ — Ответ: „Надо подумать. . . Сейчас на Земле 300 наших кораблей, основной корабль удален на 700 км от Земли. Скоро войдем с вами в контакт“». Как и в предыдущем контаминированном повествовании, явления разделены временем: история контакта — это события, происшедшие на том же месте, но через год; здесь также можно предполагать реальность первой ситуации и бессознательное «проигрывание» с целью интерпретации непонятного — во второй.

В легенде, рассказанной москвичом, в полную силу зазвучала тема спасения человечества внеземными существами от ядерной войны (в варианте, написанном информанткой, искавшей равенства с богами, это тема нравственного спасения людей инопланетянами). Тема безусловно новая, но ее современность не исключает опоры на культурную традицию. С древнейших времен и до наших дней звезды решали судьбы людей и миров; атмосферные явления, солнечные затмения, северное сияние, небесные «столбы», как и расположение созвездий, предсказывали победы и поражения в войнах, мор и бедствия на Земле. Небо вопрошали о будущем, и этот диалог не прерван в XX веке. Сегодня древний миф оделся новыми листьями, опровергая известный запрет вливать молодое вино в старые мехи, — в фольклоре это единственный способ «сберечь то и другое».

¹ См., например: Народные рассказы и песни / Ред. С. Кожевников. Новосибирск, 1937; Светлый путь / Ред. М. Лобачев. Волгоград, 1938; *Голубкова М.* Слово — силушка большая. Архангельск, 1949; *Рогожникова А. Е.* Сказы и песни / Сост. В. Савиных. Новосибирск, 1949; *Крюкова М. С.* О богатырях старопрежних и нынешних / Запись Э. Г. Бородиной-Морозовой и А. А. Морозова. Архангельск, 1946; Русские современные песни / Сост. С. Аксюка. М., 1952 и др.

² См., например: *Будина С. Р., Шмелева М. Н.* Город и народные традиции русских: По материалам Центрального района РСФСР. М., 1989. Сведения, касающиеся духовной культуры города, авторы ищут в перенесенных на городскую почву обычаях «ярилки», добрососедских «помочей» и, с другой стороны, в праздниках, имеющих целью «пропаганду очередных экономических задач» (С. 214), а также в «сезонных» праздниках, организованных клубами и парками культуры «по заранее разработанному сценарию» (С. 226—231). Думается, ближе к истине позиция А. Белоусова, рассматривающего современную городскую культуру как качественно новое явление по сравнению не только с сельской, но и с средневековой городской культурой. См.: *Белоусов А.* Судьба фольклора в городе // Наука и техника. 1989. № 2. С. 12—14.

³ *Benedict Ruth.* The science of custom // Century Magazine. 1929. № 117. P. 641—649. См. также: Every man his way: Readings in cultural anthropology / Ed. by Alan Dundes. University of California, Berkeley. New Jersey, 1968. P. 180—188. Рут Бенедикт — известный американский антрополог, автор переведенной на многие языки книги «Модели культуры» (1934). Ее предложение изучать современную, в том числе городскую, культуру было выдвинуто тогда, когда все силы фольклористов и этнографов были брошены на исследование жизни «примитивных» народов.

⁴ *Dundes Alan.* The number «three» in american culture // Dundes Alan. Interpreting folklore. Indiana university press, Bloomington, 1980. P. 134—159. Алан Дандес (р. 1934) — профессор Калифорнийского университета в Беркли, один из ведущих фольклористов Америки. В своих работах сочетает методику структурного исследования фольклора с психоанализом.

⁵ *Wolf-Knats Ulrica.* Modern urban legends seen as migratory legends // Scandinavian yearbook of folklore. 1987. Vol. 43. P. 167—179. Здесь же см. обзор литературы вопроса.

⁶ *McCillivray Rosalin.* [Рец. на кн.]: The Mexican Pet: more «new» urban legends and

some old favorites / By Jan Harold Brunvand. New York, 1986 // Western folklore. 1988. Vol. XLVII. № 1. P. 69—70.

⁷ Allen Barbara. The «Image on glass»: technology, tradition and the emergence of folklore // Western folklore. 1982. Vol. XLI. № 2. P. 87.

⁸ Fine Gary Alan, Johnson Bruce Noel. The promiscuous cheerleader: an adolescent male belief legend // Western folklore. 1980. Vol. XXXIX. № 2. P. 120—129.

⁹ Fine Gary Alan. Welcome to the world of AIDs: fantasies of female revenge // Western folklore. 1987. Vol. XLVI. № 3. P. 197.

¹⁰ Было бы точнее назвать современную легенду «легендой индустриализованного общества» и таким образом обозначить ее отличие от классической легенды, сложившейся в эпоху, ценностно ориентированную на агрокультуру, но, следуя установившейся в международной фольклористике традиции, мы сохраняем термин «городская легенда» для русского материала, еще не собранного и не изученного должным образом.

¹¹ Тексты приводятся в сокращении. Криминальные легенды записаны в конце 1980-х годов, повествования о неопознанных летающих объектах относятся к 1960—1980-м годам. Место бытования легенды указывается, имена информаторов — нет: иногда их не удавалось установить, но чаще информаторы просят не называть их.

¹² Не развлекательная, а регуляторная функция подобных «crime-story» особенно наглядна в рассказах о преступлениях, жертвой которых была сама рассказчица или кто-либо из ее знакомых: Wachs Eleanor. «With my heart in my throat and my whistle in my hand»: women's crime-victim narratives from urban setting // New York folklore. 1980. Vol. 6. № 1—2. P. 11—26.

¹³ Dundes Alan. Interpreting folklore. P. 42—43.

¹⁴ См. цикл статей на эту тему в специальном выпуске журнала «Western folklore» (1987. Vol. XLVI. № 4. P. 227—293).

¹⁵ Интерес к НЛО в нашей стране обострился в связи с Вологодским, Киевским и другими феноменами. См., например: Лаговский В. Среди ясного дня у деревни Конанцево // Соц. индустрия. 1989. 9 июля; Ляхов А. Высота 611: загадки остаются // Там же; Герасимов Ю. НЛО // Смена. 1989. 6—8 июля; Рост — выше человеческого // Вечерний Ленинград. 1989. 3 июля; Лебедев Н. НЛО: продолжение легенды // Там же. 27 сент.; Неделя. 1989. № 33. 14—20 авг. и др.

¹⁶ Bearden Thomas E. Excalibur Briefing: explaining paranormal phenomena. San Francisco, 1980. P. 45—73. Цит. по: Rojcewicz Peter M. The «Men in black»: Experience and tradition: analogues with the traditional devil hypothesis // Journal of american folklore. 1987. Vol. 100. № 396. P. 154.

¹⁷ Санаров В. И. НЛО и энлонавты в свете фольклористики // Советская этнография. 1979. № 2. С. 145—154.

¹⁸ Rojcewicz Peter M. Op. cit. P. 153—157.

¹⁹ За предоставленную мне возможность работать с текстами архива Комиссии по изучению аномальных явлений в природе (далее сокращенно: КАЯ, с указанием шифра источника) приношу искреннюю благодарность руководителю Комиссии Арvidу Игоревичу Мордвин-Щедро и ее секретарю Игорю Николаевичу Батурину.

²⁰ КАЯ. «П»-«Р»-78/5. Л. 1.

²¹ Там же. К-098 ЛА. Л. 1—2.

²² Там же. К-080 ЛА. Л. 1—3.

²³ Фрейд Зигмунд. Введение в психоанализ: Лекции. М., 1989. С. 84, 134, 99.

²⁴ Там же. С. 96—98.

²⁵ Северные сказки: Сборник Н. Е. Ончукова. СПб., 1908. С. 576.

²⁶ Памятники старинной русской литературы, издаваемые гр. Г. Кушелевым-Безбородко / Под ред. Н. И. Костомарова. СПб., 1860. Вып. 1. С. 154.

²⁷ КАЯ. К-090 ЛА. Л. 3—4. Впрочем, несмотря на то что каждый уверен в более высоком уровне цивилизации пришельцев, далеко не всякий стремится на деле попасть в этот «иной мир». 4 июля 1989 года три киевлянки, прогуливавшиеся в Гидропарке, наотрез отказались улететь с Земли вместе с златовласыми пришельцами на их серебристом корабле: Маслов А. «Это были пришельцы. . .» // Неделя. 1989. № 33. 14—20 авг. С. 24.

²⁸ Там же.

²⁹ Сравнительный указатель сюжетов: Восточнославянская сказка / Сост. Л. Г. Бараг, И. П. Березовский, К. П. Кабашников, Н. В. Новиков. Л., 1979. № — 811*.

³⁰ КАЯ. К-079 ЛА. Л. 1—4.

³¹ Памятники старинной русской литературы. . . С. 153—161.

³² КАЯ. К-068 ЛА. Л. 1. Ср. сходный случай в поле из записей Н. Е. Ончукова в Архангельской губернии: рабочий шел поправлять копну сена, но был поднят на воздух неведомой силой и с трудом пойман товарищами. «Подходит и видит, что зарод целой и шум сделался в воздухе, „меня подоткнуло под бока и не живой и не мёртвой“. В эту ночь перелетел на свои покосы, в Кривой пояс. Там народ работал и видит, что мужик по воздуху летит, сымать его некак и говорить он ничего не может. . . не в чувствии был с неделю, думали што помрёт. А выздоровел». См.: Северные сказки. . . С. 592—593. В вышеприведенном уфологическом рассказе информатор также сообщает о том, что некоторое время провел в воздухе, в космическом корабле энлонавтов.

ВСЕМИРНАЯ ИСТОРИЯ В ДУХОВНОМ МИРЕ ДРЕВНЕРУССКОГО КНИЖНИКА

(К ВОПРОСУ ЛИТЕРАТУРНОГО ОСВОЕНИЯ ХРОНИКИ АМАРТОЛА)

Нам ничего не известно о существовании каких-либо историографических построений в языческой Руси, и мы не знаем, сопровождали ли представления о соседствующих с Русью народах и странах сведения о их истории, столь же протяженные во времени, как историография славян, отраженная в «Повести временных лет». До нас дошла лишь христианская историография, древнейшим памятником которой (из полностью до нас дошедших¹) является уже упомянутая «Повесть».

Но это летописание, и прежде всего великокняжеское и общерусское, с самого своего возникновения лежало в русле истории мировой. Своей «разомкнутостью» историография Руси обязана византийским историческим сочинениям, несшим идею закономерности развития и глубокой взаимосвязанности событий мировой истории.² Говоря о такого рода воздействии византийской историографии на русскую культуру первых веков после христианизации, в первую очередь имеют в виду два памятника — Хронику Георгия Амартола и Хронику Иоанна Малалы. Одни из первых прочитанных на Руси книг, хроники оказали двоякое, так сказать, «ретроспективное» и «перспективное» влияние. С одной стороны, их значение заключалось в обобщенной (и строго говоря, довольно примитивной) характеристике мировой истории, достаточно богатой фактографическими материалами (хотя и разбавленными догматическими рассуждениями — у Амартола — или сюжетами античной мифологии — у Малалы) и благодаря этому обогатившей древнерусское сознание перечнем конкретных исторических фактов. А с другой — это был своего рода образец, эталон, в течение шести веков оказывавший несомненное влияние на отечественную историографию. Однако нужно сразу же подчеркнуть, что византийский «авторитет» отнюдь не переломил национальную историографическую традицию, и русские летописи — в отличие от византийских хроник — остались суммой погодных статей,³ а хронографическая форма была принята только сочинениями по всемирной истории.

В настоящей работе предложен ряд наблюдений, относящихся к древнерусскому переводу Хроники Амартола в наиболее ранний период его бытования на Руси. Произведение, традиционно именуемое Хроникой Георгия Амартола, состоит из двух частей. Собственно Хроника

Амартола, начиная повествование «от сотворения мира», доводит его до царствования византийского императора Михаила III (ум. в 867 году) и составлена, вероятно, не позднее середины 60-х годов IX века. Впоследствии к ней было прибавлено продолжение, взятое из Хроники Симеона Логофета, рассказывающее о событиях вплоть до 948 года.⁴

По мнению В. М. Истрина, с греческого Хроника была переведена в Киеве в середине XI века.⁵ Вопрос о месте перевода вызвал споры.⁶ Как бы то ни было, не вызывает сомнений другое: в XI веке Русь оказалась способной не только осмыслить византийскую хронографию, но и развить ее, создав Хронограф по великому Изложению.

Перевод Хроники бытовал в отдельных списках и в составе исторических компиляций. Текст отдельных списков никогда не подвергался сознательной правке, не было и позднейших обращений к греческому оригиналу.⁷ Количество дошедших до нас списков (16) свидетельствует о том, что Хроника была популярна (заметим, что ни одного отдельного списка Хроники Малалы не известно). Можно предположить, что именно привлекало древнерусского книжника в Хронике Амартола — ее историографическая полнота: здесь последовательно излагалась *вся* (как казалось средневековым книжникам) всемирная история от сотворения мира до «наших дней».⁸

Богатый материал для изучения восприятия Амартола древнерусским книжником дают составленные на Руси хронографические компиляции. Первым опытом обращения к мировой истории был Хронограф по великому Изложению (далее — ХВИ), датируемый XI веком.⁹ Из источников, использованных при составлении ХВИ, Хроника Амартола является основным.¹⁰ Хронограф дошел только в составе позднейших компиляций и может быть реконструирован лишь частично. Надежной реконструкции памятник поддается начиная с царствования Ровоама.¹¹ Изучая ХВИ, О. В. Творогов пришел к выводу о существовании трех его редакций (видов). Первая отразилась в Повести временных лет,¹² Вторая — в Троицком хронографе, Третья — в Хронографических паляях (Полной и Краткой) и в Еллинском летописце 2-го вида.¹³ Все заимствования из Хроники Амартола в перечисленных памятниках (кроме Повести и Еллинского летописца) принято возводить к

ХВИ, а не к Амартолу непосредственно.¹⁴ Сопоставление этих памятников позволило нам заключить, что основные изменения в текст Амартола внесены еще составителем ХВИ, поэтому, кроме оговоренных случаев, чтения привлекаемых хронографических сводов приравниваются к чтению ХВИ.

Для составителей древнерусских хронографов Хроника Амартола была больше, чем просто источник. Дело даже не в объеме заимствований (а в ранних сводах выписки из Амартола значительны). Хроника была образцом построения, той «несущей конструкцией», на которой крепились все иные сообщения. Это не значит, что любой дополнительный источник неизменно предварялся выпиской из Хроники. При описании некоторых эпизодов или периодов всемирной истории Хроника Амартола вообще оказывается как бы в тени, уступая место выпискам из других памятников. Особенно это заметно в части ветхозаветной истории. Так, на отрезке от царствования Азарии до царствования Иоахаза Полная хронографическая паляя за основу берет IV Книгу Царств.¹⁵ В своем месте роль основного источника — и в Полной палее, и в Троицком хронографе — последовательно выполняют Книга пророка Иеремии, Книга пророка Даниила, а также Толкования Ипполита на книгу пророка Даниила. Все названные памятники (кроме IV Книги Царств) составляли «конвой» ХВИ.¹⁶ В дальнейшем они попали в текст «сопровождаемых» ими компилятивных сводов, дополнили, а в иных случаях и заменили читавшиеся там фрагменты. Комментируя эти замены и дополнения, можно указать несколько обстоятельств. ХВИ, для которого Амартол был важнейшим источником, представил ветхозаветную историю компактивно. Вероятно, это было первой причиной множества дополнений, отмечаемых в хронографах орбиты ХВИ. Второй причиной могла оказаться доступность источников по этому периоду, главными из которых были библейские книги. Нетрудно заметить, что именно в начальной части расхождения между памятниками круга ХВИ наиболее значительны. Вплоть до царствования Кира параллели их между собой нерегулярны. Это также вполне объяснимо обилием источников, из которых составитель каждого создаваемого хронографа мог выбирать сведения по своему вкусу. Сопоставляя же индивидуальные чтения Хроники в привлеченных хронографах, можно заключить, что на отрезке, предшествующем истории Рима, создатель ХВИ последовательно и непрерывно заимствовал из Амартола.

Трудно судить, насколько точно ориентировался в значимости различных событий книжник XI века. Особых пристрастий в этой части Хронографа мы не находим. Похоже, что в отношении отбора сюжетов, а также большей или меньшей подробности их изложения, он целиком полагался на Амартола, сокращая текст сообщений пропорционально их величине в источнике. В числе наиболее крупных извлечений можно назвать рассказ об Александре Македонском. Он сохранился в Хронографических паляях.

Почтительное отношение к Александру неожиданно и прочно вошло в православную традицию. Показательно, что составитель Троицкого хронографа заменил сведения Георгия Амартола текстом «Александрия». В соответствующем месте Еллинского летописца 2-го вида (для которого ХВИ вообще не был основным источником) также читается «Александрия».

Римская история за несколькими исключениями изложена по Хронике Малалы. Этим повествованием роль Малалы в ХВИ практически исчерпывается. Столь ограниченное использование Малалы отражает осторожность составителя ХВИ в отношении этой Хроники. В самом деле, определил на долю Хроники Малалы отрезок от Ромула и Рема до Юлия Цезаря (причем от описания правления Ромула и Рема повествование делает скачок непосредственно к царствованию Юлия), римскую историю эпохи Августа древнерусский книжник значительно дополняет по Хронике Амартола. Царствование Августа — это уже «священная история».

Анализ памятников, восходящих к ХВИ, показывает, что он был построен весьма экономно. Хронограф почти не содержал длиннот, тормозящих повествование. Это тем более делает честь составителю ХВИ, что основной его источник — Хроника Амартола — многословием, несомненно, грешит. Пространные рассуждения Георгия обычно сопровождаются рядом исторических параллелей и цитат. Кроме того, следует вспомнить, что и Хроника, в свою очередь, конгломерат самых разнообразных памятников,¹⁷ каждый из которых имеет свою композицию, свое «художественное время» и пр. В этих обстоятельствах составитель ХВИ также обнаруживает незаурядное умение. Позиция его определена довольно четко, он не описывает событий, а лишь информирует о них, не пускаясь в излишние подробности. Особенно рельефно избирательное отношение к тексту Хроники проявляется на отрезке, посвященном истории Византии, где Амартол становится практически единственным источником: из рассказа о царствовании Константина Великого изъято прение Сильвестра с иудеями, содержащее богословские рассуждения; в повествовании об Афанасии Александрийском опущена обширная проповедь с историческими параллелями о том, как следует праведно судить (в связи с осуждением самого Афанасия); вслед за описанием смерти Константина и упоминанием значения Никейского собора опущены рассуждения о Троице; перед рассказом о Юлиане Отступнике выпущен сюжет о Флавиане Антиохийском, а в ходе рассказа — обличительная речь Григория Богослова и описание репрессий Юлиана; исключен пространный рассказ о монахах и праведниках, пострадавших при императоре Валенте; из фрагмента о Феодосии I изъяты рассказы об учебе его сыновей, о разрушении кумиров и о победе Феодосия над Евгением, возведенным полководцем Арбогастом на западный престол; опущено повествование об Иоанне Златоусте; исключены подробности жизнеописания

¹⁰ Русская литература, № 1, 1990 г.

сания Феодосия II; от обширных рассуждений о Симеоне Столпнике и о столпостоянии оставлено краткое упоминание; в описании царствования Анастасия опущен ряд событий церковной и светской истории; после рассказа о V Соборе исключено большое отступление от ересей, а также обличение содомского греха; из фрагмента о царствовании Константина III изъято несколько дидактических сюжетов, а также размышления о покаянии; после рассказа о Магомете опущено обличение магомета, лжебогов и лжепророков; сообщение о Святой земле использовано только в части описательной: богословские комментарии выпущены; последовательно исключены отношения византийских императоров с сарацинами; не вошел ряд учительных рассказов, следующих за фрагментом о Льве III; отсутствуют порицания Константина V, Льва V. Изложение византийской истории конца IX—начала X века, за несколькими исключениями, отличается особенной краткостью, сводясь к перечислению императоров.

Перечень основных пропусков, сделанных составителем ХВИ, показателен. Изъятые фрагменты Амартола, восходящие к агиографическим источникам (в частности, к житиям Сильвестра и Арсения) и к мартирологиям; не включаются также богословские рассуждения, обличения и учительные слова. Таким образом, сокращения подверглись жанры, предполагающие либо сильно развитый сюжет (агиография), либо, наоборот, полное отсутствие такового (гомилетика). Возвращаясь к упоминавшемуся «художественному времени», следует указать на некоторые его особенности в ХВИ, связанные с теологическим пониманием истории средневековым книжником. Центральным моментом истории человечества, согласно христианской доктрине, является рождение Иисуса Христа. Ветхозаветную же и новозаветную истории принято схематически уподоблять двум конусам, сходящимся вершинами в объединяющей точке — жизни Христа. Мировая история, таким образом, делится на «предшествующее» (предуготовляющее) и «последующее» (выполняющее).¹⁸ Композиция ХВИ это воззрение иллюстрирует. Ограничиваясь относительно краткими выписками из истории ветхозаветной, на отрезке, посвященном евангельской эпохе, а также правлению Константина Великого (создание первой православной державы), описания ХВИ становятся более подробными,

замедляя художественное время. В этой части ХВИ кроме Хроники Амартола использован еще какой-то неустановленный источник. В дальнейшем, после фрагмента о царствовании Константина, время вновь ускоряется, сообщения о византийских событиях становятся предельно краткими. Мнение об отсутствии интереса книжника XI века к истории ромеев представляется нам вполне обоснованным. Имперский пафос византийской историографии к этому времени был еще чужд и непонятен.¹⁹ Исключение составляют рассказы о вселенских соборах: внимание к ним самое пристальное. Подробно изложены сообщения о еретичестве (Мани, Ориген), а также о нашествиях руси.

Стройной композиции, характерной для ХВИ, в памятниках, к нему восходящих, мы уже не видим. Стремление к замене текста Амартола другими источниками особенно отчетливо выражено в Троицком хронографе. Об использовании фрагмента «Александрии» уже говорилось. Можно указать также включение пространных выписок из Жития Петра и Павла, Жития Константина и Елены. При описании царствования Юстиниана Великого использовано большое Сказание о Софии Цареградской.²⁰ Причиной такого построения Троицкого хронографа могло быть, с одной стороны, пристрастие к тем или иным сюжетам, возведенное в главный принцип композиции, а с другой — «соблазн» максимально использовать все различные материалы.

Известно, что перевод Хроники Амартола не во всех его частях можно признать удачным. Частые лексические и синтаксические кальки с греческого, а порой и неверное понимание делали чтение перевода затруднительным. В отличие от текста отдельных списков Хроники, текст заимствований из нее в древнерусских хронографах более упорядочен и удобочитаем (как уже отмечалось, основные изменения были внесены еще создателем ХВИ). Обратной стороной такой упорядоченности было, разумеется, известное отступление от оригинала перевода: оснований предполагать правку по греческому тексту у нас нет. Тип и характер вносимых изменений — яркое тому свидетельство. Заметим кстати, что и знание греческого составителем ХВИ нам представляется маловероятным. На это предположение наталкивают два чтения в реконструированном тексте Хронографа:

Хроника Амартола ²¹

сынъ Селевкиевъ Филипаторовъ, рекше Отчелюбец (199, 12—13)
Кампании и Амафи и в Неаполи, рекше новъ город (468, 25—26)

ХВИ (в передаче Троицкого хронографа)

сынъ Селукыевъ, рекше Отецьлюбець
Кампилии, рекше Новъгородъ

Исключив слова «Филипаторовъ» и «Неаполи», книжнику, владеющему греческим, было бы логично также убрать «рекше» («то есть»).

Обратимся к изменениям, которые претерпел текст Хроники Амартола в ХВИ. Основным способом правки составитель ХВИ избрал сокращения. Незначительные события и уточне-

ния, как правило, изымаются; оставлены лишь сведения, необходимые для существования сюжета. Длинные и витиеватые фразы Хроники нередко усечены или разбиты на более короткие периоды. Это, а также последовательное выведе-

ние из текста Амартола определений, дополнительный свидетельствует о том, что редактора в построении предложения привлекали простота и краткость. Приведем небольшой пример переработки текста:

Хроника Амартола

Тъ съ тѣшаниемъ посла повелѣние всюду привести оземьствованымъ крестьяномъ съ великою чествою ити въ своя си, и капища идольская раскопати, Христовы же церкви създати. И ктому заповѣда законы многы всюду, яко оттолѣ идольская капища святителемъ Христовымъ и крестьяномъ точю владѣти и рядити (333, 28—334, 2).

ХВИ (по Троицкому хронографу)

Тъ съ тѣшаниемъ великомъ посла всюду привести заточеныя крѣстьяны въ своа си. И капища идольская раскопати, Христовы же церкви създати. И заповѣда всюду крѣстьяномъ тѣчю владѣти и рядити.

Можно также отметить стремление к известной модернизации лексики и грамматических форм: замены «таче» (155, 10) на «потомъ», «воину» (188, 9) на «всегда», «книгъчия» (193, 20) на «книжъникъ», «два краты» (454, 25) на «дващды». Дательный беспредложный «брата же бѣста два ему» (334, 9) заменен на родительный с предлогом «брата же бѣста у него два», винительный падеж «оставивъ его самодержьца» (358, 11—12) на творительный «постави его самодержьцемъ». Таких примеров немного, но на фоне общей тенденции к упрощению текста Амартола они имеют значение.

Тем не менее не всякий фрагмент Хроники подвергался правке. Извлечения, повествующие о решениях вселенских соборов, в ХВИ оставлены без изменений. Возможно, для вмешательства в философский текст составителю ХВИ не хватало опыта. При этом стоит указать, что уже в Полной хронографической палее, не внесшей в текст Амартола значительных коррективов, именно фрагменты о соборах основательно переработаны.

Почти не тронуты правкой рассказы о Магомете, о чудесных знаменьях, бывших в царствование Маврикия, — столь же занимательные, сколь и далекие от русской жизни сюжеты. В целом же, повторяем, извлечения из Хроники несут на себе осязаемый отпечаток редакторского вкуса составителя ХВИ. Отдельные списки Амартола обладали неприкосновенностью цельного произведения, своего рода «внутренним давлением», препятствующим изменению в структуре. Отношение к полным спискам Хроники было сродни отношению к сакральному тексту, не допускающему вмешательства ни фактического, ни стилистического характера: повествование Амартола излагало не столько историю, сколько «священную историю». В ином положении оказывались *заимствования* из Хроники. Непонятый фрагмент не имел шансов попасть, а тем более остаться в дальнейшем в памятниках, с каждой редакцией обновляющих свой состав. Текст должен был обладать «конкурентоспособностью», и для этого требовалось внесение изменений.

Очевидно, что на раннем этапе русской хронографии Хроника Амартола по значимости

не имела себе равных. Но здесь перед нами возникает вопрос: почему именно Амартол, а не Малала? Ведь основная особенность Хроники Амартола, ее характерное свойство — многочисленные рассуждения и толкования составителя ХВИ оставили равнодушным. Привлекала преимущественно фактография — как раз то, что было сильной стороной Хроники Малалы. Напомним, что и сама Хроника Амартола вплоть до царствования Юстиниана Великого во многом основывалась на Малале. Следовательно, оба хрониста оперировали целым рядом одинаковых фактов. Главным проявлением творческой активности могло быть, таким образом, лишь *отношение* хронистов к событиям, та концепция, подтверждением которой события служили. Она и определила выбор: составителя первого русского хронографа отпугивал языческий дух Малалы. Возможно, не удовлетворяло и то, что Хроника Малалы доведена лишь до Юстиниана, наконец, допустимо, что она была известна не в полном своем виде. В то же время строго избирательный подход к Хронике Амартола и вносимые в ее текст изменения выявили критическое отношение древнерусской хронографии и к тому типу изложения истории, который предлагал Амартол. В дальнейшем эта тенденция усиливалась и тексты Хроники в древнерусских хронографах уступали место иным источникам.

¹ Как известно, предшествовавший «Повести» Начальный свод может быть лишь частично реконструирован по Новгородской первой летописи (см.: Шахматов А. А. Киевский Начальный свод 1095 г. // Академик А. А. Шахматов. М.; Л., 1947. С. 156—157).

² См.: Творогов О. В. Византийские хроники в Древней Руси // Русская и грузинская средневековые литературы. Л., 1979. С. 86—92.

³ См.: Лихачев Д. С. Русские летописи и их культурно-историческое значение. М.; Л., 1947. С. 85—86.

⁴ См.: Истрин В. М. Хроника Георгия Амартола в древнем славяно-русском переводе. Пг., 1922. Т. 2. С. 411.

⁵ Там же. С. 268—309.

⁶ Краткое изложение сути полемики см.: Франклин С. К вопросу о времени и месте перевода Хроники Георгия Амартола на славянский язык // ТОДРЛ. 1988. Т. 41. С. 324—330.

⁷ См.: Истрин В. М. Хроника Георгия Амартола... Т. 2. С. 417.

⁸ В действительности же даже европейская история была представлена избирательно: из богатейшей истории античной Греции в Хронике подробно отразилась лишь деятельность Александра Македонского; в истории Рима был «опущен» республиканский период; интереса к истории европейских государств, сложившихся на руинах Римской империи, Амартол также не проявляет.

⁹ См.: Творогов О. В. Древнерусские хронографы. Л. 1975. С. 20.

¹⁰ Там же. С. 58.

¹¹ См.: Истрин В. М. Редакции Толковой палеи. СПб., 1907. С. 165; Творогов О. В. Древнерусские хронографы. С. 54.

¹² Творогов О. В. Повесть временных лет и Хронограф по великому Изложению // ТОДРЛ. 1974. Т. 28. С. 99—113.

¹³ Творогов О. В. Древнерусские хронографы. С. 73.

¹⁴ Там же. С. 52. Это касается не только фрагментов Хроники, читающихся в двух или более памятниках, но и большой группы извлечений, присутствующих только в одном из па-

мятников. Подобные извлечения исследователями также возводятся к ХВИ. В пользу такого вывода говорят особенности обработки этих фрагментов (см.: Истрин В. М. Редакции Толковой палеи. С. 156; Творогов О. В. Древнерусские хронографы. С. 53—54).

¹⁵ Об источниках рассматриваемых памятников см.: Творогов О. В. Древнерусские хронографы. С. 237—304.

¹⁶ Там же. С. 67.

¹⁷ См.: Шестаков С. 1) О происхождении и составе Хроники Георгия Монаха (Амартола). Казань, 1892; 2) По вопросу об источниках Хроники Георгия Монаха (Амартола): (IV книга Хроники). СПб., 1892.

¹⁸ См., например: Коллингвуд Р. Дж. Идея истории. Автобиография. М., 1980. С. 50.

¹⁹ См.: Franklin S. The Empire of the Rhomaioi as Viewed from Kievan Russia: Aspects of Byzantino-Russian Cultural Relations // Byzantion. T. 53. Bruxelles, 1983. P. 507—537.

²⁰ См. подробнее: Творогов О. В. Материалы к истории русских хронографов. 3. Троицкий хронограф // ТОДРЛ. 1989. Т. 42. С. 287—343.

²¹ Чтения Хроники Амартола цит. по: Истрин В. М. Хроника Георгия Амартола... 1920. Т. 1. Цифры в скобках указывают на страницу и строку издания.

Г. И. Ганзбург

К ИСТОРИИ ИЗДАНИЯ И ВОСПРИЯТИЯ СОЧИНЕНИЙ ЕЛИЗАВЕТЫ КУЛЬМАН

Прежде чем приступить к изложению издательской истории поэтического наследия Кульман, поясню, каким образом возникла настоящая работа, иначе сама тема ее может показаться читателю странной.

Началось с того, что в ходе музыковедческого исследования потребовалось, как это часто бывает, привлечь некоторые данные из области литературоведения. Конкретно: при изучении вокальной музыки немецкого композитора Роберта Шумана понадобилось выяснить, что собой представляла поэтесса Елизавета Кульман, жившая в России (в Петербурге) в первой четверти XIX века. Это было необходимо сделать, поскольку Шуман в 1851 году сочинил на стихи Кульман два вокальных цикла (в общей сложности 11 композиционных единиц): «Девичьи песни», Ор. 103 для двух женских голосов и фортепиано, и «Семь песен», Ор. 104 для голоса и фортепиано.

При выборе литературной основы для вокальной музыки Шуман руководствовался весьма жестким критерием. Вот его слова: «Сплести музыкальный венок вокруг головы истинного поэта — нет ничего прекрасней; но тратить его на будничное лицо — стоит ли это

усилий?»¹ О Кульман же он так высказался в письме от 10 июня 1851 года (в издательство «Фр. Кистнер»): «...по моему мнению, она существо исключительное, и не только как поэтесса...»² О собрании стихотворений Кульман, вышедшем на немецком языке шестым изданием: «...это воистину блаженный остров, всплывший из хаоса нашей современности».³ Здесь я должен заметить, что мнение Шумана в вопросах литературы (и немецкоязычной поэзии особенно) — одно из самых авторитетных в Европе того времени. Шуман не только досконально разбирался в этой области как аналитик, но и сам был блистательным писателем-публицистом, чьи статьи и письма стали ценным памятником литературы романтического периода. В них, как и в его музыкальном наследии, воплотились талант, вкус и мастерство большого художника.

Принципиально важно, что, сочиняя цикл Ор. 104, композитор ставил перед собой и специальную задачу: сделать имя Е. Кульман широкоизвестным. А это привело к уникальному композиционному решению: в структуру цикла помимо поэтического текста вокальной партии вошли и другие *литературные* компоненты

(«Посвящение», предисловие к каждой песне и послесловие). Текст «Посвящения» уместно привести здесь полностью.

«Посвящение». Эти скромные песни посвящены памяти девочки, которой давно уже нет среди нас и имя которой известно совсем немногим. Она была, однако, из тех чудесно одаренных созданий, которые являются в мир весьма редко. Уроки высшей мудрости в искусном поэтическом выражении даются здесь устами ребенка; сами стихи говорят о том, как жизнь ее, протекавшая в тихой безвестности и глубочайшей бедности, бывала богата радостями. Из тысячи коротеньких стихотворений, из которых лишь немногие подходят для музыкального сочинения, выбрано несколько; эти песни могут лишь приблизительно обрисовать ее характер. Вся ее жизнь была поэзией, из этого богатого бытия могли быть выбраны лишь отдельные моменты.

Если бы эти песни могли сделать ее имя известным в тех многочисленных кругах, где о ней до сих пор не слыхали, я бы считал свою цель достигнутой. Я верю, что поэтесса, которая три десятилетия назад была знакома на севере лишь единицам, рано или поздно будет встречена в Германии как светозарная звезда, и сиянье ее широко разольется над всеми странами.

Дюссельдорф, 7 июня 1851 г.⁴

В предисловиях к каждой из семи песен цикла и в послесловии кратко сообщаются биографические сведения о Е. Кульман. Наличие таких необычных литературных вкраплений между музыкальными номерами существенно видоизменяет жанровую природу цикла и ставит особые проблемы перед исполнителями. Однако разговор об этой стороне дела — предмет для другой, сугубо музыковедческой статьи.

Итак, изучая соответствующий период творчества Шумана, исследователь обязан *знать* о Кульман и ее поэзии. Но, проявив законный интерес к этой теме, я столкнулся с тем, что в литературоведении нет соответствующих разработок. В таких случаях не остается иного пути, кроме самостоятельного поиска и изучения материалов, что и было мною предпринято. Эта часть работы стала отдельным сопутствующим исследованием, результаты которого могут быть полезны не только мне и не только для решения узкомузыковедческих задач. Поэтому я счел полезным изложить в ряде публикаций полученные сведения.

О Елизавете Борисовне Кульман известно, что родилась она в 1808 году в немецкой семье потомственных офицеров, состоявших на службе в русской армии; в раннем детстве проявила выдающиеся дарования в различных областях творчества, по силе сравнимые, пожалуй, только с детскими проявлениями гениальности у Моцарта. В частности, биографы сообщают, что Е. Кульман знала одиннадцать языков и сочиняла оригинальные стихи на четырех из них: русском, немецком, итальянском и французском. Имеются одобрительные отзывы И. В. Гете и

Жан Поля о ее ранней лирике. Гете: «Я прочту ей со временем почетное место в литературе, на каком бы из известных ей языков она ни вздумала писать».⁵ Жан Поль: «Мы, жители юга, досель мало заботились о северных литературах, но я предчувствую, что эта северная звездочка рано или поздно принудит нас обратить на нее взоры».⁶ Авторитетный в Европе знаток античности, переводчик Гомера, поэт И. Г. Фосс так отзывался о кульмановских подражаниях древнегреческим авторам: «Эти стихотворения можно почесть мастерским переводом творений какого-нибудь поэта блистательных времен греческой литературы, о которых мы до сих пор не знали: до такой степени писательница умела выникнуть в свой предмет. Нет слова, которое могло бы нас разубедить, что мы читаем творение древности».⁷

Е. Кульман умерла в 1825 году в возрасте 17 лет, по-видимому, от скоротечной чахотки. Подробные биографические сведения о ней сосредоточены в книгах литературного критика А. В. Никитенко и Карла-Фридриха Гросгейнриха (1783—1860) — педагога, руководившего образованием Кульман, а впоследствии ставшего инициатором издания ее произведений.⁸

Изучение творчества Кульман на нынешнем этапе должно происходить на двух уровнях, которые, впрочем, не всегда удается разграничить. Первый из них, условно говоря, — *фактология*, второй — *проблематика*.

Фактологическое направление включает три больших раздела: 1) биография; 2) издательская история и 3) история восприятия наследия Кульман читающей публикой и пишущими людьми (поэтами, композиторами, учеными). Проблематика состоит в решении ряда филологических, историко-педагогических и искусствоведческих вопросов, например, о ценности поэтического наследия Е. Кульман, о творческом формировании Кульман как факте истории педагогики, о музыкальной интерпретации произведений Кульман и т. д. — с течением времени проблематика может расширяться или, наоборот, исчерпаться. Особую задачу составляет подготовка современного научного издания сочинений Кульман, что потребует серьезной текстологической работы.

Настоящая статья посвящена одному из перечисленных выше пунктов, а именно издательской истории. Часть представленных здесь материалов впервые извлечена из архивов.

История публикаций сочинений Е. Кульман сама по себе чрезвычайно интересна и поучительна. В ней отразилась физиономия времени, проявились в действии характеры людей, запечатлелись приметы культурного контекста эпохи.

После смерти Е. Кульман у Гросгейнриха сложилось убеждение, что творчество его ученицы представляет ценность для читательской аудитории России и Европы. Он предпринимает настойчивые многолетние усилия к тому, чтобы опубликовать наследие Кульман и привлечь к нему внимание литературного мира. Это, однако, вовсе не означало, что Гросгейнрих не видел уязвимых сторон в сочинениях своей

ученицы. Напротив, он остро сознавал и трагичность ранней оборванности творчества Кульман, и все несовершенство ее произведений, связанные с неполнотой развития и раскрытия ее потенциальных возможностей. Как человек весьма искушенный в истории литературы, он в состоянии был заранее предвидеть те сомнения и упреки, которые выскажут просвещенные читатели. Но его трезвый взгляд ученого и педагога в том именно и проявился, что он оценил явление всесторонне, как сказали бы теперь, комплексно. Гросгейрих полагал, что Кульман сможет существовать в сознании читателей и в памяти культуры благодаря совокупному воздействию на читателя ее сочинений, личности и судьбы. Т. е. он признавал эстетическую и этическую значимость образа Елизаветы Кульман — поэтессы и человека.

Предвидя опасность скороспелых выводов, основанных на первом, поверхностном впечатлении, Гросгейрих в переписке с издателями и влиятельными журналистами стремился упредить и смягчить возможное раздражение, склонить потенциальных критиков к снисходительности. Например, в письме А. А. Краевскому по поводу «Сказок» он замечает: «Елисавета Кульман умерла на осьмнадцатом году; Вы слишком справедливы, чтоб требовать от нее совершенства».⁹ В письме С. П. Шевыреву от 12 апреля 1841 года: «... я осмеливаюсь просить Вас удостоить... произведения Елисаветы Кульман нескольких слов в Вашем журнале. Большая часть сих сказок писана ею среди мучений той болезни, которая привела смерть ее; она же умерла на осьмнадцатом году от роду. Я уверен наперед, что Вы от таких лет не будете требовать совершенства».¹⁰ Цитированные обращения к Краевскому и Шевыреву Гросгейрих писал уже после повторного выхода в свет сочинений Е. Кульман в 1841 году. Основная издательская программа была к этому времени выполнена, оставалось позаботиться о том, чтобы уже поступившие в продажу издания не прошли мимо внимания критики и читающей публики. Но этому завершающему этапу всего предприятия предшествовало около десяти лет борьбы за опубликование наследия Кульман. За эти годы Гросгейрих обращался ко многим влиятельным людям и получил реальную помощь от президента Российской Академии адмирала А. С. Шишкова, санкционировавшего издания книг Кульман на средства Российской Академии, и адъюнкта Петербургского университета А. В. Никитенко, написавшего развернутый биографический очерк, который предал издание «Пиитических опытов» Е. Кульман. Поддержку оказали также члены Российской Академии И. И. Мартынов, А. Х. Востоков, П. А. Ширинский-Шихматов, ряд издателей, поместившие сочувственные оглазки на выход из печати книг Кульман.

Начиная с июня 1832 года мы можем документально проследить развитие событий. Что касается предшествовавшего семилетия, с 1825 по 1832 год, то можно лишь догадываться о тех действиях, которые предпринимал Гросгейрих.

Очевидно, тогда была проделана текстологическая обработка огромного массива бумаг, оставшихся после смерти Кульман, и подготовлено несколько рукописных экземпляров собрания ее сочинений («Пиитических опытов»), которые потом могли бы быть предложены для ознакомления ведущим писателям и ученым. В июне 1832 года Гросгейрих обращается к президенту Российской Академии адмиралу А. С. Шишкову и представляет на рассмотрение Академии текст «Пиитических опытов» Кульман. В первом письме Шишкову он пишет:

«Ваши справедливость и доброта так хорошо и повсеместно известны, что, будучи иностранцем и едва имея счастье быть с Вами знакомым, я осмеливаюсь с верой взывать к ним.

Во время пребывания в этой столице в течение двадцати пяти лет я имел удовольствие обучить пять отменных учеников, среди которых была молодая особа, коей природа в высокой степени дала способности к языкам и поэзии. Наблюдая ее большие успехи, я посвятил ей свои часы досуга; другие педагоги, замечая ее большие дарования и учитывая бедность ее родных, также совершенно бесплатно посвятили себя тому, чтобы способствовать, насколько это от них зависело, быстрому развитию таких редкостных талантов. Она ответила на все проявления заботы даже большим, чем можно было ожидать при ее молодости. Я оказался свидетелем сцены, которая никогда не исчезнет из моей памяти. Ее учитель русского языка, изложив ей принципы русского стихосложения, попросил ее попытаться сложить четыре или восемь стихов, чтобы увидеть, усвоила ли она то, о чем шла речь; она ему сложила небольшую пьесу в стихах, после чтения которой он ей сказал: „Я отдам в ваше распоряжение все, что имею из русских поэтов; вы их прочтете и попытаетесь им подражать, но вы, вы больше не нуждаетесь в моих уроках“. Он ее познакомил с Ломоносовым, Херасковым, Озеровым, Державиным и некоторое время спустя с Вашим переводом в поэтической прозе „Освобожденного Иерусалима“. Это были ее образцы, к которым она прибавила Гомера, которого не переставала читать и перечитывать. Переводя Оды Анакреона русским свободным стихом, она избрала для них стих, имевший редкий размер, говоря, что у нее будет свой стих для себя и что, избавившись от рифмы, она сумеет писать, как ей нравится.

Пользуясь с четырнадцатилетнего возраста расположением и благосклонностью Ее Императорского Величества Императрицы Елизаветы и услышав, что говорят, будто дочь некоего господина Либерехта, если я не ошибаюсь, члена Академии изящных искусств, была названа членом этой Академии, она поддалась захватывающей мысли суметь когда-нибудь сделаться членом Российской Академии, эта мысль властно завладела ее воображением и склонила ее приложить самые большие усилия, чтобы со временем достичь этой цели. Но ей не суждено было этого добиться. Однако она оставила после себя редкий пример того, что может талант при содействии упорного труда. Нельзя оспаривать ее

заслугу писать с одинаковой легкостью на трех языках: стихотворения, существующие на всех трех, дают тому подтверждение. Она оставила, кроме того, полный перевод в стихах трагедий Озерова, труд, предпринятый с намерением немного улучшить тяжелое положение своей матери, не разъезжаясь с ней. Прошло одиннадцать месяцев, как эта обездоленная мать, изнемогая под тяжестью своих сетований, закончила свои дни и на смертном одре завещала мне заботу о сохранении от забвения работ своей дочери. Обремененный многочисленной семьей, по отношению к которой я осознаю свои обязанности, я не смог бы на свои собственные средства напечатать ее русские стихотворения, достойные чести быть признанными наилучшими литераторами, гг. Жуковским, Булгаринным, Воейковым. Поэтому, дерзнув прибегнуть к помощи Главы, Судьи и Законодателя русского языка, известного как своим огромным запасом знаний, так и постоянным старанием поддерживать все ветви литературы, я осмеливаюсь молить Ваше Высокопревосходительство, если Вы найдете эти произведения достойными своего одобрения, соблаговолите употребить преимущества своей выдающейся должности и отдайте распоряжение об их печатании за счет Российской Академии в пользу семьи этого молодого автора, которая доведена до крайней нужды. Тем самым новое благодеяние было бы добавлено ко всем тем, которые Ваше Высокопревосходительство сделало для литературы, и направлено в то же время в сторону облегчения участи страдающих людей.

Соблаговолите принять выражение моего глубоко прочувствованного почтения, с которым мнею честь оставаться

Вашего Высокопревосходительства
покорнейший слуга

Карл Гросгейнрих,
семейный учитель графов Апраксинных.¹¹

В ответ на это обращение А. С. Шишков пожелал узнать дополнительные сведения о поэтессе, на что во втором письме от 29 июня 1832 года Гросгейнрих сообщает:

«Сия фамилия происхождения из Эстляндии и военного звания, (передаваемого) от отца к сыну почти в продолжение ста лет.

Отец сей молодой особы в царствование Императрицы Екатерины провел всю свою молодость в военной службе и сделался известным по своей храбрости и приверженности. Дослужив в кирасирах до капитанского чина, он, за ранами, вышел в отставку и перешел в гражданскую службу, где он окончил свое поприще в чине коллежского советника. У него было семь сыновей и две дочери. Хотя отец и мать протестанты, они воспитывали всех своих детей в греческой религии, к которой они перешли оба за несколько лет перед своею смертию. Семь их сыновей сражались все под победоносными знаменами императора Александра. Три старшие, майоры и кавалеры, умерли от своих ран; четвертый и пятый, из коих последний, быв в сорока двух сражениях и всегда в аванпостах, умерли от недугов, в кои впали они

в продолжение кампании 1812 года и в последующие; шестой, едва вышедший из Первого кадетского корпуса, лишился жизни в Лейпцигском сражении. Седьмой, лишив руки от падения с лошади, перешел в гражданскую службу. Имущество их ничтожно, или, лучше сказать, они находились в весьма бедном состоянии. Остались от двух сыновей и старшей дочери восемь сирот в малолетстве, из коих двое в Павловском кадетском корпусе и двое в Горном кадетском корпусе. Сколько для облегчения своей больной матери, столько и для избавления всех сих сирот от бедности моя юная и добродетельная ученица вознамерилась употребить в пользу свои таланты.

Я не смел в первом письме к Вашему Высокопревосходительству сказать мои мысли. Но я имел случай, по званию своему, коему я себя посвятил, заметить, что самое сильное действие производит на юность и возбуждает наиболее соревнование пример, поданный другими юными питомцами и почти равнолетними. Я мог бы привести в пример молодых людей, которые, прочитав некоторые стихотворения моей ученицы, пристрастились сами к поэзии. Когда сии стихотворения, напечатанные, будут находиться в руках многих, очень могут произвести такое же впечатление на большее число людей и чрез то некоторым образом соделаться средством возбуждения и распространения любви к словесности и к наукам между юношеством. Карл Гросгейнрих».¹²

Рукопись «Пиитических опытов» Е. Кульман, представленная Гросгейнрихом в Российскую Академию, была отрецензирована членами так называемого Рассматривательного комитета. Вот их заключение: «Я прочитал, по поручению Императорской Российской Академии, *Пиитические Опыты Елизаветы Кульман* и могу сказать, что прочитал их с удовольствием. Переводы и стихотворения ее показывают решительный, хотя и не совсем еще усовершенствованный, дар для поэзии. Искусство изобретения, плодотворное воображение, заманчивость рассказа заметны особенно в собственных трудах ее, и нельзя не пожалеть, что смерть так рано похитила сию писательницу, долженствовавшую быть украшением Российского Парнаса. Бесполозным почтаю обращать внимание сочленов моих на некоторые вольности в стихах девицы Кульман, состоящие наипаче в сокращении имен и в неправильном переносе ударения с одного слога на другой: неважные сего рода погрешности могут быть легко исправлены при печатании или оговорены в примечаниях. А потому и полагаю с своей стороны, что издание в свет трудов ее сделает честь Академии. Кн. Ширинский-Шихматов».¹³

«... Не входя в подробный разбор сей книги, можно сказать вообще, что издание оной в свет немалым послужит украшением нашей словесности. И переводы, и сочинения имеют одинаковое почти достоинство занимательности по содержанию своему, плавности слога, многие по новостям вымысла, по греческому древнему колориту, по благородству чувствований, так что если бы

Академия и не имела великодушного побуждения напечатанием сей книги принести жертву человечеству, то обязана была бы принести оную необыкновенному дару стихотворицы. Есть несколько неправильностей против грамматики или смелых словосокращений; напр(имер), вместо *Аполлон Аполл, Аполла, -у, подбородка* вместо *подбородок, лилье* вместо *лилие* или *лилея, стелются* вместо *стелются* и пр. Но их или легко поправить, или можно и оставить без поправки, с оговоркою в примечаниях. Иван Мартынов». ¹⁴ Приписка: «Нижеподписавшийся совершенно согласен с мнением Ивана Ивановича Мартынова о стихотворениях девицы Кульман. Александр Востоков».

На заседании Академии 10 сентября 1832 года А. С. Шишков излагает суть дела и вносит следующее предложение:

«Наставник графов Апраксиных Карл Гросгейнрих представил мне в минувшем июне месяце рукопись под названием *Пиитические Опыты Елисаветы Кульман* с просьбою, ежели сии опыты найдены будут достойными одобрения, напечатать их иждивением Императорской Российской Академии в пользу семейства покойной Елисаветы Кульман, находящегося в крайней бедности. Вследствие сего поручено было трем гг. членам Академии сии Пиитические Опыты рассмотреть и о достоинстве оных сообщить письменное мнение.

Гг. члены, рассматривавшие сии стихотворения, единогласно отзываются об оных с отличною похвалою и, заметив в них отменное искусство изобретения, плодovitость воображения, заманчивость рассказа, плавность слога, искусное и верное подражание древним греческим стихотворцам и благородство чувств, изъявляют желание, чтобы стихотворения сии, могущие послужить немалым украшением российской словесности, изданы были в свет, дабы не оставались они в совершенном забвении.

Прочитав несколько статей из сих стихотворений, я и с своей стороны совершенно согласен с мнением гг. членов.

А потому, отдавая полную справедливость отличному стихотворческому дару сочинительницы и приняв во уважение весьма скудное состояние оставшегося после нее семейства, приятным долгом себе поставлю предложить Императорской Российской Академии, обязанной наблюдать, чтобы хороших и полезных книг время не истребляло, не благоугодно ли будет вышеупомянутые пиитические опыты напечатать иждивением Академии в числе осмьсот экземпляров в пользу семейства Елисаветы Кульман.

Президент Академии адмирал А. Шишков». ¹⁵

Приписка: «С сии предложением согласны» (далее следуют 20 подписей).

«Пиитические опыты» вышли в свет в 1833 году тиражом 800 экземпляров; часть из них, по обыкновению, роздана была членам Академии, остальные распроданы в пользу семейства Кульман через магазин книгопродавца А. Ф. Смирдина (по 10 руб. за книгу). В 1841 году «Пиитические опыты» были переизданы в составе

«Полного собрания русских, немецких и итальянских стихотворений».

Отзывы на первое издание «Пиитических опытов» дали «Московский телеграф» (без подписи), «Литературное прибавление к „Русскому инвалиду“» (за подписью J. de S. P.) и «Одесский вестник» (в статье И. В. Киреевского). Привожу некоторые выдержки. И. В. Киреевский, 10 декабря 1833 года: «Недавно Российская Академия — и это делает честь Российской Академии — издала стихотворения одной русской писательницы, которой труды займут одно из первых мест между произведениями наших дам-поэтов и которая до сих пор оставалась совершенно неизвестной». ¹⁶

В письме к В. И. Далю от 13 ноября 1833 года его двоюродный брат Алексей Реймерс сообщал: «Недавно вышли Стихотворения девицы Елисаветы Кульман. Она... скончалась 17-ти лет. Какая потеря для нашей литературы! Прочтя несколько ее стихотворений, ты увидишь, сколько она обещала. Жаль, что предметы всех стих(отворений) ее мифологические. Она перевела на немецкий все трагедии Озерова; я читал отрывки из „Эдипа“ и „Фингала“, и мне очень понравилось. Перевод весьма близок. Е. Кульман была очень хороша собой (я видел портрет ее — греческое лицо), играла и пела превосходно... Какое необыкновенное существо!» ¹⁷

Дневниковая запись поэта-декабриста Вильгельма Кюхельбекера от 28 января 1835 года: «Елисавета Кульман — что за необыкновенное восхитительное существо! — Стихи ее лучше всех дамских стихов, какие мне случалось читать на русском языке, но сама она еще не в пример лучше своих стихов... Не оставлю и я без приношения священной, девственной тени Элизы! Как жаль, что я ее не знал! Нет сомнения, что я в нее бы влюбился. Сколько дарований, сколько души, какое воображение...» ¹⁸ «Приношение», о котором говорит здесь Кюхельбекер, — его большое стихотворение «Елисавета Кульман», сочиненное 29—30 января 1835 года (на десятом году одиночного тюремного заточения в Свеаборгской крепости) и впервые опубликованное лишь в 1884 году в журнале «Русская старина».

Среди откликов на первое издание «Пиитических опытов» также «Фантазия» в стихах «Елисавета Кульман» А. В. Тимофеева (СПб., 1835), вскоре переведенная К. Гросгейнрихом на немецкий язык и резко раскритикованная В. Г. Белинским. ¹⁹

Ободренный удачей первого издания, К. Гросгейнрих развернул подготовку к публикации остальных частей наследия Кульман. Его деловые связи с Академией укрепились, и есть сведения о том, что А. С. Шишков в этот период привлекал Гросгейнриха к подготовке других академических изданий, не связанных с Кульман. Президент даже прочил Гросгейнриха в почетные члены Российской Академии, о чем свидетельствует следующий документ: «В Российскую императорскую Академию от президента оной предложение. Весьма нужно для Академии

нашей в числе почетных членов своих иметь таких иностранцев, которые, зная основательно русский и другие языки, могли бы академические сочинения переводить; ибо без сего средства труды наши чужеземным ученым обществам, мало язык наш знающим, не могут быть известны. Доселе едва имели ли они о нашей Академии какое понятие. . . Господин почетный член Гетце сделал уже некоторые академическим сочинениям переводы. Я на тот же конец предлагаю к избранию в почетные члены господина Гросге(й)нриха, также оказавшего уже услугу Академии переводом на немецкой язык первой части Сравнительного словаря и притом человека, имеющего обширные познания как во многих языках, так и науках. Александр Шишков, декабря 8 дня 1834 года»²⁰

В 1835 году Гросгейнрих издал в академической типографии немецкую часть наследия Кульман. На этот раз рукопись не проходила экспертизу Рассматривательного комитета, и Академия лишь *post factum* взяла на себя материальные расходы по изданию. Вопрос об этом А. С. Шишков предложил для обсуждения на заседании 19 октября 1835 года: «Императорская Российская Академия по предложению моему в собрании 10 сентября 1832 года изъявила согласие на издание сочинений девицы Кульман в пользу ее наследников, приняв все издержки по сему изданию на свой счет. Академии известно, что покойная девица Кульман занимает не последнее место между нашими стихотворцами. Кроме русского языка, она писала еще на немецком и итальянском. Стихотворения ее и на сих языках, не менее русского, достойны замечания. Один любитель словесности, получив от наследников сочинения ее на немецком языке, напечатал их в числе 280 экз. в типографии Российской Академии в 4 частях, употребив собственную свою бумагу. В память покойной, украсившей отечественную словесность прелестнейшим венком, имею честь предложить: не благоугодно ли будет Академии принять и сие издание на свой счет, предоставив все экз(емпляры) в пользу ее наследников».²¹ Выписка из журнала Российской Академии: «Слушали предложение г. президента. . . Собрание согласилось на сие предложение, а потому определено: издание сказанной книги, т. е. ту сумму, которая следовала типографии за набор и печатание оной, принять на счет Академии и напечатанные экземпляры, за исключением 60, кои удержать для раздачи членам, отдать издателю».²²

Издатели газеты «Северная пчела», с самого начала оценив поэзию Кульман как явление европейского масштаба, рекомендовали развернуть пропаганду ее за рубежом. В отклике на первое издание 1835 года на немецком языке они писали: «. . . по нашему мнению, наружность издания сочинений необыкновенной талантами и умом Елизаветы Кульман могла бы быть приличнее внутреннему его достоинству. Пусть печатают наши русские книги на оберточной бумаге, пряничными буквами: это дело наше, домашнее. Но издать книгу для Германии, и

издать ее так безвкусно и неопратно, как изданы эти стихотворения, — право, неизвинительно! Сверх того, должно заметить, что в Германии не любят иностранных изданий. Для введения нашей писательницы в немецкую литературу надлежало бы напечатать ее сочинения в Лейпциге или в Берлине, сообразуясь со вкусом и с требованиями германской публики. . . Издержки непременно окупятся. Просвещенный мир узнает о том, какие таланты возникают у нас на севере».²³

Немецкие издания, за которые ратовала газета (и которыми впоследствии мог воспользоваться Р. Шуман), были осуществлены К. Гросгейнрихом в 40—50-е годы в Лейпциге и во Франкфурте-на-Майне. При жизни Шумана вышло 7 изданий (8-е, более полное, появилось во Франкфурте-на-Майне только в 1857 году, уже после смерти Шумана).

Следующий этап деятельности Гросгейнриха связан с изданием «Сказок» — наиболее уязвимой и спорной части наследия Кульман. Сохранились письма Гросгейнриха по этому поводу, обращенные к А. Х. Востокову,²⁴ А. А. Краевскому, С. П. Шевыреву и Д. И. Языкову. Привожу письмо последнему от 22 октября 1836 года:

«Милостивый государь Дмитрий Иванович! В течение одиннадцати лет похвалы необыкновенному таланту Елизаветы Кульман не только не уменьшились, но со дня на день умножаются. Еще при жизни своей она получила лестное одобрение знаменитых Гете, Жан Поля и Фосса; посредством издания ее немецких сочинений имя ее теперь уже начинает делаться известным и в разных странах Германии. Но одни Пиитические опыты этой столь редким поэтическим талантом одаренной девицы не могут дать свету полного понятия об ее достоинствах и о чрезвычайной гибкости и многосторонности ее гения. Мы в них, ежели я могу так выразиться, лишь только видим соперницу греческих певцов; дабы узнать ее вполне, надобно познакомиться и с ее Сказками, разделенными на заморские, или западные, русские, или восточные. В них видно ясно, сколь она умела принаравляться к потребностям разных стран и разных народов, где поставлена сцена сих фанта(с)тических произведений; в них мы видим ее, идущую смело стопою по сим новым путям; в них видим то важность и таинственность сказок западных, то роскошь восточных, то веселость, причудливость и удалство русских.

Императорская Российская Академия была первая, которая сему юному гению, слишком рано для собственной своей и отечественной славы исчезающему, отдала дань похвал, извещающая литературный свет о существовании Стихотворений сей девицы. Сия благосклонность почтеннейшего ученого Общества внушила мне доверенность, что оно не отвергнет покорнейшей моей просьбы: удостоить напечатать в своей типографии и остальные творения сей необыкновенной девицы, т. е. Сказки ее и Пиитические опыты на итальянском языке, которым она владела едва ли не больше еще, нежели всеми

другими, ей известными. Я, по поручению Его Высокопревосходительства Александра Семеновича Шишкова, перевел и второй том Сравнительного словаря, и другое сочинение Его Высокопревосходительства под заглавием „Разговоры старца с юною девицею“; я почел бы себя счастливым, ежели бы Императорская Российская Академия в награждение сих моих трудов согласилась на покорнейшую мою просьбу: напечатать сии остальные сочинения бывшей моей ученицы. Меня к сему поступку побуждают не какие-либо корыстолюбивые виды; сколько ни было бы ограничено число экземпляров сего издания, мое желание было бы исполнено; ибо мне грустно было бы лишь то, что сии произведения юного таланта, делавшего честь русскому имени, остались бы в забвении; ибо я сам не в состоянии издать их собственным иждивением.

Осмелюсь при сем случае предложить Императорской Российской Академии, в знак искренней моей благодарности, покорнейшие мои услуги во всякое время и во всем, к чему почтеннейшее сие общество найдет меня способным.

Зная, сколько Ваше Превосходительство склонны к содействию всякого добра, осмеливаюсь просить Вас покорнейше подкрепить сию мою просьбу благосклонным прибавлением и Ваших слов... Карл Гросгейрих».²⁵

Относительно «Сказок» Е. Кульман мнение Рассматривательного комитета было отрицательным. Предлагалось вместо издания «Сказок» поощрить полезную деятельность Гросгейриха выдачей ему денег. Из отчета Рассматривательного комитета за подписями М. Е. Лобанова, А. Х. Востокова, В. И. Панаева, В. М. Перовщикова, Б. М. Федорова: «При всем разнообразии предметов рассказа размер в стихотворениях девицы Кульман, всегда однообразный, делает чтение сих сказок несколько утомительным. Приятно видеть начитанность, воображение и дарование юной писательницы, но заметно, что ей недоставало еще опытности для очищения слога и обработанности ее произведений. В сказках ее найдут приятные описания, игривость, простосердечие и местами живость рассказа, но неразборчивое соединение слов возвышенных с простыми, многие ошибки против словоупотребления, неправильность в отношении к языку и другие недостатки, к сожалению, часто встречаются в них. Издание их в свет требовало бы многих поправок и внимательного очищения; но жизнь сочинительницы угадала к общему прискорбию еще в цвете лет, а издание сказок ее без поправок не будет соответствовать ее известности и мнению о ее достоинствах, обнаруживая неопытность ее дарования в том роде, в каком мы много имеем превосходных образцов в стихотворениях Дмитриева, Жуковского, Пушкина и других писателей. Лучшим убеждением может послужить сличение ее переложения старинной сказки „Василий Богуслаевич“ с сохранившеюся в „Русских сказках“ Чулкова и удивительно выражающею дух Русской старины. Сказка сия представляет такой верный отпечаток Русской древней речи и бога-

тырских времен, что обратила на себя внимание Императрицы Екатерины Второй, сделавшей из ней оперу, и еще недавно во французском переводе... заслужила удивление европейских писателей. Такая известность тем более может обратить внимание на переложение сей самой сказки девицею Кульман, но, сличая это переложение с подлинником, помещенным в „Русских сказках“ Чулкова, напечатанных первым изданием за полвека пред сим, нельзя не видеть преимуществ старинной прозы пред новыми стихами, слабо выражающими превосходные красоты подлинника».²⁶

Выписка из журнала Российской Академии 16 октября 1837 года: «Определено: Поелику предложение, сделанно(е) девицею Кульман, слабо и далеко [нрзб.] с подлинником, то Академия находит, что ни издание оных («Сказок». — Г. Г.), ни... выдача г-ну Гросгейриху какой-либо суммы в пособие на сие издание не соответствовали бы достоинству Академии и цели, с которою Уставом ее положено делать поощрения».²⁷

Издание «Сказок» все же было осуществлено в 1839 году. Можно предположить, что авторские тексты при этом пришлось подвергнуть значительной правке. Через два года издание «Сказок» 1839 года было включено в состав собрания сочинений Кульман²⁸ под одной обложкой с повторным изданием «Пиитических опытов», немецкоязычных стихотворений и с первой публикацией италоязычных. Впоследствии итальянская часть наследия Кульман неоднократно переиздавалась в Италии.²⁹ После выхода в свет «Полного собрания...» Гросгейрих обращался с письмами к ряду критиков. Привожу фрагмент его письма к С. П. Шевыреву от 10 апреля 1841 года:

«Милостивый Государь Степан Петрович! По смерти всех мне известных членов семейства Елисаветы Кульман, бывшей ученицы моей, счел я долгом издать все ее стихотворения. Ежели я их соединил в одной книге, то это по примеру некоторых английских изданий, которые нам сообщают все сочинения автора в одном томе, несмотря на то что они написаны в разных языках.

Елисавета Кульман в последнее время жизни своей часто изъявила желание быть неким образом писательницей народною. „Мои Опыты, — сказала она однажды, — хоть и встретят благосклонный прием от публики, все-таки читаны будут одними учеными, которые сами обратили некоторое внимание на Грецию и на ее древнюю словесность. А я бы желала писать кое-что, которое могло занимать и не ученых: я желала бы писать Басни“.

Басни, я ей отвечал, сделаться могут народными лишь посредством рифмы. А рифма всегда вам показала не стоящей того труда и самоотвержения, которых она требует. Вы не думайте, что я сомневаюсь в вашем успехе, если вы приметесь писать басни; я отнюдь не сомневаюсь, но боюсь, чтоб они вам не наскучились в обработке, в мелочной отделке, которой они требуют. Вы привыкли к вольности белого стиха,

и посему я вам предлагал бы другой род сочинений, <к> которому вы не только весьма способны, но даже и склонны, род весьма близкий басням, столь же приятный и еще народнее, чем самые басни.

„Я отгадываю, что вы хотите сказать; вы советуете мне писать Сказки“. — Точно так. Тут любимый ваш белый стих останется во всех своих правах; тут откроется для вас поле свободное, пространное, необъятное для взора; тут явится собрание слушателей всякого рода: дети, юношество, зрелые, пожилые и старые люди: сказку всякий с охотою слышит. Вы себе творите слог особенный, сколь можно проще, понятный для всякого. А материала у вас множество.

„Правда ваша, я буду писать Сказки“. . .»³⁰

Выход в свет «Полного собрания. . .» обратил на себя внимание критики не только тем, что это был новый для российской читающей публики тип издания, но прежде всего впервые открывшимся реальным масштабом творческой деятельности поэтессы. Последовали весьма разноречивые отклики в прессе, в частности рецензия В. Г. Белинского.³¹ За истекшие почти полтора века взаимоисключающие суждения читателей этой книги продолжали и продолжают высказываться. Новую вспышку интереса к ней вызвала публикация в 1849 году русского перевода биографической книги К. Гросгейнриха, содержавшей образцы лирики поэтессы.³² В рамках настоящей статьи нет возможности проанализировать накопившиеся мнения о личности и о поэзии Е. Кульман — этой теме я посвятил специальную работу, которая готовится к печати.

Завершая изложение фактов издательской истории, остается заметить, что осуществленная в свое время К. Гросгейнрихом публикация сочинений Елизаветы Кульман — это культурное событие, имевшее многочисленные последствия в интеллектуальной жизни России и других стран. Возможно, не все последствия уже выявились. Мы сейчас не знаем, какой резонанс будут иметь сочинения Кульман среди читателей следующих за нами поколений. Поэтому важно сделать так, чтобы ее тексты были хорошо известны и доступны, а для этого необходимы переиздания. Не берусь прогнозировать реакцию современного читателя, но как музыковед могу утверждать, что композиторы со времен Шумана не обращаются к наследию Кульман только потому, что не знают о его существовании.

¹ Шуман Р. О музыке и музыкантах. Т. II-А. М., 1978. С. 276.

² Шуман Р. Письма. М., 1982. Т. 2. С. 282.

³ Там же. С. 284.

⁴ Шуман Р. Собр. вокальных сочинений. М., 1969. Т. 5. С. 55. (Перевод с немецкого М. Комарицкого).

⁵ Цит. по: Гросгейнрих К. Елисавета Кульман и ее стихотворения // Библиотека для чтения. 1849. Т. 95. Отд. III. С. 10.

⁶ Там же. С. 85.

⁷ Цит. по: Некрасова Е. С. Елисавета Кульман // Исторический вестник. 1886. Т. 26. № 12. С. 571.

⁸ Никитенко А. В. Жизнеописание девицы Елисаветы Кульман. СПб., 1835; Гросгейнрих К. Елисавета Кульман и ее стихотворения / Пер. с нем. Е. и М. Бурнашевых. СПб., 1849.

⁹ ГПБ. Ф. 391. Ед. хр. 307. Л. 2.

¹⁰ Там же. Ф. 850. Ед. хр. 218. Л. 2.

¹¹ Архив АН СССР. ЛО. Ф. 8. Оп. 1. 1832. Ед. хр. 37. Л. 300—301, об. (Перевод с французского В. И. Рябошапко).

¹² Там же. Л. 329—330.

¹³ Там же. Л. 396—396, об.

¹⁴ Там же. Л. 395—395, об.

¹⁵ Там же. Л. 394—394, об.

¹⁶ Киреевский И. В. О русских писательницах // Киреевский И. В. Полн. собр. соч. М., 1911. Т. 2. С. 70.

¹⁷ ИРЛИ. Архив В. И. Даля. 27271/СХСVI б 3. Л. 2, об. (Источник указан С. А. Фомичевым).

¹⁸ Кюхельбекер В. К. Путешествие; Дневник; Статьи. Л., 1979. С. 352.

¹⁹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1953. Т. 2. С. 80—82.

²⁰ Архив АН СССР. ЛО. Ф. 8. Оп. 1. Ед. хр. 39. Л. 553.

²¹ Там же. Оп. 3. 1835. Ед. хр. 17. Л. 4.

²² Там же. Л. 5.

²³ Северная пчела. 1835. 23 сент. № 213. С. 851.

²⁴ См.: Сборник статей, читанных в Отделении русского языка и словесности имп. Академии наук. СПб., 1868. Т. 5. Вып. 2. С. 334—336.

²⁵ Архив АН СССР. ЛО. Ф. 8. Оп. 3. 1836. Ед. хр. 89. Л. 2—3.

²⁶ Там же. Л. 4—5.

²⁷ Там же. Л. 7.

²⁸ Кульман Е. Полн. собр. русских, немецких и итальянских стихотв. Пиитические опыты. 2-е изд. СПб., 1841.

²⁹ В ГПБ сохранился экземпляр третьего издания: Saggi Poetici di Elisabetta Kulmann. Milano, 1847.

³⁰ ГПБ. Ф. 850. Ед. хр. 218. Л. 1—2.

³¹ См.: Белинский В. Г. Полн. собр. соч. 1954. Т. 4. С. 570—571.

³² См.: Гросгейнрих К. Елисавета Кульман и ее стихотворения / Пер. с немецкого Е. и М. Бурнашевых. СПб., 1849.

ЭСТОНСКИЕ СТРАНИЦЫ БИОГРАФИИ В. КЮХЕЛЬБЕКЕРА

Казалось бы, отечественным литературоведением довольно основательно разработана биография Вильгельма Кюхельбекера, досконально прослежен жизненный путь декабристского поэта и критика. По устоявшейся традиции принято считать, что, родившись в Петербурге в 1797 году, В. Кюхельбекер сразу же был увезен в родительское имение Авинорм, где прожил до 1808 года.¹ С 1808 по 1811 год он обучался в уездном училище в Верро, после окончания которого поступил в Царскосельский лицей. Начиная с этого периода дальнейшая биография В. Кюхельбекера строго документирована и не вызывает никаких сомнений: 1811—1817 годы — Лицей, затем служба в Петербурге в Коллегии иностранных дел и Благородном пансионе при Педагогическом институте (1817—1820), поездка за границу (1820—1821), служба на Кавказе у А. П. Ермолова (1821—1822), пребывание в имении сестры Закуп (1822—1823), московский период (1823—1825), возвращение в Петербург, участие в восстании на Сенатской площади, побег, поимка в Варшаве, суд, заключение в крепость (1826—1835), высылка на поселение в Сибирь (1836), где он и окончил свои дни в 1846 году.

Почти все исследователи творчества В. Кюхельбекера начинают его биографию с лицейского периода, упуская из виду то обстоятельство, что к моменту поступления туда будущему декабристу шел уже пятнадцатый год — возраст по тем временам отнюдь не детский, если принять во внимание систему дворянского воспитания в России. Между тем именно ранний период жизни В. Кюхельбекера до сих пор оставался белым пятном его биографии. Однако многое в его дальнейшем поведении и творчестве заставляет видеть в поэте «человека из детства», и потому, как нам представляется, вовсе не безосновательно для исследователей знакомство с «эстонским» периодом биографии В. Кюхельбекера.

Недавно обнаруженные и впервые вводимые в научный оборот документы² позволяют не только дополнить уже известные страницы этой биографии, но и существенно пересмотреть устоявшиеся суждения.

Начнем с того, что (вопреки принятому мнению) Вильгельм, родившись в Петербурге, прожил в столице более трех с половиной лет. Свидетельство об этом легко обнаружить в дневнике поэта: вспоминая свое детство, Кюхельбекер делает 5 февраля 1834 года запись: «Самая отдаленная картина в галерее моего младенчества, картина, которая и поныне еще не вовсе изгладилась из души моей, — двор нашего дома в Владимирской улице,³ лошади с телегой и нянька моя Татьяна, взявшая меня на руки и поднеся к окну, чтобы заставить смотреть на этих лошадей. Смутные воспоминания о Тепловых, о нашей детской комнате, о первой

ребяческой ссоре с Мишею, о Кирилловне, о ситном хлебе, посыпанном сахаром, о том, что старший брат обедал прежде или после нас (потому что классные часы в Петровском училище того требовали),⁴ и пр. и пр. — все эти воспоминания... кажется... относятся к времени, предшествовавшему нашей первой поездке в Авинорм» (курсив наш. — Р. Н., М. С.).⁵ Петербургское происхождение воспоминаний поэта не нуждается в комментариях. Кроме того, оно находит свое подтверждение в документальных материалах, связанных с пожалованием авинормского имения отцу Вильгельма.

Карл-Генрих фон Кюхельбекер, выпускник Лейпцигского университета, переселился в Россию в середине 1770-х годов. Дипломированный юрист, получивший к тому же звание кандидата прав в Виттенбергском университете, отнюдь не сразу нашел себе место под русским солнцем. И лишь женившись в 1780 году на дочери полковника фон Ломена Юстине-Елизавете, стал быстро продвигаться по служебной лестнице. Безродному и небогатому саксонцу (его отец был скромным синдиком в провинциальном городке Бауцен), хотя и обладавшему обширными знаниями не только в юриспруденции, но и в экономике, агрономии, горном деле, могла помочь в России лишь протекция влиятельных лиц.

Жена Карла Кюхельбекера происходила из древнего саксонского рода,⁶ основоположником русской ветви которого был уроженец Люнебурга Якоб-Антон Ломен, бывший офицер армии шведского короля Карла XII, перешедший в начале XVIII века на русскую службу. И он сам, и все его потомки честно служили новому отечеству, приобретая уважение императорской фамилии и остзейского рыцарства. К моменту женитьбы Кюхельбекера Ломены уже находились в родстве с Анрепами, Штакельбергами, Ребиндерами, Тизенгаузенами, Ренненкампами и другими влиятельными дворянскими родами прибалтийских провинций. Именно это обстоятельство и способствовало тому, что никому неизвестный еще вчера саксонец получил довольно высокое место при дворе наследника императорского престола Павла Петровича.

Проявив себя с лучшей стороны в должности секретаря великого князя, Карл Кюхельбекер стал управлять Каменным островом и Павловском. В это время он получил известие из Саксонии, что ему завещано умершим родственником небольшое имение. Однако Павел не отпустил Кюхельбекера для оформления необходимых документов в Германию, полагая весьма нужным его присутствие в Павловске, где велись строительные работы. Таким образом, Кюхельбекер лишился наследства саксонских родственников, получив взамен туманное обещание Павла Петровича компенсировать в будущем эту потерю.⁷

Шли годы — цесаревич стал царем, но деликатный Кюхельбекер никогда не напоминал императору Павлу I об обещании великого князя Павла Петровича. Однако монарх оказался человеком слова и в апреле 1798 года высочайше пожаловал «по смерти без платежа арендных денег находящемуся при должности в нашей гоф-интендантской надворному советнику Кюхельбекеру»⁸ мызу Авинорм в Лифляндской губернии. Но вступить в управление этим именем сразу не удалось, ибо срок аренды ее нынешним владельцем фон Меллером истекал лишь в 1801 году. Именно с этого времени Кюхельбекеры и поселились в Авинорме.

В рукописном отделе Пушкинского Дома хранятся черновики произведений А. А. Дельвига, вписанные им в 1819—1820 годах в приходо-расходные тетради.⁹ Эти три тетради с водяными бумажными знаками 1787 и 1788 годов, считавшиеся собственностью родителей Дельвига, содержат различные хозяйственные записи 1801—1810 годов, сделанные на немецком языке. В комментариях к собранию сочинений Дельвига, выпущенному «Библиотекой поэта» в 1934 году, Б. В. Томашевский высказал предположение, что немецкие записи «по-видимому, сделаны родителями Кюхельбекера, как можно судить по встречающимся именам: Wilhelm, Mischa, Jülchen, и по почерку»,¹⁰ но это предположение так и осталось догадкой (несмотря на то что было повторено и во втором издании полного собрания стихотворений Дельвига в 1959 году). Причина этого кроется в том, что эстонский период биографии В. К. Кюхельбекера был совершенно неизвестен его исследователям, вслед за Ю. Н. Тыняновым начинавшим ее лишь с Лицея. Между тем принадлежность этих записей Кюхельбекерам очевидна.

Имеющиеся в тетрадях записи содержат сведения почти о всем периоде пребывания Кюхельбекеров в Авинорме, помогают воссоздать их быт, окружение, нравы лифляндского дворянства¹¹ и позволяют уточнить время приезда Кюхельбекеров в имение — январь 1801 года. Дата эта подтверждается и документами эстонского архива. В метрической книге Логузенской церкви за 1809 год пастор Асверус (часто упоминаемый, кстати, в приходо-расходных книгах) сделал запись о погребении Карла Кюхельбекера, сопроводив ее своеобразной характеристикой покойного и его биографией. Весьма любопытно, что пастор Асверус и Карл Кюхельбекер, случайно встретившиеся в Лифляндии в 1801 году, были знакомы ранее. И не просто знакомы — почти сорок лет назад они учились вместе в знаменитой школе Пфорта под Наумбургом.¹²

«В тот день я проповедывал в Логузене (одна из авинормских деревень. — *Р. Н., М. С.*), — свидетельствует Асверус, — когда услышал, что приехал новый владелец Авинорма. Я пригласил его разделить со мною трапезу. К своему изумлению, я узнал в нем Карла Кюхельбекера и, узнав, очень обрадовался. Мы долго вспоминали прошлое, годы совместного учения».¹³

Пастор, вспоминая жизнь покойного, называет его подлинным благодетелем для крепостного люда, ибо почти четверть века (с 1776 года) до приезда сюда Кюхельбекера жизнь эстонских крестьян при прежних господах была настоящим адом. Народ страдал не только от жестокой эксплуатации, но и от побоев, издевательств и унижения национального достоинства. При нем же все изменилось — люди стали охотно трудиться и перестали прятаться от господ в своих жилищах, они повеселели, стали улыбаться, петь и даже гулять по имению, лесу и побережью Чудского озера (где была расположена мыза). Особенно нравилось эстонским крестьянам то, что новые господа причастались в церкви вместе со своими крепостными.

«Ученый и замечательный авинормский узуфруктуарий (т. е. пожизненный владелец Авинорма. — *Р. Н., М. С.*) фон Кюхельбекер со своей супругой, равной ему в сотворении добра, а также и с дочерью, обученной им самим, прекрасной душой и телом, причастился вместе с эстонцами. . . Этот пример благородных господ имел для бедных угнетенных эстов, привыкших почитать господ лишь на расстоянии — далеко и высоко от себя, весьма благоприятные последствия».¹⁴ Далее пастор рассуждает о значении примера людей знатных для простого люда, особенно в области морали и религии. Пренебрежение великих мира сего христианскими нормами поведения, считает Асверус, дает народу повод к часто задаваемым вопросам: почему нам не дозволено то, что дозволено им; почему бог должен карать нас за то, за что не караются они?¹⁵

Карл Кюхельбекер и его семья полюбились крестьянам — господская чета нередко появлялась в домах своих крепостных в дни радости и горя. Они не только присутствовали на эстонских свадьбах, но бывали и на похоронах, оказывая необходимую помощь всем нуждающимся. По свидетельству пастора, К. Кюхельбекер и его супруга ежегодно бывали крестными крестьянских детей, общее число которых «более двадцати». Не чурался этого и взрослые дочери узуфруктуария: и старшая, Юстина, и до своего замужества, и младшая, Юлия, и до своего отъезда в столицу («В 1806 году дочь крепостного ткача получила в крестные барышню Юлию из Петербурга»). Все эти бытовые подробности зафиксированы авинормским «летописцем» в метрической книге Логузенской церкви. Кюхельбекер пользовался уважением не только своих крестьян, но и всех прихожан округа Торма: за доброту свою, ученость и справедливость он был избран церковным старостой Логузенского уезда и членом церковного совета округа.

Несмотря на высокие должности, которые занимал Карл Кюхельбекер при императоре Павле, семья его никогда не была материально обеспеченной. Не принесло желанных перемен и лифляндское имение, полученное уже после смерти благодетеля. Ни блестящие агрономические знания, ни строжайшая экономия, ни

добросовестный труд крепостных крестьян не сделали Карла Кюхельбекера состоятельным помещиком. Записи его жены в приходо-расходной книге фиксируют мельчайшие, до 20 копеек, траты. В графе доходов же максимальная разовая цифра не превышает пятисот пятидесяти рублей.

Сознавая, что он не вечен и его семья может лишиться и того крохотного достатка, который приносило авинормское поместье, глава семьи предпринимал отчаянные попытки выбраться из кризиса и отложить что-то на будущее. Но три неурожайных года подряд вынудили арендатора влезть в долги. Будучи добрым христианином, Карл Кюхельбекер роздал голодающим крестьянам не только личный запас зерна, но и тот, что был предназначен для обязательных поставок в фонд лифляндского правительства, объяснив это тем, что эстонцы не имели «хлеба не только для посевов, но и для пропитания». Этот благородный поступок спас жизнь десятков людей.

По свидетельству одного из высокопоставленных чиновников администрации Александра I, это был едва ли не единственный случай во всей Лифляндской губернии, «где свирепствовал голод, но ни один из жителей авинормских не помер».¹⁶

Задолжав государственной казне 278 четвертей муки и более трех с половиной тысяч рублей деньгами, Кюхельбекер был вынужден обратиться к императору с прошением о предоставлении возможности расплатиться с долгами зерном будущего урожая. Александр позволяет уплатить недонку в рассрочку на ближайшие два-три года. Однако и последующие урожаи не улучшили материального положения семьи.

В 1805 году старшая дочь Юстина выходит замуж за Григория Андреевича Глинку, в прошлом офицера, а ныне профессора русского языка и словесности Дерптского университета. Вскоре после свадьбы и отъезда молодых Карл Кюхельбекер занемог. Понимая, что болезнь его (чахотка) неизлечима, он в октябре 1806 года обратился к императору с новой просьбой:

«Государь!

В то время, когда все верноподданные Вашего Императорского Величества с крайним нетерпением ожидают великого события,¹⁷ которое ответит самым дорогим чаяниям Вашим и как государя, и как отца семейства, другой отец семейства осмеливается возвысить свой голос и обратиться свои ничтожные просьбы к трону Вашего Императорского Величества.

Отец Ваш и Ваша Августейшая Мать, а также Вы сами пожаловали мне достойное содержание на всю мою жизнь как пенсионом, так и пожизненным пользованием землею в Ливонии.

По смерти же моей жена моя и дети не получат ничего для их содержания, если Ваше Императорское Величество не окажет милости распространить свои благодеяния и на них. Сблагодарив, Государь, продолжить ей (жене. — Р. Н., М. С.) до остатка ее дней возможность пользования землей, обладанием которой я обя-

зан милости моих Государей, и сделайте тем покойными последние моменты моей жизни.

Мы не прекратим молить Всевышнего, дабы он сделал Ваше Императорское Величество счастливейшим отцом народа и счастливейшим отцом семейства».¹⁸

Однако это послание не возымело действия — Александра не взволновало бедственное положение бывшего фаворита бывшего императора: прошение было пушено по инстанциям на общих основаниях. А так как высочайшего соизволения на продление срока аренды не было получено, ответ из Петербурга не заставил себя ждать. По всем правилам чиновнического крючкотворства статский советник¹⁹ Кюхельбекер ставился в известность, что просьба его не может быть удовлетворена, ибо лишь несколько месяцев тому назад (19 мая 1806 года) указом императора было решено мызу Авинорм по истечении срока аренды (т. е. по смерти ее владельца) передать в распоряжение Дерптского университета с запрещением сдачи ее в аренду. Кроме того, в правительствующем сенате посчитали, что получаемый Кюхельбекером пенсион вполне достаточен для содержания семьи.

В деле, заведенном по этому прошению, сохранилась записка о службе Кюхельбекера, принадлежащая несомненно перу человека, хорошо знавшего и самого узурпугуария, и его семью. «Павловск построен под управлением Кюхельбекера, — свидетельствует этот неизвестный чиновник, — и осмеливаюсь сказать, что крайняя бедность, в которой он всегда находился, свидетельствует о честности его. . . Он умирает от болезни, которая понудила его идти в отставку, и оставляет по себе долги, жену, урожденную Ломен, коей дед, отец, брат и дяди, пролив кровь свою, жертвовали жизнью, лишаясь оной на сражениях за отечество, и пятеро детей, из коих старший также в военной службе, а три малолетны».²⁰ Эта записка, как видим, тоже не повлияла на исход дела.

Почти одновременно с отказом продлить аренду в Авинорм пришло сообщение военных властей о гибели Федора, офицера Главного штаба, в бою с французами под Кенигсбергом. Смерть первенца, с успешной карьерой которого связывалось будущее семьи, и вовсе подкосила Кюхельбекера. Все заботы по имению вынуждена была принять на себя его жена — Юстина Яковлевна.

Между тем остзейские провинции переживали довольно сложные времена: в начале XIX века в Эстляндии и Лифляндии было введено новое крестьянское уложение, усугубившее и без того кабальное положение местного населения. Это привело к массовым крестьянским волнениям, в 1804—1807 годах охватившим значительную часть обеих губерний. Волнения еще не улеглись, как новая беда обрушилась на крестьян: два неурожайных года подряд (1807 и 1808) снова привели к голоду, уносившему жизни сотен людей. Все это вызвало массовое бегство эстонских крестьян в Россию. Однако прибалтийские помещики, хотя и встревожен-

ные создавшейся ситуацией, но не желавшие поступиться собственными привилегиями, старались деформировать правительство, скрывая истинные масштабы голода и многочисленные случаи бегства крепостных крестьян в русские губернии.

Все усиливающиеся масштабы бедствия, неизбежные голодной смерти и растерянность местных властей озлобляли эстонских крестьян, приводили к поджогам барских имений, погромам и убийствам. Десятки семей искали спасения от смерти в Псковской и Новгородской губерниях. Происходившие события не обошли стороной и мызу Кюхельбекеров. Владелец Авинорма, лежащего на самой границе Эстляндии и Лифляндии, Карл Кюхельбекер получил письмо от соседа-помещика Штейнгейля (кстати, довольно близкого родственника декабриста В. И. Штейнгейля, принадлежавшего к обрусевшей ветви того же рыцарского рода) с просьбой помочь в поимке сбежавшего крестьянина (по сведениям, скрывавшегося в авинормских лесах). Беглый крестьянин был вскоре обнаружен и схвачен. Кюхельбекер, возвращая Штейнгейлю пойманного крепостного, пишет своему соседу о происходящих в округе событиях: «Становится не только сомнительным, но просто опасным вмешиваться в это дело. Сегодня здесь прошли 83 человека в полном боевом порядке: авангард, за которым шел основной корпус со скарбом, размещенным на пяти лошадях, арьергард из десяти здоровяков, вооруженных большими палками. Все три отделения сделали остановку прямо перед имением, чтобы проверить возможность дальнейшего следования. Затем группы прошли буквально в нескольких шагах от амбара, в котором сидел арестованный. Они весьма дерзко разговаривали с людьми. Сохрани бог, чтобы такая группа встретила с обозом. Мне бы хотелось, чтобы в Авандусе (название соседнего крупного имения. — Р. Н., М. С.) были предприняты шаги для обеспечения безопасности транспорта. Мои люди пока ведут себя хорошо, но и на них слишком нельзя полагаться. Не хочу скрывать, что в здешних лесах бродит довольно много подстрекателей и людей, введенных в искушение. Однако в данных обстоятельствах ничего обещать не могу. 30 июня 1808 г. Авинорм».²¹

Уже второго июля того же года Штейнгейль пишет письмо окружному судье фон Палену, приложив к нему и полученное послание К. Кюхельбекера. Фон Пален в свою очередь переслал оба письма в Дерптский земский суд в качестве «доказательства о необходимости принятия самых решительных мер».

Штейнгейль полагает, что опасность грозит всем без исключения имениям, расположенным как на берегу Чудского озера, так и близ него, ибо по всем дорогам проходят все увеличивающиеся толпы беглецов. Он считает «необходимым ввести туда войска, и эта необходимость вызвана тем, что чем строже принимаемые меры, препятствующие беглецам попасть на другой берег озера, тем более этот сброд разбредается по всему побережью. И это приведет

к тому, что голод заставит их прибегнуть к грабежам».²²

И хотя Авинорму удалось избежать грабежей и поджогов, забот у Юстины Яковлевны хватало. Неизлечимая болезнь мужа, гибель старшего сына, крушение надежд на продление аренды имения, бедственное материальное положение семьи, усугублявшееся хроническими неурожаями, — все это тяжелым бременем легло на плечи волевой и мужественной женщины. К тому же заболел и Вильгельм — тяжелая болезнь на несколько месяцев уложила его в постель. Жизнь мальчика была под угрозой, и окрестные доктора, исчерпав возможности медицины, советовали уповать лишь на бога.

И только мать продолжала верить в выздоровление сына. Пройдет несколько лет, и лицеист Вильгельм в поздравительном письме по случаю дня рождения Юстины Яковлевны выразит свои чувства: «Сегодня счастливейший день, в который моя добрая матушка получила жизнь на счастье детей своих! Боже, как звать мне к твоему милосердию о здравии ее? Ты зришь ее сердце, зришь, сколь достойна она твоей благодати. Взор, полный слез, обращенный к небу, и сыновняя любовь — вот все, что могу я дать ей. Нет слов, которые могли бы выразить силу моих пожеланий вам доброго здравия, дорогая, добрая матушка. И сколь неблагоприятен был бы я, если бы не любил такой пламенной любовью столь добродетельную мать! Ее, которая во время моей долгой и страшной болезни с ангельским терпением ухаживала за мной, ее, которая обращала на меня взоры чаще, чем это позволял ей ее собственный покой, — но к чему перечислять ее благодеяния, которые с каждым днем приумножались новыми!..»²³

Болезнь отступила перед материнской любовью и заботой, но последствием ее стала глухота на левое ухо, приступы которой будут преследовать Вильгельма всю жизнь.

Несмотря на все невзгоды и трудности, выпавшие на долю его семьи, годы детства навсегда запомнились Кюхельбекеру. И запомнились как годы счастливые и радостные. Конечно же, родители старательно оберегали Вильгельма и других своих детей от ударов судьбы, от проблем реальной жизни. Расходная книга Юстины Яковлевны пестрит заботливыми записями типа: «сапоги для Вильгельма и Миши», «Вильгельму на платье», «детям на рождественский праздник», «„на зубок“ Юльхен и Вильгельму», «уплачено... за две книги для детей», «портному за кафтан для Вильгельма».

Заботилась о младших братьях и старшая сестра Юстина. Именно она научила Вильгельма читать и писать по-русски. Уже будучи лицеистом, он, сетуя на свой почерк, писал ей: «Право, моя дорогая, мне совестно — ты присылаешь мне всегда такие красивые, аккуратные письма, я же всегда отвечаю такими каракулями. Если бы я захотел кого-нибудь уверить, что я учился писать у тебя, то следовало бы выругать меня бессовестным лгуном».²⁴ В дневнике Кюхельбекера имеется запись о том, что

одним из первых сочинений, прочитанных им на русском языке, была работа Н. М. Карамзина «О Московском мятеже в царствование Алексея Михайловича» (Вестник Европы. 1803. Ч. 11. № 18. С. 119—145): «...я ее читал, когда еще учился читать у сестрицы Юстины Карловны».²⁵

Едва научившись читать, Вильгельм пристрастился к книгам. Однако в доме Кюхельбекеров не говорили по-русски, ибо мать его не владела этим языком. Почти не было в Авиноorme и русских книг, и русского окружения. Общение с матерью и отцом, служащими имения и семьями окрестных помещиков требовало знания языка предков — немецкого, который в это время и становится мальчику родным. Годы спустя в письме племяннику Николаю Глинке Кюхельбекер писал, что он «по отцу и матери точно немец, но не по языку; — до шести лет я не знал ни слова по-немецки, природный мой язык — русский: первыми моими наставниками в русской словесности были моя кормилица Марина да няньки мои Корниловна и Татьяна».²⁶

Это признание поэта находит подтверждение во вновь обнаруженных документах. В петербургский период своего детства (1797—1800 годы), да и в первые годы жизни в Авиноorme Вильгельм общался лишь с кормилицей, няньками, младшим братом и сестрой Юстиной.²⁷ Когда же мальчик подрос и нужда в кормилице и няньках отпала — исчезло и русское окружение. И хотя нянька Татьяна, к которой весьма благосклонно относилась Юстина Яковлевна, осталась жить в имении,²⁸ Вильгельм уже вышел из-под ее опеки.

Он с детства был необычайно чувствительным и впечатлительным. Освоив немецкий язык, Вильгельм увлеченно читал все, что находил в отцовском доме. Рано познакомившись со средневековой литературой, с немецкими балладами и легендами, он бродил в уединении по авиноорским лесам, «громко и восторженно импровизируя сложные рыцарские сказки и поэмы. Отец его, встревоженный экзальтацией ребенка, старался направлять деятельность ума его на более положительные предметы и часто прерывал самые восторженные порывы сына арифметическими задачами, но наклонности к поэзии не мог в нем уничтожить».²⁹

В эти импровизации Вильгельм иногда вовлекал и брата Мишу, и детей эстонских крестьян. Мыза Авиноорм находилась на побережье Чудского озера, и будущий поэт немало времени проводил у его вод, мечтательно всматриваясь вдаль, слушая рыбацкие предания и воображая себя их героем. Именно в эти годы любознательный мальчик познакомился с жизнью и обычаями эстонцев, освоив в какой-то мере и их язык. Воспоминания о детстве, о лесах и болотах Эстонии, об Авиноorme и Чудском озере послужили впоследствии материалом для повести Кюхельбекера «Адо», каждая страница которой свидетельствует о неизбывной любви автора к этой земле: «...с берегов Невы, из пышных стен Петрополя пренесенный младенцем на берега Пейпуса (Чудского озера. — Р. Н., М. С.), вовеки не забуду градиш твоих,

земля моих предков, твоего первобытного племени, обычаев, нравов, преданий твоих! Ни Рейн... ни Кавказ... ни сладостный Гурджистан (Грузия. — Р. Н., М. С.), ни Прованс, столь же сладостный, — не могли изгладить из моего воображения картин, поразивших меня в те лета, когда начинаешь чувствовать, но еще не понимаешь ни себя, ни мира, тебя окружающего».³⁰

Воспитанный в религиозной среде в строгой христианской морали, мальчик рос добрым и отзывчивым. Весной 1807 года он с отцом побывал в Дерпте у сестры. Находясь в гостях у графини де Декер, Вильгельм увидел перед окном дома бедную женщину, стоящую на коленях с ребенком на руках. Она просила подавания для себя и младенца, плача, говорила о том, что уже три дня ничего не ела (это происходило во время голода в Лифляндии, вызванного неурожаем). Однако господа остались глухи к мольбам умирающей от голода женщины — ей ничего не подали. И лишь десятилетний Вильгельм, выйдя на улицу, протянул ей свой полтинник, полученный утром от отца на покупку винограда. «Вильгельм сделал поступок вполне похвальный, доставивший мне большое удовольствие... — писал К. Кюхельбекер жене. — Его поступок заметили, осыпали похвалами и поцелуями, но он мне не сказал ни слова об этом происшествии. Дай, боже, возрасти семени милосердия, хранящемуся в его сердце; да будет он добр и человеколюбив, и бог его благословит... Вы — мать добрых детей этих, и в этой еще жизни господь наградит вас за добродетели ваши».³¹

В 1808 году Юстина Яковлевна расстается с мальчиками — Вильгельм определяется в частный пансион при училище в городе Верро, а Михаил отправляется в Дерпт к старшей сестре, ибо оплачивать одновременно учебу обоих сыновей Кюхельбекеры не могли из-за отсутствия средств.

Уездный городок Верро только начинал свою историю — он был основан в 1784 году по повелению императрицы Екатерины II на Псковско-Рижской железной дороге для оживления торговли между Дерптом и Псковом. Пансион, в который определили Вильгельма, содержал Иоганн-Фридрих Бринкман — ректор уездного училища. Количество пансионеров не превышало двенадцати человек.

Попасть в это училище было довольно сложно, так как число желающих получить среднее образование намного превышало количество ученических мест в немецкоязычных учебных заведениях прибалтийских губерний. Потому-то преимущественным правом поступления в любое из этих училищ пользовались отпрыски местной знати, не нуждавшиеся в жилье и пище. Дети же окрестных помещиков вынуждены были довольствоваться местами, оставшимися вакантными после приема лиц «местного» происхождения. Причем каждый из родителей, естественно, желал пристроить своего недоросля в пансион, но мизерное количество самих пансионеров и мест в них вынуждало производить отбор претендентов в пансионеры.

При этом решающую роль играли имена и связи. Можно с большой долей уверенности предполагать, что и Вильгельм попал в весьма престижный пансион Бринкмана по протекции своего дяди. Старший брат Юстины Яковлевны вице-адмирал русского флота Федор (Фридрих-Вильгельм) фон Ломен был женат на Гедвиге-Маргарите Врангеле, родственница которой жила в Верро и с 1803 года содержала там приватное воспитательное училище для девиц. Ее компаньоном в этом предприятии был инспектор Верроского учебного округа Карл-Август фон Рот, в ведении которого находилось и уездное училище для мальчиков, руководимое Бринкманом. Вполне закономерно, что мать Вильгельма обратилась за помощью к своему брату вице-адмиралу, командующему Ревельской эскадрой и директору Балтийского штурманского училища. Дальнейшая цепочка прослеживается достаточно ясно.³²

Выбор этого учебного заведения отнюдь не был случайным — училище в Верро на протяжении многих лет имело прекрасную репутацию, считаясь лучшим среди уездных и конкурируя с родственными школами таких крупных культурных центров, как Рига и Дерпт.

Заведение Бринкмана помещалось в каменном двухэтажном здании. Помимо учебных классов здесь был кабинет географии с набором различных карт и глобусов, библиотека, небольшие комнаты для пансионеров. В специальном помещении размещались скульптурные и живописные образцы для рисования, коллекции минералов.³³ Перечень учебных дисциплин определялся существовавшим положением Министерства народного просвещения. Здесь изучали физику и математику, закон божий и естественный, мораль, антропологию, каллиграфию, отечественное законодательство, основы архитектуры и рисование, историю и географию, мифологию, немецкий, французский и латинский языки. Дворянских детей знакомили также и с некоторыми ремеслами, могущими пригодиться в жизни.

Преподавателей в училище было немного, так как количество учащихся не превышало 60 человек. Кроме двенадцати пансионеров Бринкмана здесь получали образование сыновья дворян, купцов и мешан Верро и его окрестностей. С них взималась лишь плата за учение, пансионерам же (вернее, их родителям) приходилось платить еще за кров, пищу, бытовые услуги и воспитание.

Каждый из учителей вел несколько учебных предметов и получал 500 рублей годового жалования. Помимо самого Бринкмана здесь служили И. Ф. А. Пабст, Ф. А. Ф. Гелднер и И. Ленгенфельд. Закон божий преподавал пастор Густав Борнвассер. Желчный и всем недовольный Пабст, вызывавший неприязнь не только учеников, но и своих коллег, особенно проигрывал в сравнении со своим предшественником — обаятельным и веселым Фридрихом-Вильгельмом Лоренцом, о котором с похвалой отзывались в Верро. «Лоренц, — писал в одном из своих отчетов инспектор Рот, — превосходит

все, что я знаю об уездных учителях. Не только в области языков и наук, которые он преподает, но также и в отношении моральных качеств и в свойственной ему общительности это редкий молодой человек».³⁴ Вильгельм Кюхельбекер уже не застал Лоренца в Верро, ибо тот весной 1808 года принял приглашение занять место пастора в приходе Нью близ Дерпта.

Население города, в те годы немногим превышавшее 1200 человек, составляли преимущественно немцы. Как и все провинциальные остзейские города, входившие в состав Российской империи, но жившие по существу совершенно особой жизнью, Верро практически не испытывал потребности в изучении русского языка, ибо и богослужение в лютеранских церквях, и делопроизводство, и обучение, и бытовое общение осуществлялись исключительно на языке немецком. Овладение же русской речью считалось личным делом желающего, а преподавание русского языка было здесь не обязательным, а факультативным.

Когда в 1802 году был открыт Дерптский университет, предназначенный преимущественно для немецкого населения Прибалтики, в штате его полагался лишь один учитель русского языка, который кроме обучения *желающих* русскому языку исполнял бы и обязанности переводчика. По уставу же, принятому 12 сентября 1803 года, решено было открыть кафедру русского языка и словесности во главе с профессором. Это место и занял муж сестры Вильгельма Г. А. Глинки. Несмотря на все попытки Глинки придать преподаванию русского языка обязательный характер, предмет этот рассматривался здесь как иностранный и второстепенный, что привело впоследствии ко многим спорам на эту тему. Последовали и распоряжения петербургского начальства, «которое не могло не видеть в государственном языке гораздо более важного и существенного элемента университетского обучения, чем это представлялось административной и педагогической корпорации университета, совершенно чуждой тогда общерусских государственных интересов».³⁵

Попечитель Дерптского университета Ф. Клингер, получивший указание на сей счет из столицы, потребовал от университетского совета «основательно улучшить знание и преподавание русского языка». Того же требовал он в июне 1804 года от подведомственных ему уездных училищ Дерптского округа (куда входило и училище в Верро), отметив в своем распоряжении, что и по рапортам проверявших эти заведения инспекторов, и по его собственным наблюдениям русский язык там «не в должном уважении».³⁶

После этого прошло несколько лет, но положение почти не изменилось. В 1813 году министр народного просвещения писал Ф. Клингеру: «Прошу и вообще более пеших о том, чтобы российский язык в училищах округа и в самом университете успешнее был преподаваем, нежели как сие доселе происходило к ущербу собственной славы и чести университета».³⁷

Грозные распоряжения, приходившие из Петербурга в Дерпт, а из Дерпта в Верро, мало изменили реальное положение вещей. Достаточно отметить, что учитель русского языка в уездном училище Бринкмана, коллежский ассессор фон Пейтлинг появился лишь в 1809 году, когда В. Кюхельбекер был уже во втором классе этого трехлетнего учебного заведения. Отношение же к преподаванию русского языка характеризует то обстоятельство, что Пейтлинг был «ущемлен» материально: тогда как все другие преподаватели имели годовое жалованье в пятьсот рублей, ему положили лишь двести. Столько же получал здесь только учитель рисования И. Ленгенфельд, предмет которого считался необязательным и второстепенным.³⁸ Вполне понятно, что включение этого нового предмета в учебный план отнюдь не было продиктовано желанием научить воспитанников русскому языку.

Десять лет, проведенные Вильгельмом в Лифляндии в исключительно немецкоязычном окружении, наложили естественный отпечаток на его развитие. Еще в Авинорме он стал читать немецкие книги, а затем и газеты, выписывавшиеся его отцом из Германии.³⁹ Его кумирами были Клопшток и Гете (с которыми учился в Лейпцигском университете Карл Кюхельбекер). Естественно, что библиотека в Верро не имела русских книг и журналов, а беседы с товарищами по пансиону и знакомыми студентами в Дерпте на литературные темы ограничивались словесностью Германии. С французской литературой он был знаком в меньшей степени, русская же литература ему попросту не была знакома, ибо переводов творений ее авторов на немецкий или французский язык почти не существовало.

Именно здесь кроются корни «германофильства» Кюхельбекера, вызывавшего нападки лицезстов. Несмотря на то что в Лицее были и другие немцы, лишь один Вильгельм получил немецкое среднее образование, лишь он один, в отличие от всех остальных, вырос не в столицах, а в немецкоязычной провинции. Не следует забывать и о том, что Кюхельбекер был старше других лицезстов по возрасту: он пришел в Лицей со своим мировоззрением, в то время как мировоззрение других воспитанников лишь складывалось в лицейские годы.

По инициативе инспектора Рота в воспитательном заведении Барбары Врангель дважды в месяц по воскресеньям давался концерт «для упражнения и удовольствия молодежи, в котором мог бесплатно принимать участие каждый, причиславший себя к обществу». После окончания концерта юношам и девушкам из обоих училищ предоставлялась возможность потанцевать.⁴⁰ Будучи совсем молодым городом, Верро еще не имел клубов, танцевальных залов, и потому концерты и танцевальные вечера в заведении баронессы Врангель собирали весь местный бомонд. Это начинание отнюдь не сводилось к простому развлечению, а преследовало и цель педагогическую — научить молодых людей общению, привить юношам хорошие манеры и навыки рыцарства, что, по мнению наставников,

должно было отличать дворянских отпрысков от простолудинов.

На эти вечера воспитанники мужского училища являлись лишь в сопровождении своего наставника Бринкмана, который жертвовал несколькими часами своего времени, чтобы наблюдать за вверенными ему пансионерами во время этого, «служащего их нравственному воспитанию мероприятия». Иногда танцы заканчивались довольно поздно, и в этих случаях инспектор Рот позволял Бринкману отменять утренние уроки в понедельник.

В марте 1809 года умер Карл Кюхельбекер. Похоронив мужа, Юстина Яковлевна предприняла еще одну попытку сохранить за собой Авинорм. Однако ее поездка в Петербург была безрезультатной: Александр I не изменил прежнего решения.⁴¹

Три года почти безвыездно (отлучаясь лишь во время праздников и вакаций в Дерпт или Авинорм) провел в Верро Вильгельм. Срок обучения подходил к концу, и Юстине Яковлевне вновь пришлось задуматься о будущем сына. Прежние ее планы, связанные с поступлением его в Дерптский университет, рушились, ибо зять ее, Григорий Глинка, на чье содействие рассчитывала вдова, неожиданно подал в отставку и, получив ее, уехал в свое смоленское имение.

Пристроив младшего сына Михаила в Морской кадетский корпус, Юстина Яковлевна ничего не могла придумать для Вильгельма, явно не рожденного для военной службы. И тут помог случай: будучи в гостях у своей сводной сестры, жены военного министра М. Б. Барклая-де-Толли, она узнала об учреждении в Царском Селе нового учебного заведения — Лицея. «Наконец я начинаю действовать относительно Вильгельма, — пишет Юстина Яковлевна старшей дочери летом 1811 года. — Думаю и надеюсь, что, ежели удачи, то будет к его счастью. . . Ходатай мой у министра просвещения военный министр Барклай; и замечательно то, что он и жена его, эти достойнейшие люди, пригласивши меня к себе, все это дело сами мне предложили, между тем как я считала себя без всякой опоры и покровительства. . .»⁴²

Протекция Барклая де Толли сыграла свою роль — Вильгельм, успешно выдержав в августе экзамены, был принят в императорский Царско-сельский лицей. Небезынтересно, что в это самое время вдовствующая императрица Мария Федоровна назначила Григория Андреевича Глинку, покинувшего Дерпт, кавалером при великих князьях Николае и Михаиле. Узнав от матери об этом назначении, император Александр Павлович недовольно буркнул, что он предполагал употребить означенного профессора в должности директора создаваемого Лицея.⁴³

В жизни Вильгельма начался новый и, пожалуй, наиболее благополучный период. Однако прощание с Верро, полюболюбившимся ему наставником Бринкманом и друзьями детских лет оставило в его душе грустные чувства. Десять лет спустя поэт вспомнит об этих днях: «. . .вижу самого себя в день моего отъезда из

того мирного городка, где получил первое образование. Матушкина зимняя бричка уже на дворе; слуга моего доброго наставника несет с крыльца мою поклажу; стою один и гляжу в сад, занесенный снегом; и в первый раз чувствую вдохновение; в первый раз предчувствие, тоска, стремление в неизвестную, туманную даль и тайная боязнь наполняют мою душу, томят и освежают ее. Слезы, которых я не знал до этого времени, хлынули из глаз моих; и тогда в первый раз я дерзнул спросить промысл и будущность!»⁴⁴

¹ На территории Эстонии в местечке Авинурме установлен мемориальный камень с надписью: «Здесь прошли детские годы поэта-декабриста В. Кюхельбекера (1797—1808)».

² Использованные в статье материалы выявлены в архивах г. Ленинграда (ЦГИА СССР, ЦГИАЛ, ИРЛИ) Р. Г. Назарьяном, в архиве г. Тарту (ЦГИА Эстонской ССР) — М. Г. Салу-пере.

³ Семья Кюхельбекеров в самые последние годы XVIII столетия жила в Петербурге на Владимирской улице в доме Биха. Сведения об этом почерпнуты В. А. Витязевой из писем Карла Кюхельбекера, хранящихся в архиве Павловского дворца-музея. См.: *Руденская М. П., Руденская С. Д.* С лицейского порога: Очерки. Л., 1984. С. 65.

⁴ Старший брат Вильгельма — Федор Кюхельбекер — с 1796 по 1802 год учился в главном немецком училище при С.-Петербургской евангелической церкви св. Петра (St. Petri Schule): ЦГИАЛ. Ф. 272. Оп. 1. Ед. хр. 19 (журнал приема платы за обучение).

⁵ *Кюхельбекер В. К.* Путешествие; Дневник; Статьи. Л., 1979. С. 295.

⁶ Описание родового замка Ломенов встречается в «Путешествии по Саксонской Швейцарии в 1821 году» В. А. Жуковского (Собрание новых русских сочинений и переводов, вышедших в свет с 1823 по 1825 год. СПб., 1826. Ч. 2. С. 83).

⁷ ЦГИА СССР. Ф. 559. Оп. 2. Ед. хр. 567. Л. 9.

⁸ Там же. Ф. 558. Оп. 1. Ед. хр. 566. Л. 1. Причем имя вовсе не было «подарено» ему Павлом, как утверждал Ю. Н. Тынянов (*Кюхельбекер В. К.* Лирика и поэмы. Л., 1939. Т. 1. С. VI), а вслед за ним и другие исследователи, а лишь пожаловано «по смерти», т. е. в пожизненное владение.

⁹ ИРЛИ. Ф. Р1. Оп. 6. № 164, а также 18044/СХIV 61 и 18045/СХIV 62.

¹⁰ *Дельвиг А. А.* Полн. собр. стихотв. Л., 1934. С. 438.

¹¹ Подробный анализ этих тетрадей дается в другой нашей статье, подготовленной к печати.

¹² Это учебное заведение — Fürstenschule Pfort — знаменито тем, что его в разное время окончили многие выдающиеся деятели немецкой культуры — философы Фихте и Ницше, историки Леопольд Ранке и Лампрехт и др. В нояб-

ре 1820 года во время своего заграничного путешествия в этих местах побывал и Вильгельм Кюхельбекер: «Мы проехали близ славного училища Шульфорте: оно лежит в уединении гор и напомнило мне наше Царскосельское убежище; здесь юноши в объятиях величественной природы, в безмолвной тишине жертвуют музам и внимают их прорицаниям; сердца их не отравляются дыханием света» (*Кюхельбекер В. К.* Путешествие; Дневник; Статьи. С. 26).

¹³ ЦГИА Эстонской ССР. Ф. 1265. Оп. 1. Ед. хр. 63. Л. 301. Все документы этого архива даны в переводе с немецкого языка.

¹⁴ Там же. Л. 460.

¹⁵ Там же.

¹⁶ ЦГИА СССР. Ф. 559. Оп. 2. Ед. хр. 567. Л. 9.

¹⁷ В императорской семье в то время готовились к рождению ребенка.

¹⁸ ЦГИА СССР. Ф. 559. Оп. 2. Ед. хр. 567. Л. 2—3. (Оригинал на французском языке).

¹⁹ В 1800 году надворный советник К. Кюхельбекер стал коллежским советником, а в 1801 году был удостоен чина статского советника.

²⁰ ЦГИА СССР. Ф. 559. Оп. 2. Ед. хр. 567. Л. 9. Дед матери Вильгельма, перешедший на русскую службу, дослужился до звания полковника. Он отличился при штурме Азовской крепости в 1736 году в русско-турецкой войне, а спустя пять лет, командуя полком, был убит в сражении со шведами под городом Вильманстранд. Дети его тоже были офицерами русской армии. Один из них — Якоб (отец Юстины — матери Вильгельма) — участвовал во многих сражениях и вышел в отставку в звании полковника. Морскими офицерами были его сыновья (один из них — Федор Ломен — стал вице-адмиралом) и внуки. (Сведения о роде Ломенов почерпнуты из «Генеалогического справочника прибалтийского рыцарства»: *Genealogisches Handbuch der Baltischen Ritterschaften Estland*. Reval, 1929. Teil 3. S. 340—341). Старший брат Вильгельма после окончания Петровского училища тоже вступил в военную службу, а позже морским офицером стал и младший брат Михаил.

²¹ ЦГИА Эстонской ССР. Ф. 862 (Дерптского земского суда — Landgericht). Оп. 1. Ед. хр. 1183. Л. 8.

²² Там же. Л. 6—7. Эта переписка приложена к материалам судебного разбирательства по делу о крестьянских побегах.

²³ Летописи Гос. лит. музея. М., 1938. Кн. 3. С. 161. (Оригинал на немецком языке).

²⁴ Там же. С. 160.

²⁵ *Кюхельбекер В. К.* Путешествие; Дневник; Статьи. С. 157, 679.

²⁶ *Кюхельбекер В. К.* Лирика и поэмы. Т. 1. С. VII.

²⁷ Сестра поэта Юстина Карловна (1784—1871) с мая 1798 года по май 1802 года воспитывалась в Петербургском Екатерининском институте благородных девиц и потому появилась в Авинорме не ранее лета 1802 года. В связи

с замужеством в 1805 году переехала в Дерпт.

²⁸ Об этом свидетельствуют записи в расходных книгах, где имя «Татьяна» иногда заменяется «Татиной» или словом «нянька», написанным по-немецки как «Nepka».

²⁹ Русская старина. 1875. № 7. С. 335.

³⁰ Декабристы: Антология в двух томах. Л., 1975. Т. 2. С. 171.

³¹ Русская старина. 1875. № 7. С. 334—335.

Письмо это косвенно характеризует и самого Карла Кюхельбекера, и его супругу.

³² Не без протекции Ломена, думается, младший брат Вильгельма Михаил в 1811 году был принят в Морской кадетский корпус, выпускником которого некогда был и сам адмирал. О наличии связи Кюхельбекера с адмиралом Ломеном свидетельствуют и записи отца Вильгельма о денежных расчетах с «Федором Яковлевичем», как почтительно именуется его узурfruикуарий (ИРЛИ. 18045/СХIV 62. Л. 14, об.).

³³ ЦГИА Эстонской ССР. Ф. 384. Оп. 1. Ед. хр. 144. Л. 23.

³⁴ Там же. Ф. 386. Оп. 3. Ед. хр. 21. Л. 20.

³⁵ Петухов Е. В. Кафедра русского языка и словесности в Юрьевском (Дерптском) университете. Юрьев, 1900. С. 4.

³⁶ Там же.

³⁷ Там же. С. 5.

³⁸ ЦГИА Эстонской ССР. Ф. 384. Оп. 1. Ед. хр. 144. Л. 23.

³⁹ К. Кюхельбекер получал «Литературную газету» из Галле и целый ряд гамбургских газет (ИРЛИ. Ф. 1. Оп. 6. № 164. Л. 4).

⁴⁰ ЦГИА Эстонской ССР. Ф. 386. Оп. 3. Ед. хр. 21. Л. 115.

⁴¹ Записи матери В. Кюхельбекера в приходо-расходных книгах доведены до марта 1810 года, что свидетельствует о ее пребывании до этого срока в Авинорме. Можно предположить, что «лишний год», прожитый в имении Ю. Я. Кюхельбекер, исплопотала ей вдовствующая императрица Мария Федоровна, покровительствовавшая семье бывшего секретаря ее покойного мужа.

⁴² Русская старина. 1875. № 7. С. 336.

⁴³ Глинка сообщил об этом в письме от 14 июня 1811 года своей супруге Юстине Карловне: «...подумай, что император без моего ведома хотел назначить меня *директором Лицея*: императрица Мария высказала это в обществе» (Русская старина. 1876. № 9. С. 82).

⁴⁴ Кюхельбекер В. К. Путешествие; Дневник; Статьи. С. 10—11.

К. А. Кумпан

ИСТОРИЯ ИЗДАНИЯ ПОЭТИЧЕСКОГО СБОРНИКА ВЯЗЕМСКОГО «В ДОРОГЕ И ДОМА»

Судьбу единственного прижизненного поэтического сборника П. А. Вяземского «В дороге и дома» (М., 1862) нельзя назвать счастливой. Вызвав несколько едких пародий в сатирических журналах 1860-х годов, это собрание избранных стихотворений было прочно забыто. Среди поредевшего круга друзей и почитателей поэта оно возбудило лишь недоумение и досаду. «Неужели все богатство этого таланта, все разнообразие ума, искренность, благородство должны были привести к такому концу», — грустно констатировал свое впечатление от книги один из них.¹ Безжалостней всех отнесся к сборнику сам Вяземский, записавший 15 июня 1878 года на титульном листе авторского экземпляра: «Тяжело и скучно, и неловко держать книгу в руке».²

В чем же причина неудачи этого издания? В последние годы жизни Вяземский склонен был всю вину возложить на издателя. «Участия в этом издании не принимал, был за границей и хандрил, предоставляя Лонгинову выбирать и печатать, что хочет, — записал он в 1878 году на сборнике. — Кажется, только на второй, если не третий год увидел я книгу свою».³ Менее категорично, но в том же роде излагается история издания в автобиографическом введении к Полному собранию сочинений поэта: «Оно

составлено по почину и главному распоряжению покойного Лонгинова. Я был тогда за границей по болезни моей и, признаюсь, остался довольно равнодушен к исходу этого предприятия. Вполне благодарен я ему за труд, добросовестно и с умением им исполненный; но скажу откровенно, что я не совершенно согласен с ним относительно выбора его из моих стихотворений. Иного не внес бы я в избранное собрание, другое, как, например (исчисляю их по памяти): „Уныние“, „Первый снег“, „Послание к Денису Давыдову“ и некоторые другие стихотворения, по сочувствию моему, имели бы более права на перепечатание, нежели другие, попавшие в книгу».⁴

Эти авторские свидетельства легли в основу установившегося в науке мнения о текстологической неавторитетности сборника. Включенные в него тексты во внимание не принимались и печатались по предшествующим ранним публикациям, а за отсутствием их — по рукописям в архиве поэта. Между тем ряд вновь обнаруженных материалов заставляет пересмотреть вопрос об участии поэта в подготовке книги. Среди них в первую очередь отметим указание П. И. Бартенева, человека близкого к изданию, научная добросовестность которого не позволяет заподозрить его в пристрастности. «Это из-

дание *autorisé par l'auteur*, — сообщал он Я. К. Гроту в письме от 10 ноября 1862 года. — Он (автор. — К. К.) сам занимался выбором и расположением стихотворений, и потому многое опущено прекрасного и помещено слабого».⁵

Ответ на вопрос, кто был повинен в неудачном составе сборника, следует искать в истории его издания, а для ее реконструкции — обратиться к архивным материалам, до сих пор не привлекавшим внимание исследователей.

* * *

Выходу в свет сборника «В дороге и дома» предшествовали торжества по случаю пятидесятилетней годовщины литературной деятельности Вяземского. Они состоялись 2 марта 1861 года. Выступавшие на юбилее с приветственными речами Д. Н. Блудов и Я. К. Грот упомянули о необходимости издать, наконец, полное собрание сочинений поэта, чьи произведения до сих пор «лежат под спудом», неопубликованные или разбросанные в малодоступных для современного читателя изданиях. Сам Вяземский в ответной речи заметил, что «предстал» перед собравшимися «без документов налицо, без полновесных книг и книжек».⁶

Обстоятельство это действительно вызывает недоумение. Дожив почти до семидесяти лет, пятьдесят из которых были посвящены литературному труду, поэт не успел не только подготовить собрание сочинений, но и выпустить хотя бы один объемный поэтический сборник. Нельзя сказать, чтобы он совсем не думал об этом. В письмах Вяземского и в переписке его друзей зафиксировано несколько попыток поэта собрать и издать свои стихотворения. Об издательских замыслах свидетельствует и множество подборок стихотворных текстов (иногда уже в виде готовых рукописных сборников), сохранившихся в Остафьевском архиве. Однако ни одно из этих предприятий до конца доведено не было.

В преддверии будущего юбилея два крупных библиографа того времени — приятель Вяземского С. Д. Полторацкий и почитатель его поэзии М. Н. Лонгинов — предложили поэту «возложить» на них издание полного собрания его сочинений. «Благоволите сообщить нам... собранные Вами материалы, которые дополнятся нами, — писали они Вяземскому 20 августа 1856 года. — Позвольте нам составить программу издания и представить все, нами собранное, на Ваше рассмотрение. Наблюдение за печатанием и корректурой мы тоже готовы принять на себя».⁷

Однако и это конкретное предложение не возымело последствий: долгие подступы и продвижения сопровождали все издательские начинания Вяземского. На этот раз его бездействие выглядело особенно странным, поскольку большая библиографическая работа по сбору опубликованных стихотворений была уже проведена. Мы имеем в виду хранящиеся в фондах Вяземского три объемистые тетради рукописных ко-

пий, составленные В. И. Межовым и датированные 1855 годом.⁸ В них собраны стихотворения поэта, напечатанные в журналах, газетах, альманахах и сборниках 1810—1850-х годов.

Так или иначе, но до юбилейных торжеств никакого издания стихотворений Вяземского осуществлено не было. Как известно, чествование поэта вызвало отклики в журнале либерального и радикального направления, содержавшие сатирические высказывания в адрес юбиляра. Не в пользу Вяземского трактовался и тот факт, что произведение его остались почти неизвестны публике. «А насчет сокровищ, лежащих под спудом, — иронически заметил обозреватель «Русского слова», — можно только сказать одно: да кто же им велит оставаться под спудом?.. Такие сокровища, как ум, талант и образованность, не остаются в тени, как бездарность и невежество».⁹

Первым в защиту поэта выступил М. Н. Лонгинов, который в обширной статье «Из современных записок» обрушился на критиков за небрежение культурными традициями, или, как он выразился, «литературной генеалогией».¹⁰ Выступление Лонгинова вызвало новую волну полемических откликов. Откликнулся на нее и Вяземский — письмом к критику 12 мая 1861 года. В нем кроме слов благодарности содержалось, наконец, и конкретное предложение стать его издателем. «В течение лета надеюсь быть в Москве и еще раз лично поблагодарить Вас за Ваши великодушные обо мне подвиги, — писал он. — Между тем надеюсь привезть с собою и тетрадку стихов, которую отдам в Ваше распоряжение и которую можно будет издать отдельно и предварительно в виде закуски перед обедом, если суждено моему обеду состояться при мне...»¹¹

Итак, решение поэта издать сборник стихотворений, возникшее в разгар полемики вокруг его поэтического наследия, диктовалось, по счастливому выражению Лонгинова, желанием самому выступить «адвокатом в своем деле».¹²

Встреча Вяземского с будущим издателем состоялась довольно скоро. «Возвратился из Москвы», — помнил поэт в записной книжке под 16 июня 1861 года.¹³ О совместной его работе с Лонгиновым в этот приезд в Москву дают представление некоторые документы, сохранившиеся в архиве издателя.

Прежде всего это большое количество автографов и авторизованных копий, которые Вяземский привез с собой. Частично они рассыпаны (в виде небольших подборок или отдельных стихотворений) в различных единицах лонгиновского фонда, но большая часть авторизованных копий влита издателем в объемную рукопись, которая в каталоге озаглавлена «Оригинал книги П. А. Вяземского „В дороге и дома“».¹⁴ Копии в подборке сделаны в разное время, разными почерками, на разных по формату листах бумаги, иногда имеют ранние даты цензурных разрешений, но, судя по пометам Лонгинова для наборщиков, эта единица представляет собой наборную рукопись книги с небольшими лакунами.

Папка с наборной рукописью открывается листами большого формата, вложенными в нее позже. Так, например, сюда попал титульный лист, на котором каллиграфическим почерком выведено: «Стихотворения кн. Вяземского», а сверху рукою самого поэта помечено: «Нумерация от 1 до 67». Судя по всему, перед нами титульный лист самой ранней подборки текстов, с которой начал складываться сборник. Установить ее состав удалось благодаря сохранившимся на авторизованных копиях (в лонгиновском фонде) следам стертых номеров (от 1 до 67), сделанных тем же корявым старческим почерком Вяземского, что и процитированная запись на титуле.

Первоначальная подборка состояла из шестидесяти шести стихотворений, отбор и расположение которых сделаны без всякой системы и плана. Большинство из них представлено неопубликованными текстами «позднего» Вяземского: пейзажной и медитативной лирикой и стихотворными фельетонами, направленными против «обличительной литературы». Лишь четырнадцать стихотворений в подборке относятся к 1820—1830-м годам. Среди них преобладают тексты на «дорожную» тему — две «Тройки», «Коляска», «Прогулка в степи», три «Дорожные думы» и «Памяти живописца Орловского»; впрочем, сюда попали и стихотворения иного содержания: «Балтийское видение», «Море», «Нарвский водопад», «Звезда на Волге», «Черные очи», «Дружеская беседа». Следует особо отметить, что из всей поэзии 1810-х годов Вяземский привез в Москву только одно стихотворение — «Ухаб», вероятно выбрав его по «дорожному» признаку. Ни «Первого снега», ни «Уныния», ни послания «Д. В. Давыдову», в отсутствии которых поэт упрекал Лонгинова, сам он включать в сборник не собирался. Зато кроме указанной подборки он захватил с собой большое количество поздних стихотворений, автографы которых были у него под рукой.

Ориентируясь на все эти тексты, переданные автором в распоряжение издателя, последний набросал первоначальный план книги, который сохранился в той же папке с наборной рукописью. Это большой двойной лист, содержащий следующую запись рукою Лонгинова:

Дневник

Россия
 Степь 2
 Полтава. — Очерки Москвы.
 Море — и все, что к морю. — Рыбак
 Стамбул — На Босфоре
 Прага
 Италия, Венеция, Ницца.
 Германия
 Швейцария

Таким образом, поначалу Лонгинов предлагал назвать сборник «Дневник», разбить материал на отделы («Россия», «Море» и т. д.) и дополнить подборку несколькими стихотворениями из привезенных поэтом в Москву (два

под заглавием «Степь», «Полтава», «На Босфоре»)¹⁵.

Вероятно, к этому времени относится недатированная записка Вяземского Лонгинову, написанная карандашом на клочке бумаги и хранящаяся среди других писем поэта в архиве издателя: «Благодарю и разрешаю. Я предлагаю назвать „В дороге и дома“. Впрочем, все равно». На лист же с предварительным планом Вяземский вписал, в соответствующие места, заглавия двух частей книги: «В дороге» (перед названием первого отдела — «Россия»), «Дома» (под последним — «Швейцария») и ниже — заглавие отдела второй части: «Заметки». Внизу поэт помечил: «По нумерации здесь всего 67», что говорит о просмотре им (одновременно с доработкой плана книги) первоначальной подборки. На ее листах сохранились авторские указания о помешении текста в тот или иной раздел, сделанные тем же карандашом, что и пометы на плане. Так, на авторизованной копии «Кюляски» он помечил: «вместо предисловия», на текстах стихотворений «Черные очи» и «Горе» — «дома», на копии «Моря» и «Звезды на Волге» — «Россия», на стихотворении «Горы под снегом» — «Швейцария», на копии стихотворения «Старость» — «заметки» и т. д. В верхней части плана поэт, обращаясь к издателю, написал: «Восток дополнить из маленькой книжки. Также вставить в состав и напечатанное в Карлсруэ». Речь идет о шести стихотворениях, автографы которых вошли в привезенную Вяземским небольшую по формату рукописную книжечку,¹⁶ и о двенадцати текстах, опубликованных в брошюре «За границу» (Карлсруэ, 1859). Очевидно, Лонгинов выполнил указание Вяземского и вложил в подборку автографы, а под авторской пометой об объеме приписал: «дополнено до 80». Помета автора для издателя свидетельствует не только о тенденции расширения объема книги, но и о дальнейшей доработке ее структуры. Отдел «Море» Вяземский заменил отделом «Восток». Таким образом, первоначальный план книги, разработанный совместными усилиями автора и издателя, приблизился к структуре сборника «В дороге и дома». Напомним, что печатная книга имеет две части, первая из которых, под заглавием «В дороге», состоит из шести отделов («Россия», «Восток», «Германия», «Швейцария», «Италия», «Франция и Англия»), а вторая — «Дома» — из двух: «Разные стихотворения» и «Заметки».

Следующий документ, сохранившийся от совместной работы Вяземского и Лонгинова в Москве, — список стихотворений,¹⁷ содержащий уже 128 текстов. Он имеет авторское заглавие «В дороге и дома» и карандашную помету неустановленной руки: «Порядок, в котором сложены стихотворения (нужно пронумеровать, как они должны следовать одно за другим в печати)». Можно предположить, что помета сделана под диктовку Вяземского и адресована Лонгинову. Список этот интересен тем, что фиксирует почти все рукописные тексты, привезенные поэтом в Москву в первый приезд. Три названия взяты здесь в скобки. Стихо-

творения эти не вошли в книгу и не осели в архиве Лонгинова; возможно, тексты их сразу были вынуты Вяземским из подборки. Не вошли в книгу и три «заметки», которые в указанном списке не имеют никаких значков. Однако на авторизованных копиях этих стихотворений сохранились карандашные пометы типа: «Я бы этой пьесе не поместил в собрание» (рукою Лонгинова) и рядом ответ Вяземского: «Согласен».¹⁸ Вероятно, издатель вынул их из подборки позже, но изъятие это также было одобрено автором.

И, наконец, тогда же Лонгиновым был составлен еще один список — проект «Оглавления», экземпляр которого сохранился в архиве поэта.¹⁹ Судя по переписке издателя с Вяземским, проект не был предварительно согласован с автором. Состав сборника, отраженный в этом «Оглавлении», и его композиция близки к окончательному варианту книги, поэтому вопрос о степени участия поэта в отборе перечисленных здесь стихотворений важен для решения проблемы авторизации сборника «В дороге и дома».

В указанном проекте «Оглавления» зафиксировано уже 174 названия. 122 из них — это различные по окончательному установленному рубрикам стихотворения предыдущего списка (в отборе их, как мы отмечали, поэт принимал непосредственное участие). Он дополнен в основном печатными текстами. Четыре «новых» названия Лонгинов повторил на обороте последнего листа «Оглавления» («Послание к Блудову», «Берлин», «К Иванову», «Северину»); судя по письму издателя (см. ниже), Вяземский обещал прислать эти тексты из Петербурга. Из оставшихся 48 «новых» стихотворений 21 включено в этот список в соответствии с письменными указаниями поэта: двенадцать из них взяты из брошюры «За границею», а к девяти имеются авторские пометы на межовских копиях типа: «Внести в Дорогу, Рим».²⁰ Пять стихотворений нового списка были привезены поэтом в Москву (автографы их осели в лонгиновском фонде): можно предположить, что они не попали в предыдущий список по недоразумению.

Иначе говоря, лишь относительно 22-х ранее опубликованных стихотворений мы не располагаем предварительными санкциями Вяземского. Скорее всего, введение их в состав сборника было оговорено в устной форме. Но даже если полагать, что издатель проявил здесь самостоятельность и включил эти стихотворения по собственной инициативе, — все равно в дальнейшем наличие их в «Оглавлении» не вызвало несогласия автора. Только против названия «Поручение в Ревель» (издатель поместил это стихотворение в части «В дороге») Вяземский на проекте «Оглавления» пометил: «Не нужно, да оно как поручение и некстати, потому что писано на месте».

Итак, во время первой поездки в Москву поэт дает название будущему сборнику, совместно с издателем вырабатывает его структуру и отбирает тексты (171 стихотворение указанного списка вошло в сборник, состоящий из 189 текстов). Проведена была и доработка мно-

гих стихотворений, о чем свидетельствует «свежая» авторская правка на старых копиях в архиве Лонгинова. Однако работа эта осталась незавершенной. В папке с наборной рукописью имеется несколько листов, озаглавленных «Заметки», на которые издатель выписал не выправленные автором сомнительные места в текстах. Иногда это ошибки копииста (неверное прочтение слов, пропуск стихов), о чем сигнализирует нарушение смысла или отсутствие рифмы, иногда — архаические и неловкие синтаксические конструкции, иногда — пометы о нарушении ритмического рисунка стихотворения. Выписки эти были сделаны явно для облегчения работы Вяземского, но поэт исправил на них лишь описки копииста, а более серьезную доработку текстов не сделал. Вероятно, он предполагал вернуться к этим стихотворениям более детально.

О последующей работе над сборником дает представление переписка автора с издателем. Уже через четыре дня после отъезда Вяземского из Москвы, 19 июня, Лонгинов посылает поэту письмо, в котором пишет: «Я кончил работы над рукописями, вверенными мне Вами, и спешу сообщить Вам о результате моих занятий. 1) Все рукописные стихотворения или переписаны (на особом листе каждое), или состоят налицо в переписанных у Вас еще прежде экземплярах. То, что было Вашей руки, я переписал сам. 2) И то и другое разложено в том порядке, который принят в проекте находящегося у Вас «Оглавления». 3) Текст проверен и исправлен совершенно, согласно с Вашими поправками и отметками. При этом исполнена и работа „установка ковык и строчных препинаний“. 4) Текст пьес, прежде напечатанных, я решился перепечатать по книгам, где они помещены». Отметим, что последняя фраза объясняет наличие лакун в наборной рукописи: опубликованные стихотворения, копии которых не были привезены Вяземским, издатель набирал прямо по печатному источнику.

Далее в этом письме Лонгинов просил позволения снабдить тексты «примечаниями издателя» и присовокуплял следующие просьбы: «Прилагаю при сем листок с объяснением недоумений, которые мне встречались. Усердно прошу Вас отметить на нем же: просто — согласен, — где Вы согласитесь, или же вписать поправку и возвратить мне тот листок скорее, так же как и доставить пьесы: „Берлин“, „Послание к Д. Н. Блудову из Парижа“, „К Северину“ и „К Иванову“. Много обяжете, если не замедлите с присылкой и других обещанных новых стихотворений. Я их размещу и приступлю к делу, для чего мне нужно еще скорейшее утверждение Вами проекта оглавления или возвращение его с Вашими окончательными поправками. Вот еще одна nanoparticlesкая просьба: пришлите мне на время все собрание Ваших стихотворений, списанных г. Межовым. Это мне очень нужно; я скоро в целости их возвращу...»

Укажем попутно, что тетради Межова Вяземский высылает две недели спустя, 2 июля.²¹

Перед отправкой поэт просмотрел отобранные тексты и сделал на них небольшую правку (она не была учтена Лонгиновым). Что же касается списка «Оглавления», а также упомянутых в письме стихотворений и листка с предполагававшимися исправлениями, то их поэт не высылает совсем. Последний сохранился в архиве поэта. Это — повторение недоработанных Вяземским в Москве стихов, рядом с которыми Лонгинов записал свои варианты правки («объяснение недоумений»). Никаких помет Вяземского на этих листах нет.²²

Ответное письмо поэта датировано 24 июня. Автор с некоторыми оговорками одобряет введение раздела примечаний, а относительно состава сборника и содержания текстов пишет следующее: «На многие поправки Ваши я совершенно согласен. Не замедлю прислать по каждой мое: „быть по сему“. Теперь есть еще некоторые нерешенные недоумения. Вообще мне нужно будет пересмотреть некоторые из стихотворений, и особенно из старых. В голове уже готовы легкие изменения, тем более приличные, что тогда и старое пойдет за новое, т. е. за исправленное. Рукопись Межова пришла, а вместе и стихотворения, которые Вы желаете иметь. Теперь все мое стадо разбросано — надобно созвать его. . . Приступить к печатанию книги теперь рано. У меня еще в запасе довольно стихотворений, которые нужно докончить, другие отшлифовать. Все это надеюсь сделать в течение июля в Петергофе, где засяду безвыездно на месяц и более. Эти стихотворения нужно также паркировать по стойлам, следовательно, нужно, чтобы весь скотный двор был налице. В августе надеюсь быть в Москве, и тогда можно будет все окончательно уладить. Кажется, ранее зимы книжке незачем и выходить».

Сопоставив письма издателя и автора, нельзя не заметить, что их позиции не совсем совпадают. Если Лонгинов относится к выработанному в Москве проекту книги как к окончательному и после небольших текстологических доработок считает возможным «приступить к делу» (к печатанию), то поэт далек от мысли о скором завершении подготовки сборника. Он предлагает печатать книгу не ранее зимы, а до этого времени рассчитывает основательно дополнить издание, просмотреть и выправить отобранное и еще раз встретиться с издателем для окончательного утверждения состава и композиции сборника.

О большой работе Вяземского по отбору новых и старых стихотворений для будущего избранного собрания свидетельствует следующее письмо поэта к Лонгинову от 23 июля 1861 года. Сообщая в нем о запланированной на вторую половину августа поездке в Москву, Вяземский писал: «Дальнейшие мои материалы для избушки, которую Вы из меня строите, готовятся. Знаете ли, что чуть ли не треть придется расширить постройку. Отыскал я старое, да и новое помаленьку растет». Однако никаких конкретных указаний, касающихся расширения и уточнения состава сборника, это письмо (как и предыдущее) не содержит, если

не считать следующего мелкого замечания: «В присланном Вами „Оглавлении“ не нахожу заметок на слова „огромный и громадный“ и, кажется, еще каких-то». Речь идет о стихотворном фельетоне «Зачем мудрить головоломно. . .», который Лонгинов ошибочно присоединил к заметке «Когда Карамзина не стало. . .», поскольку в автографе, с которого он снимал копию,²³ эти «заметки» плохо отделены друг от друга (в виде единого текста они напечатаны и в сборнике). Следует иметь в виду, что на проекте оглавления Вяземский пометил отсутствие еще двух «заметок» — «Смешон и жалок не Белинский. . .» и «О красных», — которые были включены в список, но первая под авторским заглавием, а вторая — по первому стиху. В указанном письме Вяземский не упоминает о них, как и не пишет об изъятии «Поручения в Ревель». Все это еще раз говорит о том, что вопрос о составе сборника он оставлял открытым.

Из-за семейных обстоятельств поездка Вяземского в Москву в августе не состоялась. На три месяца работа автора с издателем и их переписка прерываются, если не считать записки Вяземского от 6 сентября, в которой между прочими делами, не относящимися к сборнику, содержится предупреждение, что поэт «не может быть в Москве ранее октября».

Эпистолярная связь восстанавливается письмом Вяземского от 8 ноября. Оно начинается с сообщения дополнительной строфы к стихотворению «Здесь зубастая природа. . .», которую автор просил внести в основной текст (Лонгинов вписал ее своей рукой на копию в наборной рукописи). Заметим, что это единственная доработка текста, сообщенная автором издателю за все время их переписки. Далее в том же письме Вяземский спрашивает: «Не можете ли прислать мне список оглавления стихотворений в том порядке, в каком намерены Вы их разместить? И сколько приблизительно может выйти страниц?» И прибавляет: «Я так мало виделся с Вами и так зачитал Вас стихами своими, что не успел сообщить Вам. . .» (дальнейший текст письма не имеет отношения к истории сборника).

Из приведенного фрагмента письма явствует, что Вяземский, как и предполагал, посетил осенью Москву, но за краткостью встречи с издателем не успел обговорить даже размещение новых текстов в сборнике. Лонгинов должен был сделать это сам и выслать автору новое «Оглавление». Вместо обещанного расширения состава книги на треть поэт оставил издателю лишь десять новых авторизованных копий (среди них и копию бывшего в старом списке стихотворения «Берлин»). Кроме этих рукописей, никаких других следов работы Вяземского над книгой со времени первого визита поэта в Москву в архиве Лонгинова не сохранилось; вероятно, ее и не было.

Именно с этого момента издатель берет инициативу в свои руки. В ответном письме от 14 ноября он пишет: «Ваше письмо (от 8 ноября. — К. К.) пришло в то время, когда я окончил

распоряжение для печатания, которое начнется на днях. Считаю нелишним сообщить Вам некоторые подробности по хозяйственной части издания. Во-первых, никаких предварительных денежных затрат не будет. По окончании завода, т. е. 1200 экземпляров, я полагаю назначить цену каждому в продаже 2 р. 50 коп. сер(ебром), что недорого для книги, в которой будет до 40 печатных листов примерно». Далее Лонгинов приводит финансовые расчеты, из которых следует, что продажа половины тиража покрывает расходы, а остальные 600 экземпляров останутся «в полном распоряжении» автора. Письмо заканчивается фразой: «На днях приступаю к печати».

К этому письму примыкает недатированная записка, в которой Лонгинов указывает, что «в настоящую минуту типография приступает к печатанию первого листа», и просит «в возможной скорости» доставить: «1) поправки к пьесе „Послание к Языкову“, напечатанной в „Новоселье“ 1834 года с страшными опечатками. . . 2) стихи на картину Иванова. . . 3) недостающий стих в пьесе „Берлин“. . . 4) посланный. . . лист с предполагавшимися поправками. . . Там указан недостающий стих в пьесе „Баден-Баден“».

При письме от 14 ноября издатель высылает новый список «Оглавления» первой части книги. Он сохранился в архиве Вяземского.²⁴ «Оглавление» это полностью соответствует составу первой части печатной книги (если не считать случайно пропущенного стихотворения «Русской крылатой дружине») и ее структуре. По сравнению же с предыдущим проектом «Оглавления» первая часть дополнилась восемью новыми текстами, привезенными Вяземским в Москву во второй проезд, и одним старым стихотворением («К Языкову», 1832), которое Лонгинов, по договоренности с автором, должен был напечатать по альманаху «Новоселье».

Иначе говоря, в ноябре 1861 года издатель приступил к печатанию книги по прежнему плану. Как мы видели, план этот складывался на материале в достаточной степени случайном. Во всяком случае, в отборе его не было четкого единого принципа, необходимого при составлении избранного собрания. В дальнейшем тексты в сборнике комплектовались по двум параметрам — тематическому (стихотворения с «дорожной» тематикой) и хронологическому (плоды литературной деятельности поэта за последние двадцать пять лет). Сложившийся таким образом «гибридный» тип издания оказался неудачным и нерепрезентативным: сюда не попали лучшие произведения поэта 1810—1830-х годов и вошли случайные «заметки» последних лет, которые и послужили материалом для пародий в сатирической периодике 1860-х годов.

В отличие от издателя, полагавшего, что для сдачи книги в типографию не хватает лишь одного текста и нескольких авторских разъяснений дефектных мест, Вяземский все еще не считал подготовительный этап работы завершенным. В письме от 23 ноября он планировал, во-первых, вычитку и проверку ранее опубли-

кованных текстов, в частности послания «К Языкову». «Вообще должно остерегаться печатных текстов стихов моих, — предупреждал он издателя. — Я думаю, недоброжелатели мои подкупали наборщиков и корректоров, чтобы они печатали меня с ошибками». Во-вторых, он хочет переделать и сократить стихотворение «Станция»: «Сколько мне помнится, она немного растянута, и я еду на долгих». В-третьих, поэт еще не решил, как озаглавить последний отдел книги: «Заметки», «Заметки и силуэтки» или «Заметки и ракетки». И, наконец, в-четвертых, он все еще продолжает отбирать новые тексты для сборника. «Я отыскал еще три стихотворения для дорожной части, — пишет он в том же письме. — Одно принадлежит „России“, другое — „Ночь на железной дороге“ — „Германия“, третье — „Ферней“ — „Швейцарии“. Для „Дома“ тоже нашлось несколько стихотворений». Здесь же он обещает отыскать «стихи к Иванову» и недостающие строки «к другим пьесам» («Берлин» и «Баден-Баден»).

Почти ни одно из планируемых дел Вяземский исполнить не успел. Тяжелый приступ нервного расстройства, которым он страдал последние тридцать лет жизни, заставил его прекратить работу. «Я опять нездоров и застрадал бессонницею, никуда и ни на что не гоюсь, — сообщал он издателю в следующем письме от 13 декабря. — Много лежит у меня подготовленного материала, но порядком заняться им теперь не могу. Не издать ли в двух частях, т. е. что Вы уже имеете назвать первой частью? А пока вот Иванов (послание «Александрю Андреевичу Иванову». — К. К.) и еще заметка. . .» Далее рукою копииста переписан стихотворный фельетон «По мне — он просто скучный враль. . .» — последнее стихотворение, которым был расширен состав сборника.

В ответном письме от 23 декабря издатель выражал сожаление по поводу болезни поэта, просил позволения печатать «Станцию» «по-старому», а текст «К Языкову» на исправление не посылать. «Что же касается до разделения книги на две части, — писал Лонгинов, — это легко может быть исполнено, ибо обертка печатается после. Начнем с того, что есть, а потом увидим. Прошу покорнейше выслать мне как можно скорее 3 пьесы для „В дороге“ — одно к „России“, второе „Ночь на железной дороге“ («Германия») и третье „Ферней“, о коих Вы писали ко мне. Также прошу написать недостающий стих в пьесе „Берлин“. . .»

Просьбы и предложения Лонгинова остались без ответа. 26 декабря 1861 года Вяземский покинул Петербург, выехав «по Варшавской железной дороге за границу для излечения от болезни».²⁵ Издателю ничего не оставалось, как приступить к печатанию без трех указанных «пьес», по непроверенным публикациям, вводя собственные поправки в недоработанные тексты (впрочем, на многие из них автор согласился в приведенном выше письме от 24 июня). А из стихотворения «Берлин» Лонгинов изъясил семь строк, обесмысленных пропуском стиха. Подобные вмешательства в текст, равно как и введе-

ние неавторских заглавий (что сплошь и рядом позволял себе Лонгинов), не считались в то время выходящими за рамки издательских и редакторских полномочий. Не случайно Вяземский, внимательно просматривавший в конце жизни сборник, нигде не отметил подобные вольности.

Как мы указали в начале статьи, раздражение поэта вызвал в основном состав книги. «Лонгинов напечатал многое из старых стихов моих, чего не напечатал бы я», — написал он на обороте титульного листа сборника. Особенно Вяземский остался недоволен отделом «Заметки», многие стихотворения которого он зачеркнул на собственном экземпляре книги, а против одного из них («Покажется она. . .») приписал: «Охота была издателям печатать эту дрянь, а оставлять в стороне другие мои стихи, которые можно было бы без греха сохранить». Из обзора истории издания становится очевидным, что претензии автора к издателю неправомерны: Лонгинов включил в книгу отобранные поэтом тексты.

Вероятно, облик будущего издания не запечатлелся в памяти Вяземского. Этому способствовали и развивавшаяся болезнь, и спазматический характер его работы. Он недостаточно четко представлял себе состав и объем книги и, как свидетельствуют пометы на «Оглавлении», даже плохо помнил названия и первые строчки некоторых оставленных издателю «заметок». Кроме того, поэт все время помышлял о расширении объема, сначала «чуть ли не третью», потом целым томом. Эти дополнительные материалы, бывшие у него под рукой, вероятно, более четко зафиксировались в его сознании, чем переданные Лонгинову. В силу произошедшей аберрации несоответствие осуществленного издания нереализованному замыслу (на последнем этапе — это двухтомное собрание стихотворений) и вызвало недовольство поэта.

История издания позволяет также понять, почему авторский замысел двухтомного издания, равно как и другие издательские предприятия Вяземского, не осуществился. Дело здесь не только в болезни, но и в самом темпе и ритме подготовительной работы: за энергичным началом — сбором и отбором текстов — наступали бездействие и апатия. Издательская пассивность Вяземского, помимо ряда объективных причин, вызвана была одной психологической особенностью поэта: он испытывал неприязнь и даже отвращение к своим завершенным произведениям. «Люблю только *писуемое*, а *написанное мною* никакого удовольствия мне не приносит. Становлюсь не только равнодушен к нему, но часто и жестокосердям, — признавался он. — Не умею исправлять себя. Охотнее и скорее напишу пять новых листов, нежели переправлю один».²⁶ Отобранные для издания стихотворения Вяземский считал нужным переработать (о чем писал и Лонгинову), но не мог заставить себя вернуться к ним. Таким образом, в процессе работы над сборником «В дороге и дома» у поэта скопилось большое количество стихотворений, которые он все собирался исправить и включить в книгу, но так и не выслал Лонги-

нову. Остались недоработанными и некоторые тексты, уже переданные в распоряжение издателя.

И, наконец, история издания вскрывает степень авторитетности текстов, опубликованных в сборнике. Можно с уверенностью сказать, что поэт не работал с наборной рукописью и не держал корректуру. Поэтому собственно печатные тексты неавторитетны. Основными текстами для стихотворений сборника следует считать: 1) авторизованные копии в наборной рукописи; 2) автографы и авторизованные копии в других единицах лонгиновского фонда — в тех случаях, когда эти стихотворения представлены в наборной рукописи копиями Лонгинова; копии в наборной рукописи не просматривались поэтом и подчас дефектны за счет указанной выше издательской правки или механических ошибок: неверного прочтения слов, пропуска строфы, слияния двух текстов в один (отмеченный выше случай) и т. д.; 3) при отсутствии авторитетных текстов в архиве Лонгинова следует обратиться к тому источнику, которым должен был воспользоваться издатель для восполнения лакун, а именно к авторизованным копиям межовского собрания и — лишь в последнюю очередь — к печатному источнику.

В заключение скажем несколько слов о дальнейшей истории сборника. Он вышел из типографии в начале октября 1862 года тиражом 1186 экземпляров. Тридцать пять из них были розданы в цензуру и другие официальные инстанции. Остальные переданы Лонгиновым в Чертковскую библиотеку П. И. Бартенева, который принял на себя половину издержек по изданию.

Первое время книга имела некоторый читательский спрос. Уже к 10 октября было передано в магазины 160 экземпляров, через месяц продано еще столько же. К началу 1864 года разошлось около 500 экземпляров, что окупило издательские издержки. Радуюсь успеху сборника, Лонгинов писал Вяземскому 10 (22) февраля 1864 года: «. . . слава богу, здоровый смысл и вкус не вовсе вымерли еще на Руси; расход 500 экземпляров в год, при застое книжной торговли и при озабоченности общества, может даже похоться результатом, далеко не многим доступным».

Однако в дальнейшем темпы продажи резко сократились и сошли на нет. 28 ноября 1865 года П. И. Бартнев сообщал Я. К. Гроту, что сборник Вяземского «не раскупается, несмотря на публикации».²⁷ И дело было не только в качестве издания. Не поэтической была сама эпоха; в небытие отступало и имя автора. Время было упущено или еще не наступило. Эпиграммы, сатирические послания, мадригалы и элегии Вяземского, в которых Карамзин и Дмитриев, Батюшков и Жуковский, молодой Пушкин и Баратынский призывали недожизненное поэтическое дарование, к середине 1860-х годов стали анахронизмом. Для стихов же «позднего» Вяземского еще не «настал черед».

Сам поэт вспомнил о книге только в начале февраля 1864 года и снова забыл на деся-

тилете.²⁸ В 1874 году, приступая к сбору материалов для своего полного собрания сочинений, он обратился к Н. П. Барсукову и П. И. Бартеневу с просьбой выслать ему несколько экземпляров сборника. В одном из писем к последнему содержится грустно-шутливый экспромт поэта, где история его единственного прижизненного издания изложена следующим образом:

Князь Вяземский,
российских стран писатель, —
Другой Хвостов:
Он сам был свой издатель,
Единственный читатель,
Единый покупатель
Своих стихов.²⁹

Почти через месяц после смерти поэта Бартенева оповестил его сына: «Напечатанная Лонгиновым книга „В дороге и дома“, по желанию князя и по отъезде Лонгинова из Москвы, продавалась в конторе „Русского“ архива“, и князь получал за нее деньги. Ныне осталось ее непроданных 18 экземпляров».³⁰

¹ Из письма П. И. Бартенева Я. К. Гроту от 5 октября 1862 года (ЛО ААН. Ф. 137. Оп. 3. № 55. Л. 43, об.; источник сообщен А. Л. Осповатом).

² ГБЛ. Отдел редкой книги. Шифр МК XII. А. 7/8.

³ Там же. С. 339.

⁴ *Вяземский П. А.* Полн. собр. соч. СПб., 1878. Т. I. С. LV—LVI.

⁵ ЛО ААН. Ф. 137. Оп. 3. № 55. Л. 46.

⁶ Юбилей пятидесятилетней литературной деятельности академика Петра Андреевича Вяземского. СПб., 1861. С. 12.

⁷ ЦГАЛИ. Ф. 195. Оп. 1. № 2193. Л. 2. Далее письма Лонгинова к Вяземскому из этой единицы хранения цитируются без повторения ссылок.

⁸ ГБЛ. Ф. 63.1.1 (первая тетрадь); ЦГАЛИ. Ф. 195. Оп. 1. № 891 и 892 (вторая и третья тетради).

⁹ Русское слово. 1861. № 4. С. 29.

¹⁰ Русский вестник. 1861. № 4. С. 102 (вторая пагинация).

¹¹ ИРЛИ. № 23138. Л. 1, об. — 2. Далее письма Вяземского Лонгинову из этой единицы хранения цитируются без повторения ссылок.

¹² См. анонс издания в заметке Лонгинова «Толки и недоразумения» (Русский вестник. 1861. № 6. С. 121).

¹³ ЦГАЛИ. Ф. 195. Оп. 1. № 1133. Л. 4.

¹⁴ ИРЛИ. № 23514.

¹⁵ Автографы их в виде отдельной тетрадки сохранились в архиве Лонгинова (ИРЛИ. № 23536).

¹⁶ В расшитом виде листы из нее хранятся в различных единицах хранения фонда Лонгинова; указанные шесть автографов составили отдельную единицу хранения: ИРЛИ. № 23531.

¹⁷ ИРЛИ. № 23514. Л. 3—5, об.

¹⁸ Помета на «заметке» «Как нарочно...» (ИРЛИ. № 23525. Л. 1).

¹⁹ ЦГАЛИ. Ф. 195. Оп. 1. № 1176. Л. 1—4.

²⁰ Помета под стихотворением «Роза и кипарис» в третьей тетради из межовского собрания (ЦГАЛИ. Ф. 195. Оп. 1. № 892).

²¹ См. помету в записной книжке под этим числом: «Лонгинову с рукописью Межова» (ЦГАЛИ. Ф. 195. Оп. 1. № 1133. Л. 4).

²² ЦГАЛИ. Ф. 195. Оп. 1. № 886. Л. 27—28, об.

²³ ИРЛИ. № 23545. Л. 3—4.

²⁴ ЦГАЛИ. Ф. 195. Оп. 1. № 1176. Л. 5—6, об.

²⁵ Текст официального ответа, посланного на запрос П. А. Плетнева (ИРЛИ. Ф. 234. Оп. 3. № 136. Л. 238).

²⁶ Из письма Вяземского Я. К. Гроту от 5(17) апреля 1877 года (Старина и новизна. 1909. Кн. 13. С. 31—32).

²⁷ ЛО ААН. Ф. 137. Оп. 3. № 57. Л. 24.

²⁸ 10 февраля 1864 года датировано письмо Лонгинова Вяземскому, которое, по всей видимости, является ответом на авторский запрос о судьбе книги; тогда же Лонгинов посылает автору сборник (ЦГАЛИ. Ф. 195. Оп. 1. № 2193. Л. 22, об. — 23).

²⁹ Недатированное письмо Вяземского П. И. Бартеневу (ЦГАЛИ. Ф. 46. Оп. 1. № 569. Л. 68).

³⁰ Письмо от 5 декабря 1878 года (ЦГАЛИ. Ф. 195. Оп. 1. № 3984. Л. 13—14).

9 февраля 1990 года исполнилось 75 лет члену редколлегии журнала «Русская литература», главному научному сотруднику Института русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР, доктору филологических наук, почетному президенту Международного общества Достоевского, лауреату Государственной премии СССР Г. М. Фридендеру. Помещая на страницах «Русской литературы» новую работу ученого, редколлегия сердечно поздравляет его и желает Георгию Михайловичу долгих лет жизни и плодотворной работы.

Г. М. Фридендер

ДОСТОЕВСКИЙ В ОЦЕНКЕ ХОСЕ ОРТЕГИ-И-ГАСЕТА

I

К числу наиболее значительных деятелей испанской культуры XX века принадлежит философ, социолог и эссеист Хосе Ортега-и-Гасет (1883—1955). Блестящий стилист и тонкий мыслитель-аналитик, Ортега завоевал широкую международную известность своими «Размышлениями о „Дон Кихоте“» (1914), куда входит недавно опубликованный на русском языке «Краткий трактат о романе»,¹ появившийся на год раньше, чем знаменитая «Теория романа» Д. Лукача, и во многом превосходящий замечательную работу М. Бахтина «Эпос и роман» (1941). Испанский философ прославился также двумя трактатами культурно-философского характера — «Дегуманизация искусства» (1925) и «Восстание масс» (1930), имевшими при своем появлении сенсационный успех и до сих пор сохранившими ценность выдающихся памятников мировой культуры нашего века.²

Выдающийся знаток искусства и литературы, Ортега был человеком с широким диапазоном философских, общекультурных и художественных интересов. Среди его ранних эссе мы встречаем статьи о Рамоне дель Валье-Инклане и других испанских писателях XX века, о «Джонконде» Леонардо да Винчи, живописных полотнах Тициана, Эль Греко, Пуссена, Веласкеса, живописи И. Сулоаги, музыке Дебюсси. В конце жизни Ортега создает монографию о Веласкесе и Гойе. В отличие от своего старшего современника великого испанского писателя Мигуэля де Унамуно (духовного вождя так называемого «поколения 1898 года», ориентировавшегося в первую очередь на национальные исторические и художественные традиции), Ортега, сблизившийся с Унамуно еще юношей и поддерживавший с ним долготелую оживленную переписку, видел будущее испанской культуры в синтезе ее исконных, отечественных и «европейских» начал. Прошедший философскую школу в Германии 10-х годов, превосходно знакомый с античной и ренессансной философской традицией, с учениями Декарта, Лейбница, Канта, Фихте, Гегеля, Шопенгауэра, Ницше, с немецкой и французской философией XX века, Ортега стремился в своих философ-

ских взглядах дать своеобразный «испанский» вариант синтеза мировой философской и культурно-исторической мысли XIX и XX веков.

В области художественной литературы любимыми писателями Ортеги были в испанской литературе Сервантес, а в литературах иностранных — Стендаль, Достоевский, Марсель Пруст. Более сложным и противоречивым было отношение Ортеги к Бальзаку; последним Ортега в молодости горячо восхищался, позднее же он рассматривал Бальзака как одного из ярчайших представителей того «гуманизированного» искусства, которое он считал типичным детищем XIX столетия (в отличие от искусства XX века, — искусства, подготовленного, согласно теории Ортеги, в области музыки Дебюсси, в живописи — импрессионистами и Сезанном, а в поэзии и романе — Малларме и Прустом). Основным признаком нового искусства Ортега считал перенос центра тяжести с полноты изображения человека и окружающего его материального, предметного мира на разработку способа художественного создания воображаемого мира, превращающуюся для художника в самоцель и обладающую своеобразным ироническим, «спортивным», «игровым» эффектом; представитель подобного «дегуманизированного» искусства стоит, по Ортеге, не внутри мира человеческих переживаний, чувств и эмоций, а находится как бы вне его, смотрит на изображаемый им человеческий мир холодным взором дистанцированного от него и равнодушного к нему созерцателя. Это не мешало Ортеге быть противником абстрактной живописи, кубизма и сюрреализма.

Две главные работы Ортеги о Достоевском (как подражание «Дневнику писателя» был задуман издававшийся Ортегой неперIODический журнал «Эль Эспектадор» — «Наблюдатель», единственным автором которого был он сам) — раннее эссе «Воля к барокко» (1915) и позднейшее «Размышления о романе» (1925), примыкающие к центральному эстетическому трактату Ортеги «Дегуманизация искусства» (1925).

В эссе «Воля к барокко» Ортега выступает против натурализма. Он характеризует роман эпохи натурализма как «поэзию детерминизма, позитивистский литературный жанр». В романах Доде и Мопассана, указывает испанский

философ, мы встречаем «высочайшее мастерство и полное безлюдье». Здесь «все, что недвижно, присутствует, все, что в движении, отсутствует начисто».³

Вот почему признание, которое начали завоевывать еще до первой мировой войны книги Стендала и Достоевского, культ драматургии Ф. Геббеля в Германии, рост интереса к изобразительному искусству к эстетике барокко Ортега считает «любопытным симптомом изменения в идеях и чувствах, переживаемых европейским сознанием». Все это показатели «нового направления наших эстетических вкусов».⁴

В отличие от Доде и Мопассана, Достоевский — и в этом состоит, согласно Ортеге, близость произведений русского романиста к искусству барокко, — хотя он и «пишет в эпоху, всецело настроенную на реализм, словно бы предлагает нам не задерживаться на материале, которым он пользуется. Если рассматривать каждую деталь романа в отдельности, то она, возможно, может показаться вполне реальной, но эту ее реальность Достоевский отнюдь не подчеркивает. Напротив, мы видим, что в единстве романа детали утрачивают реальность и автор лишь пользуется ими как отправными точками для взрыва страстей. Достоевскому важно создать в замкнутом пространстве истинный динамизм, систему душераздирающих страстей, бурный круговорот человеческих душ». В доказательство этих своих основных положений Ортега ссылается на роман «Идиот»: «В стерильной атмосфере санатория некий милосердный врач создал на основе нервной системы ребенка, словно на проволочном каркасе, как раз такую духовность, которая необходима для проникновения в нравственный мир. На самом же деле это чудесное дитя в образе мужчины. Все это не слишком убедительно, но нужно Достоевскому как отправная точка: с психологическим правдоподобием покончено и в свои права вступает муза великого славянина. Месье Бурже⁵ прежде всего занялся бы подробнейшим описанием слабоумия. Достоевский совсем об этом не заботится, потому что все это предметы внешнего мира, а для него важен исключительно мир поэтический, создаваемый им внутри романа. Слабоумие ему нужно, чтобы среди людей одного приблизительно круга могла разбушеваться буря страстей. Все, что в его произведениях не есть буря, попало туда только как предлог для бури. Как если бы скорбный скрытый дух сдернул покрывало видимости, и мы бы внезапно увидели жизнь состоящей из отдельных составных частиц — вихрей и молний или изначальных течений, которые затаскивают отдельную личность на круги дантова ада; течения эти: пьянство, скупость, излишества, безволие, слабоумие, сладострастие, извращения, страх. . . В замыслы Достоевского входило описание реальности душевных движений, как для других писателей — описание их неподвижности. Вполне понятно, что свои идеалы поэт должен был облекать в реальные образы, но стиль Достоевского характерен именно тем, что не дает читателям долго созерцать материал,

которым он пользовался, и оставляет их наедине с чистым динамизмом. Не слабоумие само по себе, а то, что в нем есть от активного движения, составляет в „Идиоте“ поэтическую объективность. Поэтому самым точным определением романа Достоевского был бы нарисованный в воздухе одним взмахом руки эллипс. . . От романа Достоевского мы, даже не ошутив этого, переносимся к картине Эль Греко. Здесь материя тоже воспринимается лишь как предлог для устремленного вперед движения. . . Искать правдоподобие у Эль Греко — что за нелепая фраза! . . . Эль Греко гонится только за движением. . . Новое восприятие жаждет в искусстве восхитительного выражения движения».⁶

В цитированном блестящем эссе Ортеги наибольший интерес представляет сближение искусства Достоевского-романиста с искусством Эль Греко и других мастеров испанского барокко, картины которых вовлекают зрителя в «головокружительный водоворот».⁷ Это сопоставление неоднократно повторялось позднее литературоведами. Весьма возможно, что самому Ортеге оно было подсказано в той или иной мере немецким искусствоведом Юлиусом Мейер-Грефе (1867—1935), который в 1908 году посетил Испанию, где он познакомился с Ортегой. Мейер-Грефе открыл для немецкого читателя живопись Эль Греко, и он же выпустил в 1926 году известную книгу о Достоевском.⁸

Очевидно, что молодой Ортега интерпретирует роман «Идиот» односторонне. Сюжет этого романа для него всего лишь «проволочный каркас», а его главный герой представляется испанскому философу воплощением «слабоумия», притом «не слишком убедительным», точно так же как и другие персонажи романа. И хотя молодой Ортега проникательно отметил как динамизм романов Достоевского, так и то, что главная цель Достоевского — «проникновение в нравственный мир», описание «реальности душевных движений», слишком резкое, чрезмерное противопоставление испанским философом «предметов реального мира», изображаемых Достоевским, и внутренней жизни его героев, которая состоит из внеположных этому внешнему миру, скрытых за «покрывалом видимости» «изначальных течений», «вихрей и молний» — динамического водоворота «пьянства, скупости, излишеств, безволия, слабоумия» и т. д., подчиняет художественный мир Достоевского эстетической концепции Ортеги, которая является определяющей для его понимания природы современного искусства, устремленного, в отличие от искусства XIX века, в первую очередь к «движению» и «жесту». Эта концепция, зародыши которой несет в себе уже эссе Ортеги «Воля к барокко», получает позднее развитие в главном его эстетическом трактате «Дегуманизация искусства».

2

Посвятить Достоевскому значительную часть эссе «Воля к барокко» (где он отдал еще известную дань влиянию «духовно-исторической»

школы, а также В. Воришгера и Г. Вельфлина), Ортега на следующем этапе своего развития возвращается к оценке искусства Достоевского-романиста в 1925 году в полемике с испанским писателем Пио Бароха в «Размышлениях о романе» — одним из центральных своих эстетических сочинений, непосредственно связанных по своей художественной программе, как уже было сказано выше, с знаменитым трактатом «Дегуманизация искусства».

В «Размышлениях о романе» (как и в трактате «Дегуманизация искусства») Ортега доказывает, что, в то время как стержнем романа XIX века было погружение художника в мир «человеческого, слишком человеческого», либо автор его стремился вызвать у читателя живой интерес к сюжету и психологическое участие к своим персонажам, законом романа XX века является сведение действия к всего лишь необходимому минимуму. Это позволит ему создать в романе наглухо, герметически отгороженный от волнений и страстей обыденной действительности воображаемый мир, допускающий для автора и читателя возможность погрузиться в бесстрастное, незаинтересованное созерцание придуманных романистом «необычных» душ, не имеющих прямых точек соприкосновения с вне-романной реальностью и населяющими ее реальными людьми, но обретающих свою жизнь в воображении читателя. Поэтому главным здесь становится не действие, не пространственный охват и временная протяженность, а персонаж как таковой, пробуждающий во внутреннем мире читателя прихотливую игру свободных, ничем не стесненных ассоциаций. Так, уже у Сервантеса главная роль для читателя имеет не пестрая история похождений Дон Кихота, а самые его персонажи — личности Дон Кихота и Санчо Пансы, в романах же Пруста читателя пленяет не драматизм событий, а «микрoанализ человеческих душ», преломленных в воображении автора, сумевшего создать для них некий второй, иллюзорный мир, не совпадающий с реальностью, разрушающий и «ирреализирующий» ее.

«Ирреализация» действительности, создание образов «необычных» персонажей и их душ, живущих в замкнутом, воображаемом, иллюзорном мире идей и представлений читателя, составляет, по мнению Ортеги, специфическую особенность также и искусства Достоевского-романиста. Именно благодаря этой особенности его романов, пишет Ортега, «в то время как другие великие светила, влекомые неумолимым потоком времени, постепенно заходят за линию горизонта, звезда Достоевского неуклонно идет к зениту. . . Достоевский спуска в крушении романа прошлого века, которое произошло у нас на глазах». ⁹ При этом глубоко ошибаются те критики, которые вслед за Вогюэ «интерес к Достоевскому всецело приписывают материалу, который разрабатывал великий писатель, то есть загадочному драматизму действия, патологии персонажей, экзотическому устройству славянских душ, отличных в силу своей хаотичной природы от наших — ясных, определенных,

спокойных. . . Указанные черты следует отнести скорее на счет отрицательных факторов, которые в большей степени отвращают нас от писателя, чем привлекают к нему». Не случайно «все поклонники Достоевского знают — к глубокому наслаждению от его романов примешивается скорбное, тягостное чувство». ¹⁰

В молодые годы в эссе «Адам в раю» (1910) Ортега склонялся к тому, что форма в искусстве, в том числе родовые и жанровые особенности произведения, определяется его «сверхтемой» — изобразительными возможностями, внутренним содержанием, специфическими задачами, которые ставит перед собой каждый род и жанр. Именно различие познавательных средств и установок, утверждал он в этом раннем эссе, делает каждую отрасль духовной деятельности человека и каждый литературный жанр необходимыми и взаимозаменяемыми. Через двадцать четыре года Ортега от философии витализма переходит к философии «исторического разума». ¹¹ Каждая эпоха и поколение, заявляет он теперь, имеют свою особую художественно-историческую «оптику». Причем «материал» (с которым Ортега отождествляет теперь содержание) «не спасает произведения, как золото, из которого отлита статуя, не придает ей художественного достоинства. Произведение искусства в большей степени живо своей формой, а не материалом. Именно структуре, внутреннему строению обязано оно исходящим от него очарованием». Правда, утверждая это, Ортега делает характерную оговорку: «Очевидно, без темы произведений искусства не существует, как нет и жизни без определенных химических процессов. Но как жизнь не может быть сведена только к ним и становится жизнью лишь тогда, когда добавляет к изначальному процессу изначальную сложность иного порядка, так и произведение искусства является таковым, поскольку обладает определенной формальной структурой, которой подчинен материал или тема». ¹²

Новый подход Ортеги к произведению, прокламируемый в этих словах, делает его особо внимательным и чутким к формальному строению произведения. Но при этом его «сверхтема», его духовное и нравственное содержание, нарисованная художником картина жизни и ее отношение к реальному миру становятся для Ортеги чем-то второстепенным, низводясь до роли всего лишь сырого «материала», из которого оно построено. И это наглядно проявляется в его анализе искусства Достоевского-романиста.

«О том, что происходит в романах Достоевского, было сказано немало, о самой форме его романов — практически ничего, — утверждает он. — Отсюда — своеобразный оптический обман. Безумный, неустойчивый нрав приписывают самому Достоевскому, тем самым превращая автора в героя его романов. А сами герои были зачаты в демоническом экстазе — от автора — молнии и отца — штормового ветра». ¹³

Стремление Ортеги отделить личности героев Достоевского от личности их создателя вполне

правомерно. В определенной мере мысль Ортеги здесь созвучна мысли А. П. Скафтымова, выступившего незадолго до этого против отождествления взглядов Достоевского с философией «человека из подполья»,¹⁴ а также позднейшей борьбе М. М. Бахтина против смешения «голосов» героев Достоевского и его собственного авторского «голоса».¹⁵ Однако, выступая против узкобиографического истолкования творчества Достоевского, а также против сведения начал, определяющих художественный интерес его романов, к особенностям «славянской души» их автора и его персонажей (в духе М. де Вогюэ и Т. Масарика) или к выдвиганию в его романах на первый план отвлеченной идеологии автора, его «философии жизни», Ортега впадает в противоположную крайность. Ибо, с одной стороны, он фактически приходит к полному отрыву героев Достоевского от их автора, доказывая, что страстная, увлекающаяся натура Достоевского (который сам охарактеризовал себя, как мы хорошо знаем, как человека, во всем доходившего до «крайностей»), его бурный темперамент никак не повлияли на философию и психологический склад его любимых героев, не наложили своей неизгладимой печати на созданный Достоевским художественный мир, не придают ему особого, свойственного ему неповторимого очарования. А с другой, рассматривая, в отличие от структуры романов Достоевского, их тематическое и духовное содержание всего лишь как «материал», помогающий автору создать определенный художественный эффект, заставляющий читателя всецело отрешиться от реального мира и его «обыденных» забот, уйдя от него с головой в иной, герметически отделенный от него, «замкнутый», иллюзорный мир «чистого» воображения, Ортега ирреализует искусство Достоевского, затушевывая заключенную в нем глубокую жизненную Правду, глобальный, общечеловеческий смысл тех «проклятых вопросов» Добра и Зла, Красоты и нравственного Безобразия, которые ставит в своих романах Достоевский. Из писателя «пророка» Достоевский, по определению самого Ортеги, становится под его пером всего лишь литератором.

Представление о том, что героев Достоевского роднит с их автором их «неистовый нрав» (как полагал П. Бароха), — «оптический обман», «чистая магия и фантазмагория», утверждает Ортега.¹⁶ Достоевский-романист обязан успехом тому, что он был всего лишь «величайший мастер своего дела». «Грезвый ум наслаждается космогонией образов, не воспринимая их, однако, всерьез и, в конечном счете, предпочитая холодную ясность мысли. . . Я не раз — и не всегда с успехом — убеждал Бароху, что Достоевский, прежде всего, великий преобразователь техники романа, крупнейший новатор романной формы». «Религиозные и политические взгляды Достоевского не имеют в романе прямого, непосредственного смысла: они плоды вымысла, как и внешность героев или их бурные страсти».¹⁷

Ортега выделяет несколько основных момен-

тов, характеризующих структуру романов Достоевского. Прежде всего, его произведения — «пример неторопливости», присущей жанру романа как таковому (эту мысль о романе Ортега развивал еще в 1914 году в своих «Размышлениях о „Дон Кихоте“»). Книги Достоевского велики по объему, но представленное в них действие «до чрезвычайности кратко». «Порой Достоевский пишет два тома, чтобы изложить события, занимающие пару дней или часов». Причем «неторопливость» повествования сочетается у Достоевского с необычайной интенсивностью и насыщенностью действия, с «мельчайшим описанием мельчайших его компонентов».¹⁸

Сгущение действия во времени и пространстве роднит, как верно замечает Ортега, строение романов Достоевского со строением трагедии эпохи классицизма и вместе с тем позволяет увидеть смысл трех «единств» тогдашней поэтики в новом свете: «это правило, которое непонятно почему призывало к сдержанности, умеренности, выступает отныне могучим средством создания внутренней плотности, атмосферного давления внутри романного тела».¹⁹

Как средство замедления темпа повествования Ортега рассматривает и диалоги Достоевского: «Достоевский покрывает десятки страниц бесконечными диалогами. Обильный словесный поток питает нас душами персонажей. . .» Именно благодаря диалогу «вымышленные лица обретают ту очевидную телесность, какой невозможно достичь ценой каких-либо авторских характеристик».²⁰

Достоевский ведет с читателем, отмечает Ортега, «скрытую игру». Он предваряет выступление героя на сцену авторской характеристикой, но в дальнейшем действия опрокидывают эту характеристику, не укладываясь в ее рамки. При этом «читатель безотчетно испытывает тревогу оттого, что герои ускользают от него на перекрестке этих противоречий». Но то же самое происходит в реальной жизни, где мы при первой встрече пропускаем героев через «фильтр нашего восприятия и лишь позднее узнаем их истинную сложность, ощущая их только теперь как «нечто реальное, действенное, внеположное по отношению к любым усилиям воображения». Отсюда Ортега делает основополагающий для него вывод: «. . .,реализм» — будем употреблять это слово, дабы не усложнять сути дела — Достоевского состоит не в вещах и делах, о которых он рассказывает, но в том способе обращения с ними, с которым вынужден считаться читатель».²¹

Свое особое объяснение Ортега дает той «жестокости» Достоевского, о которой когда-то писал Н. К. Михайловский. «Достоевский жесток, — пишет он, — преследуя стратегическую цель — сбить со следа читателей. . . поведение действующих лиц меняется поэтапно; мы видим разные лики героев, так что они обретают форму и цельность постепенно на наших глазах. Достоевский старательно избегает придавать какой-либо стиль создаваемым им характерам и, наоборот, радуется, что они то и дело прояв-

ляют свою двусмысленную природу, как и бывает в реальной жизни. Постоянно испытывая сомнения, поправляя себя на каждом шагу и опять боясь ошибиться, читатель каждый раз вынужден выстраивать вновь окончательный образ этих протенческих существ.²²

Замедленный темп повествования и другие приемы Достоевского-романиста способствуют читательскому ощущению реальности, осязаемости и даже телесности его персонажей. И все же, хотя они «никогда не выглядят неестественными, условными», их реальность всего лишь «квази-реальность». Как в театре зритель не замечает кулис, в романах Достоевского он не видит занавеса и сцены, но это всего лишь уловка романиста, роман которого на деле строго «герметичен», а его внутренний «микрокосм» существенно отличается от окружающего нас в обычной жизни «макрокосма» вселенной. Читая великий роман — Сервантеса, Стендаля, Достоевского, Пруста, мы попадаем из одного мироздания в другое без всякого перехода именно потому, что любая связь между ними абсолютно невозможна.

Миссия писателя — не рисовать действительный мир, а, описывая вымышленных героев и обуравляющие их чувства, явить их читателям столь живо, чтобы они «заслонили от нас действительность». «Плотное кольцо» удачно подмеченных мелочей и позволяет автору «отгородить читателя от внешнего мира». «Роман — сон, где нам снится... щипок», подобный тому, с помощью которого кто-либо в жизни пробуждает нас от реального сна. Долг автора — «заманить» нас «в замкнутый мир» романа и «отрезать все пути отступления». Лишь действуя таким образом, романист выполняет свою задачу.²³

В последних, приведенных выше утверждениях Ортеги есть определенное рациональное зерно: Ортега — убежденный враг натуралистического искусства. Именно поэтому он столь последовательно и убежденно выступает против смещения художественной и внехудожественной, обыденной реальности, и в этом позиция испанского философа заслуживает внимания и поддержки. Точно так же Ортега прав, подчеркивая, что одна из причин очарования романов Достоевского — своеобразная «фантастичность» и «невероятность» его героев, исключительность их духовного облика и судьбы. «Вполне возможно, какой-нибудь севильский читатель никогда не стал бы с людьми, напоминающими тревожной, бунтующей душой семью Карамазовых. Однако, независимо от впечатлительности такого читателя, душевная механика героев Достоевского предстает ему столь же неизбежной и очевидной, как доказательство геометрической теоремы, где рассматриваются никак не виданные тысячеугольники».²⁴ И все же все эти рассуждения Ортеги бьют мимо цели, ибо, верно ощущая несопадение горизонтов «большого» и «малого» миров, непосредственной правды обыденной реальности и Правды искусства, Ортега абсолютизирует различие между ними, провозг-

лашая полную их суверенность и неслиянность (хотя при этом он сам же чувствует порой жесткость устанавливаемых им границ между Правдой искусства и Правдой реальности).²⁵

Таковы основные контуры эстетической интерпретации искусства Достоевского-романиста одним из наиболее глубоких и влиятельных умов Испании XX века. Неся на себе определенную печать личности и эпохи ее автора со всеми сильными и слабыми чертами его мировоззрения, интерпретация эта наглядно отражает основное ядро философии искусства Ортеги — его идею «дистанцированного» от жизни ирреалистического искусства, являющегося для читателя объектом не глубокого гуманистического сопереживания и сочувствия, а «чистого», холодного созерцания, каким представляется Ортеге искусство художественного авангарда XX века. И вместе с тем, благодаря содержащимся в ней тонким и реальным наблюдениям над рядом особенностей поэтической структуры произведений великого русского романиста, в котором Ортега усматривал одного из предтеч мировой, в том числе испанской, литературы XX века, данная Ортегой интерпретация повествовательных приемов Достоевского углубляет и обогащает наше понимание внутренней формы его романов.²⁶

¹ См.: Вопросы литературы. 1987. № 9. С. 169—205.

² См. на русском языке о Х. Ортега-и-Гассете: *Гайдено П. П.* Х. Ортега-и-Гассет // Философская энциклопедия. 1967. Т. 4. С. 168—169; *Журавлев О. В.* Философия «жизненного разума» Х. Ортега-и-Гассета как социально-этическая доктрина: Автореф. дис. канд. философских наук. Л., 1972; *Тертерян И.* У истоков эстетики Х. Ортега-и-Гассета // Вопросы философии. 1984. № 11. С. 139—144; *Долгов К. М.* Философия культуры и эстетики Х. Ортега-и-Гассета // О современной буржуазной эстетике: Сб. статей. М., 1972. Вып. 3. С. 3—60; *Зыкова А. Б.* Учение о человеке в философии Х. Ортега-и-Гассета. М., 1978; *Гайдено П. П.* Хосе Ортега-и-Гассет и его «Восстание масс» // Вопросы философии. 1989. № 4. С. 155—169.

³ *Ortega y Gasset J.* Obras completas. Ed. 3. Madrid, 1953. Т. 1. P. 404. (Перевод Н. П. Снетковой).

⁴ Ibid.

⁵ Поль Бурже (1852—1935) — французский романист-психолог, автор романа «Ученик» (1889), в котором он отдал дань влиянию «Преступления и наказания». Ср.: *Фридендер Г.* Достоевский и мировая литература. Л., 1985. С. 292—302.

⁶ *Ortega y Gasset J.* Obras completas. Т. 1. P. 405.

⁷ Ibid.

⁸ *Meyer-Graefe J.* Dostojewski der Dichter. Berlin. 1926.

⁹ *Ortega y Gasset J.* The Dehumanization of Art and other writings on art and culture. New York, S. a. P. 69. (Перевод А. А. Матвеева).

¹⁰ Ibid.

¹¹ См. об этом: Зыкова А. Б. Указ. соч. С. 120—137. На поворот Ортеги к философии «исторического разума» оказали влияние В. Дильтей и А. Тойнби.

¹² *Ortega y Gasset J. The Dehumanization of Art...* P. 69—70.

¹³ Ibid. P. 70.

¹⁴ См.: Скафтымов А. П. «Записки из подполья» среди публицистики Достоевского (1923) // Скафтымов А. Нравственные искания русских писателей. М., 1972. С. 23—87.

¹⁵ Сближение взглядов Ортеги на Достоевского с теорией «полифонического» романа Бахтина см. в кн.: Багно В. Е. Эмилия Пардо Бассан и русская литература в Испании. Л., 1982. С. 132—135. По нашему мнению, автор несколько преувеличивает здесь близость толкований романа Достоевского М. М. Бахтиным и Ортегой, не учитывая указанное нами принципиально важное различие их взглядов.

¹⁶ *Ortega y Gasset J. The Dehumanization of Art...* P. 70.

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Ibid. P. 71.

¹⁹ Ibid.

²⁰ Ibid.

²¹ Ibid. P. 71—72.

²² Ibid. P. 72—73.

²³ Ibid. P. 74—80, 88, 90.

²⁴ Ibid. P. 94.

²⁵ Так, Ортега пишет: «В роман может практически войти все: наука, религия, риторика, социология, эстетика; однако... удельный вес посторонних элементов в произведении зависит исключительно от способности автора растворить их в атмосфере романа». Тем самым Ортега, несмотря на все оговорки, фактически признает «всеобъемлющий» характер жанра романа и его связь с «большим миром» «вне-романной» действительности.

²⁶ Уже после того, как настоящая статья была мною закончена и подготовлена к печати, я узнал из программы VII симпозиума Международного общества Достоевского, что одновременно со мною (и совершенно независимо от меня) та же тема привлекла внимание французской исследовательницы Достоевского проф. С. Оливье (университет Клермон, Франция). Однако, как меня убедило печатное резюме доклада С. Оливье (см.: International Dostoevsky Society. Programme. Résumés. VII International Symposium. Ljubljana, 22—29 July, 1989. P. 1989. P. 55—57), а также и сам ее доклад, в прениях по которому я принял участие, наши работы не повторяют, но, во многом отличаясь друг от друга по интерпретации материала и выводам, дополняют одна другую.

И. А. Битюгова, И. Д. Якубович

НЕИЗВЕСТНОЕ ПИСЬМО ДОСТОЕВСКОГО К Н. А. ЛЮБИМОВУ, ПОСВЯЩЕННОЕ «БРАТЬЯМ КАРАМАЗОВЫМ»

В период работы над романами «Преступление и наказание», «Идиот», «Бесы», «Братья Карамазовы», публиковавшимися в журнале «Русский вестник», Достоевский многократно обменивался письмами с М. Н. Катковым и его соредктором — публицистом, профессором физики Н. А. Любимовым. Кроме деловых (о сроках и условиях публикации или удовлетворении, часто вперед, денежных просьб нуждавшегося писателя) сохранились и письма творческого характера, в которых Достоевский, стремясь оградить романы от идейных или художественных потерь, излагал, с учетом позиций адресатов, концепцию своих произведений или их отдельных частей, оговаривал принципы издания, обеспечивающие наибольший эффект у читателей. В ряде писем Достоевский отстаивал, прежде всего, ракурс изображения той или иной воссоздаваемой коллизии и проявляющиеся в ней грани облика героев. Так, например, писатель не разделял мнение редакции журнала о IX-ой главе второй части (по первоначальному делению), соответствующей IV-ой главе второй части отдельного издания «Преступления и наказания», где изображено посещение Расколь-

никовым Сони Мармеладовой и чтение ею глав из Нового завета «про воскресение Лазаря». По мнению Каткова, этой сцене был придан «идеализированный» колорит. Как известно из примечания (возможно, адресата) к ранней публикации письма Достоевского А. П. Милюкову об этом конфликте, Н. А. Любимов выступил посредником, «склоняя Федора Михайловича к уступчивости и умеряя требования Михайла Никифоровича».¹

Письмо Достоевского к Н. А. Любимову из Старой Руссы от 25 мая 1879 года, переписанное рукой М. А. Поливановой, обнаружено в ЦГАЛИ в фонде Л. И. Поливанова (Ф. 2191. Оп. 1. Ед. хр. № 20. Л. 84—85). Оно содержит возражения Достоевского на замечания уже самого Н. А. Любимова, относящиеся к главе IV-ой «Бунт» и сделанные им при отсылке писателю корректур первых четырех глав книги пятой «Pro и contra». Копия письма находится в черновой тетради Л. И. Поливанова, крайние даты заполнения которой 1874—1890 годы. Здесь скопированы 17 писем Достоев-

¹ Русский вестник. 1889. № 2. С. 361.

ского к Н. А. Любимову и М. Н. Каткову за период с 1866-го по 1881 год. Девять из них переписаны Л. И. Поливановым, остальные его женой М. А. Поливановой. Все письма к этим адресатам, кроме письма от 25 мая 1879 года к Н. А. Любимову, были опубликованы Б. Л. Модзалевским в журнале «Былое»² и вошли в подготовленное А. С. Долинным четырехтомное издание писем Достоевского, а затем в академическое Полное собрание его сочинений.³ Всего было известно 33 письма Достоевского к Любимову; подлинники их хранятся в ИРЛИ (Ф. 160). Настоящее, 34-е, письмо будет включено в качестве дополнения в последнюю, вторую книгу 30-го тома.

Лев Иванович Поливанов (1838—1898) — педагог и писатель, основатель известной частной («поливановской») гимназии в Москве. Достоевский, возможно ранее слышавший о нем или знавший его по «Обществу любителей российской словесности», часто общался с Поливановым в мае—июне 1880 года, когда последний был назначен председателем комиссии по открытию памятника Пушкину и организации пушкинских торжеств.⁴ Так, например, 30—31 мая 1880 года он сообщил А. Г. Достоевской из Москвы: «...ездил к Поливанову (секретарю Общества, директору гимназии). Поливанов объяснил мне все *шаги* в Думе и билеты и откомандировал молодого человека мне помогать (Л. М. Лопатина. — И. Б., И. Я.). Познакомил меня с семейством, сошлась целая ватага учителей и гимназистов, и мы пошли (в том же здании) рассматривать вещи и портреты Пушкина, которые пока хранятся в этой гимназии»⁵ Судя по этому письму, знакомство Достоевского с Марией Александровной Поливановой произошло 30 мая. Через десять дней, уже после произнесенной 8 июня речи о Пушкине, вечером 9 июня 1880 года, накануне его отъезда из Москвы, М. А. Поливанова решила прийти к Достоевскому в гостиницу «Лоскутная», чтобы повидаться и попросить для переписки ставшую знаменательным событием речь. Известна «Запись» М. А. Поливановой, составленная, по словам ее сына И. Л. Поливанова, «для себя, с целью сохранить во всех подробностях пережитые высокие впечатления» от этой встречи с Достоевским.⁶ «Самое дерзновение

рассказчицы поехать к Достоевскому, — замечает И. Л. Поливанов, — в значительной степени объясняется не только ее давней мечтой о личной беседе с ним, но и близким прикосновением к устройству самого Пушкинского праздника: она была ближайшей участницей многих хлопот, помогая в них своему мужу...» Далее И. Л. Поливанов подчеркивает, что Достоевский «и до того» был «властителем ее духовных интересов», а речь на празднике явилась для ее «впечатлительной... природы наибольшим душевным событием», а также свидетельствует, что «в комнате... матери неизменно висел прекрасный фотографический портрет Достоевского, ее особый портрет; в библиотеке отца висел такой же, но среди портретов и других писателей, в комнате же матери был портрет одного писателя Ф. М. Достоевского».⁷ Беседа в «Лоскутной», совместно со вскоре пришедшим к Достоевскому С. А. Юрьевым, коснулась, в частности, «Пиковой дамы». Писатель выразил желание узнать впечатление М. А. Поливановой от «недавно» перечитанной им и высоко оцененной «фантастической» повести Пушкина (бросившей ответ и на «видения» Ивана Карамазова). 22 июля 1880 года Мария Александровна отправила в Старую Руссу письмо. Отзыв предварил глубоко доверительное признание, в котором Поливанова делится интимными семейными переживаниями. Этой ее исповеди в шести письмах, с двумя ответными письмами Достоевского, посвящена подглавка «Бокковой сюжет» в книге И. Л. Волгина.⁸ Естественно бережное отношение Поливановых, особенно Марии Александровны, получивших доступ к архиву «Русского вестника» с его письмами к редакторам журнала по всей вероятности уже после смерти Достоевского. По-видимому, есть все основания полагаться и на подстрочное примечание Поливановой, объясняющее причину, по которой приводимое ниже письмо осталось вне поля зрения публикаторов писем Достоевского М. Н. Каткову и Н. А. Любимову. К строке письма: «Но эти черты как они необходимы для художественной задачи!», содержащей эмоционально выраженный протест писателя против редакторского непонимания его творческих установок, Поливанова сделала следующее пояснение: «Естественно, Люб(имов) не дает этого письма печ(атать)».

Сохранившемуся в копии Поливановой письму Достоевского к Любимову от 25 мая предшествует ранее известное письмо к этому же адресату от 10 мая 1879 года, посланное ввиду за отправкой в «Русский вестник» листа «два с половиною (minimium) текста „Братьев Карамазовых“ для предстоящей майской книги» журнала. Оговаривая, что это лишь «половина» пятой книги «Рго и contra», которая, с его точки зрения, «есть кульминационная точка

² Былое. 1919. № 14. С. 39—51; 1920. № 15. С. 99—134.

³ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30-ти т. Л., 1983—1988. Т. 28. Кн. 1; Т. 28. Кн. 2; Т. 29. Кн. 1; Т. 30. Кн. 1.

⁴ См.: Сливичий А. Лев Иванович Поливанов по личным моим воспоминаниям и по его письмам // Памяти Л. И. Поливанова. М., 1909. С. 86—111.

⁵ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30-ти т. 1988. Т. 30. Кн. 1. С. 171—172.

⁶ См. «Запись» М. А. Поливановой и сведения о ней в кн.: Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников. М., 1964. Т. 2. С. 357—364, 470.

⁷ Голос минувшего. 1923. № 3. С. 34, 37—38.

⁸ Волгин И. Л. Последний год Достоевского. М., 1986. С. 302—311.

романа, и... должна быть закончена с особенной тщательностью», и что для него «важнее всего» получение корректур, Достоевский разъясняет: «Мысль ее, как Вы уже увидите из посланного текста, есть изображение крайнего богохульства и зерна идеи разрушения нашего времени в России, в среде оторвавшейся от действительности молодежи, и рядом с богохульством и с анархизмом — опровержение их, которое и готовится мною теперь в последних словах умирающего старца Зосимы, одного из лиц романа»; и далее подчеркивает, что «трудность» взятой им на себя «задачи» и является причиной растянутости пятой книги на два номера «Русского вестника». Выражающиеся в главе «Бунт» убеждения «одного из главных действующих лиц» Ивана Карамазова Достоевский характеризует как «синтез современного русского анархизма. Отрицание не бога, а смысла его создания», заключая: «Основные анархисты были, во многих случаях, люди искренне убежденные. Мой герой берет тему, по-моему, неотразимую: бессмыслицу страдания детей и выводит из нее абсурд всей исторической действительности. Не знаю, хорошо ли я выполнил, но знаю, что лицо моего героя в высочайшей степени реальное».⁹

Реагируя в следующем письме на замечания Н. А. Любимова, сопровождавшие корректуру и, во всей вероятности, направленные против богоборческого пафоса рассуждений Ивана, насыщенного строя его речи при описании детских страданий, Достоевский ссылается на то, что приводимые его героем факты собраны им самим и не раз фигурировали в «Дневнике писателя» и других его произведениях; подчеркивает различие между героем и автором, отмечая характерность проявления молодого бунта Ивана Карамазова.

Воспроизводим текст письма Достоевского, отправленного им Н. А. Любимову из Старой Руссы при возвращении корректур глав 1—4-ой пятой книги «Братьев Карамазовых»:

25 мая 1879.

Все Ваши отметки на корректурах я принял во внимание¹ и в смысле их всё переделал, взамен чего и Вас прошу обратить внимание на нижеследующие объяснения.

Густые краски в анекдоте «о сеченой 7^{ми} летней девочке» взяты мною буквально из обстоятельств дела Кроненберга в 76 г. Это дело и защиту адвоката Спасовича я тогда поместил в издаваемом мною «Дневнике писателя», и не пожалел красок, но не сгустил их вовсе, ибо это дело в чистом виде даже неизобразимо.² Статья моя произвела тогда в Петербурге и во всей России *фурор*. И если б Вы знали, от каких лиц, от каких дам и из каких зданий я получал массу восторженных благодарственных писем, приветов, ободрений. Называть только этих лиц не хочу. Итак *густые краски* не воз-

будили тогда отвращения, ибо употреблены были для святой цели. А Вы заметили мне, что судя по моим выпискам, адвокат говорит умеренно. Но умеренность то эта и возмутила, потому что была в высшей степени неумеренностью и бесчестной невоздержанностью (Спасович), ибо страшное истязание, за которое по нашим законам ссылают в Сибирь, он свел до размеров наказания «розочкой», на этом-то я его и разбил тогда³ (Кроненберг — поляк и Спасович — поляк).

Чтобы Вам не противоречить, я смягчил. Но очень прошу Вас принять в соображение даже и впредь именно: что было в «Дневнике», то было дело особое, но теперь здесь в романе — это ведь не *я говорю* густыми красками, преувеличениями и гиперболами (хотя против действительности нет преувеличений), а лицо моего романа Иван Карамазов. Это *его* язык, *его* слог, *его* пафос, а не мой. Это мрачнораздраженный и много молчавший человек. Ни за что бы он никогда и не заговорил, если бы не случайная, вдруг разгоревшаяся его симпатия к брату Алексею. Кроме того, это еще очень молодой человек. Как же он мог бы заговорить, о чем так долго молчал и на чем надсадил сердце, не прорвавшись, без *особ(енного)* увлечения, без пены у рта. Но я именно и хотел, чтобы выдалось лицо и чтобы читатель заметил именно эту страстность, этот наскок, этот литературный, обрывистый подход.

Далее, Вы отметили как *излишнюю* подробность замечание о том, что 5^{ти} летний ребенок не мог научить *проситься*. Так, может быть, и была бы излишнею, если б шла от меня, как от автора. Но идет она опять таки от *лица* и характерно рисует лицо.⁴ О, много подобных черт кажутся ненужными! Но эти черты как они необходимы для художественной задачи! Да уже одно то, что 23 летний молодой человек это приметил, уже показывает, что он об этом думал и мучился серьезно, чем многие молодые люди его лет. Сострадают обыкновенно в *целом*. На мелкие же подобные подробности не обращают внимания, а уж если 23 летний обратил, значит принял к сердцу. Значит дебатировал в уме своем, значит был адвокатом детей, и как он *там дальше* не представлялся бесчувственным, но сострадание и самая сердечная, нежная любовь к детям в нем есть. Этот Иван делает потом в романе кощвенно преступление, но не из расчета, не из жадности к наследству, а так сказать по принципу, во имя идеи, с чем сам потом совладать не может и *выдает* себя именно потому, может быть, что раз, когда-то, его сердце, разбирая страдания детей, не упустило такую ничтожную по-видимому подробность. Сама же подробность *не грязна*, ибо все, что относится к детям — чисто, светло и *прекрасно*. Даже это. Вспомните Амура Гвидо-Рени, пьющего вино и *пустившего струю* на первом плане. Классическая из классических знаменитость.⁵

Насчет генерала я поправил по Вашему желанию. Действительно, у меня как бы ко всем

⁹ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30-ти т. Т. 30. Кн. 1. С. 63.

генералам относилось. Собственно факт еще смягчен. Вспомните, что еще в это самое время генерал — наместник Сибирский хотел объявить себя даже независимым политически.⁶ Мало ли что тогда было. Дело истории.

О разбойнике, резавшем детей, было у меня совсем не ясно, соглашаюсь. Теперь по исправлениям совершенно ясно.⁷ Я только хотел попросить Вас особенно, многоуважаемый Николай Алексеевич; впрямь, в сомнительных случаях (если только будут) обращать внимание от чьего лица говорится. Ибо иное лицо по характеру своему иногда не может иначе говорить. Я же постараюсь тщательнее относиться к делу.

Р. S Так же точно все рассуждения о том, что страдания есть, а виновных нет, принадлежат лицу, а не автору.⁸ Это-то уж кажется ясно.

¹ Корректирующие листы романа «Братья Карамазовы» не сохранились и характер правки писателя, выполненной по отметкам Любимова, неизвестен.

² В рассказе Ивана Карамазова повторены некоторые детали «дела» С. Л. Кроненберга, о которых Достоевский особо напомнил во второй главе февральского выпуска «Дневника писателя» 1876 года, посвященной этому процессу. Ср.: *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30-ти т. 1976. Т. 14. С. 219—220; 1981. Т. 22. С. 50 (у Достоевского и во всех изданиях его сочинений: «дело Кроненберга»; уточнение фамилии см.: *Вопросы литературы.* 1971. № 9. С. 181).

³ После появления первых выпусков «Дневника писателя» Достоевского «засыпали письмами и визитами с изъявлениями благодарности» (см.: *Достоевский в воспоминаниях современников.* М., 1964. Т. 2. С. 241; а также публикации И. Л. Волгина: *Вопросы литературы.* 1971. № 9. С. 173—196 и *Русская литература.* 1976. № 3. С. 123—132). Контингент читателей был очень широк, начиная от демократически настроенной молодежи и кончая отзывами, исходящими из дворцовых стен, о чем и намекает писатель Любимову. К этому периоду относится личное знакомство Достоевского с великими князьями К. К. и С. А. Романовыми, с фрейлиной А. Е. Комаровской и другими высокопоставленными лицами (см.: *Гроссман Л. П.* *Достоевский и правительственные круги 1870-х годов* // *Лит. наследство.* 1934. Т. 15. С. 83—123). Процесс Кроненберга вызвал большой резонанс в самых различных слоях общества, и позиция Достоевского, вскрывшего «фальшь» речи адвоката В. Д. Спасовича, была широко поддержана. Так, Х. Д. Алчевская, высоко оценившая февральский выпуск «Дневника писателя» 1876 года, писала Достоевскому: «„Дело Кроненберга“... chef d'oeuvre Вашего „Дневника“ (по признанию самых строгих судей)... я знаю людей, которые придадут огромное значение этой статье. Они говорят: „Пройдет несколько лет, забудется дело Кроненберга, забудется всё, что писалось и говорилось по этому делу... одна только эта статья никогда не утратит своего значения

и будет служить живым укором и обществу, и адвокату, и всем нам...“» *Алчевская Х. Д.* *Передуманное и пережитое.* М., 1912. С. 69—70). Характерной непосредственной реакцией на освещение Достоевским дела Кроненберга является обращение к писателю неизвестной, за подписью «Мать»: «Если бы можно было сейчас, сию минуту очутиться возле Вас, с какой радостью я обняла бы Вас, Федор Михайлович, за Ваш февральский „Дневник“. Я так славно заплакала над ним и, кончив, пришла в такое праздничное настроение духа, что спасибо Вам» (*Вопросы литературы.* 1971. № 9. С. 181). Об откликах читателей на февральский выпуск «Дневника писателя» 1876 года см. также: *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30-ти т. Т. 22. С. 306—309.

⁴ Иван Карамазов, говоря о том, что у него «очень много собрано о русских детках», воспроизводит подробности «истязаний» родителями пятилетней девочки. Эти факты почерпнуты Достоевским из опубликованного в «Голосе» (1879. № 79, 80, 82) отчета о харьковском процессе Е.-Г. и А.-И. Брунстов (см.: *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30-ти т. Т. 14. С. 220—221; Т. 15. С. 554).

⁵ Достоевский, по всей вероятности, имеет в виду не картину итальянского художника болонской школы Гвидо Рени (1575—1642), живопись которого носит суровый аскетический характер, а знаменитое полотно его современника, фламандца П.-П. Рубенса (1577—1640) «Вахх» (Гос. Эрмитаж, Ленинград), отличающееся смелостью реалистических наблюдений. На первом плане этой картины один из амуров, окружающих Вахха, поднимающего чашу с вином, смотрит на него и «пускает струю».

⁶ Речь идет, по-видимому, об Н. Н. Муравьеве (1809—1881), генерал-губернаторе Восточной Сибири с 1847-го по 1861 год, получившем титул Амурского после заключения айгунского трактата, уточняющего границы (по Амуру) между Россией и Китаем. В 1861 году вследствие недовольства его проектом реорганизации губернаторства Восточной Сибири (разделения на два), воспринятого, вероятно, как претензия на независимую политическую деятельность, он принужден был оставить эту должность. См.: *Барсуков И.* *Граф Н. Н. Муравьев-Амурский по его письмам, официальным документам, рассказам современников и печатным источникам.* СПб., 1891.

⁷ Имеются в виду строки о разбойнике, которому «случалось избивая целые семейства в домах», забираясь «по ночам для грабежа, резать заодно и несколько детей» и который, «сидя в остроге... их до странности любил. Из окна острога он только и делал, что смотрел на играющих детей. Одного маленького мальчика он приучил приходить к нему под окно, и тот очень сдружился с ним» (*Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30-ти т. Т. 14. С. 217). Сравнивая себя с этим разбойником, Иван прикрывает свою любовь, любовь, по его словам, «карамазовца», к детям, что звучит как довольно суровая стыдливая самооценка.

⁸ Рассуждение Ивана: «О, по моему, по жалкому, земному эвклидовскому уму моему, я знаю лишь то, что страдание есть, что виновных нет, что всё одно из другого выходит прямо и просто, что всё течет и уравнивается, — но ведь это лишь эвклидовская дичь, ведь я знаю же это, ведь жить по ней я не могу же согласиться! Что мне в том, что виновных нет и что я знаю — мне надо возмездия, иначе ведь я истреблю себя» (*Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30-ти т. Т. 14. С. 222), — Достоевский соотносит с рассказом старца Зосимы в записи

Алеши Карамазова о своем умершем от чухотки «юноше брате», который незадолго перед кончиной говорит: «Да еще скажу тебе, матушка, что всякий из нас пред всеми во всем виноват, а я более всех» (Там же. С. 262). Именно эта мысль о взаимосвязанности всех людей, ответственности их друг перед другом близка к авторской точке зрения, отразившейся еще в черновиках «Идиота», где Достоевский намечал: «Идиот видит все бедствия. Бессилие помочь. Цепь и надежда. Сделать немного. Ясная смерть» (Там же. 1974. Т. 9. С. 241).

С. А. Рейсер

Н. С. ЛЕСКОВ И НАРОДНАЯ КНИГА *

Замечательный русский писатель Николай Семенович Лесков (1831—1895) в течение почти десяти лет состоял на государственной службе — он был членом Особого отдела Ученого комитета Министерства народного просвещения. Эта сторона его деятельности остается совершенно неизученной. Ниже сделана попытка проанализировать работу Лескова. Для этого впервые были просмотрены дела Ученого комитета за 1874—1883 годы, были привлечены и другие материалы архива Министерства народного просвещения и литература о нем. При этом выявлены два неизвестных письма Лескова и 253 его отзыва о 268 книгах. Сюда примыкают два отзыва, написанные по непосредственному указанию министра народного просвещения Д. А. Толстого и две обширные доклад-

ные записки — о пьянстве и о преподавании закона божьего. Весь этот материал составляет не менее 25 печатных листов. Здесь дается сжатый очерк труда Лескова — рецензента русской народной книги.

1

Во второй половине 1860-х годов Лесков был автором таких художественных произведений, как «Овцебык», «Житие одной бабы», «Леди Макбет Мценского уезда». Шумную, но двусмысленную известность ему стяжали романы «Некуда», «Обойденные», «Чающие движения воды» (потом в переделанном виде — «Соборяне»). Многие заметки, очерки и критические статьи были напечатаны анонимно или под псевдонимами, и об авторстве Лескова современники не догадывались.

Однако напряженная литературная деятельность не могла достаточно обеспечить писателя материально. Многие, особенно передовые, редакции были для Лескова закрыты: его литературная позиция была куда как далека от революционных демократов, да и для либералов он далеко не всегда и не во всем был приемлем. Отношения с редакторами журналов правого лагеря (например, с М. Н. Катковым) оказались трудными. Постоянного, фиксированного заработка нет. Между тем семья выросла: первая жена — в психиатрической больнице, на попечении писателя — вторая жена и двое детей от первого и второго брака и еще двое детей от первого брака его второй жены. 37-летний Лесков начинает искать службу.

Нужно напомнить, что служебная деятельность для Лескова началась очень рано. В возрасте 16 лет (1847 году) он поступил канцелярским служителем в Орловскую палату уголовного суда, а с 1849-го и до сентября 1857 года служил помощником столоначальника и столоначальником Киевской казенной палаты. Потом последовала отставка и частная служба у А. Я. Шкотта до конца 1859 года.

* Публикация готовилась к печати, когда ее автор, профессор С. А. Рейсер скончался после тяжелой болезни (6 октября 1989 года). Ушел из жизни один из последних могикиан, последних представителей поколения отечественных литературоведов, входивших в науку вскоре после 1917 года. Соломон Абрамович был, как и многие его ровесники, разносторонним ученым и педагогом (историк литературы, стиховед, историк общественной мысли, текстолог, библиограф, краевед); абсолютно честным исследователем, никогда не подававшимся соблазнам неправды или полуправды; надежным, ответственным человеком и гражданином. Смерть застала его как бы в дороге, в продолжающихся научных поисках, в работе над родословной Н. А. Добролюбова, над добавлениями к книге-учебнику по текстологии, в нелегком труде над мемуарами. Продолжал он работать и над лесковскими темами, редактировал готовящийся к изданию в академической серии «Литературные памятники» замечательный роман Н. С. Лескова «Чертовы куклы», ранее не известный полностью.

Так и уходят настоящие ученые: они до конца своего в пути, в дороге, в полете...

Материальное положение оказалось настолько сложным, что в мае 1867 года Лесков обратился в Литературный фонд с просьбой о ссуде в 500 р. В подробном письме к председателю фонда Ег. П. Ковалевскому он обрисовал свое положение. В суде Литературный фонд отказал, но допустил возможность небольшого пособия. От этого «безвозвратного вспоможения» Лесков резко отказался.¹

В письме к Н. Н. Страхову от 4 апреля 1868 года Лесков просит его похлопотать о какой-либо работе в «Журнале Министерства народного просвещения» «ради сохранения меня от глады» (Т. 10. С. 268).² Из этой просьбы ничего не вышло.

Если литературная работа не дает возможности сносного существования, приходится «уж лучше запрячь себя в служебный хомут и, при сноском окладе, несколько спокойнее отдаваться литературному труду. Но как и где найти эту, хотя бы отчасти обеспечивающую службу?» — пишет А. Н. Лесков.³

Первой попыткой снова поступить на службу является следующий, до сих пор неизвестный эпизод из биографии писателя.

В. Э. Бограду удалось разыскать и любезно предоставить в мое распоряжение заявление Лескова, поданное им 2 декабря 1872 года обер-прокурору синода гр. Д. А. Толстому (с ним Лесков уже однажды, в 1868 году, неудачно пытался встретиться⁴).

«Его сиятельству господину обер-прокурору святейшего синода, графу Дмитрию Андреевичу Толстому

Докладная записка

2 декабря 1872 г.

Литератор Н. С. Лесков, чувствуя ревностное желание послужить интересам русской церкви и имея близкое знакомство с бытовою стороною нашего клира, ходатайствует у Его сиятельства о принятии его, Лескова на службу по святейшему синоду.

Николай Лесков

Адрес Лескова. СПб., Фурштатская, № 62»⁵

На первом листе этого дела карандашом, Толстым, написано: «Потрудитесь разузнать о Лескове и переговорить при свидании со мною. 14 декабря». Что именно просил «разузнать» о Лескове Толстой — неясно. Нет никакого сомнения, что это имя он уже не раз слышал. Притом литературная карьера Лескова была слишком шумной начиная с 1862 года. Трудно допустить, что обер-прокурор не знал (если даже не читал) романа «Некуда» и других произведений.

Как видно из дела, директор канцелярии синода (им был в это время К. А. Вошинин) написал на заявлении: «По докладу 21 декабря приказано лично объясниться с Лесковым» — и пригласил писателя для беседы на четверг 4 января 1873 года. Мы не знаем, что разузнал Вошинин о Лескове и в чем состояла их беседа, predeterminedная заранее данными Толстым указаниями. Во всяком случае, в синод на службу Лесков не поступил. По-видимому, никакой

предварительной подготовки в попытке Лескова не было и обер-прокурор, ничем и никем не связанный, предпочел отделаться от не вполне ортодоксального писателя.

Служба Лескову была совершенно необходима, и он продолжил свои попытки на этот раз более осмотрительно. Один из идеологов реакционной политики самодержавия, инициатор печальной памяти «классической» реформы среднего образования гр. Д. А. Толстой был в это время не только обер-прокурором синода, но и министром народного просвещения. Работа там тоже до известной степени привлекала Лескова: так или иначе, там легко могла найтись для него не чиновничья ежедневная отсидка в канцелярии, а творческая деятельность.

В хлопоты на этот раз были вовлечены более или менее близкий знакомый генерал-лейтенант С. Е. Кушелев (ему в 1873 году был посвящен «Очарованный странник»), имевший обширные связи поэт А. К. Толстой (ему в 1872 году были посвящены «Соборные») и др. Была организована встреча с товарищем министра народного просвещения кн. А. П. Ширинским-Шихматовым (см.: АЛ. С. 297).

В этих условиях некоторого нажима Д. А. Толстой согласился зачислить Лескова в штат Министерства народного просвещения в недавно организованный Особый отдел при Ученом комитете по рассмотрению книг, издаваемых для народа. Мировоззрение Лескова было до известной степени порукой тому, что он не будет рекомендовать «вредную» литературу, хотя твердой уверенности, что он иной раз не проявит своего строптивного характера и оригинального вкуса, и не было. Во всяком случае, какое-то недоброжелательство по отношению к Лескову у Толстого все время существовало.

Приказом № 1 по Министерству народного просвещения с 1 января 1874 года губернский секретарь Лесков был причислен к министерству с окладом 1000 р. в год (см.: Т. 10. С. 562). По этому поводу Лесков произнес, что 83 р. в месяц «на kota широко, а на собаку узко» (АЛ. С. 303; ср.: Т. 10. С. 360).

Лесков вообще вынужденно принял решение о казенной должности — другого выхода не было. «Коронная служба, не скрою от Вас, мне далеко не мила»; «...самого уч(еного) комит(ета) я держусь поневоле», — писал он И. С. Аксакову 27 ноября 1875 года (Т. 10. С. 365). Будучи уже зачисленным в штат Министерства народного просвещения, Лесков все же просил И. С. Аксакова помочь ему в прискании какой-либо коммерческой службы на манер работы у Шкотта. Намечается встреча с известным дельцом-предпринимателем В. А. Кокоревым. Она состоялась, но ни к чему не привела. «На жалованье Уч(еного) ком(итета) в одну т(ысячу) рублей я не могу успокоиться», — писал Лесков И. С. Аксакову 29 июля 1875 года (Т. 10. С. 365, 416).

О том, как внешне протекала служба Лескова в ведомстве Министерства народного просвещения, дает представление сохранившееся в ЦГИА дело «О назначении губернского сек-

ретаря Лескова членом Особого отдела Ученого комитета Министерства народного просвещения по рассмотрению книг, издаваемых для народного чтения».⁶ Оно до сих пор не введено в научный оборот.

17 декабря председатель комитета А. И. Георгиевский просил о назначении «известному литератору Лескову оклада 1000 р. в год». Этим окладом «пользовался» другой член комитета — В. Г. Авсеенко. Георгиевский сообщал, что в дальнейшем Авсеенко будет состоять членом комитета «без вознаграждения».⁷ Очень невысокий чин губернского секретаря (с 1856 года — 12-го класса по табели о рангах), по-видимому, не давал возможности определить Лескову более высокий оклад.

По сведениям А. Н. Лескова, подтверждающимся названным выше делом (Ф. 733), Лесков с 1 ноября 1877-го и до конца 1879 года состоял также чиновником особых поручений при министре государственных имуществ П. А. Валуеве с окладом опять-таки в 1000 р. в год «без угрозы большого обременения трудновыполнимыми поручениями» (АЛ. С. 366). Это назначение устроил С. Е. Кушелев; впрочем, П. А. Валуев тоже был журналист и писатель и не мог имени Лескова не знать.

Служба у Валуева была совершенно номинальной: достаточно сказать, что она даже никак не отражена ни в 1878-м, ни в 1879 годах в официальном и очень точном и подробном издании «Адрес календарь. Общая роспись начальствующих и прочих должностных лиц по всем управлениям в Российской империи на ... год», издававшемся департаментом герольдии сената.

В 1879 году Валуев перестал быть министром государственных имуществ и Лесков перестал быть чиновником при нем, но прошение об отставке датировано только 23 декабря 1880 года.⁸ Из архивного дела видно, что с 3 июня и по 23 декабря 1880 года Лесков снова был (опять-таки номинально) причислен к Министерству государственных имуществ «с оставлением на службе и по Министерству народного просвещения» с окладом тоже в 1000 р. «независимо от того содержания, которое получает по Министерству народного просвещения».⁹

Еще одно замаскированное, но обычное в то время повышение оклада было произведено в том же 1880 году, когда Лескову был предоставлен отпуск с 7 июня по 7 августа «в теплые края», по его просьбе «с вспоможением» в 600 р.¹⁰ В этом году Лесков, как можно судить по «Хронологической канве жизни и деятельности...», ездил в Старую Руссу и Киев (Т. 10. С. 818).

Губернский секретарь только через шесть лет, 5 января 1879 года, был за выслугу лет произведен в чин 10 класса — коллежского секретаря со старшинством с 9 июля 1874 года.¹¹ Никакого прыжка через чин при этом не было — чин 11 класса «корабельного секретаря» давно уже никому не давался. С этим производством в чин связан следующий любопытный эпизод. 10 ноября 1877 года Георгиевский просил о на-

граждении Лескова чином надворного советника, т. е. 7 класса, но этот скачок через пять чинов в шестой не удался. А. Н. Лесков рассказывает, что Георгиевский будто бы ходатайствовал о 20 чиновниках (АЛ. С. 429), но министр Д. А. Толстой, как писал Н. С. Лесков И. С. Аксакову 25 ноября 1881 года, «на обширном и убедительном докладе Георгиевского написал: „Отклонить“, а из числа двадцати чиновников *одного меня вычеркнул*. И это всякий чиновник д(епартамен)та видел и хохотал над тем, что значит быть автором „Некуда“. „После того и деться некуда“, — острил в сатире Минаев» (Т. 11. С. 255).¹² Лесков ошибочно приписывает остроу Минаеву, тогда как она принадлежит А. Ф. Иванову-Классику:

И дойда до чрезвычайности,
Устремили очи все туда,
Потому, достигнув крайности,
Нам деваться было *Некуда*

(Цит. по: Т. 11. С. 669)

Этот рассказ Лескова и сына писателя может быть документирован, а отчасти и прокорректирован цитатой из доклада А. И. Георгиевского министру гр. Д. А. Толстому. Обширное представление (на четырех страницах большого формата), написанное собственноручно председателем Ученого комитета 10 ноября 1877 года, не позволяет говорить, вопреки мнению А. Н. Лескова, о постоянном недоброжелательстве Георгиевского по отношению к Лескову.

В особой докладной записке на имя министра он писал: «... в конце прошлого учебного года я имел честь ходатайствовать перед Вашим сиятельством о награждении причисленного к Министерству народного просвещения члена Особого отдела Ученого комитета губернского секретаря Лескова чином надворного советника, вне правил. Ваше сиятельство изволили приказать мне возобновить мое ходатайство к началу нового гражданского года... Вследствие каких-то формальных затруднений... (производство Лескова в следующий чин вовремя сделано не было. — С. Р.), и хотя служба Лескова по Особому отделу все время отличалась примерным усердием и отличным направлением и приносила существенную пользу, тем не менее ни за выслугу лет, ни за отличие по службе он не был ни повышен в чине, ни каким-либо способом награжден... (Сказанное. — С. Р.) дает мне смелость ходатайствовать перед Вашим сиятельством о чрезвычайном его награждении. Вашему сиятельству конечно не безызвестны многочисленные его произведения, столь же замечательные по литературному таланту, сколь и по обнаруженному в них согретому искренним религиозным чувством направлению иковыв в особенности его романы „Некуда“ и „Соборяне“... (следует подробная их оценка. — С. Р.). В сознании того, несомненно плодотворного впечатления, какое произвело бы чрезвычайное награждение литературного таланта того направления, каким отличается Лесков, на сочувствующих этому на-

правлению литературных деятелей, равно как и в виду служебных его отличий и общей привлекательности его службы, я осмеливаюсь испрашивать ходатайства Вашего сиятельства о награждении его чином надворного советника».¹³

На этом документе надпись: «Его сиятельство г. министр народного просвещения приказать изволил: отказать. 12 ноября».

Таков этот, не до конца разъясненный до сих пор, эпизод. Казалось бы, особая докладная записка Георгиевского, как обычно в таких случаях делалось, была результатом предварительного разговора и согласия министра. На этот раз, видимо, было иначе. Возможно, что препятствием к повышению Лескова в чинах было отсутствие у него не только высшего, но и законченного среднего образования: первые два класса Орловской гимназии тридцать шесть лет тому назад ценза не давали и Толстой не захотел создавать прецедент. Но, конечно, личное недоброжелательство министра не могло не сыграть своей роли: ведь можно было произвести Лескова если не в надворные советники, то хотя бы в титулярные советники или коллежские секретари. Однако, вопреки мнению Лескова, представление Георгиевского было сделано не о двадцати чиновниках, а только о нем одном, и притом особо.

За девять с лишним лет службы Лесков четыре раза воспользовался отпусками: с 12 июня по 18 августа 1874 года — в Киевскую губернию «для изучения шундистской ереси», с 15 мая по 3 сентября 1875 года, т. е. на три с половиною месяца, — за границу.¹⁴ Лесков провел это время в Париже, Мариенбаде, Праге, Дрездене, Саксонской Швейцарии, Гамбурге (см.: Т. 11. С. 813—814).¹⁵

Отзывы Лесков (как и другие члены отдела) на заседании обычно прочитывал по своей рукописи. Она передавалась правителю дел — археологу и историку П. И. Саввантову, который к следующему заседанию представлял обширный протокол, оформленный по установленной форме. Туда (каждый раз отдельным параграфом) полностью вписывался подробный отзыв. Авторы не перечитывали и не сверяли свои отзывы с оригиналами. Во всяком случае, авторские поправки ни в одном отзыве не обнаружены, а явные писарские ошибки налицо. Протокол подписывался: подписи шли колонкой, строго в порядке старшинства чинов; Лесков всегда оказывался последним. Таким образом, несмотря на отсутствие автографов, все отзывы можно считать авторизованными.¹⁶

2

Ученый комитет Министерства народного просвещения был основан в августе 1856 года; ему предшествовали некоторые другие комитеты при Главном правлении училищ.¹⁷ Основной задачей этого комитета было рассмотрение книг (и отчасти рукописей), в особенности тех, которые могли быть прочитаны учащимися или могли обращаться в народе. Больше всего власти стали беспокоиться об этом, когда с конца

1850—начала 1860-х годов в печати появилось много книг и статей, пропагандирующих «вредные идеи» материализма и нигилизма. В числе таких книг назывались, между прочим, Дарвин, Вундт, Сеченов, Молешотт и др. В статьях журналов «революционной партии» почти открыто усматривалось покушение на веру и царя.¹⁸

Власти задумались над тем, какие можно и нужно принять меры против распространения негодной литературы. Наибольшие опасения вызвала детская литература и близкая ей так называемая литература для народа. В целях осуществления «особого надзора» 24 мая 1869 года были назначены пять членов нового «Особого отдела Ученого комитета Министерства народного просвещения по рассмотрению книг для народного чтения и для употребления в начальных училищах» — такое название было присвоено новому отделу. Впрочем, на практике он просто назывался «Особым отделом». Историк Ученого комитета А. И. Георгиевский счел нужным оговорить привлечение в состав отдела некоторых «из видных представителей нашей тогдашней художественной литературы — Майкова, Авсеенко, Лескова и Болеслава Маркевича».¹⁹ Впрочем, отдел имел право привлекать к работе и не членов — свои отзывы на заседаниях прочитывали, например, члены совета министерства А. Н. Беляев, А. Д. Галахов, доктор медицины А. Ю. Гиригорн, проф. О. Д. Хвольсон, М. А. Балакирев, учитель чистописания при Главном немецком училище св. Петра Н. Федоченко и др.

Особый отдел должен был стремиться к изучению всей или большей части учебной, народной и детской литературы. Блюстители ее идейной полноценности имели в виду «и отрицательными мерами, и положительными указаниями и требованиями содействовать всестороннему усовершенствованию вышеозначенных видов литературы».²⁰ Впрочем, власти ясно сознавали неясность понятия народной литературы, «весьма разнородного по своему содержанию разряда книг, имеющих обращение в простом народе».²¹ Сюда же примыкала и детская литература: тем самым предполагалось, что народ в понимании властей стоит на детском уровне умственного развития и обе категории книг все время смешивались. За казенными фразами о благе народа, о помощи ему и прочем недвусмысленно угадывалась охранительная задача новоорганизованного отдела. В условиях реакции начала 1880-х годов она стала особенно ощутимой. Эту роль Особый отдел и выполнял до самой своей ликвидации в 1917 году (с 1906 года он стал называться «Отделом по начальному образованию»).

Охранительный смысл деятельности Особого отдела и уровень его литературной прогрессивности достаточно хорошо виден, например, из отзыва видного деятеля министерства (а некогда приятеля Н. А. Добролюбова!) А. А. Радонежского. О рассказе Тургенева «Постоялый двор» 11 августа 1881 года, т. е. когда имя Тургенева уже находилось в ряду бесспорных и лучших русских писателей, он писал, что по его

мнению, «по содержащимся в ней (повести. — С. Р.) сценам скабрезного характера (ее следует. — С. Р.) признать непригодной для библиотек народных школ». Это подробно обоснованное мнение и было принято.²²

Решения Особого отдела («рекомендовать», «одобрить», «допустить», либо разные формулы отклонения — см.: Т. 10. С. 376), после того как они утверждались министром (или чаще товарищем министра), периодически печатались в ежемесячном «Журнале Министерства народного просвещения» под заглавием «Определения Особого отдела Учебного комитета Министерства народного просвещения». Однако печатались не самые отзывы, а только их резолютивная часть и только относительно тех книг, которые были допущены; отвергнутые книги никак отражены не были. Поскольку решения шли от имени Особого отдела, авторы «мнений», принятых отделом, нигде не указывались.

Решения о допуске тех или иных книг были дифференцированные и существовали в нескольких вариантах: брошюра или книга могла быть допущена для библиотек учительских семинарий, народных школ, низших училищ, городских училищ, начальных училищ, народных училищ, гимназий, прогимназий и т. д. Эти рекомендации были обязательны для руководителей соответствующих учебных заведений при комплектовании библиотек. Отсюда ясно, что в одобрении книги были заинтересованы авторы и особенно издатели. Они часто обращались в комитет с просьбой о рассмотрении книги. Допущенная книга сплошь и рядом переиздавалась и сулила книгопродавцам доходы. Об этом Лесков писал И. С. Аксакову 19 марта 1875 года (Т. 10. С. 386). Поэтому иногда на просмотр представлялись и рукописи: авторы хотели заранее заручиться одобрением Особого отдела. В редких случаях книга признавалась вредной (Т. 10. С. 427—428).

Идеологическое воспитание авторов не входило в задачи Особого отдела. Все же нередко принималось решение «копию рецензии сообщить автору».²³

Состав Особого отдела Ученого комитета за девять с небольшим лет службы в нем Лескова изменялся и постепенно увеличивался; в 1874 году было всего шесть членов, а в 1882-м — двенадцать. Сослуживцами Лескова были: писатель В. Г. Авсеенко (1842—1913); незначительный административный работник, юрист П. А. Аннин (1842—1911); посетитель субботних собраний у Лескова, но не ставший близким ему, юрист по образованию кн. М. Р. Кантакузин—гр. Сперанский (1848—1894); педагог и исследователь Сибири Р. К. Маак (1825—1886); чиновник Т. А. Маевский (1815—1893); поэт А. Н. Майков (1821—1897); педагог, инспектор С.-Петербургского учебного округа, автор выдержавших с 1839-го и до 1882 года многих изданий (в двух вариантах) хрестоматии «Друг детей. Книга для первоначального чтения» П. П. Максимович (1796—1888); педагог М. М. Молчанов (ум. 1893); некогда соученик Добролюбова по Главному

педагогическому институту, а потом автор многих руководств и пособий по русской грамматике — по словам современников, типичный «охранитель» — А. А. Радонежский (1835—1911?). Некоторое время Радонежский бывал у Лескова, о чем писатель впоследствии сожалел. Радонежский резко оборвал знакомство, когда Лесков был уволен из министерства. Следует назвать еще известного зоолога и педагога К. К. Сент-Илера (1834—1901); географа и педагога Ю. И. Симашко (1821—1893); известного педагога, автора работ по русскому языку и методике В. Я. Стоюнина (1826—1888); педагога, историка и этнографа И. П. Хрушова (1841—1904) — Лесков называл его «сателлитом» министра И. Д. Делянова.

Как видим, в этом пестром списке было немало действительно выдающихся и прогрессивных деятелей русской культуры. В сущности, никто из них не может быть назван другом Лескова: почти ни с кем из них он не сошелся и более или менее официальные отношения ограничивались встречами на службе.

Председателем Особого отдела до 1880 года включительно (и с февраля 1884-го до 1898 года) был председателем Ученого комитета А. И. Георгиевский. В 1880 году была создана (до 1884 года) самостоятельная должность председателя, и им стал Р. К. Маак.

А. И. Георгиевский (1830—1911) был автором некоторых, не сыгравших сколько-нибудь значительной роли научных работ, но за свою долгую жизнь он проделал большой путь чиновника-бюрократа, верного и исполнительного слуги. Он умел угадывать желания высшего начальства и никогда не имел своего мнения, за которое стал бы бороться. «Предначертания» своих шефов он выполнял безукоризненно. Тридцать три года он прослужил в Министерстве народного просвещения, из них четверть века (1873—1898) он бесценно был властным руководителем Ученого комитета Министерства народного просвещения, пережив на этом посту министров — гр. Д. А. Толстого (1866—1880), А. А. Сабурова (1880—1881), бар. А. И. Николаи (1881—1882) и И. Д. Делянова (1882—1897). После смерти Делянова он в 1898 году был назначен сенатором, т. е. ушел на покой.

Вскоре стало совершенно ясно, что независимо, чуждому всякого искательства и работе Лескову с Георгиевским ладить трудно. Все же приходилось поддерживать светские отношения, обмениваться визитами и пр. Жизненные обстоятельства сложились так, что они должны были идти вместе. До прямых столкновений дело, кажется, не доходило, но напряженность отношений давала себя знать. Рано или поздно развязка должна была наступить. Постепенно «благочестивый вельможа», как Лесков его называл, становится ненавистным.

Впрочем, некоторую долю вины нужно, очевидно, возложить и на характер подчиненного Георгиевскому писателя. Мнительный и самолюбивый, Лесков считал, что председатель Ученого комитета его не ценит, дает ему недостой-

ную его способностей работу, не продвигает и пр. В письмах писателя многочисленны жалобы на этого верного исполнителя желаний реакционнейшего Д. А. Толстого.

3

Шли годы. Лесков исправно выполнял свои служебные обязанности. Заседания происходили по вторникам в здании министерства на Фонтанке, у Чернышева моста. Начиная с 15 января 1874 года и до 5 февраля 1883 года Лесков на них неизменно присутствовал. Не считая времени отпусков, он пропуская (по нездоровью или иным причинам) не более трех-четырёх заседаний в год. Из состоявшихся за указанный период почти четырехсот заседаний Лесков присутствовал более чем на трехстах. Вообще, обычно на заседаниях бывал полный состав отдела. Кажется, один только раз, 2 сентября 1874 года, из шести членов явились только трое (Маевский, Майков и Лесков), но заседание состоялось: Лесков читал свой отзыв и у него было два слушателя!

Постепенно стало выясняться, что работа в Особом отделе скучна и бессодержательна, и Лесков стал ею тяготиться. В подавляющем большинстве случаев никаких прений по поводу прочитанного отзыва не происходило: коллеги соглашались с докладчиком, секретарь протоколировал и документ поступал к министру или его товарищу. Если не ошибаюсь, один только раз, 27 февраля 1879 года, по поводу книжки Ольги Н. (т. е. Софии Энгельгардт) «Рассказ матери Маргариты» (М., 1878) в протоколе записано: «Возникло разногласие». Лесков предложил передать книжку как религиозную в Учебно-духовный комитет синода. Некоторые члены (из протокола не видно, кто именно) поддержали Лескова, другие высказались за одобрение. Товарищ министра книжку отверг. «Я позволяю себе думать, — писал он, — что не будет никакой потери для народных училищ, если рассмотренная книга не будет внесена в каталог книг, одобренных для библиотек народных училищ». Иного рода, тоже не частый, случай произошел 12 декабря 1878 года по поводу ничтожнейшей брошюры В. Новаковского «Дивен бог в делах своих» (2-е изд. СПб., 1872). Лесков язвительно заметил, что достоинства этой книжки ниже похвальной религиозности автора. Елейный тон ее раздражал рецензента; еще больше возмущали стилистические несуразности. Лесков негодовал по поводу фактических ошибок автора и того, как беззастенчиво священное писание притягивается к данным современной астрономии и физики. По Новаковскому, об орошении земли заботится господь бог. Лесков иронически сообщает и об ответственном орошении, которое организовал человек и т. д. Лесков предложил брошюру отвергнуть. Отдел с ним согласился. Тем не менее товарищ министра А. П. Ширинский-Шихматов на протоколе заседания написал: «Не соглашаюсь, думаю, что разрешить безвредно». Две другие

аналогичные брошюры того же Новаковского Лескову удалось в том же году отклонить.²⁴

Такого рода, хотя бы и не частые, случаи больно ранили самолюбие мнительного члена Особого отдела. Постепенно накапливалось недовольство всей работой, осязательной пользы от нее явно не было. Заседания протекали в обстановке скуки, хотя порою Лесков и пытался вызвать своих сослуживцев на дискуссию. В отъездах встречается иногда пожелание выслушать мнения других членов отдела, призыв рассмотреть книгу совместно — все это не приводило к желаемому результату, хотя по положению в более сложных и ответственных случаях предусматривались два рецензента (Лесков несколько раз выступал совместно с Сент-Илером). Лишь иногда, если имелось несколько экземпляров книги, она раздавалась для предварительного просмотра членам отдела.

Лескову претило и другое. Какие-то связи в министерстве определяли бросавшиеся в глаза предпочтения Особого отдела. Так, допускались почти все издания книгопродавца И. Г. Блиссера, отличавшиеся исключительной безвкусицей и елейностью, зато безукоризненно выдержанные в духе ортодоксального православия, но браковалась большая часть изданий основанного в 1861 году в Москве «Общества распространения полезных книг». Несмотря на нравоучительный и тенденциозный тон изданий и этого общества, они все же отличались гораздо большей культурой, большим разнообразием материала, значительной долей переводных изданий (главным образом, с английского) и несомненно некоторыми литературными достоинствами (начисто отсутствовавшими в изданиях Блиссера). До конца 1880-х годов общество издало более 600 книг общим тиражом свыше двух миллионов экземпляров; оно просуществовало до конца 1890-х годов.²⁵

Заметим, что круг занятий Лескова был шире и разнообразнее, чем это может показаться вначале. Ему можно было поручать дела, выходившие за пределы его прямых обязанностей, и все они у него спорились. Вот некоторые примеры.

Два раза — 5 апреля 1877-го и 16 декабря 1880 года — Лесков выступал, читая нечто такое, что мы сегодня назвали бы методической запиской. В Особом отделе было заслушано «мнение члена Лескова по делу о способах составления книги против вреда праздности и разгула во время праздников». Эти два мнения (13+43 страницы!), как можно судить, преследовали цель (едва ли не единственный раз) проявить инициативу и постараться заказать книгу (или книги) на тему, которая становилась все более и более актуальной. Эту тему обсуждали и синод, и Министерство внутренних дел, но из этой затеи ничего не вышло, да и не могло выйти, и все ограничилось тем, что мнение Лескова было сообщено «на благоусмотрение г. министра народного просвещения». Никаких следов практических мер, предпринятых правительством, найти не удалось.

К служебным делам необходимо отнести и

такие поручения, отказаться от которых Лескову было невозможно, хотя непосредственного отношения к его обязанностям они не имели. 19 декабря 1879 года Лесков обратился к директору департамента министерства Э. Е. Брадке с обширным письмом о двух сочинениях учителя Желтышева из Петропавловска, посвященных Д. А. Толстому и наследнику. Отзыв резко отрицательный (Т. 10. С. 465—468). В протоколах Особого отдела он не отражен. Вполне вероятно, что выполнение подобных просьб министра было не единично.

Наконец, еще одна большая работа, далеко выходящая за границы одиночного отзыва. Четыре вторника — 13, 20 и 27 ноября и 4 декабря 1879 года — Особый отдел выслушивал огромный (не менее 7 печатных листов) доклад Лескова о преподавании закона божия в народных школах. Вопрос был важный и принципиальный: можно ли поручать преподавание этой дисциплины мирянам и с чего его начинать — с катехизиса или со священной истории? Дело в том, что хотя порою священников было больше, чем училищ, но они все же уклонялись (по неумению, по недостатку времени, вследствие низкой оплаты и других причин) от педагогической работы.

Подробное заключение Особого отдела пошло по инстанциям, тщательная работа Лескова произвела большое впечатление и по распоряжению Д. А. Толстого была отпечатана отдельной книгой.

Полное заглавие ее: «Министерство народного просвещения. Выписка из журнала Особого отдела Ученого комитета Министерства народного просвещения. 4 декабря (№ 387) 1879 г. О преподавании закона божия в народных школах» (СПб., 1880). На обороте титульного листа: «Напечатано в количестве 200 экзempl (яров) по распоряжению г. министра народного просвещения». В книге 143 страницы.

Авторство Лескова упомянуто в начальной части: «...слушали нижеследующий доклад члена Лескова» (с. 1) и на с. 131: «По выслушании и подробном обсуждении доклада члена Н. С. Лескова Особый отдел Ученого комитета пришел к следующему заключению...» (далее следовало согласие с основным тезисом о допущении преподавания закона божия светскими лицами, но под наблюдением местных священников). Из 143 страниц книги первые 130 заняты докладом Лескова, затем помещены заключение Особого отдела и приложения — таблицы преподавателей, не имеющих духовного сана, соотношение их со священниками и анализ причин отказа от преподавания закона божия.

Эта очень редкая книга отсутствует в таких книгохранилищах Ленинграда, как Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, Библиотека Академии наук СССР, Библиотека Института русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР. Один экземпляр приложен к протоколу заседания Особого отдела от 4 декабря 1879 года (ЦГИА), другой хранится в отделе редкой книги Библиотеки СССР им. В. И. Ленина.²⁶

Лесков писал отзывы на самые разнообразные темы. Большая группа — оценки духовной и религиозной литературы. Лесков оценивает книги этого рода не всегда традиционно, но в общем и достаточно консервативно. Выходящее за эти пределы описание вызывало у Лескова протест. Так, например, по поводу книги Д. Л. Мордовцева «Поездка в Иерусалим» (М., 1881) Лесков замечает: Мордовцев «пишет заметки о своих частых путешествиях легким, фельетонным способом, соответствующим духу тех периодических изданий, которые помешают эти описания. Придерживаясь их тона и направления, г. Мордовцев мало заботится о соображениях в чисто описательном роде и более отмечает свои встречи и впечатления, причем отличается такою добросовестностью, что нередко весь предается этому жанру, как главнейшей своей цели...» Между тем значение Иерусалима, по мнению Лескова, мало показано, автор передает только «личные, мимолетные впечатления». Книга была забракована.²⁷

Другая часть — литература «для народа», учебная, развлекательная и проч. Сюда же традиционно примыкает и детская литература. Немного отзывов о зарубежной литературе — Гофмане, Гринвуде, Жаколли, Олкотт, Жорж Санд, Томсоне и некоторых других.

Наибольшая группа отзывов Лескова касается русской литературы, однако отзывы эти посвящены второстепенным и даже третьестепенным авторам — именно они по преимуществу писали так называемые «народные» рассказы, примитивные стихи и бытовые сцены. Общей и характерной чертой всех оценок Лескова является особое внимание, которое он уделял вопросам стиля. Нет ни одного отзыва, чтобы писатель не указал каких-либо изъянов; сам мастер оригинального языка, создатель множества не узаконенных словарями слов, он с большой неохотой допускал их у других. Не боясь преувеличения, его позицию можно охарактеризовать как позицию пуриста; некоторые рецензии Лескова наглядно это подтверждают.

Либерально настроенный Д. В. Григорович не вызывал симпатий Лескова. Когда-то он назвал его рассказы «пейзанскими». Только «Пахарь» и «Прохожий» были им пропущены.²⁸ В письме к С. Н. Шубинскому от 15 декабря 1894 года о нем кратко замечено: «Бедный болтун!» (Т. 11. С. 601). Самое имя Ф. Д. Нефедова — писателя, близкого к народническим кругам, предопределило в мае 1874 года резко отрицательную оценку его рассказа.

Рецензия 5 февраля 1874 года книжку С. В. Максимова «О русских людях. Рассказ второй» (СПб., 1873), Лесков упомянул о людях, «которые страшатся невозможного у нас пролетариата». Эти строки наглядно демонстрируют меру его исторической ограниченности. В начале 1870-х годов процесс образования пролетариата в России шел уже полным ходом. Это могло не нравиться народникам, недостаточно глубоко разбиравшимся в исторических судьбах России, но отрицать факт сам по себе было невозможно.

Не лишен интереса отзыв о журнале «Игрушечка». «Игрушечка» — детский журнал, выходявший (в разных вариантах) в 1880—1912 годах. Журнал стоял на умеренно буржуазных позициях со значительным оттенком филантропии. Тем не менее в нем нередко появлялись интересные рассказы, стихи и статьи по естествознанию и другим наукам. Ближайшее участие в журнале принимали, между прочим, близкие к Лескову А. Н. Толиверова, Т. П. Пасек и др. Рассмотрев 25 ноября 1880 года журнал за первое полугодие (№ 1—25), Лесков дал о нем положительный отзыв, однако отрицательно оценил статью «Жизнь в море» (№ 3, 5—6) известного зоолога и беллетриста, прогрессивно настроенного Н. П. Вагнера (Кот-Мурлыка) (1829—1907) и статью У-гу (криптоним не раскрыт) «Лесные враги» (№ 18—20), в которой можно было не без натяжки усмотреть идеи борьбы с самодержцем и тираном — филином.

Несколько раз Лескову пришлось оказывать нечто вроде дружеских услуг. Благоприятная рецензия на книгу А. Ф. Благонравова «Рассказ о Михайле Ивановиче Топтыгине и косолапом Мишеньке медведе» (М., 1881), вероятно, связана с тем, что она была издана И. С. Аксаковым, с которым Лесков поддерживал дружеские отношения. Его положительный отзыв был прочитан 12 мая 1881 года, и книга была одобрена. Незадолго до того, 7 мая 1881 года, И. С. Аксаков обратился в Ученый комитет министерства с письмом, которым просил одобрить книгу, «изданную мною». ²⁹ Аксаков просил разрешения упомянуть об этом одобрении на обложке книги — вероятно, это нужно было для ее переиздания. Лесков снисходительно писал, что «книга... хотя и не отличается особой художественностью, но представляет собою немало способного заинтересовать ребенка и возбудить в нем участие к судьбе мишки».

Впрочем, другая, более ранняя попытка оказать содействие близкому человеку, издавшему серьезную, хотя и не вполне ортодоксальную книгу, окончилась неудачно. 25 апреля 1878 года Лесков докладывал о книге Джона Буньяна (в современном написании по-русски Беньян — Вупуан, 1628—1688) «Путешествие пилигрима. Духовные войны» (СПб., 1878). Новый перевод на русский язык этого всемирно известного произведения знаменитого английского проповедника и моралиста был выполнен известной в петербургских литературных кругах дочерью Дениса Давыдова Ю. Д. Засецкой. В подробном отзыве Лесков дал историческую справку о популярности Беньяна в России с XVIII века, упомянул о навяжном его книгой стихотворении Пушкина «Странник» (1835), обрисовал высокий моральный дух и общее положительное значение книги и предлагал допустить ее «для библиотек мужских и женских гимназий и прогимназий и для учительских семинарий, а также для народного чтения». «Для низших народных школ, — писал Лесков в заключение, — я полагаю, что она будет непонятна и потому напрасна».

Это предложение, судя по протоколу, возражений не вызвало. Но не вполне ортодоксальная позиция неправославного интерпретатора христианства в символическом духе, ее мистический характер, использованный масонами, параллели с недавней петербургской проповедью лорда Редстока вызвали настороженное и неприязненное отношение властей, и товарищ министра на протоколе написал: «Полагаю неудобным внести эту книгу в каталог библиотек наших средних учебных заведений».

Лескову был нанесен чувствительный для него укол, особенно неприятный потому, что совсем незадолго до заседания Особого отдела, 2 апреля 1878 года, он напечатал в «Церковно-общественном вестнике» (1878. № 40. С. 5) анонимную заметку «Новая назидательная книга», в которой дал очень высокую оценку изданию. ³⁰

Трудно сказать, знали ли сотоварищи Лескова и высшие инстанции о его заметке (это не исключено), но, так или иначе, он вступил в противоречие с официальной точкой зрения и не угодил начальству.

4

Уход с казенной службы назревал постепенно. Основная, и в сущности единственная, причина недовольства состояла в том, что журналист и писатель неоднократно выступал в печати с отзывами о тех самых произведениях, которые он рецензировал по обязанности члена Особого отдела. Если не ошибаюсь, этот до сих пор не изученный параллелизм начался в 1876 году, когда Лесков напечатал в журнале «Православное обозрение» несколько статей. В № 3 он напечатал заметку: «Сентиментальное благочестие. (Ежемесячное издание под заглавием «Русский рабочий» М. Г. Пейкер)».

Вопрос в данном случае был весьма для Лескова деликатный. С М. Г. Пейкер он дружил, кроме того, журналу в некоторой мере благоволили видные представители официального Петербурга. Незадолго до заметки в «Православном обозрении» Лесков 13 января 1876 года докладывал об этом издании на заседании Особого отдела. Подробный отзыв написан в очень спокойных тонах, но по существу был отрицательным. Писатель отмечал незнание редактором быта русского простонародия, ему претили резко выраженные англофильские тенденции. А заключение неожиданно было весьма уклончивое: «А посему, колеблясь в своем мнении о „Русском рабочем“, я имею честь просить Комитет принять мой отчет без заключительного мнения и постановить заключение после обсуждения всего мною доложенного». Далее в протоколе записано: «По выслушании и по внимательном рассмотрении самого издания Ученый комитет не признал возможным одобрить это издание в настоящем виде для употребления в народных школах, да оно едва ли будет встречено с сочувствием и русскими рабочими людьми. Но ввиду изящества издания и значи-

тельных на него затрат, а равно и доброго намерения редакции Комитет признал желательным, чтоб для дальнейшего продолжения издания были привлечены силы, более знакомые с нравами, обычаями и потребностями русских рабочих людей».

Это отрицательное решение с туманно-благожелательными советами, как и уклончивый отзыв Лескова, было вызвано, конечно, тем, что за спиной журнала стоял министр. В самом начале отзыва Лескова прямо сказано, что «Русский рабочий» обсуждается по его предложению. Да и сам Лесков хорошо относился к редактору.³¹ Журнальный отзыв порою текстуально совпадает с более ранним, фигурируют одни и те же примеры и пр., но сам отзыв по тону несколько резче. «Нужно совсем не это», — восклицал рецензент.

Лесков хорошо сознавал сложность создавшегося положения и тем не менее решился твердо отстаивать свое мнение, не считаясь ни с нажимом министра, ни с собственным расположением к редактору. 15 января 1876 года он писал П. К. Щебальскому о том, что Д. А. Толстой «пообещал дамам всякую поддержку вздорному изданию» (Т. 10. С. 442). Поступок Лескова не был служебным преступлением, но меньше всего мог способствовать хорошим отношениям с руководителями министерства. Эта и три следующие статьи Лескова, вероятно, намеренно подписаны и точно датированы (эта — 15 марта 1876 года, т. е. временем на два месяца позже, чем доклад в Особом отделе). Смысл датировки состоял в том, что Лесков подчеркивал свое личное мнение, независимость его от официального отзыва.

В № 5 за тот же год появилась вторая статья — «Энергичная бестактность. „Народный листок“, простонародная газета, издаваемая в Москве под редакцией М. М. Дмитриева». Отзыв на этот раз резко отрицательный. Писателя особенно раздражал тон неуместного балагурства, неумная подделка под просторечие, незнание нравственных идеалов народа (Лесков характеризовал их в славянофильском духе и на славянофилов и ссылался). Еще в феврале 1876 года в отделе обсуждался № 1 этого журнала. Было решено отсрочить окончательное решение на год, чтобы рассмотреть весь журнал. Однако уже 27 апреля того же года, по рассмотрении номеров 2—6, решено было журнал отклонить. Журнальный отзыв Лескова и на этот раз подписан и датирован 1 мая 1876 года, т. е. снова несколько позже, чем отзыв в отделе.

11 марта 1875 года Лесков дал отрицательный отзыв о журнале «Детский сад», а в июле следующего года в № 7 «Православного обозрения» была опубликована его статья «Педагогическое юродство. (Педагогический журнал «Детский сад и его приложения»)» (датирована 25 июня 1876 года). Уже из заглавия ясно, что отзыв (он занимает 15 страниц) и на этот раз отрицательный. Основной удар направлен против «Заграничных писем» прогрессивной журналистки тех лет, сотрудницы «Отечествен-

ных записок» и других журналов М. К. Цебриковой (1835—1917). В этом отзыве Лесков (впервые!) ссылается на то, что журнал не допущен по ведомству Министерства народного просвещения и насмешливо подчеркивает, что он одобрен Главным управлением военно-учебных заведений — оно обычно было несколько либеральнее министерства.

Ни в одном из этих трех отзывов текст сравнительно с министерским буквально не повторен, но словесная близость их легко прослеживается. Иногда приводились одни и те же примеры, отмечались те же ляпсусы и т. д. Однако не связанные служебным этикетом подписные отзывы Лескова гораздо резче, раскованнее, ибо ответственность лежала в этом случае на нем одном.

В следующем 1877 году (в № 11) Лесков напечатал очередную большую (27 страниц) статью: «Дикие фантазии. (Современные заметки)». В ней последний раздел (9 страниц) посвящен произведениям А. Ф. Погоского (1816—1874).³² Прогрессивного русского писателя, издавна связанного с революционно-демократическими кругами русского общества, некогда близкого к «Земле и воле», автора ряда агитационных произведений, Лесков рецензировал многократно. Он пользовался его прочной антипатией. 15 раз он отозвался о 31 произведении этого автора. Отзывы были всегда и неизменно отрицательны и только 15 ноября 1877 года и 6 апреля 1882 года его «Божеское правосудие» (СПб., 1872) было одобрено. Правда, еще один раз (21 июня 1876 года) Лесков дал уклончивый отзыв о рассказе «Суходольщина» (СПб., 1873), который заканчивал тем, что можно, мол, допустить, но «школы ничего не потеряют, если этой книжки и не будет в их библиотеках». После этой сентенции Особый отдел книжку, конечно, не пропустил.

1 ноября 1877 года Лесков докладывал о книге Погоского «Куча денег. Три рассказа из воспоминаний банкрота» (СПб., 1873). Книга, как и другие произведения Погоского, была отклонена. Лесков нашел, что изложение растянуто, что есть места неудобные для простонародной или детской книжки, как обычно, порицалось употребление некоторых слов и пр. Но в данном случае интересно другое.

Первый рассказ называется «Сатана — Пёргеле» (ударения поставлены в тексте). О заглавии Лесков писал: «... сколько я смыслю по-фински [оно] невозможно ибо „пергеле“ и значит „сатана“». Сноска к заглавию у Погоского гласит: «По-фински означает: чорт проклятый, обычное *чертыханье* чухон — изрядных ругателей». Сюжет рассказа Погоского повторяет «Извозчика» Некрасова (1885). Лесков писал, что рассказ написан, очевидно, по живым сказаниям, сложившимся в народе и передаваемым из уст в уста в назидание жадным и неразборчивым на средства стяжателям. Лежат ли в основе всех этих рассказов истинные события, или они плод народной фантазии — сказать трудно, но только рассказы эти известны в народе гораздо ранее появления настоящей

книжечки, и даже первый из них был уже воспроизведен поэтом Н. А. Некрасовым в известном его стихотворении «Ванька» (Лесков ошибся — в «Извозчике»), Лесков отмечает, что у Некрасова сюжет разработан «хорошо и сжато», «несравненно лучше», чем у Погосского, у которого «длинно и растянуто». Лесков считает, что рассказ Погосского «перелицовка» Некрасова — это, конечно, неверно.

Вопрос об источнике стихотворения Некрасова имеет уже литературу. О том, что близкий сюжет использован в беллетристике, писал еще в 1864 году Е. Эдельсон. А. М. Гаркави сообщает, что Г. А. Гуковский упоминал о том, что он не раз встречал в литературе 1840-х годов этот анекдот. Ю. Н. Тынянов (в 1924 году) указывал, что близкий по теме рассказ есть у М. П. Погодина. Приводились и другие источники — рассказы и очерки В. П. Бунашева, Ф. В. Булгарина, Н. А. Полевого и др. Очевидно, что перед нами анекдот, имеющий длительное хождение, и попытка найти его реальную основу едва ли плодотворна. Погосский в предисловии к рассказу указывал, что он не вымышлен, а известен в Петербурге. Книга Погосского была отвергнута, а историко-литературное наблюдение Лескова оказалось на сто с лишним лет похороненным в архивных делах.³³

Статья «Дикие фантазии» была суммарно посвящена четырнадцати произведениям Погосского. Почти все они разбирались в предшествующие годы в Особом отделе. Написана статья предельно резко и обвиняет писателя далеко не только в идеологических просчетах. Упор сделан ни мало ни много на то, что Погосский пропагандирует безнравственность, описывает сугубо натуралистические сцены, беспрерывно сбивается на пошлый анекдот, употребляет слова на грани пристойности и т. д.

Конечно, такая статья не могла быть неприятна началству; может быть, только в той степени, в какой она раскрывала «кухню» полузакрытого ведомства. Слухи об авторстве Лескова не могли не просочиться в литературные круги Петербурга. Статья сама по себе в данном случае звучала в унисон с мнением других членов, но в высших кругах морщились, находя в параллельности отзывов элемент бестактности. Не умевший, да и не желавший маневрировать, Лесков своей независимостью и прямоотой вызывал неблагоприятие. Он не умел и не хотел быть просто и только чиновником. Намеки он предпочитал не понимать. Правил он никаких не нарушал, и значит для замечаний в открытой форме оснований не было.

А. Н. Лесков указал, что Лесков материалами своих министерских занятий делился и с читателями «Исторического вестника». В двух случаях из трех проверка подтвердила это утверждение. 7 октября 1880 года Лесков читал отзыв о брошюре «Святость царского имени. Книжка для народного чтения Ивана Савченкова» (СПб., 1880). Этот огромный отзыв (на сорока страницах!) в сути своей был повторен в статье «Заказная литература. Несколько замечаний по поводу образцовой народной

книжки» (Исторический вестник. 1881. № 10. С. 379—392). Книга была забракована (АЛ. С. 431).³⁴ Но дело в том, что она была уже пропущена духовной цензурой и напечатана по распоряжению Министерства внутренних дел. Недовольство росло.

Другой, иного характера эпизод произошел 13 октября 1881 года. В этот день Лесков читал отзыв о брошюре, изданной Обществом распространения полезных книг — «Избави, боже, от греха и от недоброго человека» (М., 1881). Самого отзыва в протоколе нет. Записано только, что Особый отдел решил не допускать брошюру в библиотеки народных и городских училищ.

Отзыв Лескова обнаружен мною в другом деле, заключающем в себе материалы к протоколам отдела (см. прим. 16). Оказывается, что резолютивная часть рецензии выглядела иначе: «В виду всех указанных *qui pro quo* этой благонамеренной, но легкомысленной брошюры, я затрудняюсь дать о ней заключение и почтительнейше прошу постановить оное в коллегиальном собрании Особого отдела Ученого комитета».³⁵ Смысл этих строк в том, что учитывая «патриотический» характер брошюры, непосредственно связанной с недавним событием — убийством Александра II, Лесков не хотел брать на себя ответственность за отвержение столь благонамеренного сочинения и предпочел разделить ее с сочленами.

Однако мы имеем возможность ознакомиться с печатно высказанным тогда же мнением Лескова. В ноябрьской книжке журнала «Исторический вестник» (1881, № 11. С. 652—655), т. е. спустя всего две недели после заседания появилась без всякого прикрытия (в виде псевдонима или иным способом) заметка Лескова «Благонамеренная бестактность», содержащая убийственный отзыв о той же брошюре. Книжки «Исторического вестника» выходили в свет аккуратно в самом начале каждого месяца, но материал для печати сдавался по крайней мере за месяц или полтора. Значит, Лесков выразил свое мнение примерно в середине сентября, задолго до обсуждения в Особом отделе. Его уклончивый отзыв в отделе был, по сути, резко отрицательным. Резко отрицателен и отзыв в журнале. Оба отзыва текстуально, особенно во второй половине, совпадают.

Немалое раздражение вызывали разоблачительные очерки Лескова о русском духовенстве. Печатавшиеся раньше отдельными статьями, они были собраны в цикле «Очерки архиерейской жизни» и вышли в свет отдельным изданием в 1879 году, а в 1880 году были изданы дважды. Если добавить к ним другие многочисленные заметки и статьи Лескова, станет ясным, что его положение на службе было обречено. Конфронтация с начальством была неизбежна. Количество неугодных началству произведений постепенно перешло в качество — дальше терпеть Лескова было невозможно. Самый дух всех этих статей был не ортодоксален, к тому же в них разоблачались пьянство и разврат русского кlera, отчасти поддерживались ере-

тики (например, штундисты и некоторое время редстокисты, к которым Лесков относился с сочувствием) и, наконец, допускались плохо завуалированные выпады против Победоносцева, Тертия Филиппова, Д. А. Толстого, Делянова и других представителей бюрократической верхушки (АЛ. С. 432—433).³⁶

Последней каплей, переполнившей чашу терпения, была статья Лескова «Поповская чехарда и приходская прихоть. Церковно-бытовые нравы и картины», напечатанная в № 2 «Исторического вестника» за 1883 год. Об этом есть прямое указание писателя в заметке «Коварный прием. Два слова „Вестнику Европы“», появившейся в том же году в № 5 того же журнала.

Нельзя, однако, не подивиться оперативности начальства. Второй номер «Исторического вестника» вышел в свет и был «разослан гг. подписчикам» 1 февраля.³⁷ Стало быть, в ближайшие один-два дня крамольная статья была прочитана, и в узком кругу высшего начальства было принято решение об удалении Лескова.

Решение надо было довести до сведения Лескова. В министерстве, конечно, предпочли бы традиционный в таких случаях выход, формально не бросающий тени на увольняемого и не ставивший в неловкое положение увольняющего, — обычно практиковалась отставка, согласно прошению, с ссылкой на здоровье, домашние обстоятельства и пр. Однако Лесков заупрямился. Никакой вины он за собой не чувствовал. Работа в Особом отделе давно стала невыносимой и изжила себя. Материально к этому времени он был уже более или менее обеспечен, снова нигде служить не собирался, на государственную пенсию не рассчитывал. Почему же не доставить себе последнее удовольствие — уйти не без шума, в меру возможного досадив многократно досаждавшим ему недругам, и притом выразительно продемонстрировав свою самостоятельность человека и писателя.

Состоялись, нерархически возвышаясь, объяснения с начальством: А. И. Георгиевским, может быть, с Э. Е. Брадке и наконец с самим министром — 8 февраля 1883 года (АЛ. С. 433). Тогда-то и произошел ставший уже историческим разговор Делянова с писателем. Он существует в двух версиях. В письме Ф. А. Терновскому от 12 марта 1883 года Лесков сообщает, что на вопрос министра: «Зачем Вам такое увольнение?» он ответил: «Для некролога» (Т. 11. С. 275).

Сыну и А. И. Фаресову Лесков излагал несколько расширенный вариант своего ответа. На вопрос «Но зачем же это вам нужно, Николай Семенович, непременно без прошения-то» — «Нужно! Хотя бы для некролога моего и вашего» (АЛ. С. 436; *Фаресов А. И.* Указ. соч. С. 96). Трудно сказать, какой из этих двух ответов вернее передает слова писателя. Возможно, что в письме точнее.

Последний доклад Лескова в Особом отделе имел место гораздо раньше: 9 ноября 1882 года было прочитано мнение Лескова о брошюре «Из Ясной поляны (журнала графа Л. Н. Тол-

стого). Детские рассказы для семьи и школы» (3-е изд./А. Эрленвейна. Бендеры, 1882. Кн. 2). Лесков, верный своему постоянному поклонению Толстому, подчеркивал, что он «бесподобный художественный писатель, любит простоту в стиле и изложении и сам добился в этом роде достаточных результатов и несравненной прелести». Но в сборник вошли не произведения Толстого, а рассказ «Никон» А. С. Суворина, «Михалыч» Г. Брызгина (псевдоним Глеба Успенского) и рассказ «Солдатское житье» одного из учеников яснополянской школы. Одоблив два первых рассказа, Лесков отверг третий. Он нашел, что в нем есть и грубые сцены ссор и драк между родителями и детьми и слова, которые официальная педагогика старается не допускать в литературу. Лесков завершал свой отзыв такими словами: «Мнение мое таково, что хотя эта книга состоит из хороших в литературном отношении вещей, но как в них есть места не совсем удобные в педагогическом смысле, и те места могут быть понимаемы неверно, то лучше, кажется, книгу отклонить». Особый отдел с ним согласился.

Последний раз Лесков подписал протокол от 5 февраля 1883 года, а уволен он был 9 февраля, т. е. сразу же после разговора с Деляновым.

Общий итог деятельности Лескова за девять лет и два месяца службы выражается в таких цифрах. В шести случаях отзывы Лескова уклончивы, в двух — книги или рукописи возвращены авторам без рассмотрения, ввиду нарушения каких-либо формальностей, в семнадцати — Особый отдел по инициативе Лескова от отзыва уклонился, предпочитая переслать книгу в Учебно-духовный комитет синода, ввиду религиозного ее содержания. В 109 случаях отзывы положительные, в 119 — отрицательные.

Бюрократическая машина работала медленно, и приказ об увольнении был оформлен лишь 21 февраля.³⁸ В канцелярии неожиданно возникло новое затруднение — как именно оформить аттестат бывшего чиновника? Случай был редкий и весьма деликатный. Пришлось обращаться к самому министру; дело о службе Лескова завершает следующая не изданная до сих пор запись директора департамента: «Его высокопревосходительство г. министр народного просвещения приказать изволил: в аттестате о службе коллежского секретаря Лескова обозначить, что случаям, лишаящим права на получение знака отличия беспорочной службы, он не подвергался, так что увольнение его от службы без прошения ничего для него предосудительного не заключает в себе. Директор Брадке».³⁹

Следует иметь в виду, что знак отличия беспорочной службы давался в это время (с 1859 года) начиная с сорока лет непрерывной службы. Лескова это ни в какой степени не интересовало. Но формальности должны были быть соблюдены.

Служебная деятельность была завершена навсегда. Единственной нитью, связывающей некоторое время Лескова с министерством, было

его участие в комиссии по рассмотрению сочинений, представляемых на соискание премий имени Петра Великого (Председатель — А. Н. Майков). За эту работу вместо вознаграждения полагалась золотая медаль. Лесков в знак презрения к Делянову от медали отказался, а стоимость ее передал в Орловскую гимназию для двух беднейших учеников в виде пособия на дорогу в университет.⁴⁰

Уход Лескова не мог остаться незамеченным. В некоторых изданиях, а еще больше устно, среди и друзей и недругов писателя, начались пересуды. В журнале «Вестник Европы», в «Церковно-общественном вестнике», в газете «Новости и биржевая газета» и других органах появились недоуменные заметки: в одной из них было прямо указано, что увольнение без прошения произвело некоторую «сенсацию» (АЛ. С. 436—438). Лесков счел нужным выступить с публичными объяснениями. В «Письме в редакцию» газеты «Новости и биржевая газета» (1883. 10 марта) без прямой ссылки на Делянова, но с очевидным на него намеком (названы три предшествовавших министра) Лесков ясно указал, что ему была указана несовместимость «литературных занятий со службою».

«Новое время» (1883. 11 марта) и «Газеты А. Гатцука» (1883. 12 марта) исполнили просьбу Лескова и перепечатали его объяснение.⁴¹ Небольшой статьей пришлось ответить и «Вестнику Европы».⁴²

Так, увольнение Лескова стало фактом общественного значения, наглядно показавшим положение честного и независимого писателя в условиях самодержавного гнета.

¹ Лесков Н. С. Собр. соч.: В 11 т. М., 1958. Т. 10. С. 261—267, 529, 532. Далее ссылки на это издание в тексте.

² «Дошел до последней крайности», — писал он П. К. Щербальскому 16 октября 1875 года (Т. 10. С. 426).

³ Лесков Андрей. Жизнь Николая Лескова по его личным, семейным и несемейным записям и памяткам. М., 1954. С. 297. Далее ссылки в тексте с обозначением: АЛ.

⁴ По какому поводу у Лескова возникла надобность встречи с Д. А. Толстым, остается неустановленным. В делах департамента народного просвещения Министерства народного просвещения мною обнаружено следующее обращение Лескова к Толстому, относящееся ко времени, когда писатель испытывал серьезные материальные затруднения и не легко находил место для печатания своих произведений:

«Ваше сиятельство! Мне необходимо видеть Вас и сказать Вам несколько слов. Если Вашему сиятельству угодно будет не отказать мне в этом, то позвольте мне усердно просить Вас не отказать назначить время, когда я могу Вам предстать, рассчитывая на снисходительное внимание Вашего сиятельства в течение пяти минут.

Вашего сиятельства всепокорнейший слуга
Николай Лесков (литератор М. Стебницкий)
2 марта 1868 г.

СПб.
Фурштатская, № 62».

(ЦГИА, ф. 733, оп. 120, № 512)

Судя по подписи, можно думать, что Лесков допускал, что министр его не знает и, может быть, не идентифицирует его имя с псевдонимом, которым он часто пользовался. Едва ли в этом письме речь идет о возможной службе где-либо у Толстого: оговорка о пяти минутах препятствует такому заключению. Скорее, поводом для обращения был какой-то срочный, экстраординарный случай. Так или иначе, но Толстой, в очень холодной форме, от встречи уклонился. Как видно из пометы на письме, Лескову 4 марта было отвечено, что «г. министр нездоров и не может принять г. Лескова».

⁵ ЦГИА. Ф. 797 (Канцелярии обер-прокурора святейшего синода). Отд. 1. Ст. 1. № 202. Оп. 42. № 202. «По записке литератора Лескова о желании его поступить на службу по православному духовному ведомству». Л. 1. О тяжелом материальном положении Лескова в начале 1870-х годов см.: Горелов А. А. Н. С. Лесков и народная культура. Л., 1988. С. 185.

⁶ ЦГИА. Ф. 733. Оп. 121. № 72 (13 декабря 1873—24 марта 1883 года, на 64 листах).

⁷ Там же. Л. 1. Впрочем, оклад в 1000 р. был предусмотрен и другим членам Особого отдела (см.: Георгиевский А. И. К истории Ученого комитета Министерства народного просвещения. СПб., 1902. С. 74).

⁸ ЦГИА. Ф. 733. Оп. 121. № 72. Л. 53.

⁹ Там же. Л. 10, 29, об.

¹⁰ Там же. Л. 46, 50. Еще о каких-то 500 р., полученных в министерстве в 1875 году, см. в письме к П. К. Щербальскому от 15 января 1876 года (Т. 10. С. 442).

¹¹ Там же. Л. 10, об., 43.

¹² В Собр. соч. в 11-ти т. письмо значится как публикуемое впервые, хотя значительный отрывок его приведен у А. Н. Лескова.

¹³ ЦГИА. Ф. 733. Оп. 121. № 72. Л. 32—33, об.

¹⁴ Там же. Л. 13—14 (на Л. 14 помета: «Возвратился из отпуска ранее срока»); Л. 15, 18 (заграничный паспорт и др. документы).

¹⁵ Там же. Л. 54—55 (заявление Лескова от 26 мая 1880 года — писарской рукой, ему принадлежит только подпись; заявление Лескова от 28 апреля 1881 года).

¹⁶ ЦГИА. Ф. 734. Оп. 3. № 26, 28, 31, 33, 35, 37, 39, 42, 45, 48. Кроме того, в том же фонде, в той же описи собраны «Материалы к журналу Особого комитета» — среди них сохранились получерновые автографы некоторых отзывов Лескова. Всего сохранились: 1 отзыв за 1874 год (№ 153), 6 отзывов за 1876 год (№ 156), 1 отзыв за 1878 год (№ 159) и 20 отзывов за 1881 год (№ 164) — всего 28 отзывов, т. е. приблизительно одна шестая всех написанных Лесковым рецензий.

¹⁷ История Ученого комитета Министерства народного просвещения подробно рассмотрена

в книге А. И. Георгиевского (см. выше, прим. 7). Воспоминания Георгиевского (Мои воспоминания и размышления // Русская старина. 1915. № 2, 4—6, 9—12; 1916. № 2—5) доведены только до 1867 года. Т. Илясова в статье «Минувшим нас повеет и обнимет» считает их неизданными (Наука и жизнь. 1984. № 7. С. 127).

¹⁸ См.: *Георгиевский А. И.* К истории Ученого комитета Министерства народного просвещения. С. 38—39 и след.

¹⁹ Там же. С. 78.

²⁰ Там же. С. 79.

²¹ Там же. С. 67.

²² ЦГИА. Ф. 734. Оп. 3. № 164. Л. 152—155. О Радонежском см.: Н. А. Добролюбов в воспоминаниях современников. М., 1986. С. 113—122. В заседании 18 марта 1880 года Лесков читал свой отзыв о его книге «Солнышко. Книга для детей в народных училищах» (СПб., 1880). Отзыв положительный, хотя в нем содержится и немало критических замечаний.

²³ Например, о книге Д. Д. Кренке «Азбука для народных школ с наставлениями для учителя» (СПб., 1880); положительный отзыв был принят по заключению Лескова 30 сентября 1880 года. Аналогично о книге В. Водозова «Книга для первоначального чтения в народных школах. Ч. 1» (2-е изд. СПб., 1878); положительный отзыв 21 марта 1878 года; замечание Лескова было решено сообщить автору для исправления в следующих изданиях. Некоторый вариант — о книге С. В. Максимова «Край крещеного света. Мерзлая пустыня, или Повесть о диких народах, кочующих с полуночной стороны России» (2-е изд. СПб., 1873); по отрицательному заключению Лескова было принято такое решение: «Предоставить сочинителю исправить свою книжечку, согласно с предложенными замечаниями и, по исправлении, представить вновь на рассмотрение Ученого комитета» (22 февраля 1874 года). По-видимому, от каких-либо исправлений Максимов уклонился: во всяком случае, в делах никаких следов вторичного рассмотрения нет. Стоит добавить, что отзывы о трех других его книгах отрицательные.

²⁴ Стоит, вероятно, напомнить, что за пятнадцать лет до того Добролюбов в «Журнале для воспитания» (1858. № 6; 1859. № 8, 9) напечатал три убийственных отзыва на казенно-патриотические сочинения того же автора о Ломоносове, Суворове и его «Этимологический курс русского языка» (см.: *Добролюбов Н. А.* Собр. соч.: В 9 т. М.; Л., 1962. Т. 2. С. 493—494; Т. 5. С. 169—171, 238—245).

²⁵ См.: Список книг и брошюр духовно-нравственного содержания, продающихся в книжном магазине И. Г. Блиссера... СПб., 1883 (и др.); Проект устава Общества распространения полезных книг. М., 1861 (и ежегодные печатные отчеты общества); *Г. Г. [еннади]*. Общество распространения полезных книг в Москве // Библиографические записки. 1861. Т. 3. № 7. Стлб. 205—206; *Анский С. А.* [Раппопорт С. А.] Очерки народной литературы. СПб., 1894. С. 50—52, 70. О Блиссере (ум. 1884)

Лесков писал в статье 1884 года «Откуда заимствован сюжет пьесы графа Л. Н. Толстого „Первый винокур“» (Т. 11. С. 132—133).

²⁶ Книга отмечена в библиографии П. В. Быкова, но с ошибочным указанием, будто бы ее тираж 80 экземпляров (Т. 10. С. XXIV). Стоит напомнить, что эту же тему затронул Достоевский в «Дневнике писателя» за 1876 год, решительно высказавшись за преподавание закона божьего только священниками (*Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1981. Т. 22. С. 23—24).

²⁷ Из протокола видно, что Лесков на этом заседании не присутствовал и отзыв его был прочитан заочно.

²⁸ В делах Особого отдела находятся еще четыре отзыва Лескова о Григоровиче. 10 ноября 1881 года отклонена без мотивировки («Не допускать в библиотеки учебных заведений») книга «Светлое Христово воскресение. Простонародное поверье» (СПб., 1879); 17 ноября того же года отклонена книга «Кошка и мышка» (СПб., 1872) («Как не предназначенное для народного чтения не допускать в библиотеки народных школ»); 8 декабря 1881 года отклонена без мотивировки книга «В ожидании паромы» (СПб., 1872).

²⁹ ЦГИА. Ф. 734. Оп. 3. № 164. Л. 90.

³⁰ Авторство Лескова установлено А. Н. Лесковым (АЛ. С. 342). О Заседей Лесков подробно писал в статье «О куфельном мужике и проч.» (Т. 11. С. 147—151). См. также статью: *Благой Д. Д.* Джон Беньян, Пушкин и Лев Толстой // Благой Д. Д. От Кантемира до наших дней. М., 1972. Т. 1. С. 334—365. Беньяна очень ценит Л. Н. Толстой (см.: Лит. наследство. 1979. Т. 90. Кн. 2. С. 349).

³¹ Журнал продолжал выходить до 1887 года. Из письма Лескова к М. Г. Пейкер от 21 июня 1879 года видно, что в этом году он принимал участие в редакционной обработке материала журнала. А. Н. Лесков указывает, что это были номера за апрель—июль 1879 года (АЛ. С. 374, 375). На смерть Пейкер (27 февраля 1881 года) Лесков откликнулся теплым некрологом (Новое время. 1881. 1(13) марта. № 1798. С. 4).

³² О А. Ф. Погосском см.: *Баренбаум И. Е.* Народные журналы А. Ф. Погосского в годы революционной ситуации // Революционная ситуация в России в 1859—61 гг. М., 1970. С. 207—210.

³³ См.: *Гин М. М.* К истории борьбы Некрасова с ложной народностью // Некрасовский сборник. М.; Л., 1960. Вып. 3. С. 272—285; *Гаркави А. М.* 1) К пересмотру традиционного мнения об источнике стихотворения Некрасова «Извозчик» (1855) // Учен. зап. Калнингр. пед. ин-та. 1955. Вып. 1. С. 63—65; 2) К вопросу об источнике поэзии Некрасова // Там же. 1957. Вып. 3. С. 253—254.

³⁴ А. Н. Лесков называет еще брошюру «Венок царю великомуученику...», но рецензия на нее была напечатана в № 4 «Исторического вестника» за 1882 год, спустя два месяца после увольнения Лескова.

³⁵ ЦГИА. Ф. 734. Оп. 3. № 164. Л. 183—185, об.

³⁶ См. также: *Фаресов А. И.* Против течений: Н. С. Лесков. Его жизнь, сочинения, полемика и воспоминания о нем. СПб., 1904. С. 135.

³⁷ Объявление в газете «Новое время» (1883. 1 февр. С. 1).

³⁸ Приказ № 2 от 21 февраля 1883 г. // Журнал Министерства народного просвещения. 1883. Ч. 226. С. 67; ЦГИА. Ф. 733. Оп. 121. № 72. Л. 57.

³⁹ Там же. Л. 60.

⁴⁰ См.: Из литературы и жизни: (Товарищеская помощь) // Церковно-общественный вестник. 1883. 2 июня. № 71. С. 4; Новое время. 1883. 17 авг. № 2682. С. 3; АЛ. С. 442—443;

Письмо В. П. Буренину 16 августа 1883 г. // Вопросы литературы. 1981. № 2. С. 215; Письмо Н. С. Лескова к Шубинскому от 31 марта 1883 г. // *Фаресов А. И.* Указ. соч. С. 161. Письмо к директору Орловской гимназии А. В. Гриценкову см. в заметке «Просьба Лескова» (Литературная газета. 1957. 14 февр. № 20 (3676). С. 3) и снова, в качестве неизвестного, в заметке «На дорогу в университет. Неизвестное письмо Н. С. Лескова» (Лит. Россия. 1968. 22 ноября. С. 10).

⁴¹ Эти перепечатки в библиографии П. В. Быкова не отражены (см.: АЛ. С. 437).

⁴² См.: Исторический вестник. 1883. № 5. С. 487.

О. В. Евдокимова

Н. С. ЛЕСКОВ И Ф. И. БУСЛАЕВ

Закрепленных воспоминаниями, биографическими хрониками, исследованиями другого рода фактов личной и творческой близости Н. С. Лескова и Ф. И. Буслаева немного.

Некоторое время выдающийся писатель и замечательный ученый сотрудничали в газете «Русская речь», а в период своих заграничных путешествий сблизились; произошло это, по свидетельству А. Н. Лескова, в 1875 году в Париже.¹ Между ними существовала переписка, несобранная и во многом неизвестная историкам литературы до сих пор; из нее, однако, вошло в литературоведческий обиход письмо Н. С. Лескова к Ф. И. Буслаеву, написанное как отклик на буслаевскую статью «О значении современного романа и его задачах» и датированное 1 июня 1877 года.² Одно из произведений Лескова — «Некрещеный поп» (1877) — посвящено Буслаеву, в другом — «Клоповавие» (ок. 1887) — есть прямые ссылки на него.

Эти внешние приметы личных и литературных взаимосвязей Лескова и Буслаева позволяют предположить и внутреннее родство их интересов, вкусов, мыслей.

Тяготение к научному творчеству Буслаева — существенный факт в творческой биографии Лескова. С Буслаевым он шел во многом совпадающим путем, и путем достаточно необычным для русской литературы XIX века. Это не значит, что лесковские воззрения на литературу и русское художественное развитие тождественны взглядам Буслаева. Суть в ином — принципы и приемы создания художественного образа у Лескова родственны тем законам русского «художества», которые реконструировал в своих филологических работах Буслаев, исследователь отечественной словесности в ее историческом развитии от древнего эпоса до романов конца XIX столетия.

Обозревая международную историю романного жанра в упомянутой статье (в окончатель-

ной редакции она получила несколько измененное заглавие: «Значение романа в наше время»),³ Буслаев ставит современную ему литературу в контекст мирового художественного развития. В письме к автору статьи Лесков разбирает ее положения и в этой связи невольно задумывается и о своем месте в общей картине мирового художественного процесса.

Лесков солидарен с Буслаевым в том, что среди жанров современной литературы роман — особый по содержанию и значению жанр. Буслаев иллюстрирует эту мысль, показывая, как соединялись формы повествования и названия в эволюции романа и какой жанровый результат дало это соединение. Лесков продолжает историческую реконструкцию и развивает идею жанрового своеобразия романа, обосновывая ее утверждением чистоты и определенности жанровых форм вообще: «В этом давно надо было бы произвести обстоятельный разбор, так как в наше время критический бессмыслия в понятиях самих писателей о форме их произведений воцарился невообразимый хаос. „Хочу, назову романом, хочу, назову повестью — так и будет“. И они думают, что это так и есть, как они назвали. Между тем, конечно, это не так, и вот это-то, по-моему, стоило внимания такого знатока, как Вы» (X, 450).

Арханчская традиция незыблемости жанровых границ в равной степени близка и Буслаеву и Лескову. Лесков давал своим произведениям подзаголовки с непривычными жанровыми обозначениями: «пейзаж и жанр», «невероятное событие», «легендарный случай», «посмертный очерк», «спиритический случай»... Это происходило из стремления писателя точно следовать той арханчской традиции, которая предполагала определенность и непроницаемость жанровых форм.

В качестве эпоса нового времени роман, по мнению Буслаева, должен показать, «как все мы живем, большие и малые, богатые и

* * *

бедные, хорошие и дурные, как действуем, как чувствуем и как должны действовать и чувствовать, чем мы интересуемся, к чему стремимся, чего опасаемся и на что надеемся — все это и многое другое, чем богат и чем скуден наш просвещенный век. . .»⁴ Роман, подобно народному эпосу, отражает самопознание общества и всего народа. В этом его «служебная» роль, практическая цель, органичная художественной природе жанра. Современный романист, усвоивший этот вечный закон эпоса, естественно, не нуждается, согласно Буслаеву, во внешней тенденции или направлении. Лесков принял эту мысль Буслаева: «. . . у романа, то есть произведения, написанного настоящим образом, по настоящим понятиям о произведении этого рода, не может быть отнято некоторое, — не скажу „поучительное“, а толковое, разъясняющее смысл значение. У нас же думают, что для этого нужна та мерзость, которая называется „направлением“, или „тенденцией“» (X, 450).

Сказанное, на первый взгляд, противоречит распространенному мнению о подчеркнутой тенденциозности романов самого Лескова. Но если рассматривать романы «Некуда», «На ножах» и «Обойденные» с учетом последнего лесковского высказывания, станет ясно, что тенденциозность этих произведений возникла из чрезмерно разившейся претензии автора на их практическую учительную пользу. Разъяснить, растолковать жизнь, предостеречь, испугать, наконец, — вот в чем, получалось по Лескову, цель писателя в романе. Антинигилистическая тенденция в романах Лескова — следствие общей практической задачи: научить жить. В целом же жанр «Некуда», «На ножах» или «Обойденных» вряд ли можно определить как «антинигилистический роман». Жанровая сущность этих романов, своеобразных уроков жизни, будет более понятна, если вспомнить слова Буслаева о том, что роман и романист должны «вести нас к теоретическому самопознанию, и расширять и уяснять *практический* взгляд на жизнь, и тем и другим воспитывать в нас нравственное чувство, и своим творчеством восполнять нам *житейскую опытность*».⁵

Высоко ценя такое «служебное» значение романа, Лесков принял роман Н. Г. Чернышевского «Что делать?», несмотря на совершенно неприемлемую для него тенденцию этого произведения. Роман Чернышевского нравится Лескову, так как его герои — «хорошие люди», и то, что они делают, Лесков находит «очень практичным делать в настоящее время. . .» (X, 21).

Не только романы, но и повести, рассказы, очерки имеют у Лескова практическую, «служебную» задачу, которая зависит от особенностей того или иного жанра. Для писателя не был утраченным закон народного эпоса, возникающего из практической необходимости. Почти все его произведения написаны или по поводу какого-то события, или кстати, в связи с определенной целью.

По прочтении Буслаева Лесков еще раз ощутил родство собственного творчества с эпосом.

Из бытующих типов отношений между эпосом и современностью наиболее полезным, по мнению Ф. И. Буслаева, является «ученое и именно историческое отношение».⁶ Каковы бы ни были факты эпической поэзии и жизни, исследователь обязан смотреть на них объективно и беспристрастно, как на явления прошедшего.

Писатель чаще всего находится в иных связях с эпосом, нежели ученый. Однако в рассказе «Клоподавие. Орловский живой вариант к киевской бумаге» Лесков говорит о том, что его произведение подтверждают и иллюстрируют выводы Буслаева, сделанные им на основе изучения эпической поэзии. «. . . Напечатав не один десяток пересказов древних сказаний, — пишет, в частности, Лесков, — я лишь на закате своего писательства удосужился прочесть исследование великого знатока, совсем по-новому осветившего то, над чем я кустарно работал, доходя до всего наподобие приснопамятного Кифы Мокиевича „своим умом“, который людей и покрупней меня чаще всего заводил лишь в дебри суесловия и праздномыслия. Но „грех красится“ не одним покаянием, а и „возмездием“. И вот в возмездие себе я решил выводы московского академика на старости лет приложить к одному пустячку из киевского бумажного хлама».⁷

Попытаемся разобраться в мысли и в слове этого рассуждения писателя.

Лесков имеет в виду работу Буслаева «Перехожие повести и рассказы», написанную в 1874 году и переизданную в 1886 году во второй части его книги «Мои досуги». Этим изданием Лесков и пользуется.

Добавляя к цепи «перехожих» сказаний, повестей, басен, которую Буслаев выстраивает в своей статье, новый анекдот, Лесков восстанавливает его источник, зоны распространения, т. е. по сути дела продолжает работу исследователя. Научно-исследовательский дар писателя, проявившийся и в этом, и в других его произведениях, был замечен и оценен критикой. «Лесков, — писал, например, В. В. Розанов, — училище, сокровище ума, образования, размышления, не говоря уже о наблюдательности; он возбуждает бездну теоретических вопросов, и, очевидно, чрезвычайно многое для себя „университетски“ же, со страстью профессора, но и еще с прибавкою таланта разрешил».⁸

Приложив буслаевские выводы «к одному пустячку из киевского бумажного хлама», Лесков своим писательским умением создает такой сюжет, который мог бы попасть в поле зрения ученого. Автор «Клоподавия» предлагает живую иллюстрацию явления, закрепленного у Буслаева словом «предание».

«Соответственно быту и развитию нравов и понятий точка зрения на предание менялась, но само предание в течение тысячелетий держится твердо и остается одно и то же, и вся работа веков и поколений состоит только в том, чтобы нанизывать новые впечатления и но-

вые взгляды и идеи на одну и ту же общую нить, посредством которой каждый новый шаг по пути развития тормозится притяжением к старине и преданию»,⁹ — писал Буслаев, увидев в предании один из источников литературы, и в частности классических произведений Данте, Шекспира, Гете, Байрона. . .

Подтверждая мысль о едином для всех народов предании, Буслаев исследует формы международного литературного заимствования, но не ограничивается этим. Он намечает и другие типы культурно-исторической общности народов: «Массы народные создают культуру, как муравьи свой муравейник и пчелы свои соты. Те же мировые законы, в силу которых так искусно и практично птицы выют свои гнезда, господствуют и в совокупном творчестве народных масс, во всем его широком объеме, начиная от мифа и житейского быта до сказки и пословицы. На этом-то принципе и основывается всемирное сродство всех народностей. Оно состоит не в одних общих законах логики, но в одинаковых началах быта и культуры, в одинаковых способах жить и чувствовать, мечтать, и допытываться, и выражать свои жизненные интересы в слове и деле».¹⁰ В этих рассуждениях Ф. И. Буслаев, по мнению В. Я. Проппа, указал «на новую, никем до него не замеченную закономерность, а именно на зависимость идейно-художественного творчества от „одинаковых начал быта и культуры“, от „одинаковых способов жить и чувствовать“. Этот новый принцип объяснения сходства еще не разработан им на материале, не положен в основу исследования. Он представляет собой новую идею, к которой Буслаев пришел на склоне лет, но которая не была воспринята современниками».¹¹

Для Лескова в «Клоподавии» предание — сколько источник литературы, столько и ее цель; повествуя об истории отца Созонта и доктора О. К. Экка, он творит предание, и творит, исходя из зависимости искусства от «одинаковых начал быта и культуры» разных народностей и местностей. Лесков оказался восприимчивее к идее Буслаева, нежели современная ему наука.

Сербские студенты, иеродиакон Выдубецкой обители Созонт, огородница из Новозыбкова у Лескова едины в своих нравах и обычаях, а рассказы о них — разные варианты одного сюжета. Спасение от клопов непохожие эти герои находят в одном традиционном рецепте: страждущий должен уложить с собой в постель, по словам одного из героев, «женку подороднее», которая становится приманкой для клопов.

Лесков здесь намеренно обратился к низменным сферам быта, что, с одной стороны, подчеркнуло однообразие бытовой стихии и ее роль в предании у всех народностей, с другой — художественную новацию писателя, сделавшего низменный предмет материалом такого высокого явления, как предание.

Предание в «Клоподавии» не существует в какой-либо определенной, отстоявшейся литературной форме: сказа, легенды или басни.

Предание здесь — тип жизни, закрепленный в слове, книжном и устном. Для Лескова важнейшим становится именно это, что и подчеркнуто в подзаголовке рассказа: «Орловский живой вариант к киевской бумаге». Жизнь может фиксироваться только в двух формах слова — устной и письменной. Взаимодействие письменного, книжного («бумага») и устного («живого») исчерпывает способы отражения жизни в слове, позволяя раздвинуть границы изображенного в рассказе: Лесков повествует не о единичном событии, а о жизни в целом, творит самый процесс сложения и бытования предания, имитируя стихийное творчество жизни.

Способом художественного воссоздания жизни является в рассказе Лескова прежде всего характерное для этой жизни слово: «Вызванный в присутствие консистории иеродиакон Созонт отрезка от всех вин и переложил дело на скардность и нерадивость обительского эконома, которому он „многомесячно со плачем, стенанием вопил об обуревании его несчетными стадами клоповой братии, дерзостно посягающей на потребный его сану сон и грозящей источить нестерпимыми укусами его плоть до изначального сустава“. По черствости сердца эконом вопли сии „залишал втуне“, и, доведенный до предела страданий, иеродиакон обречен был сам „пратися со клопным родом“» (С. 117—118). Речь повествователя и включенные в нее цитаты из речи героя — явления разного порядка. Повествователь дает необходимую информацию. Слово же героя здесь не знак, но образ. Слово принадлежит изображенному миру и одновременно является его творцом. Лесков перевел в прием мысль об образной природе слова, так сформулированную Буслаевым: «Слово — не условный знак для выражения мысли, но художественный образ, вызванный живейшим ощущением, которое природа и жизнь в человеке возбудили. Творчество народной фантазии непосредственно переходит от языка к поэзии».¹²

Устанавливая «внутреннюю связь» между «средством новозыбковской огородницы» и «рецептом» Созонта, писатель воссоздает, как мы стремились показать, процесс естественного развития жизни; он действует и подобно ученому, Буслаеву, исследующему закономерности внутренней связи в цепи предания.

Именно писатель-профессионал, а не частное лицо, не рассказчик ведет рассказ в «Клоподавии». Начинает Лесков с повествования о посещении «редактора одной распространенной столичной газеты», о годах своей писательской юности. В ряду этих фактов он говорит о книге Буслаева «Мои досуги». Себя, русского писателя, и русского ученого Ф. И. Буслаева Лесков делает героями предания, связав одним сюжетом с о. Созонтом и новозыбковской огородницей. Таким образом, рассказанные истории удостоверяются жизнью, ощущаются правдивыми, лишенными вымысла.

Лесков показывает, что он, подобно Буслаеву, учитывает каждый факт, имеющий отношение к изображенному явлению и даже только

сопутствующий ему. Ученый неоднократно писал об объективном характере собственного подхода к явлениям жизни и искусства. Писатель в рассказе демонстрирует свое владение даром такого объективного, «филологического» исследования. Примечательно, что, оценивая характер образованности Лескова, имя писателя сближали с именем Буслая. «Его очень легко можно было представить себе учеником, даже любимым учеником Тихонравова, Буслая, Ключевского, И. А. Попова, — писал В. В. Розанов, вспоминая свое впечатление от чтения произведений Лескова. — Он говорил о том, о чем мы, бывало, в аудиториях и на вечеринках говорили; говорил умнее нас, проникновеннее, дальше видя».¹³

Вместе с тем, иллюстрируя выводы Буслая, Лесков по существу им противоречит, и это противоречие оказывается так же значимо, как и сходство. По мысли ученого, творцом предания может быть только народ. Лесков один претендует не только на фиксацию, но и на создание общенародного сюжета. Автор «Клоподавие» безусловно знает об этом противоречии: не случайно он дает здесь пассаж о Кифе Мокиевиче и желании поправить свою работу, свершившись с теорией Буслая.

Гоголевский герой Кифа Мокиевич — «человек нрава короткого, проводивший жизнь халатным образом. Семейством своим он не занимался; существование его было обращено более в умозрительную сторону и занято следующим, как он называл, философическим вопросом: „Вот, например, зверь, — говорил он, ходя по комнате, — зверь родится нагишом. Почему же именно нагишом? Почему не так, как птица, почему не вылупливается из яйца? Как, право, того: совсем не поймешь природы, как побольше в нее углубишься!“».¹⁴ Кифа Мокиевич появляется в конце первого тома «Мертвых душ», с тем чтобы читатель поглубже взгляделся в себя и попытался понять, не занят ли он бесполезной и неразрешимой думой. Иронически-уничжительно сравнившись с Кифой Мокиевичем, Лесков и работу свою называет кустарной. Однако кустарно работать не значит только беспомощно и бессмысленно, как герой Гоголя. Понятие «кустарно» может заключать в себе и такой смысл: через самостоятельное практическое усилие подняться до истинного мастерства, до осмысления явлений. Здесь важно для писателя, что кустари — это и народные умельцы. Кифа Мокиевич нужен Лескову для того, чтобы снять с себя писательское, индивидуальное и присослужиться к общенародному. Резкое расподобление с индивидуальным и соединение с общим дано в рассказе через сближение с коренным, запрятанным в глубине нации самобытным типом. Лесков изнутри связан с народом. У него есть умение и право творить предание, как у писателя-самородка, естественно владеющего принципами народного творчества. Так Лесков пытается снять одно из самых очевидных своих противоречий с общенародным характером сложения предания.

В рассказе «Клоподавие» имя Буслая упо-

минается трижды. Впервые — в начале произведения. Этот случай нами рассмотрен. В середине повествования ссыла на работу Буслая скрепляет разные варианты одной истории, обосновывая вывод ученого о том, что «развитие одной и той же темы разными вариациями составляет один из самых обыкновенных приемов в позднейшем расположении ранних зародышей повествовательных сюжетов».¹⁵ Обращение к «именитому академику» в конце рассказа заставляет читателя еще раз сопоставить мысли Буслая, высказанные им в ходе изучения переходных сказаний, и произведение Лескова: «...если на долю этих беглых набросков выпадет высокая честь не ускользнуть от его глаз, быть может, именитый академик урвет от своего драгоценного времени минутку, чтобы подумать, нет ли между средством новозыбковской огородницы и едва не стубившим о. Созонта рецептом студентов „из сербин“ такой же внутренней связи, какую его остроумно удалось показать на подобранных его усердием „перехожих“ повестях» (С. 120). Чрезмерность в выражении почтительности к «академику» заставляет услышать в сказанном иронию. Естественно задуматься о том, в чем ее причина. Ответов может быть множество, но ни один нельзя принять как окончательный. Обида незамеченного? Уверенность в том, что не надо так углубляться в прошлое, чтобы установить истину? Или лукавая «западня» для читателя, поверившего в тождественность методов писателя и ученого в изучении и воссоздании народного эпоса? Элемент мистификации в словах Лескова явно присутствует, благодаря чему проблема его творческих связей с филологическими идеями Буслая не может быть решена так прямо и однозначно, как на это указывает сам писатель.

* * *

Задолго до рассказа «Клоподавие» Лесков уже использовал исследовательские выводы Буслая в своем произведении «Некрещеный поп. Невероятное событие. (Легендарный случай)». «Некрещеный поп» предваряется следующим предисловием: «Это краткая запись о действительном, хотя и невероятном, событии посвящается мною досточтимому ученому, знатоку русского слова не потому, чтобы я имел притязание считать настоящий рассказ достойным внимания как литературное произведение. Нет, я посвящаю его имени Ф. И. Буслая потому, что это оригинальное событие уже теперь, при жизни главного лица, получило в народе характер вполне законченной легенды; а мне кажется, проследить, как складывается легенда, не менее интересно, чем проникать, „как делается история“» (VI, 159).

Известно, что факт, положенный в основу произведения Лескова, — не выдуманный, действительный. Несомненно также и то, что рассказ «Некрещеный поп» — художественное произведение с необходимой долей вымысла. Тем не менее Лесков стремится здесь к тому,

чтобы читатель остановил внимание на фактичности повествования и не заметил его вымышленных слагаемых. Цель писателя станет понятнее, если учесть, что рассказ «Некрешеный поп» посвящен Буслаеву. Ведь Буслаев изучал реально существующие явления, реконструируя на основе объективных фактов общую картину эпической жизни. Имя Буслаева необходимо Лескову для создания иллюзии реально складывающейся в народе легенды, не сочиненной, а только воспроизведенной в литературном произведении.

Образ легенды в «Некрешеном попе» построен на переплетении двух сюжетных линий. Одна — намеренно выпрямленная — «проникает, „как делается история”» (VI, 159), если воспользоваться выражением писателя. В другой, развернутой ей в противоположность, автор нацеливается, по его словам, «проследить, как складывается легенда» (VI, 159). «Проследить» и «проникать» — слова не синонимические. «Проследить» — обозначение внешней последовательности наблюдений фактов; «проникать» — слово-образ, схватывающий внутренний процесс постижения смысла. Намереваясь «проследить» рождение легенды и «проникнуть» историю, Лесков, однако, делает все наоборот: «проникает» легенду и «прослеживает» историю. Ибо история в «Некрешеном попе» — это факты; а легенда — смысл и душа фактов. Так накрепко спаяны противоположные, казалось бы, формы закрепления жизни в слове.

Повествование остается историческим до момента, связанного с крещением маленького сына казака Дукача, будущего отца Саввы.

Передается вняз бытовых, вероятных, жизненно объяснимых фактов. Дукач — «человек тяжелый, сварливый и дерзкий» (VI, 161), твердо державший жизнь в руках, не имевший нужды в людях. Собственная сила и сметливость обеспечивали его победное шествие по жизни. В наказание за гордость не повезло Дукачу именно в тот момент, когда он более всего нуждался в удаче. Крестить его новорожденного сына согласилась только Керасивна, которая, по отзывам односельчан, «была самая несомненная ведьма» (VI, 168). «Ведьмовство» ея для современного Лескову читателя не более чем хитрая уловка умной женщины, любившей пожить на свободе. Однако поняв смысл мнимой связи Керасивны с нечистой силой, «просветленный» читатель все-таки не вполне лишит ее титула «ведьмы», присвоенного ей народом. Как Дукач, так и Керасивна сознательно использовали веру в злую силу в своих целях, отделили себя от людей связью с недобрыми потусторонними силами. Дукач любил свое злое одиночество, Керасивна поддерживала веру в свое ведьмовство. Первое же доброе дело их (крещение младенца) не могло, по общему мнению, закончиться благополучно, так как они, творя его, продолжали гордо опираться на иную силу, чем добро и единство с людьми.

Явный перелом исторического повествования в легендарное начинается с момента неожиданной метели, сопровождавшей отъезд Агапа (пле-

мянника Дукача) и Керасивны с младенцем из хутора. Случилось все по пословице: «Человек предполагает, а бог располагает». По каким-то совершенно непонятным причинам «свежая» погода с «забористым „московским” ветром» превратилась в страшную бурю. Заметим, что каждый легендарный слух, событие писатель до этого момента объяснял, подчиняя исторической линии развития сюжета.

В метель индивидуальная воля человека и силы стихии, силы общего вступили в единоборство. Общепородное, общечеловеческое в лесковском произведении — безусловное добро. Именно поэтому все герои этой истории претерпели в метель ко благу. Дукач, мучительно ждавший от бури беды, не способный разрешить вопрос, кому он в жизни сделал хоть какое-нибудь добро, блуждая по снежной пустыне, «скатился в пустую могилу». Согласно народному суевию, это знак грозящей смерти. В жертву ей для собственного спасения надо отдать другое живое существо. Дукач попытался подстрелить зайца, но угодил в голову собственного племянника. Так народное суевие обернулось против него. «Обдернулась» и Керасивна: не окрестив ребенка, она сказала, что «дытина крещена». Тяжело пережив свои преступления, оба героя переменились: Дукач постригся в монастырь, Керасивна всю жизнь изживала грех. Для «некрешеного попа» Саввы историческая действительность оказалась неудачной, легендарная, напротив, ему благоприятствовала. Не крешеный людьми, Савва принял крещение от святого. Маломощный против московского Николы, местный святой Савва хитрил и сделал так, чтобы, «проникая» через «влажное облако» метели, младенец сподобился высшего крещения — так верили прихожане «некрешеного попа».

Развертывая легендарный сюжет, Н. С. Лесков иллюстрирует наблюдения Ф. И. Буслаева над сущностью такого явления, как суевие. «Народное суевие, — писал ученый, — есть один из существенных видов поэзии, перешедшей в жизнь и с нею слившейся. Поэтому, несмотря на свою фантастическую основу, суевие важно для народа своею практическою применимостью в делах житейских. Это неразрывное сочетание поэзии с жизнью, низводящее художественные и религиозные идеи до применения в быту действительном и постоянно возносящее этот последний в мир идей, во всей силе господствовало в эту эпоху, когда фантазия народа беспрепятственно предавалась эпическому творчеству, слабые следы которого остались в народных суевиях».¹⁶

Поэзия суевия втягивает в свой круг и исторический сюжет. Реальные дела о. Саввы так добры и полезны, что народ объясняет их истоки легендарно. Писатель и современного ему читателя не освобождает от веры в истинность такого объяснения. Поэзия легенды действует не менее убедительно, чем факт истории. В чудесной встрече просителей за «некрешеного попа» со святым Саввой открыт, понятен каждый момент. Сам «святой» в итоге оказывается

вполне реальным келейником архиерея Саввой. Необъясненным остался лишь главный эпизод в истории, а именно как удалось просителям «прошагать» за малый срок сорок верст без отдыха в непогоду и увидеть «вдруг» нужного им человека. Келейник Савва в результате такой намеренной поэтической недоговоренности не только для народа, но и для читателя может на миг обернуться двойником святого Саввы. Легендарный сюжет повторяется на этом витке повествования. Ходатаи за «некрещеного попа» вышли в путь около того же дня Николая или Саввы — времени крещения младенца, разыгралась такая же страшная метель, но именно она «вынесла» людей на верную дорогу. Лесков воссоздает в рассказе «Некрещеный поп» атмосферу религиозного воодушевления, близкую к той, о которой говорил Буслаев, исследуя возникновение и развитие народного эпоса и древней литературы. Если попа Савву — истинного христианина — не вернут, то веру нельзя считать истинной и нужно идти «до турецкой веры», считают прихожане. Столь нелогичное желание возникает в ответ на историческую алогичность: запретили делать добро тому, кто призван к этому.

В конце произведения легендарный сюжет обнаруживает свое служебное значение: цель его — поднять до вечной истины дела доброго Саввы и штунды. В связи с этим также можно говорить об образе легенды, созданном писателем, а не о легенде как таковой, самостийно сложившейся в народе и лишь записанной. Посвящение Буслаеву, кроме того что поддерживает иллюзию реально складывающейся легенды, позволяет современному читателю увидеть в характерном для сегодняшнего дня вечное.

* * *

Итак, Лесков не впервые в «Клоподавину» осознал свое «совпадение» с Буслаевым. Удивительно, однако, почему он говорит об этом здесь как о впервые замеченном. Статья «Перехожие повести и рассказы» позволила Лескову осмыслить свою близость к ученому не как единственный факт, а как факт глубинного и постоянного родства. Поэтому именно этой статье Буслаева писатель придал значение итогового исследования в области эпической словесности. «Некрещеный поп» относится к «Клоподавию» как часть к целому, как «сложение» конкретной легенды к преданию в целом. Кроме того, «Некрещеный поп» демонстрирует, как писатель «кустарно», следуя его выражению, «пересказывал» древние легенды и сказания.

Цельность всего творчества и сугубая оригинальность каждого отдельного произведения Лескова связаны с опорой его на вечно существующее предание, естественное соединяющее прошлое с настоящим. Вводя тот или иной жанр эпоса и древнерусского искусства в современный мир, писатель дает ему новую жизнь. Так, «Леша» не только сказ, но и образ сказа; «Залечатленный ангел» не только сказание о чудесах иконы, но и повествовательный эквивалент иконописного изображения. Предание, по Лескову, это не только то, что сложилось в прошлом; на основе прошлого оно продолжает складываться и в настоящем. Лесковское творчество демонстрирует бесконечный процесс «сложения» предания и его взаимосвязи с литературой.

¹ См.: Лесков А. Жизнь Николая Лескова: По его личным, семейным и несемейным запискам и памяткам: В 2 т. М., 1984. Т. 2. С. 18.

² Лесков Н. С. Собр. соч.: В 11 т. М., 1958. Т. X. С. 449—452. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

³ См.: Буслаев Ф. Значение романа в наше время // Буслаев Ф. Мои досуги: В 2 ч. М., 1886. Ч. 2. С. 407—480.

⁴ Там же. С. 415.

⁵ Там же. С. 476—477.

⁶ Буслаев Ф. И. О русских народных книгах и лубочных изданиях // Буслаев Ф. И. Соч. СПб., 1908. Т. I. С. 317.

⁷ Лит. наследство. 1977. Т. 87. С. 117. Далее ссылки на данную публикацию даются в тексте.

⁸ Ибис [Розанов В. В.]. Университет в образовании писателей // Новое время. 1900. 28 мая. № 8710. С. 2.

⁹ Буслаев Ф. Перехожие повести и рассказы // Буслаев Ф. Мои досуги: В 2 ч. Ч. 2. С. 261.

¹⁰ Там же. С. 405.

¹¹ Пропп В. Я. Русская сказка. Л., 1984. С. 138.

¹² Буслаев Ф. Эпическая поэзия // Буслаев Ф. Исторические очерки русской народной словесности и искусства. СПб., 1861. Т. 1. С. 1.

¹³ Ибис [Розанов В. В.]. Указ. соч. С. 2.

¹⁴ Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 7 т. М., 1985. Т. 5. С. 229—230.

¹⁵ Буслаев Ф. Перехожие повести и рассказы. С. 322.

¹⁶ Буслаев Ф. О народной поэзии в древнерусской литературе // Буслаев Ф. Исторические очерки русской народной словесности и искусства. Т. 2. С. 32.

О. А. Кузнецова

ДИСКУССИЯ О СОСТОЯНИИ РУССКОГО СИМВОЛИЗМА В «ОБЩЕСТВЕ РЕВНИТЕЛЕЙ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СЛОВА»

(ОБСУЖДЕНИЕ ДОКЛАДА ВЯЧ. ИВАНОВА)

Весной 1910 года Вяч. Иванов выступил с двумя докладами (17 марта в «Обществе свободной эстетики» в Москве¹ и 26 марта в «Обществе ревнителей художественного слова» при редакции петербургского журнала «Аполлон»), в которых определялось состояние символизма к настоящему моменту и намечались пути и цели его последующего развития. Следствием этих выступлений и полемики вокруг них явилось, как известно, размежевание «старших» и «младших» символистов,² они же послужили толчком для обоснования новой поэтической школой (чуть позже получившей название акмеистической) своей теоретической платформы. Poleмика в прессе по поводу опубликованной по материалам докладов статьи «Заветы символизма»³ уже неоднократно освещалась в исследовательской литературе,⁴ менее

изучена дискуссия в «Обществе ревнителей», тот «бурный», по словам В. Пяста, «обмен мнений», в котором, пожалуй, впервые обнаружилась разность позиций символистов и тех, кто позднее примкнет к акмеизму.

Выступить с программной статьей, отстаивающей «заветы символизма», Вяч. Иванова, помимо прочего, побудила обстановка, сложившаяся в начале 1910 года в редакции «Аполлона» и «Обществе ревнителей». Авторитет его как метра и теоретика символизма был непрекаем, однако близкие к редакции молодые писатели и поэты шли своим путем и в их среде появлялись новые вожди, еще не всеми признанные в этом качестве, но уже имевшие свою аудиторию. Это хорошо чувствовал, например, К. А. Сюннерберг,⁵ кумиром которого продолжал оставаться Вяч. Иванов и который упорно не хотел признавать право Гумилева на лидерство. Ряд своих стычек с ним по самым, казалось бы, незначительным поводам, которые для него, однако, важны, Сюннерберг подробнейшим образом описывает в своих мемуарах.

Позиция, которую занимал при этом редактор «Аполлона» С. К. Маковский, раскрывается в его письме к секретарю редакции Е. А. Зноско-Боровскому от 3 февраля 1910 года. «Меня очень позабавил, — писал он, — инцидент с Вяч. Ивановым, в особенности когда выяснилось, что, в косяды концов, нападки на „Аполлон“ с его стороны просто досада на то, что как-то слишком без него обходятся. Ведь, поло-

¹ В. Брюсов, настойчиво призывавший Вяч. Иванова проповедовать свои идеи («Ты должен писать, ты должен говорить, ты должен учить» — письмо от 18 января 1910 года // Лит. наследство. 1976. Т. 85. С. 525), выразил резкое несогласие с «основной мыслью» выступления: «...искусство должно служить религии». В дневнике он описывает разговор с Вяч. Ивановым и раскол в среде московских символистов: «За Вяч. Иванова стояли Белый и Эллис» (Брюсов В. Дневники: 1891—1910. М., 1927. С. 142).

² Биограф Вяч. Иванова О. Дешарт (О. А. Шор) заметила, что «по своему физическому возрасту Вяч. Иванов должен был бы примкнуть к триумvirату Бальмонта, Брюсова, Балтрушайтиса, но по своему духовному возрасту он принадлежал более молодой формации поэтов» (Дешарт О. Введение // Иванов Вяч. Собр. соч. Брюссель, 1971. Т. 1. С. 75—76).

³ Брюсов В. О «речи рабской», в защиту поэзии / Аполлон. 1910. № 9. Отд. I. С. 31—34; Мережковский Д. Балаган и трагедия // Русское слово. 1910. 14 (27) сент.; Белый А. Венок или венец // Аполлон. 1910. № 11. Отд. II. С. 1—4; Адрианов С. Критические наброски // Вестник Европы. 1910. Октябрь. С. 386—398; Мокиевский П. Теория познания философов и дьявольский сплав символистов // Русское богатство. 1910. № 11. Отд. II. С. 112—120; и др.

⁴ Максимов Д. Брюсов: Поэзия и позиция // Максимов Д. Русские поэты начала века. Л., 1986. С. 157—158; Тагер Е. Б. Модернистские течения и поэзия межреволюционного десятилетия // Русская литература конца XIX—начала XX века: 1908—1917. М., 1972. С. 288—291; Корецкая И. В. «Аполлон» // Русская литера-

тура и журналистика начала XX века: 1905—1917: Буржуазно-либеральные и модернистские издания. М., 1984. С. 227—230; Лит. наследство. 1982. Т. 92. Кн. 3. С. 368—371.

⁵ Сюннерберг Константин Александрович (псевдоним: Конст. Эрберг) (1871—1942) — теоретик искусства, критик, поэт. В 1905—1906 годах сблизился с Вяч. Ивановым, к редакции «Аполлона», по его собственному признанию, никогда особенно близок не был. Своё отношение к символизму и акмеизму он выразил в сочиненной им притче, которая приводится в его мемуарах (1940), составленных как примечания к переписке: «Говорят, что один акмеист вошел раз в символистскую гостиную и шлепнулся на гладком вылощенном паркете, художественно уложенном ценными породами дерева и перламутром. С досады стал акмеист бить паркет. А дело-то не в паркете; дело в неумении по нему ходить» (Примечания мемуарного характера к собранию писем из архива Конст. Эрберга [К. А. Сюннерберга] // ИРЛИ. Ф. 474. Ед. хр. 53. Л. 69).

жа руку на сердце, разве журнал хуже оттого, что нет в нем „идеологии“? Кому нужны эти русские вещанья, эти доморощенные рацеи интеллигентского направления? Разве искусство, хорошее подлинное искусство, само по себе — не достаточно *объединяющая* идея для журнала? Символизм, неореализм, кларизм и т. д. — все эти французско-нижегородские жульели, право же, приелись и публике, и нам, писателям. Вкус, выбор, общий тон — вот что создает „физиономию“, о которой так беспокоится Вяч. Иванов. И эта „физиономия“ у „Аполлона“ есть. . . Но против более пространных выступлений нашего обиженного метра я, в конце концов, ничего не имею (хотя совершенно не согласен, что его уход мог бы «убить» журнал). Пусть напишет принципиальную статью, хотя бы в целый лист — в защиту символизма что ли? Я никогда не назвал бы „молодую редакцию“ безыдейной, но наша молодежь прежде всего *деловая*, а не праздноболтающая о литературе, и мне чрезвычайно нравится это деловое настроение без философических эквилибристик. . . Я прекрасно знаю, куда веду журнал, Евгений Александрович; моя „идея“ для меня совершенно ясна! Но Вы, конечно, правы, заботясь о дальнейшем участии Вяч. Иванова. . . У меня даже мелькнула мысль — попросить его взять на себя редактирование одного из летних номеров, например майского.⁶ Что Вы об этом думаете?»⁷ О сложившейся в «Аполлоне» ситуации был хорошо осведомлен и Брюсов. Из его письма к П. Перцову от 23 марта 1910 года, где он описывает раскол в среде «ех-декадентов», выясняется: за несколько дней до выступления Иванова в Петербурге Брюсов не сомневался, что пафос доклада будет чужд прежде всего «кларистам» («Аполлон, Кузмин, Маковский и др.»).⁸

Посылая Блоку накануне своего доклада письмо, Вяч. Иванов сообщил: «. . . я буду говорить о современном состоянии символизма и есть ли еще символизм (то, что вызвало «сенсацию»). . . в Москве и идейный раскол с Брюсовым».⁹ Так же описательно Вяч. Иванов огласил тему своего выступления и перед аудиторией, собравшейся 26 марта в «Обществе ревнителеев».¹⁰ Для того чтобы выявить причины

кризисного состояния символизма («и есть ли еще символизм»), докладчику потребовался экскурс в историю «разбираемой школы». Эволюцию символизма он представил как поступательное движение и выделил в нем ряд последовательно сменявших друг друга «моментов» («теза» и «антитеза»). Современное кризисное состояние он объяснил особенностями переходного периода: «антитеза» подходит к концу, а постулируемый грядущий «синтез», призванный стать апогеем символизма, потребует от художника большого напряжения творческих сил («подвига»). Именно с этим «желательным» символизмом и связана жизнетворческая программа Вяч. Иванова.¹¹ В самых общих чертах обрисовывая художественные принципы обновленного символизма, докладчик предложил категорию канона как критерия художественной ценности и оговорил необходимость для завершающего этапа появления художественных полотен наподобие гетевского «Фауста» («большой стиль»)¹² Позже идея канона показала Вяч. Иванову недостаточно проясненной в его изложении, хотя она и получила уже своих приверженцев.¹³ Готовя к печати статью «Заветы символизма» (доклад лег в основу ее двух заключительных глав), он дал развернутое аргументированное обоснование канона.¹⁴

ности» (*Пяст Вл.* Нечто о каноне // Труды и дни. 1912. № 1. С. 28). Позднее он вспоминал об этом заседании как об «историческом» (см.: *Пяст В.* Встречи. М., 1929. С. 188, мемуарист неточно приводит названия докладов). См. также: *Маковский С.* На Парнасе «Серебряного века». Мюнхен, 1962. С. 155; Лит. наследство. Т. 92. Кн. 3. С. 365—366. Это же заседание с перечислением присутствовавших описывается Р. Д. Тименчиком в кн.: *Основат А. Л., Тименчик Р. Д.* «Печальную повесть сохранить. . .». М., 1987. С. 172—215.

¹¹ История современного искусства не впервые была представлена здесь в виде триады (теза—антитеза—синтез). В обзоре «художественной жизни» Петербурга 1906 года К. Суннерберг, описывая ивановские «среды», изложил, по всей видимости, и взгляд хозяина «сред» на «новойший символизм»: «Если натурализм — тезис, то декадентство — антитезис. Началом синтеза является новое искусство в его теперешнем состоянии» (Золотое руно. 1906. № 4. С. 80).

¹² Доклад законспектирован Блоком (см.: *Блок А.* Записные книжки. М., 1965. С. 167—170) и пересказан в статье В. Пяста «Нечто о каноне».

¹³ 29 октября 1910 года Пяст выступил в «Обществе ревнителеев» с сообщением «О каноне», явившись откликном на доклад Вяч. Иванова и полемику в печати (Русская художественная летопись. 1911. Апрель. № 20. С. 320). По материалам этого сообщения была написана статья «Нечто о каноне».

¹⁴ В рукописи статьи Вяч. Иванова, посланной в «Аполлон», текст от слов «Под внутренним

⁶ В майско-июньском (8) номере «Аполлона» были опубликованы статьи Вяч. Иванова «Заветы символизма» и А. Блока «О современном состоянии русского символизма».

⁷ ГПБ. Ф. 124. Ед. хр. 2645. Л. 3—3, об.

⁸ См.: *Брюсов В. Я.* Письма к П. П. Перцову: 1903—1910 / Публикация Г. Лелевича // Печать и революция. 1926. № 7. С. 46.

⁹ Из переписки А. Блока с Вяч. Ивановым / Публикация Н. В. Котрелева // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1982. Т. 41. № 2. С. 170.

¹⁰ Ср. название, которое приводит В. Пяст: «Вячеслав Иванов произнес как-то в „поэтической академии“ речь о судьбах символизма вообще и современной русской поэтической школы, которую он назвал символической, — в част-

Обсуждение, намеченное на 2 апреля, было перенесено на 1-е, о чем докладчик поставил в известность Блока.¹⁵ Но Блок от участия в нем уклонился, сославшись на то, что ему «мистически необходимо слышать „Зигфрида“».¹⁶

Состоявшееся обсуждение можно реконструировать по записям, сделанным докладчиком. Они представляют собой три листа большого формата, на которых слева конспектировались выступления, а справа были набросаны ответы оппонентам.¹⁷ Необходимо помнить, что записи эти — не протокол и особое внимание докладчик уделял именно возражениям.

Первым взял слово С. Л. Рафалович¹⁸ (это выступление, тщательно подготовленное, зафиксировано Ивановым наиболее подробно). В док-

каном мы разумеем» до «и в нем оправдание всяких форм» отсутствовал (ИРЛИ. Ф. 607. Ед. хр. 136. Л. 30—31); он был вставлен, по всей видимости, в корректуру (вставки сохранились в черновиках: Ф. 607. Ед. хр. 203. Л. 32—33).

¹⁵ Из переписки А. Блока с Вяч. Ивановым. С. 170.

¹⁶ Блок А. А. Письма к Вяч. Иванову: (1907—1916) / Публикация Е. Л. Белькинд // Блоковский сб. II. Тарту, 1972. С. 376. 1 апреля в Маринском театре давали вагнеровского «Зигфрида».

¹⁷ Обсуждение доклада Вяч. Иванова в «Обществе ревнителей художественного слова» 1 апреля 1910 г. // ИРЛИ. Ф. 607. Ед. хр. 141.

¹⁸ Рафалович Сергей Львович (1875—1943) — поэт, прозаик, драматург. В 1904—1906 годах входил в литературно-художественное объединение «Содружество» (см.: Лит. наследство. Т. 92. Кн. 4. С. 394); «известную роль» в его литературной судьбе «сыграло знакомство, а затем и близость с теми, кого у нас принято называть устарелыми кличками „символистов“ и „декадентов“» (ИРЛИ. Ф. 377. Письмо С. Л. Рафаловича к С. А. Венгеру от 16 октября 1906 года. Л. 1). С 1909 года сблизился с редакцией «Аполлона». В 1910-е годы он уже подолгу живет в Париже и постепенно отдалается от литературной жизни столицы. В 1912 году он сообщает о своем нежелании примыкать к каким бы то ни было объединениям: «... ни жизненно, ни литературно ни под чьим влиянием не был, никогда ни к каким партиям или кружкам тесно не примыкал. . . и слишком ясно вижу достоинства и недостатки всяких общественных группировок и организаций, чтобы . . . примкнуть всецело к чему-нибудь одному» (письмо к С. А. Венгеру от декабря 1912 года // Там же. Л. 5). Редактор «Аполлона» С. К. Маковский так охарактеризовал Рафаловича в письме к секретарю редакции: «За Рафаловичем присматривай! Кстати, закажи ему какую-нибудь статью на литературную тему. Он парень очень неглупый и образованный. Я думаю, что из него мог бы выработаться серьезный критик (поэт-то ведь он — ох! плохонький). Поручаю тебе при случае внушить ему какую-нибудь нужную нам статью» (ГПБ. Ф. 124. Ед. хр. 2645. Л. 22—22, об.).

ладе его насторожила попытка вождя символизма придать этому движению главенствующую роль в современном литературном процессе: «Опасность деспотизма. „Как будто в симв(олизме) одно спасение“. Часть фразы, взятая докладчиком в кавычки, может быть понята двояко: как преувеличение роли символизма и как указание на его негативные стороны (не только одно спасение). Вяч. Иванов расценил это как «предостережение!». Предполагавшийся ответ оппоненту он пометил фразой: «Символизм — воспоминание».¹⁹ Задачи преобразования искусства, поставленные докладчиком, вызвали у выступающего ряд вопросов-недоумений: «Откуда мы все это возьмем? Должен ли худ(ожник) создать сам, зависит ли это от него? Входит ли в задачи искусства?».²⁰ Сам Рафалович отводит искусству пассивную роль, считая, что оно «не создает, а запечатлевает культуру, создается ею и закрепляет ее в окончательных формах». «Никогда, — считает Рафалович, — художник не создал новой религии». Предназначение гения — осмыслить завершившуюся культурную эпоху: «Данте и Гете — завершитель(и). . . За собой имели Данте и Гет(е), тот схоластику, этот возрождение инд(ивидуализма)».²¹ Тем самым Рафалович поставил под сомнение не саму программу преобразования символизма, а лишь ее своевременность: «Завершилась ли в наст(оящее) вре(мя) такая эпоха? Не все ли *im Werden*».²² Не отвергая предложенной докладчиком схемы эво-

¹⁹ Ср. в конспекте Блока: «Символизм — есть воспоминание поэзии о ее первоначальных целях и задачах (. . .) а именно — *практических*» (Блок А. Записные книжки. С. 169), а также в статье «Заветы символизма»: «Символизм кажется воспоминанием поэзии о ее первоначальных, исконных задачах и средствах» (Аполлон. 1910. № 8. С. 11); О. Дешарт заметила, что все статьи Вяч. Иванова о символизме «построены на противополжности искусства „беспамятного“ духовному акту „воспоминания“» (см.: *Иванов Вяч.* Собр. соч. 1979. Т. 3. С. 689).

²⁰ Далее следовала фраза: «Аллегория полей и лесов — многообразие культурных факторов».

²¹ Позже В. М. Жирмунский указал, что именно так символисты переосмыслили своих «вечных спутников»: «Рядом с католической религиозностью Данте. . . Гете воспринимается преимущественно теми сторонами своего творчества, которые сближают его с романтизмом» (*Жирмунский В. М. Гете в русской литературе.* Л., 1981. С. 448—449). В этом утверждении Рафаловича сказало неверие в возможность появления нового «Фауста» или новой «Божественной комедии», т. е. «большого стиля», к которому призывал Вяч. Иванов.

²² в становлении (нем.); ср. замечание в письме Н. В. Недоброво к Блоку от 22 ноября 1911 года: «Поистине, наши годы — не время завершения» (Лит. наследство. Т. 92. Кн. 2. С. 295).

люции символизма, он модифицировал ее, выделив два этапа. Первый, уже отходящий в прошлое, Рафалович определяет понятием «дионисийство», второй — «символизм понемногу начинает учиться произносить Да. — Это антитеза, Аполлон против Диониса».

Следующим выступил Гумилев. По возвращении в феврале 1910 года из первого абиссинского путешествия он, как вспоминал А. Н. Толстой, «поднял знамя восстания против Академии стиха, В. Иванова и символистов».²³ Активно высказывать свои возражения докладчику он начал уже на предыдущем заседании.²⁴ Теперь же, выступая против «ивановского» символизма, он поддержал своего учителя в практике стихосложения В. Брюсова. Из записей докладчика не до конца ясно, насколько мотивированным было это выступление Гумилева;²⁵ возможно, что, опуская рассуждения, Вяч. Иванов фиксировал лишь выводы своего главного оппонента. Предложенная докладчиком схема эволюции символизма, предполагавшая в будущем расцвет этой школы, не могла удовлетворить Гумилева, который видел уже новые силы, способные, как он считал, сменить символизм. В теоретических построе-

ниях Вяч. Иванова он попытался найти места, уязвимые прежде всего с точки зрения логики. Исходную посылку — определение тезы — он считал недостаточно конкретной: «Мир волшебен — говорит и Парн(ас).²⁶ Ты свободен — также».²⁷ Другое определение первого периода символизма: «...стойные соответствия (correspondances) были открыты» в мире²⁸ — оппонент Вяч. Иванова отверг не менее категорично, утверждая, что «„correspond(ances)“ всегда лишь технич(еский) прием».²⁹ Заметив, как он считал, неточности в исходных положениях доклада, выступающий усомнился в верности концепции Вяч. Иванова в целом: «Антитеза не соответствует по своему значению тезе. Из такой тезы и антитезы не может и быть синтеза».³⁰

²³ Толстой А. Н. Нисхождение и преображение. Берлин, 1922. С. 15.

²⁴ «И Гумилев делает замечание» (Блок А. Записные книжки. С. 170).

²⁵ Публикуемый материал позволяет несколько скорректировать «ахматовскую» версию расхождения Гумилева и Вяч. Иванова, согласно которой «первотолчком» послужила резкая критика последним «поэмы» Гумилева «Блудный сын» на заседании «Общества ревнителей» 13 апреля 1911 года, что «побудило Гумилева основать собственное литературное объединение „Цех поэтов“» (приводится в публикации Р. Д. Тименчика «Неизвестные письма Н. С. Гумилева» // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1987. Т. 46. № 1. С. 66). Расхождение по теоретическим вопросам началось в марте — апреле 1910 года. Следующий этап — заседание «Общества ревнителей» 18 января 1912 года, когда Гумилев заявил «о своем отрицательном отношении к символизму», а Вяч. Иванов признался, что «введение» им «отталкивательной силы» в некоторые положения доклада (имеется в виду полемика с Гумилевым) «было произведено преднамеренно» (Недоброво Н. В. Общество ревнителей художественного слова в Петербурге // Труды и дни. 1912. № 2. С. 27). Затем последовало обоснование Гумилевым принципов новой школы — статья «Наследие символизма и акмеизм» (Аполлон. 1913. № 1. С. 42—45). В. Брюсов обратил внимание на различие заглавия статьи в тексте и в оглавлении, где она значилась как «Заветы символизма и акмеизм» (Брюсов В. Новые течения в русской поэзии // Русская мысль. 1913. Апрель. Отд. II. С. 135). Первоначальное заглавие, видимо, бывшее в рукописи и не исправленное в корректуре оглавления, прямо указывало на статью Вяч. Иванова.

²⁶ На заседании 26 марта Блок зафиксировал ответ Вяч. Иванова на вопрос, заданный, по всей видимости, Гумилевым: «Символизм хочет говорить правду, парнасизм под знаком la rève» (la rêve — мечта (фр.); Блок А. Записные книжки, с. 170, о парнасизме см.: Иванов Вяч. По звездам: Статьи и афоризмы. СПб., 1909. С. 272—274). При выработке программы акмеистической школы Гумилев апеллирует к «Парнасу», превыше всего ставившему мастерство формы, один из его эстетических ориентиров — близкий к «Парнасу» Теофиль Готье.

²⁷ Ср. в статье «Заветы символизма»: «Пафос первого момента составлял внезапно раскрывшееся художнику познание... что мир волшебен и человек свободен» (Аполлон. 1910. № 8. С. 15).

²⁸ Ср. также определение Ивановым «отличительных признаков чисто символического искусства» (Там же. С. 14).

²⁹ «Correspondances» («Соответствия», фр.) — заглавие программного стихотворения Ш. Бодлера (1857). На этом утверждении основывалась в дальнейшем акмеистическая критика символизма; ср. ироничное замечание Гумилева о том, что «и Вячеслав Иванов говорит иногда о вещах и явлениях, не настаивая на заключенных в них и вскрытых рентгеновыми лучами его прозрения идеях» (Аполлон. 1911. № 7. Отд. I. С. 75; о продолжении этой полемики Иванова и Гумилева см.: Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1963. Т. 8. С. 386, 610).

³⁰ В письме к С. К. Маковскому в конце 1912 года, принимая заведующим литературным отделом «Аполлона», Гумилев, не называя имени, еще раз высказался против авторитета Вяч. Иванова и его влияния на журнал: «Я... постараюсь осуществить не столько те принципы, которые выдвинула практика этих лет, сколько идеалы, намеченные во вступительной статье к первому номеру „Аполлона“» (ГРМ. Ф. 97. Ед. хр. 72. Л. 2). Признавая «истинность» поэтического дарования Вяч. Иванова, Гумилев все же считал, что «идти за ним другим... значило бы пускаться в рискованную, пожалуй даже гибельную авантюру» (Аполлон. 1912. № 6. С. 53), потому что «пути эти перестали быть показательными для русской поэзии, они

Третьим взял слово Н. В. Недоброво.³¹ Он, так же как и выступавший перед ним Гумилев, не увидел последовательности и закономерности в двух выделенных Ивановым «моментах» развития русского символизма. По его мнению, второй «момент» — «не антитеза, а апологос».³² Недоброво пошел дальше, чем Гумилев, вынеся приговор: «Символ(истская) школа уже победила, — но и кончилась». Вяч. Иванов никак не мог согласиться с подобным рассуждением, весь пафос его выступления состоял как раз в том, что кончился не символизм, а определенный этап в становлении символизма. Поэтому замечание Недоброво он сопроводил пометой: «Я хочу сказать, le symbolisme oblige».³³ Подводя итог окончившему свой путь литературному направлению, Недоброво отметил «тройное значение символизма»: «Двойное натяжение в богеме (?)». Ковчежец солнц — иллюз(ия)». Это утверждение можно интерпретировать следующим образом: говоря о «тройном значении», Недоброво следует за предложенной Ивановым схемой трех этапов в развитии русского символизма, два первых «момента» он связывает с элитарным «богемным» искусством, третий же — период «синтетического символизма», того «желательного» искусства, с которым, по словам Блока, «совладеет народ»,³⁴ — считает попросту нереальным. Обращаясь к образу «ковчежца солнц», Недоброво напомнил присутствующим,

нужны и радостны только для самого поэта» (Аполлон. 1913. № 3. С. 74—75).

³¹ Недоброво Николай Владимирович (1882—1919) — поэт, критик, «изыскатель в области теории стиха» (К. А. Сюннерберг), один из активных членов «Общества ревнителей», «вошел в президиум этого общества и великолепно заменял Вяч. Иванова в дни его отсутствия или докладов» (*Пяст В. Встречи*. С. 188). «„Общество ревнителей художественного слова“, — сообщал Н. В. Недоброво Б. В. Анрепу 9 ноября 1911 года, — действует и принесло мне ту пользу, что через него я сблизился с Вячеславом Ивановым. Мысли его об искусстве гораздо выше собственного его искусства, и беседы с ним поучительны и воодушевляют. Мне случилось как-то прочитать ему два своих стихотворения. . . Кроме того, что он очень все это хвалил, он делал отдельные замечания, — и обставлял их общими соображениями, — очень тонкие» (*Slavica Hierosolymitana (Jerusalem)*. 1981. V. V—VI. P. 437).

³² *ανακολουθ* — непоследовательность, противоречивость, несогласованность (греч.).

³³ le symbolisme oblige — символизм обязывает (фр.); ср. финал статьи «Заветы символизма»: «Символизм обязывает. Старые клише школы стерлись. Новое не может быть куплено никакою другою ценой, кроме внутреннего подвига личности» (Аполлон. 1910. № 8. С. 20). Эта фраза рефреном звучит в заключительной части статьи.

³⁴ См. вопросы, которые задал Блок Иванову после доклада (*Блок А. Записные книжки*. С. 170).

что идея «триады» уже встречалась в лирике Вяч. Иванова. Он имел в виду «поэму в сонетах» «Спор», написанную в июне 1908 года, седьмая глава которой начиналась так:

Как мертвый уголь, перекален раскалом,
Ожив, родит ковчежец солнц — алмаз.³⁵

Схема превращения угля в алмаз повторяла все ту же триаду: «мертвый уголь» — теза, раскаленный уголь — антитеза, «ковчежец солнц — алмаз» — синтез. Эта идея синтеза применительно к символизму в его исторической реальности и показалась Недоброво достаточно иллюзорной. Закончил свое выступление он рассуждениями о мифе. «Миф будет —», — записал Иванов, но фраза осталась оборванной, по-видимому, теоретика символизма смутило то, как понимает миф Недоброво. «Μῦθος³⁶ — его значение?», — записал он дальше.

Выступивший затем А. А. Кондратьев³⁷ также поддержал замечание Гумилева относительно исходного момента — «тезы». Определение «мир волшебен» «слишком широко», считает он. Кондратьев предложил свою концепцию истории символизма: «Инд(ивидуализм) „Сев(ерных) Цв(етов)“ и „Недели“.³⁸ Капелла. Метры ее хотя последователей. Ликофрон».³⁹ Период антитезы он рассматривает как упадок искусства: «Антитеза — от склонности к рукоплесканиям». «Мифы, — считает Кондратьев, — от погружения в астраль(ность) и из книг».⁴⁰

К. А. Сюннерберг начал с разговора о первом стихотворном сборнике Вяч. Иванова — «Кормчие звезды». Так как этот отзыв, по всей видимости, был хорошо известен автору,⁴¹ он опустил

³⁵ *Иванов Вяч. Cor ardens*. М., 1912. Ч. II. С. 24.

³⁶ μῦθος — миф (греч.).

³⁷ Кондратьев Александр Алексеевич (1876—1967) — поэт, прозаик, литературовед.

³⁸ «Неделя» — еженедельная петербургская газета, издававшаяся П. А. Гайдебуровым (1868—1901). Как вспоминал П. П. Перцов, «проповедь „личного самоусовершенствования“ . . . нашедшая себе в те годы приют в „Неделе“ . . . находила немного сторонников» (*Перцов П. Литературные воспоминания: 1890—1902 гг.* М.; Л., 1933. С. 28).

³⁹ Ликофрон (род. около 320 г. до н. э.) — древнегреческий поэт. Брюсов считал Ликофрона Темного одним из предшественников символизма. См. также: *Анненский И. Ф.* Из наблюдений над языком Ликофрона // *Commentationes philologicae*. Сб. статей в честь И. В. Помяловского. СПб., 1897. С. 55—80.

⁴⁰ О «реставрации мифа» в творчестве А. А. Кондратьева см.: *Письма А. А. Кондратьева к Блоку. Предисловие Р. Д. Тименчика* // *Лит. наследство*. Т. 92. Кн. 1. С. 552.

⁴¹ «Читая „Кормчие звезды“ с определенной целью дать о них в печати критический отзыв, — вспоминал Сюннерберг, — я наставлял на полях много знаков и вопросительных, и восклицательных, а также ряд отметок своего

его, пометив пропуск отточием. Далее Вяч. Иванов записал: «Что такое моя эволюция». Сюннерберга заинтересовало, как соотносится творческий путь Вяч. Иванова с эволюцией символизма и почему обрисованные им цели и задачи распространяются на все символистское искусство. Недоумение его понятно, ведь ни один из выступающих до него не поддержал безоговорочно вождя символизма. Не смущаясь этим фактом, Вяч. Иванов намечает на полях ответ. «Почему я о симв(олистской) школе? П(отому) ч(то) нужно быть вместе». В предложенной Ивановым схеме развития символизма Сюннерберг увидел «трансформизм вместо триады» (последнее слово докладчик подчеркнул). В конце своей речи выступающий затронул две «отвлеченные» проблемы, обсуждавшиеся «на башне» и красной нитью проходящие через все размышления Сюннерберга об искусстве: мистика и религия, красота и свобода.⁴² С утверждением: «Мистика, а не рели(гия) (<—) вот сфера искусства» — Вяч. Иванов согласился. «Конечно, мистика через (?) симв(олистские) школы. Это — мисти(ческая) поэзия». Другое же рассуждение: «Красота для свободы» — сопроводил пометой: «Что такое свобода — не знаю».⁴³

В. В. Гиппиус,⁴⁴ незадолго до этого ставший членом «Общества ревнителей»,⁴⁵ принял основные идеи Вяч. Иванова, позволив себе лишь небольшие уточнения и развитие отдельных положений. Период «тезы» он определяет понятием «эстетизм». К наиболее ярким представителям этого периода, помимо упомянутого докладчиком Бальмонта, он причисляет также

недоумения, иногда возмущения и часто восхищения. Рецензии написать мне не пришлось... Лет через пять... я сказал Вяч. Ивановичу о своих впечатлениях от этой его книги и о моих заметках, которые его почему-то заинтересовали» (*Эрберг Конст. (Сюннерберг К. А.) Воспоминания / Публикация С. С. Грецишкина и А. В. Лаврова // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1977 год. Л., 1979. С. 130*).

⁴² Там же. С. 113, 132.

⁴³ Обоснование положения «Красота для метафизической Свободы» см. в статье К. Сюннерберга «Красота и свобода» (*Вопросы жизни. 1905. № 9. С. 227*). Сюннерберг вспоминал, что на сборнике «Сог ardens» Вяч. Иванов сделал ему надпись: «Не примирен и не раскован? О, Сюннерберг! Как ты, свободу люблю» (*Эрберг Конст. (Сюннерберг К. А.) Воспоминания. С. 130*).

⁴⁴ Гиппиус Василий Васильевич (1890—1942) — известный впоследствии литературовед, в это время студент историко-филологического факультета Петербургского университета, изучавший немецкий и русский романтизм.

⁴⁵ 10 марта 1910 года Блок писал М. А. Кузмину: «Обращаюсь к Вам с двумя рекомендациями в „Академию“. Первый — Василий Васильевич Гиппиус... Его рекомендуют еще Пяст и Попов» (*Блоковский сб. II. С. 362*).

А. Добролюбова, Сологуба, Гиппиус (рядом указано ее программное стихотворение «Небеса низки»).⁴⁶ На полях Вяч. Иванов добавляет еще фамилию Коневского.⁴⁷ «У Блока, — считает выступающий, — сразу антитеза». Выдвигнутая докладчиком категория канона вызывает у Гиппиуса наибольшие сомнения: «Канон — как он может быть фактором синтеза?».⁴⁸

Выступивший вслед за ним Сергей Городецкий⁴⁹ обрушился на доклад с резкой критикой. «Ересь», т. е. отход от ранее провозглашенного Ивановым и единственно приемлемого для его ученика «реалистического символизма», он увидел в том, что символизм «перегружается религией». Идея канона, которая, как считал Городецкий, ведет к формализации искусства, также им отвергается. «Не канон, — предлагает Городецкий, — а поэзия (?)». Форма не имеет никакого значения.⁵¹ Вяч. Иванов, указавший в докладе на опасность «аморфности» («продолжение антитезы — отчасти Городецкий»),⁵² затронул писательские амбиции последнего. И в своем ответе Городецкий также переходит на личности: «кризис», по его мнению, «в том, что глава симв(олизма) В(ячеслав) И(ванов)

⁴⁶ Имеется в виду стихотворение «Посвящение» («Небеса унылы и низки...», 1894), опубликовано: *Гиппиус З. Н. Собр. стихов: 1889—1903 г. М., 1904. С. 3—4*.

⁴⁷ Отзыв Вяч. Иванова о И. Коневском см. в его письме к Брюсову от 3 марта 1904 года (*Лит. наследство. 1976. Т. 85. С. 447*); в статью «Заветы символизма» из рекомендованного выступающим списка имен добавлены Гиппиус и Сологуб.

⁴⁸ На заседании «Общества ревнителей» 29 октября 1910 года в прениях по докладу Вл. Пяста «О каноне» В. В. Гиппиус «высказался о логически необходимом совпадении теургии творчества с теургией жизни, вдохновения и личного подвига, расходясь с Владимиром Пястом, имеющим в виду лишь подвиг эстетический» (*Русская художественная летопись. 1911. Апрель. № 20. С. 321*).

⁴⁹ Городецкий Сергей Митрофанович (1884—1967) — ученик Вяч. Иванова, в докладе увидел «святую ложь», с этого момента начинается его «бунт» против учителя и выступления вместе с Гумилевым против символизма (см.: *Недоброво Н. В. Общество ревнителей художественного слова в Петербурге. С. 27*). В недатированном письме к Вяч. Иванову он высказал намерение покинуть руководимое Вяч. Ивановым «Общество ревнителей» из-за несогласия с его курсом (*ИРЛИ. Ф. 123. Оп. 1. Ед. хр. 281*).

⁵⁰ В статье «Некоторые течения в современной русской поэзии» (*Аполлон. 1913. № 1. С. 46*) Городецкий причисляет к «еретикам» символизма Вяч. Иванова за то, что он «ввел в символизм мистику, религию, теософию и спиритизм».

⁵¹ В указанном письме к Вяч. Иванову Городецкий выступает против «насаждения голого формализма в русском искусстве».

⁵² Блок А. Записные книжки. С. 169.

переживает кризис, давит и раздавливает символизм».⁵³ «Триада — попытка с негодными средствами. . .». Резкий тон выступления Городецкого оказался для многих неожиданностью. В записях Вяч. Иванова имеется замечание кого-то из присутствующих: «Вот друг-то Ваш? Я — гораздо больше с Вами. Он говорит совсем как министр Коковцев».⁵⁴

Следующим взял слово В. М. Жирмунский.⁵⁵ Говоря о «тезе», он возражал не докладчику, а В. В. Гиппиусу: «Теза (:) мир волшеб(ен) (<—) Бальм(онт) и Брюсов. Но не Гиппиус, не Сологуб»,⁵⁶ этот этап характеризует «ненаивность(?)», иллюзионизм». Далее он перечислил поэтов, творчество которых, по его мнению, основано на мифе: «. . . миф у Соловьев(а), у А. Блока, у Ал. Добролюбова». Последнюю фамилию Иванов помечает знаком «NB +» и сверху добавляет к этому списку имя Тютчева.⁵⁷ «Личность, а не диалектич(еское) развит(ие)», считает Жирмунский, определяют лицо каждого из названных Ивановым «моментов» в развитии символизма.⁵⁸ В заключение он дает общую ха-

рактеристику символизма. «Символизм идеалистичен. Единственно объективное, что мы можем в символизме отметить. „Мистическое чувство жизни“ — вот все, что характерно для символистов». Сбоку приписано «плюс мистическое настроение». «Явление лит(ературных) манер» свидетельствует «о мифотворчестве».

Девятым принял участие в обсуждении Ю. Н. Верховский.⁵⁹ «Уместность дог(м) (?), — заметил он, — наше самоопределение — важное для целого». На полях Вяч. Иванов помечал: «Мысль Пестовского(?) об идеологии в ист(ории) музык(и)». Выступающий, как и Рафалович, усомнился в том, что «символизмом исчерпывается(. . .) искусство».

Из речи А. Я. Терка⁶⁰ докладчик зафиксировал лишь один вывод: «Антитеза только нарождается».

Под одиннадцатым номером записаны инициалы и фамилия С. К. Маковского. По-видимому, он взял заключительное слово, не вдаваясь из «дипломатических соображений» в обсуждавшиеся проблемы.⁶¹ Это выступление не зафиксировано.

Обсуждение в «Обществе ревнителей» продемонстрировало, что на поставленный Вяч. Ивановым вопрос: быть или не быть русскому символизму (разумеется в том новом качестве, о котором говорил докладчик), Гумилев, Городецкий и Недоброво ответили, что будущее не за символизмом. Другие члены «Общества ревнителей» если и поддержали отдельные положе-

⁵³ Ср. в указанном письме Городецкого к Вяч. Иванову: «Компромисс Ваш заключается в том, что Вы выдумываете новый кризис символизма, чтобы дать хоть какое-нибудь место в истории литературы кучке людей, которым просто нечего делать».

⁵⁴ Коковцов Владимир Николаевич (1853—1943) — в 1904—1905 и 1906—1914 годах министр финансов.

⁵⁵ Жирмунский Виктор Максимович (1891—1971) — известный впоследствии филолог, в это время студент историко-филологического факультета университета. Его фамилия не была знакома Вяч. Иванову; она записана явно со слуха. 21 ноября 1910 года Жирмунский послал Иванову письмо, приложив к нему свои юные стихотворения (ГБЛ. Ф. 107. Карт. 18. Ед. хр. 49).

⁵⁶ Это утверждение он повторил в статье «Преодолевшие символизм» (опубликована: Русская мысль. 1916. Декабрь. Отд. II. С. 25—56). Выделив среди поэтов-символистов три поколения, к первому из которых он отнес Бальмонта и Брюсова, автор заметил: «В стороне останутся некоторые крупные предшественники современного литературного движения (Федор Сологуб, Зинаида Гиппиус)» (*Жирмунский В. М. Теория литературы: Поэтика; Стилистика*. Л., 1977. С. 106).

⁵⁷ Расширив тему доклада при написании статьи «Заветы символизма», Вяч. Иванов начал родословную символизма с Тютчева: «Мысль изреченная есть ложь. Этим парадоксом-признаком Тютчев, ненароком обличая символическую природу своей лирики, обнажает и самый корень нового символизма» (Аполлон. 1910. № 8. С. 5).

⁵⁸ Эту мысль Жирмунский развил в статье «Преодолевшие символизм». «Три волны символизма как чувства жизни, мировоззрения и как эстетической культуры» представлены тремя

поколениями поэтов-символистов: «первое — именами Константина Бальмонта и Валерия Брюсова, второе — именами Вячеслава Иванова, Андрея Белого и Александра Блока, третье — именем М. Кузьмина» (*Жирмунский В. М. Теория литературы: Поэтика; Стилистика*. С. 106).

⁵⁹ Верховский Юрий Никандрович (1878—1956) — поэт и литературовед. О. Дешарт вспоминала о нем как о «любимейшем друге» Вяч. Иванова, «пронзительно-зорком знатоке просодии, умном поэте» (см.: *Иванов Вяч. Собр. соч.* 1974. Т. 2. С. 824). Любопытно, что в позднейшей статье, посвященной творчеству Гумилева, Верховский причислял этого поэта к символизму, потому что не в узком смысле, как литературная школа, а как «миросозерцание», «художественное мировосприятие» и «поэтическое созидание», т. е. на основании определения, данного Вяч. Ивановым в статье «Заветы символизма» (см.: *Верховский Ю. Путь поэта // Современная литература*. Л., 1925. С. 142).

⁶⁰ Терк Александр Яковлевич — математик, инженер, пробовал свои силы в поэзии; позднее в его критических выступлениях симпатии на стороне Вяч. Иванова, отношение к «Цеху поэтов» достаточно негативное (см.: *Терк А. Литературные журналы и альманахи в Петербурге за минувший год // Начала*. 1922. № 2. С. 292—294).

⁶¹ В письме Блоку 3 апреля 1910 года Вяч. Иванов говорит о десяти выступавших; см.: Из переписки А. Блока и Вяч. Иванова. С. 171.

ния доклада, в целом не вдохновились программой «планомерного искания внутреннего синтеза своего мирозерцания». Этим вызвана оценка обсуждения в письме Вяч. Иванова к Блоку: «...было десять речей — большую часть внешних и ненужных. Само собой разумеется, что меня мало понимают».⁶² Петербургское выступление Вяч. Иванова разительно отличалось от московского, где докладчика сразу и горячо поддержали Белый и Эллис. Вот почему ему так необходима оказалась поддержка Блока: «Прошу Вас — непременно читайте в четверг в „академии“ о символизме, как потому что все этого с нетерпением ждут и хотят, так и потому, что это нужно и важно».⁶³

Результатом обсуждения явилось, по всей видимости, и полемический момент, внесенный Ивановым в статью «Заветы символизма». Как уже говорилось, в докладе Вяч. Иванов охарактеризовал творчество Городецкого как «продолжение антитезы» и на его примере предостерегал от опасности «аморфности». В рукописи статьи намеки на Городецкого завуалированы и прочитывается лишь при сопоставлении с соответствующим фрагментом доклада. Ср.: «Только тот, кто едва успел закружиться в Дионисовом вихре, может смешать дионисийство с аморфизмом».⁶⁴

В печатном тексте статьи Вяч. Иванов убрал также прямое указание на М. Кузмина, автора манифеста кларизма, благодаря чему это место статьи могло вызывать расширительные толкования.⁶⁵ В рукописи «Заветов символизма» мы читаем: «Легче и посильнее было выйти из зачатого круга „антитезы“ отречением от навыка заоблачных полетов и внеличных чувствований — капитуляцией перед наличной „данностью“ вещей. Этот процесс... приводит... в области собственно „поэзии“ — к „прекрасной ясности“ (курсив мой. — О. К.) шлифовального и ювелирного мастера, с любовью возводящего „в перл создания“ все, что ни есть „красивого“ в этом, по всей вероятности, литературнейшем из [всех столь подозрительных на вид] миров, [наполняющих полночное небо]».⁶⁶

В рукописи статьи первоначально отсутствовал абзац,⁶⁷ полемически направленный, как явствует из обсуждения, против Гумилева, не хотевшего признавать принципиального разли-

чия между символистской «тезой» и парнасизмом. Постулируя заветы нового символизма, Вяч. Иванов отмежевывается и от этого течения: «„Парнасизм“ имел бы, впрочем, полное право на существование, если бы не извращал — слишком часто — природных свойств поэзии, в особенности — лирической: слишком склонен он забывать, что лирика, по природе своей, — вовсе не изобразительное искусство... но — подобно музыке — искусство двигательное, — не созерцательное, а действительное, — и в конечном счете, не иконотворчество, а жизнетворчество».⁶⁸

Состоявшаяся в «Обществе ревнителей» дискуссия явилась исходным пунктом дальнейшего размежевания литературных сил, в 1910 году еще собранных вокруг символизма. Вяч. Иванов сформулировал в докладе основные постулаты младосимволистов, полемика несомненно способствовала оттачиванию его аргументации, выработке более точных определений и отмежеванию от близких, но в то же время чуждых эстетических принципов: кларизма М. Кузмина, парнасизма Гумилева, а также от «аморфной» поэзии Городецкого.

Для Гумилева и Городецкого выступление в «Обществе ревнителей» было пробным шагом в их борьбе с символизмом за новую поэтическую школу. В акмеистических манифестах 1913 года они выступают не столько против символизма вообще, сколько против эстетических принципов, обоснованных Вяч. Ивановым.

Другой участник полемики, В. М. Жирмунский, по-своему переосмыслил принцип триады, предложив в статье «Преодолевшие символизм» периодизацию новейшего искусства, состоящую из трех этапов.

Но, пожалуй, лишь один из участников дискуссии впоследствии кардинальным образом изменил свои взгляды на обсуждавшиеся проблемы. Это — С. К. Маковский. Принципиально отвергавший в 1910-е годы «идеологии» Вяч. Иванова и неявно поддерживавший в числе прочих молодых поэтов Гумилева, в позднейших воспоминаниях он заметил, что «свою поэтику Гумилев не определял положительными признаками», она формировалась лишь как «его неслогасие с... Вячеславом Ивановым».⁶⁹

Данному в докладе эстетическому обоснованию символизма Вяч. Иванов остался верен и впоследствии. В 1936 году, готовя статью для итальянского энциклопедического словаря Трекани, он утверждал: «В России с новой поэтической вестью Блока и Белого и с первыми философскими исследованиями о начале символизма наступает пора строжайшего осознания его духовных задач, явившаяся расцветом школы, уже заявившей о себе плеядою значительных писателей».⁷⁰

⁶² Там же.

⁶³ Там же.

⁶⁴ ИРЛИ. Ф. 607. Ед. хр. 136. Л. 31; в статье добавлено: «...может смешать дионисийство с внутренним анархизмом и аморфизмом» (Аполлон. 1910. № 8. С. 19).

⁶⁵ См.: Из переписки А. Блока и Вяч. Иванова. С. 172.

⁶⁶ ИРЛИ. Ф. 607. Ед. хр. 136. Л. 28—29 (ср.: Аполлон. 1910. № 8. С. 17).

⁶⁷ ИРЛИ. Ф. 607. Ед. хр. 136 — текст отсутствует. Был вставлен, по всей видимости, в корректуре. Вставка сохранилась среди черновиков (ИРЛИ. Ф. 607. Ед. хр. 203. Л. 32).

⁶⁸ Аполлон. 1910. № 8. С. 17.

⁶⁹ Маковский С. На Парнасе «Серебряного века». С. 217.

⁷⁰ Цит. по: Иванов Вяч. Собр. соч. Т. 2. С. 667.

Ю. Л. Кроль

ОБ ОДНОМ НЕОБЫЧНОМ ТРАМВАЙНОМ МАРШРУТЕ

(«ЗАБЛУДИВШИЙСЯ ТРАМВАЙ» Н. С. ГУМИЛЕВА)

Вместе с творчеством Н. С. Гумилева нашей литературе было возвращено и написанное в 1921 году стихотворение «Заблудившийся трамвай» — одно из лучших в самой зрелой книге поэта «Огненный столп». Стихотворение это ярко талантливое и одновременно загадочное. Вероятно поэтому за последние два с лишним года появилось уже по меньшей мере три его новых и совершенно различных истолкования, принадлежащие писателю В. В. Карпову,² литературоведам А. И. Павловскому и Р. Д. Тименчику.³

Подход В. В. Карпова к стихотворению субъективно-психологический. Он видит в нем образ, говорящий о душевном состоянии поэта, для которого «его собственная жизнь и вообще вся жизнь сошла с рельсов», который «искренне и честно» страдает и «не ведает, куда идти»: чтобы «обрести спокойствие» и «скрыться от окружающей непонятной и чуждой действительности», он ищет «Индию духа», но не знает, где она. Это подход интуитивный — как автор эссе В. В. Карпов почти не аргументирует своей точки зрения — и очень личный. Можно было бы задать писателю ряд вопросов: почему он считает, что трамвай Н. С. Гумилева «сошел с рельсов», если в стихотворении об этом ни слова? Почему думает, что поэт занят поисками «Индии Духа», если тот упоминает ее лишь раз как место, куда можно купить билет на вокзале? и т. п. Но одна несомненная правда в подходе писателя есть: он пытается связать стихотворение с биографией поэта и с его душевным состоянием, только реконструирует эту связь, на наш взгляд, достаточно произвольно.

А. И. Павловский видит в «Заблудившемся трамвае» выражение общих философских представлений поэта, который размышляет здесь о жизни как о «вечной метаморфозе» и особенно четко проводит «мысль о единовременном существовании в душе человека (в его «прапамяти») разных времен и пространств. Необыкновенный трамвай несется через Неву, Сену и Нил, а затем — в „Индию Духа“, на его пути встречаются люди разных времен и рас». Эта «мысль о сосуществовании времен, наплывающих друг на друга живыми волнами, в которые можно войти, словно в сегодняшнее море», восходит к «Колчану». Наблюдения А. И. Павловского представляют нам безусловно ценными. Но ученый касается лишь одного аспекта стихотворения, которое рассматривает отвлеченно-философски, оставляя в стороне напряженную личную (лирическую) интонацию «Заблудившегося трамвая»; кроме того, как и В. В. Карпов, он без видимых оснований помещает в конце трамвайного маршрута загадочную «Индию Духа».

Подход Р. Д. Тименчика к стихотворению

семиотико-культурологический. С точки зрения этого подхода «Заблудившийся трамвай» — воплощение «культурного символа» трамвая. образу трамвая, как он явлен в ряде произведений русской литературы первой трети века, свойственны «анимизация» (она была связана «с переносом традиции мифологизации», которой обладал его исторический предшественник — конка), «зооморфный экстерьер», «эзотерический язык» и другие черты. При этом «трамвай выступает как один из главных носителей городских огней», причем искры на проводе ассоциируются со звездами, кометами и с молнией, что вдвигает трамвай в «„природный“, натурфилософский ряд». Трамвай сближается и с грозой и с Богом Грозы; так он «попадает в семантическое поле основного мифа, чему способствует и его отождествление с драконом... к которому подводит сочетание орнитоморфных черт... с частыми еще в символической поэме метафорами змеи, ящерицы, червя и т. п.». Эти «смысловые валентности суммированы» в «Заблудившемся трамвае»,⁴ который Р. Д. Тименчик тщательно, строфу за строфой, комментирует, демонстрируя и находчивость исследователя, и блестящую эрудицию.

Если после такого комментария что-то о стихотворении Н. С. Гумилева остается еще не сказанным, причина тому — в первую очередь избранный автором подход, который побуждает отдавать предпочтение абстрактному перед конкретным и индивидуальным, интересоваться стихотворением лишь в определенном аспекте, а не объяснять его как целое. В статье Р. Д. Тименчика содержится описание культурного символа и воплощения последнего в стихотворении «Заблудившийся трамвай», но там нет общей концепции стихотворения (хотя на него потрачено около 2/3 текста статьи).

В нашей статье предлагается еще один подход к стихотворению, который можно назвать по преимуществу биографическим.

Первые строки «Заблудившегося трамвая» (до начала строфы третьей) едва ли нуждаются в других объяснениях, чем данные Р. Д. Тименчиком. На «улице незнакомой» поэт вскакивает на подножку пролетающего мимо трамвая, в описании которого легко разглядеть модель, выявленную ученым. Трамвай выступает главным образом (хотя и не исключительно) как природная стихия, как гроза, а также обнаруживает «орнитоморфные» черты: в звуках, которые возвещают о его приближении, слышны «вороний гай... и дальние громы», он оставляет «в воздухе огненную дорожку» и мчится «бурей темной, крылатой». Но со второй строки третьей строфы наше понимание начинается несколько расходитесь с пониманием Р. Д. Тименчика. Вот этот текст:

...Он заблудился в бездне времен. . .
Остановите, вагоновожатый,
Остановите сейчас вагон.

Поздно. Уж мы обогнули стену,
Мы проскочили сквозь рошу пальм,
Через Неву, через Нил и Сену
Мы прогремели по трем мостам.

И, промелькнув у оконной рамы,
Бросил нам вслед пытливый взгляд
Нищий старик, — конечно тот самый,
Что умер в Бейруте год назад.

По этому поводу Р. Д. Тименчик замечает: «...Трамвай подвергался универсальной аллегоризации. . . Прообразом здесь опять-таки была символистская трактовка конки. . . Подобно тому, как понимание мира как часового механизма в XVIII в. приводило к образу Верховного Часовщика, природа трамвая как автомата с заданной программой выдвигала Вожака на сходную ключевую роль (ср. также частую в эту эпоху метафору Творца как Киномеханика). . .».⁵

Существует, конечно, абстрактная возможность того, что под «вагоновожатым», которого поэт дважды просит «остановить вагон» (а тот не останавливает), следует понимать бога, но для этого, вероятно, надо было бы, чтобы Н. С. Гумилев осмыслил свой «заблудившийся трамвай» как мир, т. е. чтобы имела место «универсальная аллегоризация»; между тем поэт этого не сделал. Значит, перед нами машина, не символизирующая мира. Ее «заданная программа» касается движения. Для обычного трамвая это движение в пространстве. Но для гумилевского трамвая, хоть он и движется, казалось бы, в пространстве, это по сути движение во времени (ср. концепцию А. И. Павловского). Ибо он «заблудился» не в пространстве, а «в бездне времен». Мы хотим сказать, что гумилевский трамвай — «машина времени», чего не отметили наши предшественники.

Мало того, Р. Д. Тименчик пишет, что «сравнительная плавность движения» трамвая «окружила его ассоциациями с лодкой», что «отчасти объясняет ориентацию „Заблудившегося трамвая“ на „Пьяный корабль“ Артюра Рембо — в автографе был следующий первоначальный текст:

Дальше, Вот морем пахнет свобода,
Капают в море горячий свет.

Отсюда — кругосветный маршрут петроградского трамвая».⁶ Мы не находим, что стихотворение Н. С. Гумилева ориентировано на «Пьяный корабль» А. Рембо; заключительное же суждение ученого, видимо, просто неверно. Очевидно, оно основано на том, что «заблудившийся трамвай» выезжает из города на Неве и возвращается туда, переехав «через Нил и Сену»; но для утверждения о кругосветном маршруте этого недостаточно.

В процитированном выше отрывке из «Заб-

лудившегося трамвая» есть строфа, где четко задано направление движения: вслед трамваю смотрит старик, «Что умер в Бейруте год назад». Старик оживает, подобно тому как исчезнувшее было изображение вновь появляется на экране, когда киноленту крутят обратно. Следовательно, трамвай едет в то время, когда этот старик еще был жив, т. е. в прошлое. Но что в таком случае означают переезды «через Неву, через Нил и Сену»? Думаю, на это может дать ответ биография Н. С. Гумилева. Стихотворение пишется в 1921 году на берегах Невы, в Петрограде. Нил — знак четырех африканских путешествий поэта, начавшихся в 1908-м и окончившихся в 1913 году, самое раннее из них — в Египет — привело его в Каир и Александрию на Ниле во второй половине октября 1908 года;⁷ на Сене в Париже поэт бывал с 1906 по 1910-й и еще раз в 1917—1918 годах; он жил там с лета 1906 до весны 1908 года.⁸ Конечно, текст стихотворения не следует хронологии жестко: о том, что трамвай проехал сквозь рошу пальм (африканский мотив), говорится раньше, чем о переезде через Неву, а о бейрутском старике (Ливан) — после переезда через Сену. И все же последовательность названий рек как знаков мест, где бывал Н. С. Гумилев, кажется не случайной: сначала он увидел Сену (лето 1906 года), затем Нил (октябрь 1908 года), а в конце концов оказался на Неве; значит, во время путешествия в прошлое поэт должен переезжать эти реки в обратном порядке. Если же последовательность рек действительно значима, «заблудившийся трамвай» с переездом через Сену оказывается в 1906 году.

С этим переездом трамвай попадает в места, вызывающие у поэта душевное волнение:

Где я? Так томно и так тревожно
Сердце мое стучит в ответ:
«Видишь вокзал, на котором можно
В Индию Духа купить билет?»

Вывеска. . . кровью налитые буквы
Гласят: «Зеленная», — знаю, тут
Вместо капусты и вместо брюквы
Мертвые головы продают.

В красной рубашке, с лицом, как вымя,
Голову срезал палач и мне,
Она лежала вместе с другими
Здесь, в ящике скользком, на самом дне.

А в переулке забор дощатый,
Дом в три окна и серый газон. . .
Остановите, вагоновожатый,
Остановите сейчас вагон.

Машенька, ты здесь жила и пела,
Мне, жениху, ковер ткала,
Где же теперь твой голос и тело,
Может ли быть, что ты умерла?

Как ты стонала в своей светлице,
Я же с напудренной косой
Шел представляться Императрице
И не увиделся вновь с тобой.

14 Русская литература, № 1, 1990 г.

На первый взгляд, здесь загадка на загадке. Мы думаем, что ключевым для понимания этих строк является вопрос о том, кто же такая «Машенька».⁹ Едва ли будет преувеличением сказать, что без ответа на него пять строф стихотворения (начиная с 9-й и до конца, за вычетом 12-й и 13-й) не вполне понятны, да и смысл всего стихотворения не совсем ясен. Очевидно одно: «Машенька» — очень важный человек в жизни поэта, невеста, с которой он когда-то расстался, с мыслью о смерти которой не хочет примириться и которую продолжает любить, когда пишет «Заблудившийся трамвай».

Есть две логические возможности для отождествления имени «Машенька». Первая: это имя реальной женщины, связанной с поэтом, вторая: это имя вымышленного персонажа (за которым опять-таки может скрываться реальная женщина).

Нам известно о двух Мариях в жизни Н. С. Гумилева. Одну упоминает А. И. Павловский, отмечая, что свое первое, опубликованное 8 сентября 1902 года, стихотворение поэт (которому тогда было около 16 лет) собственноручно записал в Альбом, подаренный ученице тифлисской гимназии Марии Михайловне Маркс и содержащий всего 18 стихотворений.¹⁰ Другую одновременно называют М. Малин¹¹ и Г. П. Струве: это М. А. Кузьмина-Караваева, с которой, как указывает последний, относятся пять стихотворений раннего Гумилева; Г. П. Струве приводит также мнение С. М. Маковского, который «вслед за невесткой Гумилева...¹² видит Машу К.-К. (Кузьмину-Караваеву. — Ю. К.) и в „Машеньке“ из „Заблудившегося трамвая“, а также в Деве-Птице в стихотворении нашего собрания № 264».¹³ Но весьма сомнительно, чтобы обе женщины могли играть в жизни поэта ту особую роль, которую, судя по «Заблудившемуся трамваю», играла «Машенька». Кажется, из всех, кто был ему близок, такую роль могла играть только одна женщина. В. С. Срезневская пишет: «...если была любовь у Николая Степановича — а она, с моей точки зрения, сквозь всю его жизнь была, — то это была Ахматова».¹⁴

Что до вымышленных персонажей, то «Машеньку» неоднократно пытались отождествить с Машей Мироновой из «Капитанской дочки». Это отождествление восходит к 1922 году. Тогда рецензент «Огненного столпа» С. П. Бобров написал о нем не прямо, а намеком, указывая, что «вся русская цивилизация и механическая культура в русском изложении привели автора (Гумилева. — Ю. К.) к трагедиям Пушкинского размера, к компонентам „Капитанской дочки“ и „Медного всадника“ («Заблудившийся трамвай»)».¹⁵ Видимо, эти слова прошли мимо внимания Г. П. Струве, который в 1964 году заметил: «Кажется, никто из писавших об этом стихотворении... не отметил, что стихи 37—44 как-то связаны с известным эпизодом в „Капитанской дочке“ Пушкина».¹⁶ И. Одоевцева в 1967 году вспоминала, что, когда Н. С. Гумилев весенним утром 1921 года прочел ей свой «Заб-

лудившийся трамвай» сразу после того, как написал его, «Машенька в то первое утро называлась Катенькой. Катенька превратилась в Машеньку только через несколько дней, в честь „Капитанской дочки“, из любви к Пушкину».¹⁷ Р. Д. Тименчик указывает: «„Машенька“ в сочетании со строфой, имеющей уже в первом варианте — Знаю, борясь со смертной тоскою, Ты повторяла одно — вернись! Я же с напудренной косою Шел представляться Императрис, — заставляла читателей видеть текст-источник в „Капитанской дочке“...».¹⁸

Французский литературовед Л. Аллен придает исключительное значение пушкинским мотивам в «Заблудившемся трамвае» и толкует стихотворение, исходя из отождествления «Машеньки» с Машей Мироновой.¹⁹

По нашему мнению, «Машенька» — вымышленный (скорее всего литературный) персонаж, наделенный, однако, приметами вполне реального лица. Известно, где жила «Машенька»: «А в переулке забор дощатый, Дом в три окна и серый газон...». С точки зрения биографического метода, здесь дан точный адрес.²⁰

А. А. Ахматова взяла слова «А в переулке забор дощатый...», подписанные инициалами «Н. Г.» (Николай Гумилев), эпиграфом к своему стихотворению «Царскосельская ода. Девятисотые годы» (1961). В этом стихотворении есть строки: «...А тому переулку Наступает конец...»; «Тут еще до чугулки Был знатнейший кабак...»; «Здесь не древние клады, А дощатый забор, Интендантские склады И извозничий двор...». В рукописи стихотворение имело подзаголовок «Безымянный переулок. Девятисотые годы». Как отмечено в комментарии, «семья Горенко в конце 1890-х—начале 1900-х годов жила в Царском Селе в доме Шухардиной на углу Широкой ул. и Безымянного переулка».²¹ В эссе «Дом Шухардиной» (1942—43—1957) А. А. Ахматова писала: «Дому было 100 лет. Он принадлежал... купеческой вдове Евдокии Ивановне Шухардиной... Стоял этот дом на углу Широкой улицы и Безымянного переулка (2-ой от вокзала). Говорили, что когда-то, до железной дороги, в этом доме было нечто вроде трактира или заезжего двора при въезде в город... Этот дом памятнее мне всех домов на свете. В нем прошло мое детство (нижний этаж) и ранняя юность (верхний). Примерно половина моих снов происходит там. Мы уехали из него весной 1905 года. Тогда же он был перестроен и потерял свой старинный вид. Теперь его давно уже нет и на этом месте разведен привокзальный парк или что-то в этом роде (я последний раз была в Царском Селе в июне 1944 года)».²²

Кроме того, «Машенька» наделена чертами А. А. Ахматовой. В «Заблудившемся трамвае» поэт восклицает: «Где же теперь твой голос и тело, Может ли быть, что ты умерла!» Эти слова — цитата из А. А. Ахматовой. В 1912 году она писала о себе, о своей смерти: «Смертный час, наклонясь, напоят Прозрачную сулеймой. А люди придут, зароят Мое тело и голос мой».²³ Н. С. Гумилев, конечно, знал это стихотворе-

ние, где, видимо, он упоминается («Чтоб в томительной веренице Не чужим показался ты. . .»), мог ли он употребить словосочетание «голос и тело» по отношению к другой женщине?

В стихотворении «Из логова змиева», где, по свидетельству А. А. Ахматовой, говорилось о ней, Н. С. Гумилев описывает ее как ту, в ком он видел «Веселую птицу-певунью», а она оказалась «колдуньей», которая «И смотрит, и стонет, Как будто хоронит Кого-то, — и хочет топиться». ²⁴ Сравним с двоякой характеристикой «Машеньки» из окончательной версии «Заблудившегося трамвая»: «здесь ты жила и пела» и «Как ты стонала в своей светлице». Кстати, упоминание о «светлице», обычно находящейся в верхней части дома, перекликается с воспоминанием А. А. Ахматовой о том, что в ранней юности она жила в верхнем этаже дома в Безымянном переулке.

Думается, приведено достаточно доказательств для того, чтобы считать, что «Машенька» — знак А. А. Ахматовой. Но, конечно, это не значит, что между реальной А. А. Ахматовой и «Машенькой» можно безоговорочно поставить знак равенства.

Перед нами явно контаминация образов А. А. Ахматовой и некоей «Машеньки». Судя по «адресу», это А. А. Ахматова периода между 1903-м (в этом году Н. С. Гумилев вернулся в Царское Село и, по некоторым сведениям, в декабре познакомился с Аней Горенко) ²⁵ и 1905 годом (когда семья Горенко переехала из дома Шухардиной), т. е. в возрасте 14—16 лет, когда Н. С. Гумилеву было соответственно 17—19 лет. В эти годы оба они учатся, их связывает дружба, и, по крайней мере, Н. С. Гумилев любит А. А. Ахматову. 2 февраля 1907 года она пишет С. В. фон Штейну: «Я выхожу замуж за друга моей юности Николая Степановича Гумилева. Он любит меня уже 3 года, и я верю, что моя судьба быть его женой. Люблю ли его, я не знаю, но кажется мне, что люблю». Итак, речь о браке зашла в начале 1907 года, т. е. уже после переезда семьи Горенко из дома Шухардиной. При этом до заключения брака в 1910 году оставалось еще несколько лет. ²⁶ Черты же А. А. Ахматовой, которыми наделена «Машенька», взяты из произведений обоих поэтов, относящихся к поре, когда те уже были женаты. Так что было бы упрощением считать, что «Машенька» — знак только совсем юной Ахматовой.

«Машенька» из «Заблудившегося трамвая» живет в XVIII веке по тому же адресу, что и впоследствии А. А. Ахматова («дому было сто лет»). Жених ее, которому она тклет ковер, «с напудренною косой» идет «представляться Императрице» (т. е. предпочитает любви «государственное поприще»), оставив навсегда невесту, которая «стонала в своей светлице». «Машенька» умерла, или чуть не умерла, не вынеся расставания с женихом, когда она, согласно первому варианту «Заблудившегося трамвая», «борясь со смертной тоскою. . . повторяла одно — вернись!».

Никакого расставания навеки между А. А. Ахматовой и Н. С. Гумилевым в 1904—

1905 годах не произошло. В 1905 году после распада семьи Горенко А. А. Ахматова переехала на юг, в начале 1907 года собиралась выйти замуж за Н. С. Гумилева, но свадьба не состоялась; ²⁷ в 1910 году вышла за него замуж. Разрыв между ними наметился в 1914 году, причем, согласно «Пятистопным ямбам», инициатором была она ²⁸ (ср. то обстоятельство, что «Машенька» пытается удержать жениха). О смерти А. А. Ахматовой поэт мог говорить только символически, имея в виду смерть души (как в стихотворении «Память»), ²⁹ любившей его, и вкладывая в слова «Может ли быть, что ты умерла!» смысл «Может ли быть, что ты полностью переменялась ко мне!».

Эти факты заставляют предположить, что история «Машеньки» и ее жениха была использована Н. С. Гумилевым лишь как метафора его отношений с А. А. Ахматовой, как символ утра их любви и наметившегося примерно десятилетие спустя разрыва, который привел к разводу в 1918 году. Эта история должна восходить к некоему литературному источнику (скорее всего, к какому-то литературному произведению XIX или начала XX века, может быть, даже написанному одним из двух поэтов) или же к какой-то игре, в которой участвовали оба. Но вряд ли «текстом-источником» является «Капитанская дочка», как полагают другие авторы. А. С. Пушкин никогда не называл свою героиню «Машенькой», только «Машей». И «представляться Императрице» (если можно это так назвать) ходила она, а не находившийся в заключении жених ее Гринев. Нет, должно быть другое произведение о «Машеньке» и ее женихе, но какое — мы пока не знаем. ³⁰

Вернемся, однако, к тексту «Заблудившегося трамвая». Мы предположили, что, когда трамвай переехал Сену, он был в 1906 году, а когда доехал до Безымянного переулка, оказался в 1904—1905 годах (и одновременно в веке императриц). Но в промежутке он проехал мимо «вокзала» и «зеленой». Где же этот «вокзал», имеющий только одну характеристику — на нем «можно В Индию Духа купить билет», — показавшуюся столь многозначительной В. В. Карпову и А. И. Павловскому?

Н. С. Гумилев уехал в Париж в 1906 году по окончании гимназии в Царском Селе (с 1903 года он учился в гимназии, где директором был Иннокентий Анненский — общий учитель его и А. А. Ахматовой). Поэтому едва ли будет натяжкой предположить, что «вокзал» из «Заблудившегося трамвая» — царкосельский. А сердце поэта подает ему весть о том, где он, «так томно и так тревожно» потому, что трамвай примчал его в город его юности — Царское Село.

На первый взгляд «Индия Духа» — какое-то выражение эпохи Блаватской, о связи которого с царкосельским вокзалом в контексте биографии Н. С. Гумилева можно только гадать. Есть, однако, возможность осмыслить это выражение, обратившись к раннему творчеству поэта. Дело в том, что его книга «Жемчуга» (1910) кончается нищезанской поэмой «Северный раджа», ³¹

причем во второй ее части фигурирует Индия, которую можно попытаться отождествить с «Индией Духа», если понимать эту последнюю как Индию, созданный Духом (воображением). В поэме повествуется о Радже, который завоевал «неживую» северную страну (с природой, напоминающей Россию) и стал «владыкой севера», а своим людям «кинул гордое решение»: „Мы в царстве снега создадим Иную Индию... Виденье... Не бойтесь этой наготы И песен холода и вьюги, Вы обретете здесь цветы, Каких не знали бы на юге“». Как отмечал Ю. Верховский, из этих стихов встает «виденье торжествующей творческой мечты».³² Если «Индия Духа» и есть «Иная Индия... Виденье», прекрасный мир, созданный воображением, а творец этого мира — художник и поэт (в третьей части поэмы говорится: «Живет закон священной лжи. В картине, статуе, поэме — Мечта великого Раджи, Благословляемая всеми»), то строки из «Заблудившегося трамвая» означают: видишь вокзал, с которого можно уехать в прекрасный мир, созданный воображением поэта, в мир искусства? Вспомни, что Царское Село — место поэтического ученичества Н. С. Гумилева, живя в котором он написал и издал свою первую книгу, стал поэтом.

О «зеленой» есть искушение высказать, быть может, несколько рискованное предположение. Если «вокзал» из стихотворения — царскосельский, «переулок» — Безымянный, по словам А. А. Ахматовой, «2-ой от вокзала, дом же «в три окна» стоит на углу этого переулка и Широкой улицы, то и «зеленую» следует скорее всего искать в Царском Селе и, может быть, даже на этой улице, на участке между вокзалом и Безымянным переулком. У «зеленой» только один признак: «кровью налитые», т. е. красные, буквы на вывеске. Психологически можно себе представить, что воображение юного поэта, подсававшее ему мысль о покупке билета в Индию Духа на царскосельском вокзале, подсказало ему — не без влияния «Карлика Носа»³³ — и другую мысль: у этой зеленой потому такая кроваво-красная надпись на вывеске, что тут «Вместо капусты и вместо брюквы Мертвые головы продают» и что головы эти, в том числе его собственная, были «срезаны» палачом³⁴ «в красной рубашке». Иными словами, мы предполагаем, что и «вокзал», и «зеленая» реально существовали в Царском Селе и ассоциировались в памяти Н. С. Гумилева с образами и сюжетами, которые, возможно, пришли ему в голову еще в юности, в 1903—1907 годах, и к которым он теперь возвращается мыслью.

Вспомнив о расставании с «Машенькой», поэт пишет:

Понял теперь я: наша свобода
Только отсюда бьющий свет,
Люди и тени стоят у входа
В зоологический сад планет.

Что существенно (и чего не отметили наши предшественники), в этой строфе говорится

о появлении у поэта нового понимания свободы как «только оттуда», т. е. с неба, «бьющего света»; с этим связана переоценка им ценности самого неба, которое символизируют звезды («зоологический сад планет») и к которому, как поэт видит теперь, тяготеют и люди, и души усопших.³⁵ Таким образом, поэт подчеркивает, что — в отличие от прошлого — его вера в горный мир окрепла. Как заметил его современник, в рассматриваемой строфе «существование иного мира устанавливается наверно».³⁶

В первоначальном варианте этой строфы говорилось: «Дальше! Вот морем пахнет свобода, Капает в море горячий свет».³⁷ Следовательно, Н. С. Гумилев заменил здесь свое понимание свободы как «пахнущей морем» новым ее пониманием как только небесного «света». Замена первого понимания вторым имеет параллель в смене третьей «души» поэта его четвертой «душою» в стихотворении «Память»:

Я люблю избранника свободы,
Мореplавателя и стрелка... .

и

...Память, ты слабее год от году.
Тот ли это или кто другой
Променял веселую свободу
На священный долгожданный бой... .

Я — угрюмый и упрямый зодчий
Храма, восстающего во мгле,
Я возревновал о славе Отчей
Как на небесах, и на земле.

Сердце будет пламенем палимо
Вплоть до дня, когда взойдут, ясны,
Стены Нового Иерусалима
На полях моей родной страны.

И тогда повеет ветер странный —
И прольется с неба страшный свет,
Это Млечный Путь расцвел неожиданно
Садом ослепительных планет... .

Здесь (и это близко к первоначальному варианту «Заблудившегося трамвая») прежний поэт — «избранник свободы, Мореplаватель». Он противопоставлен нынешнему поэту, променявшему «веселую свободу» на служение богу и отечеству, что для него в сущности одно и то же, — он ведет «священную» войну с врагом и во славу бога строит град божий в своей «родной стране». Иными словами, это человек настронный мистически,³⁸ защитник и строитель государства, которое есть «Новый Иерусалим». Так что, возможно, Н. С. Гумилев заменил в «Заблудившемся трамвае» одно понимание свободы другим потому, что второе лучше соответствовало его изменившемуся мировоззрению.

Об этом мировоззрении впрямую говорится в «Памяти», а не в «Заблудившемся трамвае», где, видимо, есть лишь следы этих мыслей.

Тема государства вводится еще в воспоминании о расставании с «Машенькой», в словах «Шел представляться Императрице И не уви-

делся вновь с тобой». Империя разводит любящих. Не успеваешь поэт подумать об устремленности «людей и теней» к небу, т. е. к богу, как ощущает «ветер знакомый и сладкий». Это знак русской государственности, которая имела, в представлении Н. С. Гумилева, варяжское (шведское) происхождение. В стихотворении «Швеция» (1917) он писал, обращаясь к этой стране:

И неужель твой ветер свежий
Вотще нам в уши сладко выл,
К Руси славянской, печенежьей
Вотще твой Рюрик приходил?³⁹

Навстречу поэту, который на «заблудившемся трамвае» возвращается в Петроград, в настоящее, летит символ империи — Медный всадник:

И сразу ветер знакомый и сладкий,
И за мостом летит⁴⁰ на меня
Всадника длань в железной перчатке
И два копыта его коня.

Как для верующего, для поэта естественно войти в Исаакиевский собор (который стоит рядом с символом империи) и заказать две службы:

Верной твердынею православья
Врезан Исакий в вышине,
Там отслужу молебен о здравьи
Машеньки и панихиду по мне.

Службы это, однако, необычные. Какой смысл в том, что поэт хочет отслужить молебен о здравьи умершей (или чуть не умершей) «Машеньки» и панихиду по себе живому? Видимо, тот, что этим способом он утверждает бессмертие любви и возмещает смерть того, кто лишился любимой, т. е. самого себя. «Молебен о здравьи» — знак бессмертия (жизни), «панихида» по самому себе — знак смерти. Эта смерть — метафора. Она означает, что прежняя душа поэта умерла и вместе с нею ушли радость и легкость жизни:

И все ж навеки сердце угрюмо,
И трудно дышать, и больно жить. . .

Выражение «сердце угрюмо» переключается со словами «Я — угрюмый и упрямый зодчий» из «Памяти»; угрюмость — знак новой души поэта,⁴¹ о которой уже подробно говорилось. Но эта душа, исполненная мистической веры и сознания священного долга перед государством, с новой силой тоскует по «Машеньке». Чтобы выразить это, Н. С. Гумилев находит на редкость простые и искренние слова:

Машенька, я никогда не думал,
Что можно так любить и грустить.

Фактически в «Заблудившемся трамвае» намечаются очертания конфликта между любовью

и долгом (зовом империи). И хотя у поэта нет сомнений в выборе, любовь, которая когда-то была принесена в жертву служебному долгу (что убивает прежнюю душу поэта), не уходит из его сердца и обрекает его на вечную угрюмость. В этом трагизм «Заблудившегося трамвая», действительно чем-то напоминающий пушкинские трагедии, тем более что знаком империи, государственного поприща выступает Медный всадник.

Таким образом, «Заблудившийся трамвай» — нечто вроде «парного» стихотворения к программному произведению «Огненного столпа» — «Памяти»: оба они глубоко личные, «автобиографические» стихи, посвященные теме биографического времени. «Заблудившийся трамвай» повествует о путешествии поэта на своеобразной «машине времени» в свое прошлое, в пору любви к «Машеньке», наделенной чертами А. А. Ахматовой. От любимой поэта отрывает империя, и «Машенька», не перенеся этого, умирает (или близка к смерти); поэт же необратимо меняется — становится угрюмым, тяжело и трудно живущим человеком, для которого значимы служение империи и небо, но который глубоко несчастлив и продолжает «любить и грустить».

Проведенный анализ стихотворения позволяет нам по-новому проследить маршрут «заблудившегося трамвая» и попытаться ответить на вопрос, с какого рода временем мы тут имеем дело. В обоих случаях мы отправляемся от решений, данных Э. Русинко.

По совету Р. Д. Тименчика, исследовательница исходила из мысли, что «заблудившийся трамвай» двигался по маршруту реального петербургского трамвая; это представлялось ей важным для полного понимания стихотворения. По мнению Э. Русинко, Н. С. Гумилев намеренно вспоминает здесь Петербург, имевший большое значение для его ретроспективного самоанализа как фон, на котором разыгрывалась история его жизни. Оба ученых искали или гипотетически реконструировали реальные соответствия пространственным образом «Заблудившегося трамвая». Так, Р. Д. Тименчик усматривал в словах «вокзал, на котором можно В Индию Духа купить билет» отражение того, что трамвай проехал мимо музея, где была тогда выставка индийского искусства. Рассуждая в том же духе, Э. Русинко предположительно отождествила маршрут «заблудившегося трамвая» с маршрутом трамвая № 7, описанным в путеводителе по Петербургу за 1912 год. Этот маршрут шел через Неву от Марсова поля на Петербургскую сторону по Троицкому мосту («быть может, мотивировка для переезда через Неву, Нил и Сену по трем мостам сразу?»), далее по Кронверкскому проспекту мимо Сытного рынка, где Э. Русинко склонна была поместить «зеленую», причем по пути с трамвая должна была быть видна мечеть Кричинского («быть может, напоминание о Бейруте?»). Затем маршрут трамвая № 7 проходил по Тучкову мосту через Малую Неву и по Кадетской линии Васильевского острова, в конце которой

в бывшем студенческом общежитии возле этого моста (в Тучковом переулке) после свадьбы жила А. А. Ахматова; между Кадетской линией и Малой Невой было много деревянных домов времен Екатерины («несомненная, дополнительная мотивировка для лейтмотива восемнадцатого века»); здесь Э. Русинко ищет дом, где жила «Машенька». Маршрут трамвая № 7 проходит также мимо зоологического сада в Александровском парке, что исследовательница пытается связать со словами «зоологический сад планет». Вновь переехав через Неву, трамвай попадает в район набережной, возле которой стоят памятник Петру I и Исаакиевский собор.⁴²

По нашему мнению, предположение, что речь идет о трамвайном маршруте в Петрограде, не выдерживает критики. Единственный точно известный нам адрес домика «Машеньки», мимо которого проезжает трамвай, адрес царскосельский. Поскольку же при этом «заблудившийся трамвай» дважды проезжает по петроградским мостам, его маршрут вообще не может быть обычным маршрутом петроградского трамвая, № 7 или любого другого. Проследим этот фантастический маршрут.

Маршрут «машины времени», так сказать, кольцевой, он начинается и кончается в Петрограде. Он проходит через Каир и Париж и пролегал преимущественно по мостам — «через Неву, через Нил и Сену» и снова через Неву. Движение трамвая по мостам «сшивает» не только пространство,⁴³ но и время. Переехав через три моста, «заблудившийся трамвай» преодолевает период почти в 15 лет, с 1921 по 1906 год; он оказывается теперь в Царском Селе, сперва у вокзала, а затем, проехав зеленую, достигает дома на углу Широкой улицы и Безымянного переулочка, где жили «Машенька» в XVIII веке и А. А. Ахматова в пору своего юношеского знакомства с Н. С. Гумилевым, в 1904—1905 годах; после этого трамвай возвращается в Петроград и подъезжает через Дворцовый (а может быть, Николаевский) мост к Медному всаднику и Исаакиевскому собору (снова 1921 год).

Маршрут «заблудившегося трамвая» изучался Э. Русинко в рамках предпринятого ею общего исследования концепции времени в стихотворении Н. С. Гумилева. По ее убеждению, это концепция «чистого времени» (или «реальной длительности») А. Бергсона, чья философия — «внелитературный подтекст „Трамвая“ и ключ к структуре стихотворения». По Бергсону, обычный способ описания внутреннего «я» — это воплощение сознанием психических состояний и расположение их рядом друг с другом так, что они образуют дискретное множество, как бусины, нанизанные на нитку; при этом «я» расчленяется на части в соответствии с научным делением времени на годы, месяцы и минуты. Так, полагает Э. Русинко, в виде четко очерченных отрезков в хронологической последовательности описаны разные состояния сознания в «Памяти» Гумилева.

Но, по Бергсону, этот путь «разворачивания времени в пространстве» ведет к искажению

действительности, ибо состояния сознания нельзя мыслить в изоляции друг от друга, поскольку они существуют не в пространстве, а во времени. Более правильное понимание «я» требует восприятия этих состояний как конкретного (а не дискретного) множества и скорее во времени, чем в пространстве. Самая яркая черта нашей внутренней жизни — непрерывные изменения, поток взаимопроникающих мыслей, ощущений и восприятий. Рост «я» не складывается из дискретных стадий, делимых на единицы научного времени, настоящее нарастает на прошлое, как снег налипает на катящийся снежный ком. Научное время статично и постигается абстрактной мыслью; реальное время динамично и ощущается интуицией. «Чистая длительность» означает, что «я» не отделяет своего нынешнего состояния от прошлых, а, вспоминая их, придает и настоящему и прошлому вид единого целого; «я» воспринимает последовательность без разграничений и думает о ней как о взаимном проникновении взаимосвязи и организации элементов, каждый из которых представляет целое и может быть обособлен или изолирован от него только абстрактной мыслью. С этой точки зрения «я» — это «единство взаимопроникновения», «длительность — это непрерывное поступательное движение прошлого, которое вырывается в будущее и разбухает по мере продвижения», память же — это не вспоминание случаев из прошлого, а прошлое, продолжающее жить в настоящем, поскольку оба проникают друг в друга. Расположение стадий своей жизни в длительности становится субъективным процессом, который очень трудно выразить при помощи общего языка и обычной образности, здесь требуется особый символизм или образность. Соединительное звено между пространством (внешним миром) и длительностью (внутренним переживанием времени) выражается не через объективные причинные связи, а с помощью образов значимой ассоциации, по Бергсону, «пересечений времени и пространства». Э. Русинко приходит к выводу, что тематическим лейтмотивом «Заблудившегося трамвая» является динамическая интерпретация прошлого, настоящего и будущего путем ретроспективного самоанализа, выраженная с помощью образов значимой ассоциации. Это объясняет сюрреалистическую атмосферу стихотворения — метафорическую текучесть времени и пространства и смутность образности.

В соответствии с этим Э. Русинко интерпретирует «заблудившийся трамвай» как транспортное средство, перемещающее героя «в чистую длительность благодаря непосредственному переживанию движения», которое есть «живой символ длительности». Образы нищего старика, вокзала, вывески зеленщика и т. п. толкуются исследовательницей как Бергсоновы «точки в „реальном пространстве“», образы значимой ассоциации, примеры «пересечения пространства и времени». По Э. Русинко, новое понимание «свободы» поэтом (ср. выше) сродни пониманию Бергсона, по которому ее можно

ощутить только в длительности; лирический герой видит истинную природу свободы не в пространстве (такова свобода авантюриста, часто воспевавшаяся ранним Гумилевым), а «во внутренней категории времени, которое он теперь воспринимает „за пределами представленного о прошлом, настоящем и будущем“». Исследовательница считает, что в известном смысле все стихотворение — это «панихида по Гумилеву»; в результате «благодаря целебной силе памяти» личность преодолевает «разрушительную силу научного времени, которое грозит разделить „я“ на дискретные состояния сознания», и «видит в длительности гарантию единства и целостности своего „я“». Совершая «творческий акт», память создает из множества разнородных элементов единство, которое иначе не могло бы быть выявлено из непосредственного переживания, а это делает возможной ранее недостижимую единую структуру «я», причем стихотворение, позволяющее выразить это единое «я» в длительности, означает интеграцию, в лучшем случае доступную художнику лишь мимолетно. Э. Русинко подчеркивает, что выполнить интегрирующую функцию нелегко даже поэту, ибо это требует от него особого владения собой, истинной свободы действий, высокого творческого взлета, какой, по словам И. Одоевцевой, и пережил Н. С. Гумилев, когда писал «Трамвай». Это стихотворение «больше, чем „уход от времени“. Оно — выход за пределы времени посредством свободы эстетического творчества». Хотя Э. Русинко и допускает, что ее интерпретация столь сложного стихотворения с помощью философии Бергсона может быть недостаточной, она считает, что эта философия имеет отношение к делу, а ее интерпретация предпочтительнее понимания стихотворения как возврата к мистицизму. Именно все большая опора зрелой поэзии Гумилева на интуицию придает ей сюрреалистический характер, допускающий разные толкования, и поднимает ее на новую ступень творческого развития.⁴⁴

Проделанная нами работа лишь в какой-то мере позволяет критически оценить вдумчивое философское истолкование «Заблудившегося трамвая», предложенное Э. Русинко. Если попробовать сформулировать те сомнения, которые все же остаются после ознакомления с ее гипотезой, то можно сказать, что в этой гипотезе слишком много от Бергсона и слишком мало от Гумилева. Временами кажется, что текст «Трамвая» остается далеко в стороне от тех сложных теорий Бергсона, воздействие которых Э. Русинко видит в стихотворении; таковы, например, ее рассуждения о «свободе» и о победе поэта над «разрушительной силой научного времени». А между тем текст «Заблудившегося трамвая» позволяет в известной мере судить, какое представление о времени реализовано в этом стихотворении.

Поэт пишет, что трамвай «заблудился в бездне времен» — фраза, которую Э. Русинко передает по-английски «becomes lost in „the abyss of Time“» (затерялся, или заблудился.

в «пучине Времени»).⁴⁵ По нашему мнению, разница между оригиналом и переводом в том, что оригинал двусмыслен, а перевод нет. «Бездну времен» можно понять и как «пучину времени», и как пучину (или неизвестное множество) разных времен (так понял это выражение А. И. Павловский, см. выше). Чтобы установить, какое понимание правильное, следует (как рекомендует в таких случаях сама Э. Русинко)⁴⁶ обратиться к широкому контексту творчества Н. С. Гумилева и проверить, нет ли там «лексико-семантического повторения» этого выражения и не проясняет ли такое повторение значения двусмысленного выражения. В данном случае прием срабатывает.

В сборнике «Костер» (1918) Н. С. Гумилев опубликовал стихотворение «Стокгольм» (1917), в котором рассказывает, что видел «сон о Стокгольме», «Рожденный из глубины не наших времен», и внезапно был взволнован мыслью, что Швеция — его истинная родина (ср. выше):

«О, Боже, — вскричал я в тревоге, — что, если Страна эта истинно родина мне?
Не здесь ли любил я и умер не здесь ли,
В зеленой и солнечной этой стране?»

Увидев себя во сне в Швеции, поэт как бы перешел в иное пространство и время; он признался в том, что безвозвратно «заблудился» в этих измерениях:

И понял, что я заблудился навеки
В слепых переходах пространств и времен,
А где-то струятся родимые реки,
К которым мне путь навсегда запрещен.⁴⁷

Таким образом, «Стокгольм» в известном смысле — предтеча «Заблудившегося трамвая».

Из «Стокгольма» видно, что «бездна времен» указывает на глубину (или неизвестное множество) разных времен; что эти времена — «не наши», т. е. иные, чем настоящее время; и что между ними существуют «слепые переходы», или «глухие коридоры», позволяющие человеку переходить из одного времени в другое; это происходит в особом состоянии — во сне — или, как в «Заблудившемся трамвае», с помощью «машины времени». Следовательно, в отличие от Бергсона Н. С. Гумилев не перестает воспринимать время в категориях «настоящее — прошлое», и в то же время для него в прямом смысле слова существует возможность перемещения из одного времени в другое. Здесь уместно вспомнить слова, которые поэт сказал И. Одоевцевой в то утро, когда по дороге домой он сочинил «Заблудившийся трамвай»: «Меня что-то вдруг пронзило, осенило. Ветер подул мне в лицо, и я как будто что-то вспомнил, что было давно, и в то же время как будто увидел то, что будет потом».⁴⁸ Если верить свидетельству мемуаристки, поэт и в то утро мыслил в категориях «давно» и «потом».

Мы старались показать, что, переехав одну за другой реки и достигнув наконец дома, где жила «Машенька» (А. А. Ахматова), поэт

примерно на 17 лет углубился в собственное прошлое; что это читается по пространственным образам, служащим знаками «времен» (периодов) его жизни, идущих друг за другом в хронологической последовательности; и что направление движения в прошлое задано взглядом нищего старика, чья смерть датирована с помощью единицы «научного времени» («год назад»). Время стихотворения — линейное, и оно вполне укладывается в рамки «научного времени». Это согласуется со сказанным выше о «бездне времен», но едва ли вписывается в концепцию Э. Русинко, которая склонна вывести лирического героя стихотворения в сферу вневременного: «Заметьте, однако, что реки здесь, каждая из которых представляет отдельную стадию в жизни поэта, помещены бок о бок друг с другом в поэтическом воображении без ощущения последовательности расположения в пространстве. Вместо этого они сливаются одна с другой, причем прошлое и настоящее образуют вневременное сопоставление временных элементов. Более того, образ реки, архетипический символ времени и вневременного, усиливает переживание длительности, метафорически отражая ее. Переехав через реки, лирическое „я“ (persona. — Ю. К.) оказывается в „пучине времени“, где утрачено всякое ощущение последовательной хронологии. Здесь лирический герой замечает старого нищего, точку в „реальном пространстве“, по терминологии Бергсона. Но лирическое „я“ воспринимает его не в расширенном пространстве, а во времени: „Конечно, тот самый, Кто (следует читать Что. — Ю. К.) умер в Бейруте год назад“. . . В этом вневременном мире за рекой жизнь и смерть более не кажутся отдельными состояниями, они взаимопроницаемы, как настоящее, прошлое и будущее». Добавим, что Э. Русинко рассматривает и последний переезд трамвая через реку (Неву) как еще одно пересечение «проницаемой границы между жизнью и смертью».⁴⁹

Видимо, увлеченная мыслью о влиянии философии Бергсона на творчество Н. С. Гумилева, Э. Русинко не обратила внимания на некоторые особенности концепции времени «Заблудившегося трамвая», отличающие ее от представления Бергсона о длительности. Сюда относятся деление времени на разные, хоть и связанные друг с другом, «времена», расположение этих «времен» в хронологической последовательности, так что настоящее, прошлое и будущее не исчезают, а также то, что пространственные образы служат знаками этих «времен» именно в их хронологической последовательности. Нам представляется, что биографический подход оказался бесполезным для раскрытия одного из важных моментов в творчестве Н. Гумилева.

¹ Гумилев Н. Огненный столп. Пб., 1921. С. 36—39.

² Карпов Владимир. Поэт Николай Гумилев // Огонек. 1986. № 36. С. 24.

³ Павловский А. Николай Гумилев // Вопросы литературы. 1986. № 10. С. 119, 127; Тимен-

чик Р. Д. К символике трамвая в русской поэзии // Символ в системе культуры. Тарту. 1987. С. 135—143. (Труды по знаковым системам, XXI).

⁴ Тименчик Р. Д. Указ. соч. С. 135—137.

⁵ Там же. С. 138.

⁶ Там же.

⁷ См.: Гумилев Николай. Неизданное и несобранное. Paris, 1986. С. 154—155, 114, 118, 122—123, 243—244, 248, 256—260, 266; ср. неточную датировку (1907 год) в кн.: Гумилев Н. Собр. соч.: В 4 т. Вашингтон, 1964. Т. 2. С. 30, 291. В сб. «Шатер» (1921) Н. С. Гумилев упоминает Нил неоднократно, в частности в стихотворениях «Египет» (в том числе в поговорке «Кто испробовал воду из Нила, Будет вечно стремиться в Каир») и «Судан» («Нубийский Нил») — см. там же. С. 75—77, 83. В стихотворении «Абиссиния» из того же сборника Нева по ширине сравнивается с Нилом, а в стихотворении «Разговор» из сб. «Колчан» (1916) Нева и Нил выступают как знаки двух пространств, где бывал поэт, — русского и африканского (см.: Гумилев Н. Колчан. 4-я книга стихов. 2-е изд. Берлин, 1923. С. 21). Предположение, что в «Заблудившемся трамвае» Нил указывает на посещение Каира, о котором поэт вспоминал в стихотворении «Эзбекие», связанном с А. А. Ахматовой, было высказано М. Д. Эльзоном. Пользуемся случаем, чтобы поблагодарить его также за то, что он привлек наше внимание к фигурам М. М. Маркс и М. А. Кузьминой-Караевой, и за полезные консультации.

⁸ См.: Гумилев Николай. Неизданное и несобранное. С. 154—155, 95, 112—113, 228, 235, 241.

⁹ Для Р. Д. Тименчика эти строфы — материал для раздумий о связи «идеи обезглавливания» с «трамвайной темой». Он замечает, что «мотив отрезанной головы, имманентный трамвайному фольклору, через систему уподоблений. . . метонимически перенесен в увиденную за окном „зеленую“ отчасти, по-видимому, под влиянием соответствующего эпизода из „Маленького Мука“ (видимо, имеется в виду «Карлик Нос». — Ю. К.) В. Гауфа». В связи с этим, хотя и осторожно, ученый принимает отождествление «Машеньки» с героиней «Капитанской дочки», «мотив обезглавливания из которой поддерживает семантическое напряжение „Заблудившегося трамвая“» (см.: Тименчик Р. Д. Указ. соч. С. 139—140).

¹⁰ См.: Павловский А. Указ. соч. С. 95 и прим. 1.

¹¹ Maline Marie. Nicolas Gumilev. Poète et critique acémiste. Bruxelles, 1964. P. 14.

¹² Ср.: Гумилева А. Николай Степанович Гумилев // Новый журнал. Кн. 46. 1966. С. 107—126.

¹³ См.: Гумилев Николай. Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. С. 365; ср.: Там же. С. 58—60, 295, а также: Маковский С. Николай Гумилев по личным воспоминаниям // Новый журнал. Кн. 77. 1964. С. 172—173. Р. Д. Тименчик опубликовал еще три стихотворения Н. С. Гумилева из альбома М. А. Кузьминой-Караевой (см.: Гумилев

Николай. Неизданное и несобранное. С. 18—19, 213—214).

¹⁴ Там же. С. 162.

¹⁵ Рецензию С. Боброва см.: Красная новь. 1922. Май. № 3 (7). С. 264.

¹⁶ Гумилев Николай. Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. С. 294.

¹⁷ Одоевцева Ирина. На берегах Невы // Звезда. 1988. № 5. С. 129.

¹⁸ Тименчик Р. Д. Указ. соч. С. 140; ср. выше, прим. 9. Следует отметить, что, по сообщению И. Одоевцевой, Н. С. Гумилев сочинил «все пятнадцать строк» «Заблудившегося трамвая» «в одно утро, без изменений и поправок» и переделал только одну строфу. «В первом варианте он читал: Знаю, томясь смертельной тоскою, Ты повторяла: Вернись, вернись! Я же с напудренной косою Шел представляться Императрице, — вместо: Как ты стонала в своей светлице...» (Одоевцева Ирина. Указ. соч. С. 129). Сравнение первого варианта строфы, как ее запомнила И. Одоевцева, и ее варианта, процитированного Р. Д. Тименчиком по рукописи ЦГАЛИ, показывает очень большую близость, что придает дополнительный вес рассказу И. Одоевцевой.

¹⁹ См.: Аллен Л. «Заблудившийся трамвай» Н. С. Гумилева: Комментарий к строфам // Аллен Луи. Этюды о русской литературе. Л., 1989. С. 117—119, 124, 128, 130—136, 141—143. По свидетельству Л. Аллена, И. Мэзинг-Дилик, с чьей статьей о «Заблудившемся трамвае» мы не смогли ознакомиться, тоже отмечает важность пушкинских мотивов в этом стихотворении, но «недостаточно глубоко раскрывает сущность отношений между Гриневым и Машенькой в творческом преломлении Гумилева», а также «неубедительно сближает Машу с Парашей» (см.: Там же. С. 113, прим. 1; ср.: Masing-Delic Irene. The Time-Space Structure and Allusion Pattern in Gumilev's «Zabludivshisja Tramvai» // Essays in Poetics. 1982. V. 7. № 1).

²⁰ Ср., однако: Тименчик Р. Д. Указ. соч. С. 139—140; Аллен Л. Указ. соч. С. 128—130.

²¹ См.: Ахматова Анна. Соч.: В 2 т. М., 1986. Т. 1. С. 249—250, 437.

²² Там же. Т. 2. С. 240—241. Ср.: С. 430; Гумилев Николай. Неизданное и несобранное. С. 157.

²³ Ахматова Анна. Соч.: В 2 т. Т. 1. С. 67.

²⁴ Новый мир. 1986. № 9. С. 213; ср. с. 198.

²⁵ См.: Гумилев Николай. Неизданное и несобранное. С. 153, 159, 286, прим. 2. Но называют и другие даты, например 24 февраля 1904 года. См.: Крейд Вадим. Н. С. Гумилев: Библиография. Оханд., Сопн., 1988. С. 114.

²⁶ См.: Новый мир. 1986. № 9. С. 202, 196.

²⁷ Видимо, с этим был связан поворот в их отношениях в 1907—1908 годах, мучительно переживавшийся Н. С. Гумилевым, который как будто даже пытался покончить с собой (см.: Новый мир. 1986. № 9. С. 198, 218—219; Гумилев Николай. Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. С. XXXI—XXXII, 30—31, 290—291, 349—351).

²⁸ После этого Н. С. Гумилев ушел добро-

вольцем на войну. Империя (государственное, в данном случае военное, поприще) не оторвала его от А. А. Ахматовой, но как бы дала выход из жизненного тупика, когда жена ушла от него, «не веря, не любя». См.: Карпов Владимир. Указ. соч. С. 21; Гумилев Н. Колчан. С. 27—28. ²⁹ См.: Гумилев Н. Огненный столп. С. 9—12.

³⁰ Когда эта статья уже лежала в редакции журнала, мы ознакомились со специальным исследованием Э. Русинко (см.: Rusinko E. Lost in Space and Time: Gumilev's «Zabludivshisja Tramvai» // Slavic and East European Journal. Vol. 26. 1982. № 4. P. 383—402). Она высказала мнение, что возможным прототипом многозначного образа «Машеньки» была А. А. Ахматова. Гипотеза Э. Русинко основана на изучении подтекста стихотворения путем выявления и анализа использованных поэтом приемов (стилизации в духе XVIII века; изображения лирической героини мертвой, или умирающей, или полуживой-полумертвой; употребления символа «тени», или мертвого героя (героини), для выражения чувства утраты вследствие расставания, и др.), и в особенности «чужих слов» (таких, как «серый газон», «забор дощатый», «светлица», «жених», «стонала» и т. п.), которые связывают сказанное им о «Машеньке» с творчеством А. А. Ахматовой. Э. Русинко перечисляет также «тематические мотивы» в «Заблудившемся трамвае», соответствующие общему жизненному опыту обоих поэтов: «пела» — указание на поэзию; «ковер ткала» — намек на терпеливое ожидание Пенелопой возвращения своего мужа — любителя приключений; «представляться Императрице» — знак поступления Н. С. Гумилева на военную службу, зачисления в полк императрицы Александры Федоровны, в «эскадрон Ее Величества», которое привело к отъезду на фронт, действительно положившему конец отношениям Н. С. Гумилева с женой, и т. п. (Ibid. P. 392—395, 401. Notes 20—24). Это остроумное и тонкое решение имеет перед нашим то преимущество, что не делит исследуемый материал стихотворения на две части — связанную с Ахматовой и связанную с «Машенькой» — и делает излишними поиски загадочного «текста-источника», откуда взят образ «Машеньки»; вполне возможно, что решение Э. Русинко следует предпочесть как более экономное.

³¹ См.: Гумилев Николай. Стихотворения и поэмы. Л., 1988. С. 354—357.

³² Верховский Ю. Путь поэта: О поэзии Н. С. Гумилева // Современная литература: Сборник статей. Л., 1925. С. 110—111.

³³ См. выше, прим. 9.

³⁴ Э. Русинко подробно останавливается на отношении Н. С. Гумилева к смерти и на мотивах обезглавливания и собственной насильственной смерти в его творчестве, в частности на заключительном эпизоде отрывка из его путевого дневника («Африканская охота», 1916), в котором поэту снится, что его обезглавили за участие в абзисинском дворцовом перевороте. См.: Rusinko E. Op. cit. P. 388—391; ср.: Гумилев Н. Тень от пальмы. Рассказы. Пг., 1922. С. 75.

³⁵ Р. Д. Тименчик замечает: «Риторика этой строфы проецирует традиционные для европейской культуры символы (платоновскую пещеру теней и зодиакальный bestiарий) на семантический конвой трамвая как „аквариума света“... и как передвижного зверинца...» (*Тименчик Р. Д.* Указ. соч. С. 140). С нашей точки зрения, строфу следует пытаться осмыслить в первую очередь в контексте других стихотворений Н. С. Гумилева той поры. Действительно, звезды («планеты») казались ему «зоологическим садом» потому, что ряд созвездий, как зодиакальных, так и не зодиакальных, носит названия реальных и фантастических животных (ср. «Звездный ужас» в «Огненном столпе»), и если под символом «зодиакального bestiария» имеется в виду это, то с Р. Д. Тименчиком можно согласиться. Но что слова «люди и тени» указывают на Платонову «пещеру теней», для нас весьма сомнительно. Слово «тени» едва ли значит здесь тени вещей, единственно доступные восприятию людей, находящихся в темной пещере; на наш взгляд, скорее в данном контексте оно указывает на души умерших. Однако у нас нет полной уверенности, место спорное. Далее, совершенно непонятно, какие есть основания считать, что оба символа, названные Р. Д. Тименчиком, спроецированы на «семантический конвой трамвая как „аквариума света“... и как передвижного зверинца», — ни о том ни о другом в тексте стихотворения ничего не сказано, мы не знаем, освещен ли трамвай и есть ли в нем кто-нибудь, кроме поэта и вагоновожатого. Мало того, есть указание, что скорее трамвай не освещен: он движется «и при свете дня» и мчится «бурей темной, крылатой».

³⁶ См.: *Бобров С.* Указ. соч. С. 264.

³⁷ ЦГАЛИ. Ф. 157. Оп. 1. Ед. хр. 5. Л. 20. Цит. по факсимиле в кн.: *Гумилев Николай.* Неизданное и несобранное. Вклейка между с. 132 и 133; ср.: *Тименчик Р. Д.* Указ. соч. С. 138, 143, прим. 72, а также его письмо к автору данной статьи от 9 октября 1987 года.

³⁸ Ср.: *Гумилев Николай.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. С. XXXIV, XXXVI—XXXVIII, 291—292; *Карпов Владимир.* Указ. соч. С. 24.

³⁹ *Гумилев Николай.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. С. 15.

⁴⁰ Это слово косвенно указывает на то, что поэт по-прежнему едет на «заблудившемся трамвае», а не идет (пешком) «в Петербург к императрице» «из дому Машеньки», как полагает Л. Аллен (см.: *Аллен Л.* Указ. соч. С. 130).

⁴¹ С. П. Бобров замечает: «...я — угрюмый...» — это никак не эстетично и совсем не похоже на прежнего Гумилева» (*Бобров С.* Указ. соч. С. 265).

⁴² См.: *Rusinko E.* Op. cit. P. 388, 391—392, 395—397.

⁴³ Ср.: *Тименчик Р. Д.* Указ. соч. С. 140, 143, прим. 95.

⁴⁴ См.: *Rusinko E.* Op. cit. P. 383—388, 391—392, 395—399.

⁴⁵ *Ibid.* P. 387, 388.

⁴⁶ *Ibid.* P. 389.

⁴⁷ См.: *Гумилев Николай.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. С. 18—19. В Альбоме 1917 года вместо «В слепых переходах» стоит «В глухих коридорах» (см. там же. С. 287).

⁴⁸ *Одоевцева Ирина.* Указ. соч. С. 128.

⁴⁹ См.: *Rusinko E.* Op. cit. P. 387—388, 397; ср.: *Аллен Л.* Указ. соч. С. 117, 127—128.

Э. Ф. ГОЛЛЕРБАХ. ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ О ФЕДОРЕ СОЛОГУБЕ

(ПУБЛИКАЦИЯ М. М. ПАВЛОВОЙ)

Эрих Федорович Голлербах (1895—1942) — искусствовед, критик, известен, главным образом, как друг и литературный собеседник В. В. Розанова (письма Розанова к Голлербаху были опубликованы в 1922 году). Э. Голлербах начал печататься в 1915 году и за двадцать с лишним лет литературной деятельности создал более 30 книг по искусству, писал на историко-литературные темы («В. В. Розанов» — 1922; «Город муз» — 1927; «Алексей Николаевич Толстой» — 1927 и др.). В его «Автобиографии», сохранившейся вместе с частью архива в собрании М. С. Лесмана, приводится громоздкий послужной список: в 1918 году Голлербах стал научным сотрудником Царско-сельской художественно-исторической комиссии, в 1919—1921 годах работал в Отделе по охране памятников искусства и старины, в 1921—1924 — научным сотрудником Государственного Русского музея; в последующие годы он заведо-

вал художественной частью Госиздата в Ленинграде, возглавляя Ленинградское общество библиофилов, был научным сотрудником музея Академии художеств, председателем комитета выставки «Работа Ленинградского общества художников-графиков», действительным членом Всероссийского союза писателей, Общества поощрения художеств, Русского общества друзей книги и т. д. С этим списком трудно соединить образ человека, обращаясь к которому Василий Васильевич Розанов писал: «Нужно заметить, что как только Вы пришли ко мне в Вырицу и долго тотались у забора, и вообще я увидел в Вас такую бессмысленную мямлю, — Вы, что-то промышав, замолчали — я сейчас же подумал: „это конгенально со мною“. Я был точь в точь такой же, как Вы, и еще более Вас трусливый и застенчивый. Главное в Вас качество, которое я полюбил и привязался к нему, это, что Вы ужасно смешной и нелепый, „не-

вообразимый“, „каких людей не бывает“, „какие люди больше не нужны на свете“, „на которых плечут и которых выгоняют“».¹

Первая встреча Голлербаха и Розанова состоялась в июле 1915 года на даче писателя в Вырице. Это была взаимная «любовь с первого взгляда», отозвавшаяся впоследствии на страницах многочисленных публикаций Голлербаха о Розанове. Именно Розанову принадлежала, как выясняется из помещенных ниже воспоминаний, сама идея познать своего «юного друга» с Сологубом. Ее осуществление затянулось, однако, на несколько лет.

Воспоминания Э. Голлербаха о Федоре Сологубе охватывают сравнительно небольшой промежуток времени — последние годы жизни поэта (1924—1927). В это время Сологуб, возглавлявший Ленинградское отделение Союза писателей, много и интенсивно работал как председатель Союза, поэт, переводчик. Писал он почти ежедневно. Несмотря на то что последний сборник Сологуба («Великий благовест») увидел свет в 1923 году и более поэту не удалось выпустить ни одной книжки, его новые стихи хорошо знали, ценили и хранили А. Ахматова, Р. В. Иванов-Разумник, М. Лозинский, Н. Тихонов, А. Толстой.

Во второй половине 1920-х годов Сологуба воспринимали как одного из немногих «живых классиков». С этой точки зрения, соблюдая почтительную дистанцию, воссоздает Голлербах образ одного из корифеев русского символизма. Общий тон воспоминаний вызывает в памяти лучшие голлербаховские страницы, посвященные В. В. Розанову, — та же нежность и глубокая симпатия к личности современника. В чутком мемуаристе трудно предположить автора язвительных пародий на Розанова и Сологуба:

В. В. РОЗАНОВ

Психолог тонкий и лукавый,
Зналок монет и женских душ,
Он ради достижения славы
Порою изрекает... чушь.

Ф. К. ТЕТЕРНИКОВ

Любитель мальчиков покорных,
Девичьих чресл и сала губ,

Мечтатель строгий и упорный
Сластолюбивый Сологуб.

С истинным благородством не пощадил пародист и собственной персоны:

Э. ГОЛЛЕРБАХ

Полупоэт, полуфилософ,
Полуэстет, полумудрец...
В потоке мировых вопросов
Он захлебнется наконец.²

Среди уже известных воспоминаний о Ф. Сологубе публикуемые ниже займут свое особое место. Если о том, каким и как писатель вошел в литературу и существовал в ней долгие годы, нам рассказали П. П. Перцов, И. И. Попов, З. Н. Гиппиус, Г. И. Чулков, К. Эрберг (Сюннерберг) и др., то о Сологубе последних лет мы не знаем, к сожалению, почти ничего, кроме того, что было высказано им в лирике.

Послушай мое пророчество
И горькому слову поверь:
В диком холоде одиночества
Я умру, как лесной зверь, —

писал поэт за год до смерти. Голлербах не старается передать в своих воспоминаниях это чувство смертельного одиночества и отчаяния, охватившее писателя перед приближающимся концом, но сосредоточивается на личности Сологуба в целом, и уже поэтому его очерк представляет несомненный интерес.

Воспоминания печатаются по рукописи (автограф с машинописными вставками), хранящейся в ОР ГБЛ (Ф. 453. Оп. 1. Ед. хр. № 14), с учетом незначительных разночтений в экземпляре из архива семьи Голлербаха.

¹ Голлербах Э. Ф. В. В. Розанов. Жизнь и творчество. Пб., 1922. С. 89.

² Голлербах Э. Ф. Литературный альбом (Портреты современных писателей) // ГБЛ. Ф. 453. Оп. 1. Ед. хр. № 12. Л. 1, 2.

ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ О Ф. К. СОЛОГУБЕ

Не о писателе Сологубе, чье творчество расцвело задолго до Революции и отошло в прошлое вместе с русским декадентством, — не о писателе хочется говорить сейчас, но о человеке, о том Федоре Кузьмиче, который, кажется, еще так недавно был среди нас, который — давно ли — монотонно читал свои пленительные стихи, расточал смелые парадоксы, тонкую иронию, благостную шутку. Как Фет, с трудом дышал он «на груди земной», но внятен был ему «весь трепет жизни», все ее оттенки, все ноты в ее великой песне. Он любил даже то, к чему был «в оппозиции». И его оппозиция

не исходила ли из владевшего им «духа противоречия», заставлявшего его совершенно серьезно отвечать на сетования по поводу жары: «а по-моему, холодно» (или, в случае холода, — «а мне жарко»)?

Он был упорно своеобразен во всем, начиная с внешности: кому из знавших его не приходило в голову сравнение Сологуба с римлянином эпохи упадка? — Пустые, холодные глаза, иногда пронизывающие, сверлящие, а иногда совсем детские. Усталость и скепсис в морщинах около рта. Строгая, прямая осанка, неспешные движения.

Начало личного знакомства моего с Ф. К. относится к осени 1923 г. Еще летом 1915 г. В. В. Розанов написал обо мне Сологубу и Чеботаревской (помню начало этого письма: «Дорогой Федор Кузьмич и знаменитая Анастасия, — вот мой друг, хотя зовут его Эрих, но он русский из русских» и т. д.; в заключении сообщалось: «он — наш»²). Посылка этого письма совпала с отъездом Сологуба в Кострому,³ и мне не довелось тогда встретиться с ним. Только 8 лет спустя, в связи с начатой мною работой о символике цветов (красок), я пришел к Сологубу, чтобы услышать мнение одного из основоположников русского символизма о некоторых занимающих меня вещах.

Ф. К. жил тогда в Детском Селе, на Церковной ул., д. 28. Встреча наша носила такой простой и, я бы сказал, «естественный» характер, как будто мы были давно знакомы. «Я все ждал, что Вы приедете сами, не дожидаясь приглашения, — сказал Ф. К., — но Вы не ехали, и я решил, что Вы гордый человек, не желающий сделать первого шага. С 1915 г., после письма Розанова, я постоянно следил за Вами в литературе. Часто я думал: нехорошо, что я его не зову, он решит, что я недюжим и высокомерен. А в сущности, не писал я Вам по причине той же нерешительности, какая владела Вами. Из знакомства с Вашими статьями у меня сложилось почему-то впечатление, что Вы человек строптивый. Отчего это мне всегда казалось, что Вы — строптивый и надменный?» Он хитро улыбнулся, прищурился и выжидательно замолчал, как будто я мог ответить на этот вопрос. «Да. Но розановское письмо сыграло свою роль, его я считаю началом нашего знакомства».*

Мы много говорили о Розанове и всяких делах литературных. На столе стояла свеча, хотя в соседних комнатах было электричество. Эта свеча показалась мне символом сологубовской лирики, неяркой, одинокой и молитвенной; скудное и нежное освещение так типично для его творчества.

После разговора о значении цвета в искусстве и о символизме красочных явлений беседа стала перебегать на самые различные темы. Во всем, что говорил Сологуб, он был верен себе: в каждом слове я узнавал упорного мечтателя, тонкого мастера, пленника нездешней, небывалой красоты. Когда я заговорил о типичности колорита для душевного склада художника, о трагическом и мрачном колорите Рембрандта, которому он не мог изменить, как не мог изменить своему празднично-яркому колориту Брюллов, изобразивший «Гибель Помпеи» в условно-красивых тонах, Сологуб заметил: «А разве гибель не может быть красивой?»

* Я опускаю здесь ряд подробностей комплиментарного порядка, которые я бережно храню в одном из самых теплых уголков памяти, — где хранятся немногие и простые, благостные и волнующие слова, которые запомнятся навсегда (прим. автора).

Я нарочно возразил, что театральный эффект «Помпеи» едва ли соответствует жизненной правде (которую, кстати сказать, в искусстве я вовсе не ценю). Никогда не забуду, как торжественно и четко сказал Ф. К.: «Жизненной правды вообще не существует»⁴. Что такое жизненная правда, где она, кто ее видел? Есть правда искусства, и у всякого художника своя правда. Он прав, если достаточно убедителен». О символике цветов он заметил, что в поэзии цвет далеко не всегда является и конкретным понятием, а часто служит только приблизительным (за недостатком слов) обозначением. Он утверждал, что поэт нередко прибегает к понятию цвета лишь потому, что испытываемые им волны неведомых ощущений более всего приближаются по количеству колебаний к данному цвету. «Бывает, что мы слышим слова, но не звуки слов, а что-то очень к ним близкое, — т. е. до нас доходят такие впечатления инобытия, которые по своему характеру, по ритму, по числу колебаний ближе всего к звукам, словам, речи, но часто это что-то менее материальное, чем слова. Иногда же зрительное впечатление цвета достигается не упоминанием краски, а чем-то другим, похожим на цвет. Например, в четырех строках Тютчева:

Ты скажешь — ветреная Геба,
Кормя Зевесова орла,
Громокипящий кубок с неба,
Смеясь, на землю пролила, —

нет ни одного указания на цвет, но определенно получается впечатление синеватого, грозового тона.

В образе березы всегда даны известные цвета: зеленый, белый, черный. Однако значение цвета не всегда можно „закрепить“ за каким-либо явлением». Потом разговор перешел на теорию колебаний — звуковых, световых и пр., и очень долго Ф. К. со странным упорством говорил о колебаниях, сдвигах, ритмах. Я вспомнил об этом через несколько дней, когда узнал из газет об ужасном землетрясении в Японии: оно случилось *вечером 1-го сентября*, в то самое время, когда происходила наша беседа!

У Сологуба было много личин. Он любил иногда прикидываться колдуном,** циником, нигилистом, эротоманом, забиякой, сатанистом, еще кем-то. А «внутри» него жил простой и хороший русский человек, Федор Кузьмич Тетерни-

** З. Н. Гиппиус, со свойственной ей иронией, зафиксировала колдовские способности Сологуба в четверостишии, написанном по поводу того, что Ф. К. однажды «заколдовал» в передней Вяч. Иванова калоши и никто не мог найти свою пару:

Невысокая порода
Колдовских его забав:
То калоши, то погода,
То Иванов Вячеслав.

(Прим. автора)

ков, одаренный, самобытный, «не как все», но вполне «здешний», при всей своей литературной «потусторонности». Он не любил, когда одну из его личин принимали за лик; возмущался, когда в «Мелком бесе» подозревали автобиографию. Враг и обличитель передоношщины, он решительно отгораживался от родства со своим знаменитым героем. Когда К. С. Петров-Водкин написал не очень похожий, но очень символический «фресковый» портрет Сологуба,⁵ Ф. К. усмотрел в этом образе черты Передонова и возмущался до глубины души. Отзывы его об этом портрете были резки и не поддавались парированию. Сколько я не пытался убедить Ф. К. в живописной ценности этого портрета, он отмахивался от него решительно и ожесточенно. Это была одна из «личин», облеченная художником, и оттого портрет был невыносим Сологубу, любившему литературный маскарад, но не терпевшему «разоблачений».

Тот, кто знает книги Сологуба, едва ли знает его даже наполовину, на четверть. Нужно было длительное общение с ним, долгие беседы, чтобы увидеть его «во весь рост», узнать исключительную остроту и пронизательность его капризного ума, проследить тонкие, извилистые изгибы его мысли, оценить огромную его культурность. Слушать его проповеди-импровизации на любую, случайно брошенную тему, было величайшим наслаждением. Он «препарировал» любой образ, любое явление по-своему, по-сологубовски, выворачивая тему на изнанку, разрезая ее вдоль и поперек и мгновенно сшивая отдельные куски ловкими стежками колочих и блестящих, как иголка, парадоксов. Он бросал иногда тезисы, вызывавшие недоумение, — и через полчаса это недоумение рассеивалось под неотразимым воздействием его парадоксальных доводов.

Он любил трунить над писателями-современниками, даже над соратниками (если только можно говорить о «соратниках... Сологуба»), но умел и ценить их, возмущаться ими. Таково было его отношение к Блоку. «Немец», «не чувствовал, не знал России», «мертвец», «труп» — и вдруг наряду с этим уронит несколько нежных, чудесно найденных слов; или прочтет что-нибудь особенно любимое из Блока.

«Прекрасный мертвец, прекрасный мертвец», — повторял Ф. К. Но он любил этого «мертвеца» — бесконечно больше, чем те, кто пытаются сделать из Блока «источник жизни».

В моем дневнике за 1925 г. есть запись, помеченная августом, относящаяся к беседе с Ф. К. в поезде, по дороге из Ленинграда в Детское. Он много говорил о Блоке, называл его жутким, страшным, безумно-страшным.

«Блок — это был лучший человек нашего времени, — говорил Ф. К., — но совершенно мертвый человек. Даже в лице его, прекрасном и строгом, особенно в очерке рта, было что-то мертвое». В вагоне был полумрак, мы были одни, если не считать каких-то двух-трех фигур в противоположном углу. Мерно тарыхтели колеса и так же мерно звучал негромкий, усталый голос Сологуба. «Мне представляется треугольник: Пушкин-Мопассан-Блок, — сказал он. —

Их сближает то, что все трое были настоящие люди, равные и царю, и нищему. В них было все, что ценно, что вечно в человеке. Но Пушкин — весь живой, он в центре мирового процесса. В Мопассане — явное омертвление, в нем, как в зеркале, отразилась вся Франция XIX в., с ее глубоким упадком (при внешнем блеске). А Блок уже окончательный мертвец».

Говоря о стихах Блока, Сологуб заметил, что эти стихи пахнут какими-то могильными похоронными запахами, густыми и торжественными, миррой, ладаном, лилиями, шафраном, смолой. Он стал декламировать стихи Блока и, приглушенные грохотом поезда, они звучали как-то по-новому загадочно и странно. Много говорил Ф. К. о чудесном голосе Блока, куда-то уводившем, уносившем на невидимых крыльях в сферы иные. Спросил, слышал ли я чтение Блока. Я поделился впечатлениями, вспомнил последнее выступление А. А. в белом зале Наркомпроса⁶ (помещавшегося тогда на Фонтанке, у Чернышева моста).

Все стихи, прочитанные на том вечере, были сплошь «смертельные», их выбор был явно не случаен, в нем было предчувствие конца, в стихах мелькали предсмертные образы. Сологуб, который всегда принципиально возражал, из присущего ему «духа противоречия», стал говорить, что «никаких», в сущности, образов у Блока нет, что дело не в образах, а в напевной силе стиха, в бесконечном (как у Патти)⁷ дыхании, в окрыленности замысла.

Потом Ф. К. сказал: «Когда я бываю у Блока на Смоленском,⁸ я всегда читаю ему „Клеопатру“». И он целиком прочитал, медленно, глухим голосом, полускрыв глаза: «Открыт паноптикум печальный...»

Снова повторил Ф. К. свою излюбленную мысль, (что) Блок ничего в России не понимал, что она была для него «запечатанной дверью». — «Это была немецкая душа, германский гений, у которого с незапамятных времен постоянный Drang nach Osten».

О Блоке Сологуб всегда говорил без раздражения, без насмешки, как о многих других поэтах. И трогателен был в старом и таком замечательном поэте этот нежный пиетет к покойному гениальному собрату.

По словам Сологуба, Блок однажды спросил его: «Сколько Вы написали за этот год стихов?» и на ответ — «приблизительно тридцать» — сказал: «Очень мало. Трудно много писать, нужно каждый день писать стихи. Я написал в этом году семьдесят стихотворений».

В том же месяце у меня в дневнике имеется такая запись: «Сологуб поражает, при кажущейся дряхлости, неистощимой силой мысли и творческим напряжением. Он похож на Ан. Франса (которого он, кстати скажет, недолюбливает) по своему влечению к долготу разматыванию первой попавшейся мысли. Для него нет неблагоприятных тем, он подхватывает любую мысль и потом развешивает ее в прихотливый узор (иногда напращиваются нарочитые несообразности) и строя парадоксы. Ему нравится, видимо, спор ради спора (хотя спорить с ним

бессмысленно, да и, вообще, его лучше просто слушать), самый процесс мышления. Сологуб все время сам ведет нить разговора, все время говорит, не уставая создавать сложнейшие узоры мысли.

Его принципиальная противоречивость иногда прямо забавна. Я думаю, если начать с ним разговор о том, как плохо людоедство, он начнет доказывать обратное.

По стойкости и разнообразности мысли он напоминает мне Волошина. Можно подумать, что он не знает, что такое усталость, — он, сказавший: «моя усталость выше гор».

Мне вспоминается еще вечер памяти Блока 8-го августа 1925 г. в Союзе Писателей. Сологуб, председательствовавший на этом заседании, говорил приблизительно то же, что высказывал в упомянутой беседе. Потом, по окончании речей, из которых была особенно неудачна речь одного молодого и очень уверенного в себе поэта-критика,⁹ читались стихи Блока, причем Сологуб читал несравненно лучше других. Один из выступавших читал стихи таким неверным, фальшивым тоном, что в его трактовке менялись до неузнаваемости и смысл, и ритм, и мелодика знакомых, любимых стихов. Сологуб же читал просто, спокойно, монотонно, «ближе к Блоку» (как, впоследствии, читал стихи Блока, в отличие от патетических декламаторов, артист Сафронов в Больш. Драм. Театре).

Летом 1926 г. Сологуб жил в Детском Селе на Колпинской,¹⁰ в доме, где живет Иванов-Разумник. Вспоминаю состоявшееся под председательством Ф. К. совещание по поводу намеченного Союзом Писателей журнала. Присутствовали Иванов-Разумник, Гизетти, Выгодский, Медведев,¹¹ еще кто-то. Обсуждали программу долго и обстоятельно, но, в конце концов, из этого ничего не вышло, как из многих благих начинаний Союза. Вспоминаю еще одно свидание с глазу на глаз, когда среди разных тем, зашла речь об эресе, о его многоликих воплощениях. Мне вспомнились высокие и чудесные слова ап. Павла,¹² но я их не произнес, а Сологуб, как бы в такт моим мыслям, написал мне на своем портрете четыре строчки:

Любовь, неодолимая сила,
Она не ведает преград,
Ее и смерть не победила,
Земной не устрашает ад.

Однажды за чаем у Р. В. Иванова Ф. К. заговорил об одной моей библиофильской затее — малом миниатюрном издании лирических «Портретов»¹³ и сделал мне обстоятельный выговор, в той иронически-ворчливой и добродушной форме, какая была присуща его отповедям, всегда ядовитым, но несколько не обидным. Он упрекал меня в том, что в «Портретах» я чрезмерно возвеличил Макс. Волошина, а его, Сологуба, изобразил каким-то демоническим, зловредным и утонченным мистиком.¹⁴ «Смерть... тление... старческая воркотня... глаза пустые и холодные... — кричал он, — чего только не наговорил... А Волошина рас-

писал, сравнил с Платоном, апостолом, еще с кем-то...»

Словом, попало мне «приблизительно» по заслугам. Ф. К. долго ворчал, изливая терпкий сатирический яд, и очень хорошо сделал Р. В., что не заступился за меня, а молчаливо улыбался, попыхивая трубкой и выжидая, пока Ф. К. до конца «отведет сердце».

Я, впрочем, защищался (хотел, мол, дать не конкретный портрет, а литературную личину Сологуба), но (что) значили мои оправдания по сравнению с драгоценной желчью сологубовского сарказма?

В последний раз я встретился с Ф. К. месяца за два до его смерти у него, в Ленинграде. Совсем слабый, смертельно бледный, сидел он в кресле перед письменным столом, и каким-то незрячим взглядом смотрели его глаза. Шла речь об издании его библиографии,¹⁵ которая была им самим основательно проработана, и следовало только подготовить ее к печати. Но подробное обсуждение этого вопроса было невозможно, Ф. К. явно уставал от беседы, я не хотел его утомлять и спешил распрощаться. Решено было отложить разговор до переезда Ф. К. в Детское, о котором он продолжал мечтать. «Детское — это место, где хорошо кончать жизнь», — вспоминаются мне слова одного собрата по литературе; не потому ли, в самом деле, так стремился туда перед смертью А. Л. Волынский, не потому ли так тянулся к детсосельской тишине Сологуб?

Какое-то соединение страшной усталости и большой нежности было в умирающем Сологубе. Говорил он слабым голосом, задыхаясь, с остановками, и снова вспоминались строки Фета о трудном дыхании.

Последний привет Ф. К. привелось мне послать, когда перед открытием выставки «Работа ленинградских писателей за 10 лет» я отправил ему телеграмму от имени выставочного комитета. Последнее прощание — в Союзе, где так хорошо и просто прозвучали речи Кириллова и Замятина, и оглушительно громко пел хор, способный разбудить мертвецов; и казалось, что Ф. К. отвернул голову в сторону от хора, как бы огорченный громогласным пением, взамен которого ему хотелось бы слышать тихое и нежное славословие избавительнице — Смерти.¹⁶

Сологуб весь был соткан из антиномий, но в противоречиях был постоянен и последователен. Поэт-индивидуалист, он знал цену не только келейным восторгам личного творчества, но и стихийным подъемам демоса. Его волновали великие социальные сдвиги, чем бы они не были названы. Он одинаково чувствовал и ликование первомайского праздника, и трезво-прозаическое значение «благостных кооперативов», и скорбь тех дней, когда народ хоронил «ему отдавших жизнь и кровь» (см. «Соборный благовест»). Он знал смысл и высокий пафос «объединенного труда». В предвидении великих возможностей вспоминал о том, какие «песни спят еще в народе. Какие силы нищета гнетет».¹⁷

Никто не славил с таким упорством и постоянством смерть, как Сологуб. Но была ему открыта и всепобеждающая мощь любви. В творчестве его сочетались, непостижимо переплетаясь и обуславливая друг друга, — любовь и смерть.

Всю жизнь славословил он и призывал смерть-освободительницу, и она откликалась на зовы, но приходила не за ним, а за его близкими,¹⁸ нанося удар за ударом. Наконец, пришла смерть за самим поэтом, «стала на пороге», и был ее взор «долг и тих», и оттого так длительны были его томления.

Незаполнима пропасть между литературой и жизнью: восхвалитель смерти, странник, очарованный ее белым призраком, в страшные миги свидания с этим призраком переживал безумный, панический ужас.

«Личины» остались позади, сброшенные рукой смерти, ненужные, «лик», человеческий лик Сологуба, может быть, не был никогда так «человечен», так прекрасен, так величав даже в страхе, как в горькие годы медленной агонии, длительного расставания с милой обманщицей — жизнью.

Э. Голлербах
май 1928.

Примечания:

¹ Ср.: «...прославившись после „Мелкого беса“, бросил учительство и, сбросив бороду и усы, стал походить, со своим обрюзгим лицом и саркастической усмешкой, на римского императора времен упадка...» (Перцов П. П. Литературные воспоминания 1890—1902 гг. М.; Л., 1933. С. 232).

² Письмо (б/д) В. В. Розанова к Ф. Сологубу хранится в РО ИРЛИ (Ф. 289. Оп. 3. Ед. хр. № 586).

³ С 1915 года Сологуб арендовал усадьбу Набатовой «Княжнину» в Костромской губ.

⁴ Здесь и далее курсив Голлербаха.

⁵ Вероятно, Голлербах имеет в виду иллюстрацию К. С. Петрова-Водкина «Игра в карты» или «Передонов за картами». Хранится в частной коллекции (Ленинград). Бум. 26,8×34,8.

⁶ В «Вольфиле» (Чернышева пл., д. 2) 29 июля 1920 года А. Блок читал стихи и отрывки из «Возмездия».

⁷ Десятилетним ребенком в театре Сологуб слушал пение Патти, впечатление от тембра ее голоса на всю жизнь врезалось в память будущего поэта. «Как у Патти» — форма высочайшей похвалы у Сологуба.

⁸ На Смоленском кладбище, неподалеку от места первого захоронения Блока, находится могила жены Ф. Сологуба — А. Н. Чеботаревской.

⁹ Вероятно, речь идет о выступлении А. Пятровского.

¹⁰ Колпинская ул., д. 20, кв. 5.

¹¹ Иванов-Разумник — псевдоним Иванова Разумника Васильевича (1878—1946), критика неонароднического направления, историка литературы и общественной мысли. Неоднократно писал о Сологубе. В его книге «О смысле жизни. Федор Сологуб, Леонид Андреев, Лев Шестов» (1908) впервые был предпринят анализ философских взглядов писателя. В последние годы жизни поэта Иванов-Разумник был одним из наиболее близких и желанных собеседников Сологуба.

Гизетти Александр Алексеевич (1888—1938) — литературный критик.

Медведев Павел Николаевич (1892—1938) — критик и литературовед. В 1926—

1927 годах часто бывал у поэта, записал свои разговоры с ним.

Выгодский Давид Исаакович (1893—1938) — переводчик, поэт, критик.

¹² «Ибо я уверен, что ни смерть, ни жизнь, ни Ангелы, ни Начала, ни Силы, ни настоящее, ни будущее, ни высота, ни глубина, ни другая какая тварь не может отлучить нас от любви Божией во Христе Иисусе, Господе нашем» (I Рим. VIII. 38—39).

¹³ Голлербах Э. Портреты. Л., 1926. Всего было отпечатано 200 экземпляров.

¹⁴ Стихотворение следовало сразу же за посвящением:

ФЕДОР СОЛОГУБ

Любовь и смерть, расцвет и тленье,
Полночный мрак, сиянье дня,
Пленительные сновиденья
И — старческая воркотня.

Глаза пустые и холодные,
Презрительная складка губ —
Какою горечью бесплодно
Нас обессилел Сологуб!

Неисцелимо нас измучили
Обманы сумрачной Земли
И недотыкомки ползучие
Смертельной жутью оплели,

Но окрыляемая верою
Душа, поникшая во мгле,
Возносит сквозь туманы серые
Порыв к лазоревой Ойле.

1924.

Сентябрь. Ц. С.

Стихи сборника посвящены: Ф. Сологубу, М. Волюшину, В. Рождественскому, В. и Г. Лукомским, А. Головину, Е. Белухе, В. Сваргу.

¹⁵ Материалы к изданию полной библиографии сохранились в его архиве в РО ИРЛИ (Ф. 289).

¹⁶ Далее следовал фрагмент, вычеркнутый Голлербахом: «Забуду ли не частые, но продолжительные „запойные“ беседы наши в детско-сельской комнате Сологуба, при свете двух

свечей, бросающих призрачные тени на потолок, на стены, — забуду ли эти странные, причудливые „перебеги“ от японского землетрясения к особенностям пушкинского ямба (в них была, в сущности, тайная логика, в этих «перебегах»), от Гете к Розанову, от Борятинского к Ницше».

¹⁷ Голлербах приводит цитаты из стихотворения «Не презирай хозяйственных забот» (11 июля 1915) и «Народ торжественных хоронит...» (22 марта 1917).

¹⁸ Первой тяжелой потерей, необратимо сказавшейся на психике будущего писателя, была смерть его отца, Кузьмы Афанасьевича Тетерникова, скончавшегося от туберкулеза в 1867 году, когда сыну было 4 года. Летом 1907 года умерла от наследственной чахотки Ольга Кузьминична Тетерникова — сестра и самый близкий друг писателя. «Вы не можете знать, как велика моя потеря, как мне тяжело и пустынно... с сестрою была связана вся моя жизнь, и теперь я словно весь рассыпался и взвевался в воздухе. Как-то мне дико, что умер не я», — сообщал Сологуб в письме к знакомой сестры (РО ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 6. Ед. хр. № 79. Л. 61). Но поистине невосполнимой утратой для писателя стала смерть жены. В письме от 7 февраля 1922 года В. А. Щеголева рассказывала Н. Г. Чулковой о горе, постигшем Сологуба: «Я часто бываю у Федора Кузьмича. Очень страшно было первые недели после ухода Насти. О причине ее гибели каждый толкует по-своему. Но несомненно одно: она была больным человеком и в последние дни, уже приготовившись к отъезду за границу, внезапно заболела острой формой психостении. Она, бедная, ужасно страдала последние дни, все говорила о смерти сестре Ольге Николаевне, очень плакала, просила не оставлять Ф. К., если с ней что-нибудь случится. Говорила, что у нее нет больше сил, что она должна исчезнуть. На нее очень повлияла смерть Блока, а затем Гумилёва. К этому прибавилась еще одна тревога за Фед. Куз., у которого участились

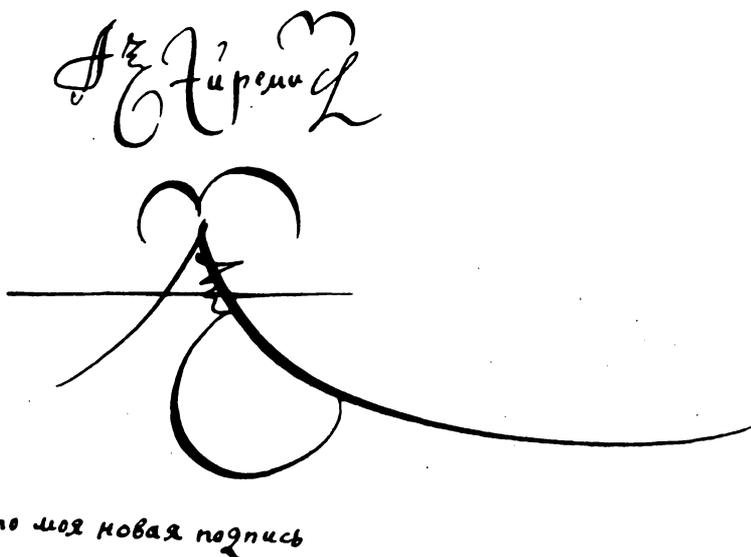
сердечные припадки. Но это еще не всё. Самым горьким острым переживанием были муки неразделяемой любви к одному, только что уехавшему за границу, человеку. Она страшно тосковала и совершенно потеряла голову. И вот вечером 23-го сентября в 10 ч., разбуженная стуком форточки (прислуга по приказанию Ф. К. закрывала ее), спросила, зачем она закрывает? Ф. К. ушли в аптеку за бромом и боялись, чтобы вы не проснулись. А... Ф. К. ушел!! Схватились, моментально накинула пальто и шляпу и ушла. Больше она уже не возвращалась. А потом начались муки ожидания и розысков. Говорят, было найдено обезображенное тело без головы, приблизительно через месяц, но спрашивать об этом у близких было страшно, может даже это и не ее тело. Как-то позже, когда Ф. К. переехал и Ольга Николаевна устроила за ним очень хороший уход, я была у него, он показывал мне вещицы А. Н., фарфор, портрет ее. Я между тем обратила внимание на красивый ларец из розового дерева, старинный с инкрустациями. Я шутя сказала: „когда-то, должно быть, здесь хранились драгоценности очаровательной дамы“. „Драгоценности?“ — спросил Ф. К., посмотрел на меня пристально и после паузы, подняв крышку ларца, дрожащими руками развернул какую-то ткань, и я увидела старенькую разорванную шелковую шляпу. В ней она ушла в ту ночь, прибавил он каменным, вялым голосом. Это была страшная минута, я отвернулась, у меня стучали зубы. Шляпу принесла какая-то женщина. Она вытащила ее из воды на Ждановке и, прочтя объявление о награде тому, кто укажет местопребывание А. Н., догадалась принести эту шляпу по указанному адресу» (ИРЛИ. Р. I. Оп. 35. Ед. хр. № 194. Л. 1—2). Следует уточнить, что тело А. Н. Чеботаревской было найдено только после вскрытия Невы, 2 мая 1922 года, и погребено на Смоленском кладбище.

М. В. Безродный

ОБ ОДНОЙ ПОДПИСИ АЛЕКСЕЯ РЕМИЗОВА

В 1976 году Петер Альберг Енсен и Петер Ульф Мёллер (Славянский институт Копенгагенского университета) опубликовали 40 писем А. М. Ремизова к датскому литератору Оге Маделунгу.¹ В конце одного из них — от 13 июня 1922 года — имеется рисунок, сопровождаемый словами «Это моя новая подпись».² В 1987 году увидела свет работа Петера Ульфа Мёллера «Некоторые наблюдения над ремизовским юмором»,³ где, в частности, этот рисунок интерпретируется как монограмма. Исследователь различает здесь прежде всего литеру «А» — инициал личного имени Ремизова — «Алексей».

В коротком зигзаге, вписанном в эту букву, Мёллер прочел «лек», а в примыкающем к правой ножке «А» дугообразном продолжении зигзага — литеру «с», которая, как он пишет, «выступает наподобие круглого живота». Правая ножка «А» и «с» образуют инициал фамилии писателя — букву «Р», данную «как бы в зеркальном отражении». Над «А» помещена другая буква фамилии — «з», которую Ремизов вообще нередко выводил над строкой, подражая манере древнерусских писцов. А поскольку «з» повернута на 90°, это одновременно и «М» — инициал отчества Ремизова — «Михайлович».



Более того, монограмма, по мысли Мёллера, являет собою и своеобразный автопортрет. Перекладина литеры «А» делит рисунок надвое: вверх — машущие крылья, вниз — пустой желудок. «Этот монограмматический портрет, — полагает ученый, — если это действительно портрет, мог бы служить резюме 40 ремизовских писем к Оге Маделунгу: речь в них идет о двух вещах — литературе и отчаянном материальном положении Ремизова». Неслучайным считает Мёллер и то обстоятельство, что 45-летний писатель⁴ избирает себе новую подпись: такое поведение приличествует скорее подростку — взрослые же стараются сохранить подпись и вообще почерк неизменными. Здесь, по мнению исследователя, Ремизов поступает в согласии со своей приватной мифологией, намеренно демонстрируя собственную «неполноценность», чуждость миру взрослых.⁵

Предложение видеть в ремизовском рисунке монограмму-автопортрет и рефлекс приватной мифологии писателя представляется не только остроумным, но и в высшей степени правдоподобным. Однако найденное Мёллером прочтение удовлетворительно лишь отчасти. В самом деле, если наличие в вензеле литер «А» и «з» бесспорно, то трактовка последней еще и как «М» кажется весьма сомнительной; еще меньше доверия вызывает догадка о присутствии в монограмме литер «с», «Р» и «лек». В действительности зигзаг с дугообразным продолжением соответствует не пяти буквам, а одной — «кси», передающей «кс» в слове «Алексей» и, как обычно у Ремизова, ориентированной по начертанию скорее на «кси» византийского унциала, чем на кириллическое «кси» (ср. хотя бы подпись на рисунке, которая предшествует монограмме). Ошибки не возникло бы, обрати Мёллер внимание на следующее место из «Взвихренной Руси»:

«Я писал завитушато... и в конце подпись свою вывел:

с голубем, со змеей, с бесконечностью —
с крылатым „з“, со змеиным „кси“...»⁶

В пользу нашего прочтения рисунка — как сочетания «А», «кси» и «з» — говорит и то, что эти же три буквы, сходно начертанные, но иначе соположенные, легко опознаются в других подписях Ремизова, сделанных тогда же, в начале 1920-х годов: например, в дарственной надписи С. Я. Осипову на форзаце «Ахру»⁷ или — уже в печатном воспроизведении — на титульном листе книги «Пляс Иродиады» и на обложке сборника «Лалазар», выполненной по эскизу автора.⁸

Перейдем к вопросу об «изобразительности» монограммы. Ю. П. Анненков, вспоминая о незаурядном даровании Ремизова-рисовальщика и каллиграфа, замечал: «Графика Ремизова часто переходила в почерк...»⁹ «...*Написанное и напечатанное*, — полагал Ремизов, — по существу одно. Каждый писец может сделаться рисовальщиком, а рисовальщик непременно писец».¹⁰ «Самый же прием рисования, — сообщал он, — у меня определился способом моего письма: я держу карандаш как ручку, завивая и расчеркивая, как будто пишу...»¹¹ Во многом сходные с исканиями европейских авангардистов, опыты Ремизова в сфере синтеза слова и изображения воскрешали искусство древнерусских писцов и традиции барочного орнаментализма; известен интерес писателя к графическим экспериментам Симеона Полоцкого: «Он, как я за ним, хотел, чтобы слова не только говорили, но и представляли...»¹²

В рассматриваемом случае «представляют» даже не слова, а буквы, причем особенно активными оказываются те из них, что образуют имя и фамилию писателя. Вспомним «зооморф-

15¹/₂ Русская литература, № 1, 1990 г.

ность» литер «з» и «кси» и обратим внимание на следующее описание ожившего инициала: «— Вас зовут Алексеем.

Голос мне показался очень знакомым и я очнулся.

Я хотел ответить, но почувствовал, что даже „А“ не выговаривается, я только следил за начертанием моего имени: „Алексей“. И вдруг „А“ отделилось — и выходит аист: спотыкаясь, аист идет и прямо в глаза мне».¹³

Мёллер усматривает в ремизовском рисунке ироническое объединение резко контрастных образов: крыльев, символизирующих устремленность художника к высокому идеалу, и пустого желудка, выразительно напоминающего о «земном» притяжении. Иначе говоря, по мысли исследователя, перед нами подобие аллегории. Между тем приведенные выше примеры говорят об ориентации ремизовского «видения» на фигуративность не конвенционального, а иконического типа;¹⁴ кроме того, для автопортрета «содержание» рисунка, пожалуй, чересчур абстрактно и универсально. Наконец, в предложенном Мёллером прочтении ряд элементов рисунка не учтен вовсе.

Нам кажется более обоснованным видеть в «новой подписи» Ремизова условное изображение *птицы*, а именно ее левoproфильный силуэт: перекадина и левая ножка «А» образуют раскрытый клюв, а литера «з» — стилизованный хохолок. Причем это действительно своего рода автопортрет.

Мифологизируя собственную личность и судьбу, писатель привык находить особый смысл во всем, что сопровождало его появление в мире: «Оттого, должно быть, что родился я в Купальскую ночь, когда в полночь цветет папоротник и вся нечисть лесная и водная собирается в купальский хоровод и бывает особенно буйна и громка, я почувствовал в себе глаз на этих лесных и водяных духов... Назвали меня Алексеем, именем Алексея божия человека — странника римского. И вот нечаянно и негаданно судьба дала мне в руки посох, и в ранней молодости странствие выпало мне на долю», — пишет Ремизов в одной из автобиографий 1920-х годов, а начинает ее словами: «Фамилия моя происходит от колядной птицы *ремеза*. . .».¹⁵ «Ремизовы, — указывает он в другом месте, — всегда писались через „ять“... Имя идет с юга: птица *ремъз*».¹⁶ «...Ремизов, происходя от птицы», — представляется писатель гостям.¹⁷

В этюде «Ремез — первая пташка» (1907),¹⁸ опираясь на сведения, почерпнутые преимущественно из книги А. А. Потебни «Объяснения малорусских и сродных народных песен», в первом томе которой приводится и разбирается текст песни «Ой ти, ремезе, ремезоньку...»,¹⁹ Ремизов описывает внешний вид и повадки птицы и пересказывает предания о ней. Для нас в этом этюде интересны прежде всего те детали, которые добавлены писателем от себя и, так сказать, о себе: замечание о слабоголосости ремеза и указание на сходство этой птицы с кукушкой. Первое превращает

этюд в своеобразную автохарактеристику: самоумаление, представление о мизерности собственного вклада в современный литературный процесс — весьма устойчивые у Ремизова мотивы,²⁰ равно как и оценка масштабности писательского дарования по «силе голоса»; см., например, следующие его высказывания: «Меня заливают песней. И тысячной доли я не выразил того, что, слышу, звучит во мне»; «Мне отпущен небольшой голос, и в этом вся моя беда... Так я себя и определяю: слабоголосый писатель»; «Не хватило голоса...»; «...нельзя „научить писать“, нельзя научить петь безголосого!».²¹

«Голос у него маленький, а хочет он петь по-большому», — говорится в одном из рассказов о герое, которому приданы авторские черты.²² Вот и «ремез — первая пташка»: «большая певунья», а «голос... маленький».²³ Объясняет эту особенность специальный «этиологический» текст «Ремез-птица» (1913):²⁴ здесь сообщается, что «звонче во всем бору не было птицы», да Бог «покарал шаловатую птицу — отнял от ремеза силу».²⁵

И, наконец, по поводу сходства ремеза с кукушкой. Песни, в которых выведен образ кукушки, отнесены у Потебни к «семейству» песен «Ой ти, ремезе, ремезоньку...»,²⁶ объединенных указанием на «возможность гибели, разорение гнезда».²⁷ Со временем эти мотивы утратят для Ремизова исключительно «книжное» звучание: кукушка станет символом тоски по «гнезду» и «птенцу» (эмигрируя, Ремизовы были вынуждены оставить в России дочь). Комната писателя в парижской квартире именовалась «кукушкина» — здесь висели часы с кукушкой, и с их ходом Ремизов связывал свою судьбу.

В начале 1930-х годов писатель публикует несколько произведений под псевдонимом «Василий Куковников».²⁸ «История новой его фамилии: Куковников, — которую он придумал себе за границей, мне неизвестна, — пишет В. В. Смиренский. — Но любопытно, что она, по созвучию напоминающая и любимых им кукол, и Нестора Кукольника, чем-то, видимо, оказалась Ремизову родственной и близкой».²⁹ Предложенная мемуаристом этимология неверна — псевдоним произведен от глагола «куковать», т. е. восходит к «птичьей» теме приватной мифологии писателя.³⁰

В заключение заметим, что тему эту намеренно или невольно поддерживали современники Алексея Ремизова. В. Я. Шишков писал ему: «Эх, нет крыльев — прилетел бы к Вам, хоть бы птичкой обернуться, да прилететь побеседовать бы с Вами...».³¹ «Влечет меня к себе (в Вас. — М. В.), — признавался Горький, — оригинальнейший художник, словотворец, иногда — до жути красивый и мощный. Есть такая птица — шур, неярко она оперена, если смотреть издали, но — удивительно тиха и задушевна ее песня. Отдаленная песня, от пращуров, какой-то задумчивой древности. Когда читаю Ваши книги — предо мною эта странная птица».³²

¹ Письма А. М. Ремизова и В. Я. Брюсова к О. Маделунгу. Copenhagen, 1976. С. 13—56.

² Там же. С. 4 обложки. В настоящем издании воспроизведение см. на с. 225.

³ *Möller P. U. Some observations on Remizov's humor // Aleksey Remizov: Approaches to a protean writer. Columbus (Ohio), 1987. P. 113—119.*

⁴ Это не совсем точно: 13 июня 1922 года Ремизов еще не исполнилось 45 лет.

⁵ *Möller P. U. Op. cit. P. 113—114.*

⁶ *Ремизов А. Взвихренная Русь. Париж, 1927. С. 288—289.*

⁷ *Ремизов А. Ахру: Повесть петербургская. Берлин, 1922. Экземпляр библиотеки ИРЛИ.*

⁸ *Ремизов А. Пляс Иродиады. Берлин, 1922. С. [1]; Ремизов А. Лалазар: Кавказский сказ. Берлин, 1922. С. 1 обложки.*

⁹ *Анненков Ю. Дневник моих встреч: Цикл трагедий. New York, 1966. Т. 1. С. 228.*

¹⁰ *Ремизов А. Встречи: Петербургский буюрак. Paris, 1981. С. 222.*

¹¹ Из письма к Н. В. Зарецкому от 3 марта 1927 года (*Ceskoslovenská rusistica. 1969. T. 14. Seč. 4. S. 180*). Ср.: «Все мое рисование из каллиграфических завитков. Завитнув, я не могу остановиться и начинаю рисовать» (*Ремизов А. Встречи. С. 225*).

¹² *Кодрянская Н. В. Алексей Ремизов. Париж, [1959]. С. 220. Ценные соображения по этому поводу содержатся в работах Жан-Клода Маркадэ «Ремизовские письма» и Антонеллы д'Амелия «Неизданная книга Мерлог: Время и пространство в изобразительном и словесном творчестве А. М. Ремизова» (*Aleksej Remizov: Approaches to a protean writer. P. 121—134; 141—166*).*

¹³ *Ремизов А. Иверень: Загогулины моей памяти. Berkeley, 1986. С. 60—61. Было бы, наверно, небезынтересно сопоставить ремизовскую идею самоценности, или, лучше сказать, «самовитости», буквы с приемом персонификации литер у Е. И. Замятина («Сказки про Фиту», «Мы»).*

¹⁴ Ср. следующее признание писателя: «... я очень „физический“, „предметный“, „образный“, и чистая мысль — у меня нет рук схватить ее и подчинить себе» (*Ремизов А. Иверень. С. 26*).

¹⁵ *Литературная Россия: Сб. соврем. рус. прозы. М., 1924. Т. 1. С. 27—28.*

¹⁶ *Возрождение. 1957. № 70. С. 31. История изменения фамилии «Ремезовы» в «Ремизовы» подробно излагается в кн.: Ремизов А. Подстриженными глазами: Книга узлов и закрупт памяти. Париж, [1951]. С. 234—235. А. М. Горький, всегда писавший не «Ремизов», а «Ремезов», указывал в письме к М. Э. Козакову от 28 декабря 1932 года: «... фамилию Ремезова надо производить от ремеза, птички семейства синиц» (*Крюкова А. А. М. Горький и А. М. Ремизов: (Переписка и вокруг нее) // Вопросы литературы. 1987. № 8. С. 198, 205*). Публикатор этого письма замечает, что «сам Ремизов настойчиво подчеркивал другое написание своей фами-*

лии» (Там же. С. 198). Это не совсем так: писатель проявлял заботу об ином — чтобы его фамилию не произносили как «Ремизов». Во избежание ошибок он иногда даже указывал верное ударение расписываясь; см., например, его автограф 1907 года (ОР ГПБ. Ф. 459. Ед. хр. 2. Л. 6) и 1912 года (ОР ГПБ. Ф. 124. Ед. хр. 3621. Л. 1).

¹⁷ *Ремизов А. Подстриженными глазами. С. 82.*

¹⁸ Впервые: Альманах 17-ти. СПб., 1909. С. 161—162. В несколько измененном виде этот текст вошел в кн.: *Ремизов А. Сочинения. Пб., 1910—1912. Т. 6. С. 157—159.*

¹⁹ *Потебня А. А. Объяснения малорусских и сродных народных песен. Варшава, 1883. Т. 1. С. 251—258. Источник указан (с ошибкой в дате выхода) в авторском комментарии к этому: Ремизов А. Сочинения. Т. 6. С. 262; см. также: Ремизов А. Подстриженными глазами. С. 233—234; Ремизов А. В розовом блеске. Нью-Йорк, 1952. С. 333. В 1957 году писатель обратился к В. И. Малышеву с просьбой прислать ему текст этой песни (Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1977 год. Л., 1979. С. 209—210).*

²⁰ Впрочем, как отмечают мемуаристы (см., например: *Берберова Н. Н. Курсив мой. München, 1972. С. 305; Кодрянская Н. В. Указ. соч. С. 104; Резникова Н. В. Огненная память. Berkeley, 1980. С. 68*), это самоумаление было во многом нарочитым. Оно сделалось одним из атрибутов ремизовского стиля поведения, иронически противопоставленного жизнестроительным идеалам символистов и их ролевому репертуару («демон», «пророк», «жрец», «мэтр» и пр.). Как нельзя лучше такая позиция соответствовала эстетической программе и художественной практике Ремизова с его установкой на «переписывание», а не «писательство», и пристрастием к поэтизации «детского», «игрушечного», «примитивного» и т. п. Ср.: *Синяевский А. Д. Литературная маска Алексея Ремизова // Aleksey Remizov: Approaches to a protean writer. P. 25—39.*

²¹ *Кодрянская Н. В. Указ. соч. С. 88, 91, 110, 136.*

²² *Ремизов А. Сочинения. Т. 3. С. 74.*

²³ Там же. Т. 6. С. 159.

²⁴ Впервые: Альманах «Гриф»: 1903—1913. М., 1914; С. 136. В несколько измененном виде этот текст вошел в кн.: *Ремизов А. Николины притчи. Пг., 1917. С. 96; Ремизов А. Звенигород окликанный: Николины притчи. Париж, Нью-Йорк, Рига, Харбин, 1924. С. 109—110. В авторском комментарии указан источник: «устюжская сказка г. Лальска, запис. двоюродным братом поэта А. А. Кондратьева» (*Ремизов А. Николины притчи. С. 123*). Использование писателем сюжет (правда, не о ремезе, а о рябчике) схематически изложен в письме Кондратьева к нему от 23 ноября 1912 года (ОР ГПБ. Ф. 634. Ед. хр. 127. Л. 7—8).*

²⁵ Образ ремеза присутствует и в других сочинениях писателя, например, в рассказе «Во-

робьяная ночь» (Ремизов А. Сочинения. Т. 6. С. 50—52, 252) и записи сна «Тризна» (Ремизов А. Весеннее порошье. Пг., 1915. С. 313—315); в последнем произведении орнитоним «ремез» не упоминается, однако описаны облик и повадки именно этой птицы, прямо отождествленной здесь с фигурой автора-сновидца.

²⁶ Потебня А. А. Указ. соч. С. 260—268.

²⁷ Там же. С. 258.

²⁸ В указателе Элен Синани «Bibliographie des oeuvres de Alexis Remizov» (Paris, 1978) зарегистрировано четыре такие публикации; Хорст Лампл (Bemerkungen und Ergänzungen zur Bibliographie A. M. Remizovs // Wiener Slavistischer Almanach. 1978. Bd. 2. S. 301—326) ничего не добавляет к этому перечню. Ср. также ремизовский этюд «Баснописец Куковников», впервые опубликованный в «Числах» (1933. № 9) и вошедший в книгу «Учитель музыки» (Paris, 1983. С. 345—355).

²⁹ ОР ГПБ. Ф. 1049. Ед. хр. 3. Л. 7.

³⁰ Ср. «орнитологический» финал этюда о

Куковникове: «Гоголем вышел я от Куковникова» (Ремизов А. М. Учитель музыки. С. 355).

³¹ Цит. по: Гречишкин С. С. Архив А. М. Ремизова // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1975 год. Л., 1977. С. 41.

³² Цит. по: Крюкова А. Указ. соч. С. 210.

А. М. Панченко, ознакомившись с нашим толкованием монограммы, предложил дополнить его — попытаться взглянуть на ремизовскую подпись глазами человека, не знающего, чья она. В этом случае сплетение литер может быть прочитано как «АЗЪ» («кси» напоминает вычурный «ерь»), а перекадина у «А» осмыслена в качестве изображения земной поверхности, «линии жизни», отсылающей к странничеству. «Азъ» (я) — это человек, «возвышающийся» к небесной тверди и «углубляющийся» в землю. Заметим, что такое осмысление монограммы, по-видимому, не планировалось Ремизовым, но любопытно как свидетельство богатых интерпретационных возможностей этого текста-рисунка.

В. В. Перхин

ДВА ПИСЬМА АНДРЕЯ ПЛАТОНОВА

Публикуемые письма относятся к самому тревожному периоду душевной и творческой жизни Андрея Платонова.

Повесть «Впрок» (Красная новь. 1931. № 3) была встречена градом политических обвинений. Писателя стали называть «идеологическим агентом кулачества» (А. Фадеев), «распоясавшимся классовым врагом» (И. Макарьев), «литературным подкулачником» (А. Селивановский), «контрреволюционером» (Я. Эльсберг). Все это было сказано о Платонове на страницах периодики во второй половине июня 1931 года и повторялось в последующие месяцы.

Тогда время, когда действовал выдвинутый рапповцами лозунг «союзник или враг», когда политический критерий стал доминирующим в критике «неистовых ревнителей». Сталинская идея обострения классовой борьбы, неоднократно им повторявшаяся после 1928 года, была усвоена руководителями литературной жизни. В соответствии с ней пресекалась всякая попытка писателей «сметь свое суждение иметь» о происходящих в стране процессах. Звучавшие еще недавно призывы А. В. Луначарского: «Трудовой интеллигенции и крестьянству мы должны дать возможность высказаться...»¹; «Тактика „удара“ в высшей степени неприемлема для нас»² — в 1931 году уже никто не решался повторять в печати. О каком праве «высказаться» можно было вести речь, если в 1929—1931 годах были закрыты многие литературно-художественные общества, в том числе такие, известные еще с начала XIX века, как Общество любителей российской словесности и Общество поощрения художеств. Более того,

возрастала опасность, что политическое недоверие обернется арестом. Не случайно некоторые писатели говорили, как бы обращаясь к властям: «Кто любит страну и народ и любит правду этой страны и этого народа — ни один такой писатель ради правды не испугается ни тюрьмы, ни смерти».³

Повестью «Впрок» Платонов еще раз доказал, что он «любит правду этой страны и этого народа». При этом он и в ней был верен ленинскому критерию социальной справедливости и правды. Это ясно уже из того, как иронически нарисован образ Упоева, который в 1930 году, находясь «во главе сплошной коллективизации», «сметает кулака со всей революционной суши», тогда как при Ленине его посадили под арест за то, что «стихийно» сжег кулацкий хутор.⁴

Важно отметить, что тогда же ленинскую точку зрения отстаивала Н. К. Крупская. В начале 1930 года она подготовила брошюру «В. И. Ленин о колхозах», которая вызвала возражения у издательских редакторов, требовавших приведения текста в соответствие с политическими установками. А. Верхотурский, зав. сектором массовой литературы, писал 30 марта 1930 года председателю правления Госиздата А. Б. Халатову: «Н. К. Крупская не соглашается с наиболее важными замечаниями. Ни из текста приводимых ленинских высказываний, ни из ее заключительных слов не ясны причины, заставившие советскую власть решиться на такой шаг («ликвидацию кулачества как класса». — В. П.). Перед любым нашим читателем по прочтении книжки (Н. К. Крупской. — В. П.) вста-

нет вопрос: насколько сказанное Лениным о колхозах соответствует тому, что делается у нас в настоящее время, насколько политика партии вытекает из положения о колхозном строительстве, высказанного тов. Лениным. Крупская обещает об этом высказаться в другой брошюре».⁵

Уход Крупской от прямого ответа на этот вопрос был, по-видимому, намеком на разительное несходство ленинской и сталинской политики. Это беспокоило редактора: «Кроме сказанного мы обращаем Ваше внимание еще и на следующее место в брошюре: „Но как в 1919 году партия призывала к внимательному отношению к середняку, так и теперь...“ Между призывами партии в 1919 году и отношением ее к середняку в наше время — существенная разница, поэтому следует изменить редакцию фразы».⁶

Изменить фразу в угоду новой политической линии, прикрыв ее ленинским авторитетом, — вот чего хотел редактор. Крупская не уступала, стремясь донести ленинские идеи. По-своему сделал это Платонов в повести «Впрок». На ее страницах звучит мысль о бережном отношении к середняку, протест против тех, кто «официально-косноязычно приучили народ думать».⁷

К Ленину же восходит постоянно звучащая мысль о необходимости слушать народное мнение, собирать «бедняцко-середняцкий пленум».⁸ Фактически Платонов воспроизвел здесь крестьянские мысли, которые он мог узнать в поездках по Центральной Черноземной области. Подтвердим это, процитировав письма крестьян в «Правду», написанные в 1929-м—начале 1930 года: «... партия сбилась с правильного пути, с ленинского пути, взяла ретиво влево. Станьте на путь Ленина — и мы пойдем твердо к заветному»; «Все крестьяне говорят: Владимир Ильич Ленин дал нам свободу, а у нас ее отнимают»; «Ленин говорил: прислушайтесь течения народа».⁹

Эти же письма бесспорно имела в виду М. И. Ульянова, работавшая ответственным секретарем «Правды», когда 22 апреля 1929 года писала: «За последнее время получают все более тревожные письма о больших колебаниях в деревне (в связи с чрезвычайными мерами, голодом в потребляющих губерниях, нарушением революционной законности...». М. И. Ульянова выступала против «однобокой информации» в прессе, так как «точка зрения, замалчивающая или затушевывающая трудности и опасности, а также чрезмерные восторги перед достижениями будут проявлением ограниченного самодовольства и комчванства».¹⁰

Платонов и старался в повести «Впрок» не затушевывать «трудности и опасности» коллективизации, быть верным ленинскому требованию правды, находясь тем самым в ряду таких людей, как Н. К. Крупская и М. И. Ульянова. Однако иным были озабочены рапповские критики; им-то и были свойственны «чрезмерные восторги перед достижениями». Поэтому они осудили повесть, отрицая очевидные и, конечно,

им тоже известные вещи. Вот несколько примеров.

Показ Платоновым недостатков в «коммунистическом руководстве колхозным движением» Фадеев назвал «попыткой оклеветать» это руководство.¹¹ Но он не говорил, что этих недостатков не было и нет. Он только требовал показывать «передовых крестьян».¹²

И. Макарьев интерпретировал образ Упоева как показ Платоновым «лица нашей партии»,¹³ а поэтому, в частности, повесть назвал «клеветой классового врага». Как и Фадеев, не отрицая колхозных недостатков, он разрешал, однако, лишь «легкую сатиру». Критик отказал писателю в правде изображения, голословно утверждая: «В действительности не так...»¹⁴

«Восторг перед достижениями» коллективизации руководил и пером А. Селивановского. Он соглашался, что есть «бюрократические извращения в работе колхозов» и «перегибы» в колхозном движении. Только напрасно Платонов винит «центральное руководство». Лучшее бы он показал «подлинных руководителей колхозов, выдвинутых социалистической революцией».¹⁵

К какой бы статье мы ни обратились — везде в основе одна схема: писатель не должен выпячивать недостатки, он должен показывать достижения. Критики как будто старались прилежно «соответствовать» заголовкам, пестревшим на первых полосах «Литературной газеты»: «Ударник — центральная фигура пролетарской литературы»; «Страна должна знать своих героев»; «Не включившиеся в работу по показу героев — дезертиры с фронта борьбы за большевистское искусство».

Такое единодушие наводило на мысль об одном источнике вдохновения. Да критики и не скрывали, что опирались на указания Сталина. На его выступлениях они учились политическим оценкам, из его речей знали, какую действительность должен изображать писатель. П. Березов прямо говорил, что он руководствовался письмом Сталина «О некоторых вопросах истории большевизма» (1931). Оно является, писал критик, «прямой директивой для марксистской критики в смысле беспощадного разоблачения фальсификаторов в области художественной литературы».¹⁶

Платонов был поставлен перед выбором: или создавать вещи «по нашему заказу», или остаться «крупным даровитым писателем»; или последовать советам критиков, вовсе не думающих о таланте, а только призывающих к сталинскому пониманию процессов действительности и показа ее в искусстве, или остаться самим собой и, как следствие, быть изъятым из литературной жизни в качестве «классового врага» и «фальсификатора в области художественной литературы».

В письме к М. Горькому от 24 июля 1931 года Платонов признавался, что «мучительно» переживает проработку в печати, что много «выстрадал», что «жить с клеймом классового врага невозможно».¹⁷ «Рабочий класс — это моя родина», — писал Платонов. И это было действительно так. Поэтому ему особенно горько было

сознавать, что критика встала между ним и читателями, «своим классом». Превозмогая себя и, может быть, инстинктивно защищаясь, он старался признать положительное воздействие «оглушающей» критики. Но зоркий разум не позволял обманываться. Ему временами казалось, что критика могла иметь и неосознанную цель — «довести меня до этого состояния»,¹⁸ т. е. до состояния «классового врага». Платонов чувство-

вал пристрастность критики, ее заданность. Но критика-то была из лагеря, связанного с его «родиной». К тому же главным обвинителем оказался редактор журнала, напечатавшего «Впрок». Все это усугубляло не только страдания, но и затрудняло выработку ответа. Поэтому, отправив одно письмо, Платонов через несколько дней посылает второе, внося в него существенные уточнения.¹⁹

В РЕДАКЦИЮ «ПРАВДЫ» И «ЛИТЕРАТУРНОЙ ГАЗЕТЫ»

Просьба поместить следующее письмо.

Нижеподписавшийся отрывается от всей своей прошлой литературно-художественной деятельности, выраженной как в напечатанных произведениях, так и в ненапечатанных.

Автор этих произведений, в результате воздействия на него социалистической действительности, собственных усилий навстречу этой действительности и пролетарской критики, пришел к убеждению, что его прозаическая работа, несмотря на положительные субъективные намерения, приносит почти сплошной контрреволюционный вред сознанию пролетарского общества.

Противоречие — между намерением и деятельностью автора — явилось в результате того, что автор ложно считал себя носителем пролетарского мировоззрения, тогда как это мировоззрение ему предстоит еще завоевать.

Нижеподписавшийся, кроме указанных обстоятельств, почувствовал также, что его усилия уже не дают больше художественных предметов, а дают пошлость: вследствие отсутствия пролетарского мировоззрения.

Классовая борьба, напряженная забота пролетариата о социализме, освещающая, ведущая сила партии — все это не находило в авторе

письма тех художественных впечатлений, которых эти явления заслуживали. Кроме того, нижеподписавшийся не понимал, что начавшийся социализм требует от него не только изображения, но и некоторого идеологического опережения действительности — специфической особенности пролетарской литературы, делающей ее помощницей партии.

Автор не писал бы этого письма, если бы не чувствовал в себе силу начать все сначала и если бы он не имел энергии изменить в пролетарскую сторону свою идеологию.²⁰ Главной же заботой автора является не продолжение литературной работы ради ее собственной «преlestи», а создание таких произведений, которые бы с избытком перекрыли тот вред, который был принесен автором в прошлом.

Разумеется — настоящее письмо не есть искупление²¹ моих вредоносных заблуждений, а лишь гарантия их искупить — и разъяснение читателю, как нужно относиться к прошлым моим сочинениям.

Кроме того, каждому критику, который будет заниматься произведениями Платонова, рекомендуется иметь в виду это письмо.

Москва. 9 июня 1931 г.

Андрей Платонов

В РЕДАКЦИЮ «ЛИТЕРАТУРНОЙ ГАЗЕТЫ» И В «ПРАВДУ»

Просьба поместить следующее письмо. (Предыдущее на эту же тему прошу считать недействительным ввиду ряда ошибочных формулировок, допущенных автором по субъективным причинам).*

Я считаю глубоко ошибочной свою прошлую литературно-художественную деятельность. В результате воздействия на меня социалистической действительности, собственных усилий навстречу этой действительности и пролетарской критики я пришел к убеждению, что моя работа, несмотря на положительные субъективные намерения, объективно приносит вред. Противоречие — между намерением и деятельностью автора — явилось в результате того, что автор ложно считал себя носителем пролетарского мировоззрения, тогда как это мировоззрение ему предстоит завоевать.

Это убеждение явилось во мне не сразу, а началось еще с прошлого года, но лишь теперь вылилось в форму катастрофы, благодетельной для моей будущей работы («Впрок» написана более года тому назад, что не может, конечно, служить каким-либо оправданием).

Кроме указанных обстоятельств, я почувствовал также, что мои усилия уже не дают больше художественных предметов, а дают пошлость: вследствие отсутствия пролетарского мировоззрения.

Классовая борьба, напряженная забота пролетариата о социализме, освещающая, ведущая сила партии — все это не находило во мне тех художественных впечатлений, которые эти явления заслуживают. Кроме того, я не понимал, что начавшийся социализм требовал от меня не только изображения, но и некоторого идеоло-

гического опережения действительности — специфической особенности пролетарской литературы, делающей ее помощницей партии.

Я не мог бы написать этого второго письма, если бы не чувствовал в себе силу начать все сначала и если бы не имел энергии изменить в пролетарскую сторону свое творчество — самым решительным образом. Главной же моей заботой является теперь не продолжение литературной работы ради ее собственной «преlestи», а создание таких произведений, которые бы с избытком перекрыли тот вред, который был принесен автором в прошлом.

Письма показывают, что писатель старался идти на уступки, но не соглашался порвать с ленинскими взглядами на социализм, справедливость и правду. Это ясно из того, что, отрекаясь «от всей своей прошлой литературно-художественной деятельности», Платонов не отказывался от своего мировоззрения. А именно это требовалось. Комментируя покаянное письмо другого писателя, редактор «Литературной газеты» С. С. Динамов призывал бороться с неверным мировоззрением посредством «выжигания каленым железом».²³ Платонов же обещал только «завоевать пролетарское мировоззрение», как бы дополнить им уже имеющееся, в крайнем случае «изменить свою идеологию в пролетарскую сторону». Но и эту формулировку во втором варианте письма он объявил «ошибочной» и дал другую: «изменить свое творчество».

Но самое, может быть, важное свидетельство — во втором письме снято отречение от всего «ненапечатанного». Значит, от «Чевенгура» и «Котлована» писатель решил не отказываться. Растерянность после первой атаки критиков проходила.

И все же некоторые, пусть внешние, черты писем Платонова в редакции соответствуют уже сложившимся к тому времени канонам этого жанра: ²⁴ обязательное признание ошибок, благотворного действия критики и обещание подвести черту под прошлым. Учитывая ситуацию, Платонов старался даже формулировать в усредненном стиле. Примечательна замена чисто платоновского выражения «собственное вещество» на «свою идеологию».

Вместе с тем была и существенная разница. Все признавали «политическую ошибочность своего произведения»²⁵ или «целый ряд политически неверных мест».²⁶ Платонов не признал политических ошибок, а значит, и политических обвинений критики. В первом варианте письма еще сказало ее влияние: он написал о «контрреволюционном вреде» своих книг. Во втором письме исправлено: «объективно приносит вред». Уточнения показывают, что от поспешных уступок и покорного следования за обвинителями писатель отказался. Более того, перешел к скрытой полемике. Критика настаивала на сознательном вредительстве — Платонов во втором письме утверждал, что если и был вред, то без

Разумеется, настоящее письмо не есть искупление моих заблуждений, а лишь гарантия их искупить и разъяснение читателю, как нужно относиться к прошлым моим сочинениям.

Кроме того, каждому критику, который будет заниматься произведениями Платонова, рекомендуется иметь в виду это письмо.

14 июня 1931 г.

Андрей Платонов

* фразу в скобках печатать не следует.²²

умысла, «объективно». Другой пример. Выражение «вредоносные заблуждения» исправлено на «мои заблуждения», так как вредоносной, «кулацкой» считала повесть критика.

Все это свидетельствует: Платонов не смог согласиться, что ленинская направленность повести была политической ошибкой.

По мере выхода из шокового состояния полемика с критикой нарастала. В упомянутом письме Горькому, написанном через месяц после удара, гораздо более откровенно, чем в письмах, рассчитанных на обнародование, Платонов сообщал «лично» для Горького, что «двенадцать человек», «видные литераторы», «давали такую высокую оценку моей работе (повести «Впрок». — В. П.), что я сам удивлялся».²⁷ один «сказал мне следующее: ты написал классическую вещь, она будет жить долгие годы».²⁸ Платонов не назвал фамилий, даже слегка осудил «двенадцать» за повышенную оценку, но по всему видно, что он желал, чтобы Горький присоединился к их мнению.²⁹ И тем самым облегчил бы отчаянные переживания Платонова, помог противостоять мучительному давлению критики. Но в эти дни Горький, «веселый, свежий, крепкий», восхищался «Охранной грамотой», беспокоился о ее переводе и издании за границей.³⁰ Судьба интеллигенции была для Горького и в 1931 году все еще ближе, чем судьбы крестьянства. Вероятно, поэтому Платонов не получил ожидаемой поддержки. Духовной опорой оставались воспоминания о мнении «двенадцати» (а может быть, и встречи с ними), а также дневниковое осмысление событий.

В дневниковой записи Платонова, относящейся к 1931 году, читаем: «Не отставать от Ленина ни на шаг! (Сказано искренне и хорошо)».³¹ И в заметках о литературе звучат мысли, перекликающиеся с тем, что сказано об искусстве в «Впрок». В дневнике записано: «Как не похожа жизнь на литературу». Тут же пояснение: в жизни «отчаяние», а в литературе «благородство», легкость чувства. И оценка такой литературы: «Большая ложь». И это в то время, когда в письмах в «Правду» он как будто признавал нужным и для себя принцип пролетарской литературы — давать «некоторое идеологическое опережение действительности».

Ясно, что критика не столкнула Платонова на позиции «чрезмерных восторгов», не сделала

из него писателя «по заказу». Об этом свидетельствуют «Мусорный ветер», «Ювенильное море», «Возвращение», а в области теории — толкование сатиры в соответствии с творческими принципами «Котлована» и «Впрок».³² Но все это было результатом сложного внутреннего драматического развития. После 1931 года оно определялось противоборством сложившегося в 20-е годы художественного опыта и мировоззрения, в котором важнейшей координатой была ленинская традиция, с идеями и правилами не родственными писателю, но которые агрессивно навязывались под видом стопроцентной пролетарской идеологии. Публикуемые письма проливают дополнительный свет на истоки той эволюции, которая приведет Платонова к знаменитым критическим статьям конца 30-х годов.

говорил Луначарский, «нужно, чтобы он не потерял своего творческого таланта. Нам не нужно хорошего мастера, который будет давать по нашему заказу вещи, — нам нужен крупный даровитый писатель» (Лит. газ. 1931. 10 июня).¹⁷ Вопросы литературы. 1988. № 9. С. 177, 178.

¹⁸ Там же. С. 177.

¹⁹ Письма хранятся в ААН СССР (Ф. 520. Оп. 2. Ед. хр. 294. Л. 1—3).

²⁰ Первоначально: «собственное вещество».

²¹ Первоначально: «самоискупление».

²² Прим. Платонова (написано карандашом).

²³ Динамов С. От редакции // Лит. газ. 1931. 20 мая.

²⁴ Только весной и летом 1931 года «Литературная газета» опубликовала более десяти писем с извинениями за литературные ошибки: Б. Лавренина (20 мая), Ив. Катаева (30 мая), Ан. Троицкого (20 июня) и др.

²⁵ Романов П. Письмо в редакцию // Лит. газ. 1931. 15 июля.

²⁶ Юрин М. Письмо в редакцию // Там же. 9 апр.

²⁷ Вопросы литературы. 1988. № 9. С. 177.

²⁸ Там же. С. 178.

²⁹ Примечательно, что доверительность сочеталась с осмотрительностью. Выяснить имена — особая задача. Пока отметим оговорку Платонова, что многих из двенадцати он «не перестал уважать и теперь». Она заставляет задуматься, кто же выпал из числа «уважаемых». Можно предположить, что это мог быть Фадеев, который напечатал «Впрок», а потом последовательно громил повесть как «враждебное нам литературное произведение» (Подъем. 1932. № 1. С. 91). И еще. Среди уважаемых литераторов, вероятно, был А. В. Луначарский, который в феврале 1933 года ознакомился с рукописью «Ювенильного моря» (без ведома Платонова это не могло случиться) и записал в дневнике: «... прочли «Ювенильное море», злую, печальную и почти страшную пародию Платонова, которая, конечно, не пройдет в печать». (Информация любезно предоставлена И. А. Луначарской).

³⁰ Борис Пастернак в переписке с Максимом Горьким // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1988. Т. 45. № 3. С. 269.

³¹ Лит. Россия. 1982. 1 янв. С. 8.

³² См.: Платонов А. Размышления читателя. М., 1980. С. 87—91.

¹ Луначарский А. В. Статьи о советской литературе. М., 1971. С. 129.

² Пути развития театра. М., 1927. С. 231.

³ Яковлев А. С. «Заметки о романе «Человек и пустыня» // ААН СССР. Ф. 597. Оп. 3. Ед. хр. 12. Л. 29.

⁴ Платонов А. Впрок // Дон. 1987. № 12. С. 96.

⁵ ААН СССР. Ф. 520. Оп. 2. Ед. хр. 87. Л. 3.

⁶ Там же.

⁷ Платонов А. Впрок. С. 100.

⁸ Там же.

⁹ ААН СССР. Ф. 520. Оп. 1. Ед. хр. 207. Л. 2—4. В крестьянских письмах постоянно звучит антитеза «Ленин—Сталин». Она же составляет существенную часть содержания повести «Впрок».

¹⁰ Изв. ЦК КПСС. 1989. № 1. С. 127.

¹¹ Фадеев А. Об одной кулацкой хронике // Красная новь. 1931. № 5—6. С. 207.

¹² Там же. С. 208.

¹³ Макарьев И. Клевета // На литературном посту. 1931. № 18. С. 27.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Селивановский А. В чем «сомневается» Андрей Платонов // Лит. газ. 1931. 10 июня.

¹⁶ Березов П. Под маской // Пролетарский авангард. 1932. № 2. Стлб. 168. Это поразительно не походило на призыв Луначарского, который еще пытался противостоять политике «беспощадного разоблачения». Мало заставить писателя «идти с коммунистической партией»,

В. Н. Запелалов

О СУДЬБЕ ШОЛОХОВСКОГО АРХИВА

В годы Великой Отечественной войны литературный архив М. А. Шолохова был почти полностью и, как казалось до сих пор, бесследно утрачен.¹ Неизвестные ранее факты об этом, а также новые материалы, недавно пере-

данные в дар Пушкинскому Дому старшей дочерью писателя Светланой Михайловной Шолоховой, проливают свет на судьбу его довоенного архива, о котором в литературе имеются самые противоречивые суждения.

В октябре 1941 года М. А. Шолохов, в то время полковой комиссар РККА,² находившийся в качестве военного корреспондента «Правды», «Красной Звезды» и Совинформбюро на Западном фронте, приехал в станицу Вешенскую, чтобы эвакуировать семью в Заволжье. Тогда же он занялся и своим архивом.

Местному плотнику, рассказывает С. М. Шолохова, были заказаны два больших деревянных ящика с крышками. Правда, в один из них пришлось сложить посуду и охотничьи ружья, в другой — поместили рукописи и документы. Из своего обширного архива Шолохов, по словам дочери, отобрал все то, что представляло для него ценность особую: автографы четырех книг «Тихого Дона», главы «Донщины», автографы первой и черновой вариант второй книги романа «Поднятая целина», диплом лауреата Сталинской премии,³ присужденной в 1941 году за роман-эпопею «Тихий Дон», письма М. Горького, А. Серафимовича, Н. Островского, А. Фадеева, Т. Драйзера, Э. Колдуэлла, записные книжки, фенологические дневники и другие ценные бумаги. Помимо этого, он сложил в ящик адресованные ему письма и телеграммы Сталина. В них содержались ответы Шолохову на его просьбы разобраться с грубыми нарушениями законности по отношению к партийным и хозяйственным руководителям Вешенского и Верхнедонского районов и оказать продовольственную помощь населению.⁴

Не исключено, что среди отобранного находились и материалы, связанные с начальным периодом творческой деятельности писателя: черновики ранних рассказов, рукописи незавершенных произведений.⁵

Ящики с архивом, посудой и охотничьими ружьями были закопаны во дворе дома. Эвакуировав семью в г. Николаевск — районный центр Сталинградской (ныне Волгоградской) области, Шолохов уехал на фронт.

Летом 1942 года писатель получил отпуск по ранению (во время аварии военного самолета он был контужен)⁶ и в конце июня приехал в Николаевск и перевез семью в Вешенскую. В это время наступление советских войск в районе Харькова закончилось неудачно. Гитлеровцы внезапно прорвали фронт и двинулись на Сталинград и Кавказ. События развивались столь стремительно, что в Вешенской вскоре появились отступающие части Красной Армии.⁷ В те дни (скорее всего это было шестого или седьмого июля), вспоминает Светлана Михайловна, в дом Шолохова пришел офицер саперной части и сообщил, что немцы вышли к Россоши и следует срочно эвакуироваться. Начались сборы. Когда около здания райкома шла погрузка архивов партийных и советских организаций, начальник районного отдела НКВД Н. Н. Лудищев⁸ предложил Шолохову помощь в эвакуации его архива. Деревянный ящик с рукописями и документами, собранный еще в октябре 1941 года (извлеченный из земли, он со дня приезда писателя в станицу стоял нераспечатанным), Шолохов хотел было снова закопать во дворе дома, но на сей раз, получив

особые гарантии на его сохранность, сдал на поечение Вешенского районного отдела НКВД.

В ящике находилась самая ценная часть литературного архива писателя, другая часть вместе с библиотекой была оставлена им дома. Как знать, не появилась в эти дни Шолохов в Вешенской, иной была бы судьба его рукописей, по-иному сложилась бы и послевоенная творческая судьба писателя.

8 июля фашистская авиация уже совершила первый налет на станицу. Здесь важное стратегическое значение имел мост — единственная уцелевшая переправа через Дон.⁹ После первой бомбежки Шолохов на своем стареньком форде сначала вывез семью на близлежащий хутор Солонцовский, а вечером вернулся за оставшейся при хозяйстве матерью и кое-какими детскими вещами. Ему сообщили, что мать убита. Она погибла во время очередного налета фашистской авиации, сраженная осколком возле своего дома. Бойцы Красной Армии помогли Шолохову похоронить Анастасию Даниловну.¹⁰ Из хутора Солонцовского писатель вывез семью снова в Николаевск, а затем — в поселок Дарьинск Северо-Казахстанской области и уехал на фронт.

Зимой 1943 года Шолохов в письме П. Луговому и друзьям писал из Уральска: «По-прежнему ли вы в Дударевке или в Вешенской? И что осталось от этой бедной станички? Очень хотелось бы побывать у вас и посмотреть. Думаю, что мне удастся завернуть к вам и увидеться со всеми после полугодовой разлуки. Где ваши семьи? Вернулись ли в Вешенскую? Тебе придется писать большое письмо!

Павел¹¹ выехал в Вешки, чтобы захватить кое-что из имущества, в частности, перешли с ним мой архив, который хранился в райНКВД, и помоги ему добраться до Камышина, а оттуда уж мы его переправим как-нибудь в Уральск. Ребята, что осталось — и осталось ли? — от моей библиотеки? Нельзя ли собрать хоть что-либо? Ведь немцев в Вешенской не было, неужели свои растащили?»¹²

Однако до самого конца войны Шолохов ничего не знал о судьбе своего архива и библиотеки. В Вешенскую он вернулся только в июне 1944 года.

Богатая шолоховская библиотека, которую начал собирать еще его отец, и значительная часть архива, оставленные при эвакуации в доме, погибли. Из записок секретаря Вешенского райкома партии П. Лугового мы узнаем, что в двухэтажном доме писателя жили бойцы отступающих частей Красной Армии, располагаясь наблюдательный пункт. Кто-то из военных отдал распоряжение погрузить часть архива и библиотеки на грузовик и отправил их в Сталинград, но в сожженном дотла городе она вряд ли могла уцелеть. (По другим источникам, ее отправили в станицу Каменскую).¹³

Дом Шолохова сильно пострадал от бомбежек и артобстрелов. Невзорвавшаяся авиабомба пробила крышу дома и пол, повредила столбы, поддерживавшие мезонин. Один снаряд угодил прямо в шкафы и ящики.¹⁴ Бумаги,

16 Русская литература, № 1, 1990 г.

выброшенные взрывной волной, разносил ветер. Кое-что из бумаг собрали на плащ-палатку и закопали во дворе дома.¹⁵ Остальное было разобрано местными жителями и бойцами Красной Армии для разнообразных нужд.

Печальная участь постигла и деревянный ящик с рукописями, сданный на хранение в районный отдел НКВД. Во время спешной эвакуации из станицы Вешенской в июле 1942 года он пропал при загадочных обстоятельствах. Гитлеровцев в Вешенской не было. Они находились на правом берегу Дона. Станица была занята частями Красной Армии. Но ящик с архивом исчез, и исчез бесследно. Согласно одной из версий, пожалуй самой распространенной, «вражеская бомба во время одной из бомбежек станицы угодила в приготовленные к эвакуации на восток ящики с документами и бумагами, среди которых были и рукописи Шолохова; многое безвозвратно погибло, сгорело, кое-что разлетелось по улице и чудом сохранилось».¹⁶

Поиск архива Шолохова никто не занимался. Партийные, а тем более архивы НКВД были закрыты. После войны Шолохов, по словам Светланы Михайловны, писал проживавшему тогда в Ростове бывшему начальнику Вешенского районного отдела НКВД Н. Н. Лудишеву, но тот на письма Шолохова не отвечал и всячески избегал встречи с писателем.

История с исчезновением ящика с шолоховскими рукописями до последнего времени была покрыта тайной. Существующие в литературе различные версии о том, как был утрачен ящик с шолоховским архивом, основаны преимущественно на устных рассказах, нечетких воспоминаниях тех, кто летом 1942 года оборонял станицу Вешенскую, а также на всякого рода догадках и предположениях, ничем документально не подтвержденных. Следует подчеркнуть в этой связи, что, как бы стройно и последовательно ни пытались выстраивать подобные версии, без опоры на факты и документальные свидетельства трагедийный момент

в биографии писателя будет обретать характер литературной легенды.

Новые материалы, в частности публикуемое ниже письмо директора Института Маркса—Энгельса—Ленина В. Кружкова Шолохову, проливают свет на судьбу литературного архива писателя. На письме В. Кружкова рукой Шолохова сделаны пометы — в этом его особая ценность.

«Уважаемый Михаил Александрович!

Посылаю Вам фотокопию письма И. В. Сталина, адресованного Вам 6.V. 1933 г. и Ваш мандат делегата XVIII съезда партии.¹⁷

Эти документы случайно¹⁸ были найдены полковником 2-го Танкового корпуса¹⁹ тов. Чепиги Д. Г.²⁰ в Вашем доме²¹ в станице Вешенской при отступлении наших войск.

Только 17-го февраля с. г. они были переданы в Институт Маркса—Энгельса—Ленина при ЦК ВКП(б).

Михаил Александрович! Убедительно прошу подлинник письма тов. Сталина разрешить оставить на хранении в Архиве ИМЭЛ.²²

Жду ответа.

Желаю Вам успехов в работе.

С приветом Директор ИМЭЛ В. Кружков 11 марта 1947 г.»

На письме В. Кружкова, внизу, рукой Шолохова написано:

«Эти документы были найдены не „случайно“ и не в моем доме, а в здании райотдела НКВД, в ящике, который был брошен сотрудниками НКВД при поспешном бегстве из Вешенской.

Ящик этот был передан мною 12.6.42 г.²³ на предмет отправки его в неугрожаемую зону. 31.1.64

М. Шолохов»

Новые факты о драматической судьбе шолоховского архива (когда эта статья была уже набрана, в ЦГАЛИ выявлены еще несколько страниц черновой рукописи «Тихого Дона» и другие ранее неизвестные материалы)²⁴ вселяют надежду, что утерянные рукописи и документы писателя когда-нибудь найдутся.

Примечания

¹ От довоенного архива М. А. Шолохова уцелела лишь самая мизерная часть — 140 разрозненных страниц черновой рукописи третьей и четвертой книг «Тихого Дона». По воле автора они хранятся ныне в рукописном отделе Пушкинского Дома.

² В апреле 1939 года Шолохову было присвоено воинское звание полковой комиссар.

³ Сталинские премии 1, 2, и 3-й степени присуждались в 1940—1952 годах.

⁴ См.: *Луговой П.* С кровью и потом // *Дон*. 1988. № 6. С. 109—133, а также: Документы свидетельствуют: Из истории деревни накануне и в ходе коллективизации: 1927—1932. М., 1989. С. 471 (письмо Шолохова Сталину).

⁵ Известно, что в период работы над четвертой книгой «Тихого Дона» и второй частью

романа «Поднятая целина» Шолохов обратился к драматургии и работал над пьесами об «отцах и детях крестьянского происхождения» (см.: *Дир.* Разговор с Шолоховым // *Известия*. 1935. 10 марта) и о коллективизации (см.: Пьеса о колхозе: Михаил Шолохов о своих ближайших творческих планах // *Комсомольская правда*. 1934. 29 июня). Кроме того, Шолоховым было написано «несколько „охотничьих“ рассказов» (см.: *Гура В.* Вечно живое слово: Новые материалы о М. Шолохове // *Вопросы литературы*. 1965. № 4. С. 18).

⁶ См.: *Лежнев И.* Путь Шолохова. М., 1958. С. 402.

⁷ В мемуарах Н. Грибачева, участника боевых действий в верховьях Дона, приводится выписка из приказа по одному из соединений:

«„Вы все видели отход наших частей на левый берег р. Дон. Паника, страх — вот подлинная причина наших неудач.

ПРИКАЗЫВАЮ:

Всем частям дивизии ценой жизни удерживать за собой левый берег р. Дон... Огонь ближе, чем на сто метров, не открывать... паникеров, трусов и врагов расстреливать на месте“

Из приказа по дивизии. Июль, 1942 г.
Под станицей Вешенская»

(Грибачев Н. М. Белый ангел в поле: Повесть о солдатах и комбатах. М., 1977. С. 70).

⁸ В воспоминаниях П. Лугового (см.: Указ. соч. С. 143) фамилия начальника Вешенского районного отдела НКВД другая — Федунец.

⁹ См. описание этой переправы в упомянутой книге Н. Грибачева (С. 15).

¹⁰ См.: Вертяков Н. К Вешенской, через тихий Дон // Неделея. 1982. 1—7 февр. № 5. С. 8.

¹¹ Зайцев Павел Иванович — муж сестры Марии Петровны Шолоховой.

¹² Луговой П. Указ. соч. С. 143.

¹³ Вертяков Н. Указ. соч. С. 8.

¹⁴ Луговой П. Указ. соч. С. 142.

¹⁵ Об этом Шолохову рассказала семья Пуховых. Письмо хранится в рукописном отделе Пушкинского Дома.

¹⁶ См.: Бекедин П. Судьба рукописей Шолохова // Молодая гвардия. 1983. № 10. С. 260.

¹⁷ XVIII съезд партии был первым, в котором принимал участие Шолохов.

¹⁸ Слово «случайно» подчеркнуто рукой Шолохова.

¹⁹ Сформирован в апреле 1942 года как 24-й танковый корпус; за боевые заслуги преобразован во 2-й гвардейский танковый корпус, удостоенный почетного наименования Тацинский. Летом 1942 года принимал участие в оборонительных боях на воронежском направлении и в большой излучине Дона (см. об этом: Великая Отечественная война: Энциклопедия. М., 1985. С. 708).

²⁰ Личность не установлена.

²¹ Слова «в Вашем доме» подчеркнуты Шолоховым и сопровождаются знаком вопроса.

²² Ныне письмо хранится в Институте марксизма-ленинизма при ЦК КПСС.

²³ Скорее всего эта датировка (число и месяц) неверна. Шолохов в письме к Г. М. Маленкову от 15 июля 1942 года, видимо посланном из города Николаевска (оно обнаружено В. О. Осиповым в архиве Института марксизма-ленинизма при ЦК КПСС и любезно предоставлено для ознакомления автору данной статьи), сообщает дату приезда в Вешенскую — 6—7 июля, а также дату смерти матери — 8 июля. В книге И. Лежнева «Путь Шолохова» сообщается, что вторично семья Шолохова эвакуировалась 12 июля 1942 года. Видимо, в какой-то из этих дней Шолохов и сдал ящик с литературным архивом в районный отдел НКВД. В одном из архивов Ростовской области найдена справка о сдаче Шолоховым ящика с рукописями и документами в НКВД, однако текст на справке читается с трудом; после реставрации документа мы, надо полагать, узнаем точную дату его составления.

²⁴ См. об этом: Васильев В., Дворяшин Ю. «Тихий Дон»: история и судьба рукописи // Лит. Россия. 1989. № 44. 3 ноября. С. 10.

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

А. А. Грякалов, Ю. Ю. Дорохов

ОТ СТРУКТУРАЛИЗМА К ДЕКОНСТРУКЦИИ

(ЗАПАДНЫЕ ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ТЕОРИИ 70—80-х ГОДОВ XX ВЕКА)

Анализ западных концепций литературоведения и эстетики предполагает выявление их основных проблем, выражающих социально-культурный смысл литературы и искусства.

Речь идет о ведущих типологических линиях художественной культуры и эстетического сознания. Определение доминантных на сегодняшний день тенденций в литературно-эстетическом сознании и художественной практике позволяет классифицировать пеструю картину течений и школ. «... Каждый, кто пишет историю философии, — отмечает К. Маркс, — различает существенное и несущественное, изложение и содержание. . .»¹

Конец 60-х—начало 70-х годов характеризуются специфическими явлениями во всех направлениях западной эстетики и художественной практики. Появилась необходимость говорить об антифилософии,² о нео-неофрейдизме, пост-постмодернизме, неогерменевтике, постструктурализме. Эти изменения были отмечены в критической литературе, хотя анализ их является далеко не окончательным. Очевидна к тому же расплывчатость применяемых критикой понятий типа «абстрактного экспрессионистического сюрреализма».³

Наиболее явным признаком современной культуры является сближение художественной литературы и социального философствования, их усиливающаяся взаимообращенность, доходящая до перехода одного в другое. Р. Барт, признанный властитель дум западного общества 60—70-х годов, говорил о критике как литературе и литературе как критике. К. Леви-Строс проводил параллели между деятельностью ученого-этнолога и творчеством поэта-символиста, между логикой мифа и логикой музыкального произведения. Литература в такой перспективе в общем стремилась выступить как «тип философствования», как «символическая активность, вносящая порядок в мир»,⁴ который не в состоянии сохранить себя с помощью традиционных социальных институтов. Литература превращалась в социальное философствование, чему способствовало то, что социальность часто понималась западными философами литературы как «игровая реальность», построенная по аналогии с искусством, в котором абсолютизировалось игровое начало.

Обзор сложной картины западной художественной культуры показывает, что наиболее часто встречаемым понятием, стягивающим

к себе дискуссии и обсуждения, является понятие деконструкции. Очевиден прежде всего негативный смысл данного термина. «Деконструкция постоянно напоминает о той этимологической связи, которая имеется между кризисом и критицизмом. . . Она предполагает, что любой способ интерпретации мысли может быть направлен против себя самого».⁵ Естественны ссылки деконструктивистов на традицию скептицизма, устойчиво присутствующую в культуре со времен античности. Скептицизм является постоянным участником диалога культуры, но расцветает тогда, когда появляется упадок в господствующем типе философии и искусства, ценности которых подвергаются сомнениям. Гегель отмечал, что скептицизм завершает точку зрения субъективности всякого знания, и потому никак нельзя преодолеть человека, бросившегося в объятия скептицизма.⁶ Можно сказать, что феномен деконструкции в современной западной культуре свидетельствует о нарастании в ней нигилизма, хотя и не сводится к этому.

Деконструктивисты ничем не отличались бы от скептиков, если бы ограничились утверждением, что все «определенное и конечное представляет собой нечто шаткое» (Р. Барт).⁷ Непосредственно связанная с идеями структурализма и постструктурализма деконструктивная позиция предельно ориентирована на *текст* — в результате культура предстает как совокупность текстов, каждый из которых может быть по-разному понят и истолкован. В своем утверждении почти беспредельного полисемантизма и «смещаемости» ценностей культуры деконструктивисты пошли дальше, чем те художники и мыслители, которые подчеркивали социальную и экзистенциальную неустойчивость человеческого бытия, что с особенной страстью высказывали, к примеру, представители русской культуры. Лев Шестов в философии и Алексей Ремизов в литературе проводили мысль, согласно которой главными категориями человеческого бытия являются «вечные колебания и шатания»,⁸ задача философии состоит в том, чтобы «не успокаивать, а смущать людей»,⁹ творчеству же предшествует ощущение «беспочвенности»: «. . . неизменно мое смутное через всю жизнь точит, что я не на своем месте».¹⁰

Сторонники деконструкции стремятся найти истинные до-основания философствования, творчества и восприятия, критической деятельности, что сближает их с традицией поисков

«подлинного гуманизма», свойственной многим мыслителям и художникам разных времен. Более важным, однако, является для деконструктивистов тот непосредственный фон теории и методологии эстетики и литературоведения, который сложился в западной культуре в 60-е годы. Деконструкция является продолжением и антиподом «текстоцентризма» в гуманитарных науках, более всего выраженного в формалистских и структуралистских школах,¹¹ что породило противоположную тенденцию в виде абсолютизации субъективности — «антропологической константы» как неизменного архетипа субъективности, выражающего «вечное и непреходящее устройство человека».¹²

Противопоставление структурности и субъективности в 70-е годы видоизменилось таким образом, что они стали рассматриваться как своеобразные отражения друг друга — «свое иное», т. е. структуры субъективизировались, а субъект структурировался. Это проявилось, в частности, в том, как был интерпретирован психоанализ З. Фрейда, идеи которого существенно повлияли на деконструкцию.

Предложенная Фрейдом модель человека как «несчастливого существа», которое живет как бы на границе двух миров и постоянно раздрается противоположно направленными принципами — «реальности» и «удовольствия», — органически привилась на почве западной культуры. В то же время деконструктивистское прочтение идей Фрейда по ряду пунктов прямо противоположно классическому психоанализу, прежде всего принципу биолого-психологического редукционизма.

Уже практика сюрреализма стремилась преодолеть эмпирический и позитивистский смысл учения Фрейда. Если основатель психоанализа был уверен в строгой и закономерной детерминации психических процессов, то сюрреалисты вознесли на пьедестал именно случайность. Неизменная формула человека — «антропологическая константа» — в ее социальной надбытийности необходимо требовала непредсказуемого дополнения — случая, который приобретал категориальный статус. В парадоксальном понятии «объективной случайности», относящейся в сюрреализме одновременно к миру объективного и субъективного, было выражено искомое — «сверхреальное», связывающее внешнее и внутреннее, «логос» и «жизненный порыв». Повседневность оказывалась вся пронизанной сверхреальностью. «Сон и реальность — эти два столь различных по видимости состояния — сольются в некую абсолютную реальность, в сюрреальность. . .»¹³ На место «реальной» красоты сюрреалисты возвели «конвульсивную красоту», которая рождается в фантастической обстановке встречи «вечного» и «случайного». Такая красота ставит под сомнение привычное отношение к миру, она одна может, по мнению сюрреалистов, поведать людям о волшебной вездесущности желания.

Следует отметить, что в самом обращении к «сумеречным» состояниям сознания, к глубинной «психологии»¹⁴ сторонники психоанализа

и сюрреалисты были далеко не одиноки. Проблема соотношения «дониосийского» и «аполло-нического» в творчестве и восприятии оказалась в центре внимания многих художественных и философских школ XX века. В искусстве одновременно происходит обращение к глубинным слоям чувственного мышления и осуществляется вознесение к высшим идейным ступеням сознания.¹⁵ По мнению А. Ремизова, реальная жизнь всегда слишком ограничена и стеснена трехмерностью; «принуждение проникает все часы бодрствования, во сне же, когда человек освобождается прежде всего из-под власти трехмерного пространства, впервые появляется чувство „свободы“ и сейчас обнаруживаются чудеса „совместности“ и „одновременности“ действия, немислимого в дневном состоянии. . . Нужно высвободиться из-под налетающей пыли житейских впечатлений: — и! — такие песни услышим, не „завянут уши“».¹⁶

Интерес теории и практики искусства к глубинным процессам творчества оправдан. Следует помнить также о том, что даже в сюрреализме обращение к тайнам бессознательного не является в полной мере самоцелью, как это нередко утверждалось в критической литературе. «Если в глубинах нашего духа, — писал А. Бретон, — дремлют некие таинственные силы, способные либо увеличивать те силы, которые располагаются на поверхности сознания, либо победоносно с ними бороться, то это значит, что есть прямой смысл овладеть этими силами, овладеть, а затем, если потребуется, подчинить контролю нашего разума».¹⁷ Опасность подстергает сторонников фрейдизма и сюрреализма там, где начинается абсолютизация бессознательного. Родной стихией «сверхреальности» является в сюрреализме стихия бессознательной *словесной* активности — «автоматическое письмо», слово является единственной связью, которую возможно установить со «сверхреальностью», и «поэзия» — единственным мостом, какой можно перекинуть от повседневности к бессознательному — к подлинной реальности, по мнению сюрреалистов.

Конечно, поиски незбылемых ценностей культуры, осуществляемые под знаком вечности, способны привлекать к себе сторонников. Однако известное пренебрежение конкретной социальностью, свойственное сюрреализму и фрейдизму и воспринятое деконструкцией, может привести к критицизму как социальной позиции. В этом случае открывается путь для истолкования человека в терминах и традициях, которые мало интересуются проблематикой исторической ответственности человека за результаты творчества или критического понимания произведения. Субъект начинает действовать так, как он *хочет*, а не так, как он думает, знает и понимает.¹⁸ Здесь намечаются точки соприкосновения деконструкции с идеями Ницше, причем взгляды основоположника философии жизни берутся в их подчеркнуто вневременном смысле, хотя их реальное историческое прочтение всегда зависело от соответствующей культурной ситуации.¹⁹

* * *

Деконструктивизм своими корнями уходит в структуриализм. В 60-е годы Р. Барт, ополчаясь против академической критики, писал о радикальной двойственности языка, о сосуществовании в нем различных значений. «Произведение не подкаzano жизнью, оно не определяется ни ситуацией, ни окружением. Слова живут только самой ситуацией двойственности».²⁰ Сталкиваясь с множественностью толкований одних и тех же текстов литературы представителями разных ориентаций, Барт предлагает не отвергнуть, а узаконить эту множественность. Но при этом он выдвигает требование встать *над* вариативностью оценок, выйти из исторической изменчивости комментария к «трансгисторической сущности» литературы — функциональной системы, один элемент которой (произведение) неподвижен, а другой (мир, эпоха, читатель) варьируется.

Сущность текста открывается, следовательно, в самой структуре текста, рассмотренного как система функций, вне своих внешних соотношенностей. Многозначность, согласно Барту, не означает релятивизма, а свидетельствует об открытости текста: проходя через сознание читателей, текст порождает все новые и новые смыслы. Произведение, таким образом, «предлагает», читатель же «располагает».

Стремясь уйти от релятивизма значений, Барт проводит разграничение между литературоведением и критикой. Предметом первого является не тот или иной смысл произведения, а «все смыслы, которые произведение содержит... тот смысл, который служит для них всех основанием». Иными словами, «литературоведение занимается всеобщими условиями порождения ценностных смыслов и обладает по необходимости формальным характером: это не наука о содержаниях, а... наука об условиях содержания, т. е. о формах».²¹ Критика — это уже не наука, а практика, исследующая конкретные смыслы. Выбрав тот или иной код истолкования, критик обязан последовательно выдерживать его на протяжении всего истолкования текста, приводить толкование к общему знаменателю. Именно соблюдение этих правил «истинной критики» Барт считает единственной гарантией от произвола среди множества интерпретаций.

Справедливо отвергая нормативный критицизм, Барт считал, что достоинство художественного текста в том, сколько значений он может содержать, причем ни одно из них не может быть объяснено другим. Барт требует закономерного «сдвига значений» — сам процесс порождения значений его интересует гораздо больше, чем тонкости в объяснении и интерпретации произведения. Однако на уровне такого подхода появляются серьезные противоречия. Литературоведческий и критический анализ отходят друг от друга настолько, что разрываются содержательно-формальные и ценностные стороны произведений. Не случайно в работах Барта 70-х годов происходило

нарастание несистематического эссеизма, что говорит о его стремлении освободиться от научного подхода к критике. Барт стал предостерегать против того, чтобы слишком структурировать текст, ибо он, по его мнению, имеет «бесконечно изменчивую структуру».²² Текст предстает как «трансмутация» различных смыслов. Автор, читатель, критик в равной степени «творят» произведение.

Барт, как видно, стремился не потерять субъективное начало искусства, но субъект искусства становится у него предельно абстрактным. Не случайно предпочтение отдается психоаналитической критике, ибо «код» психоанализа является, конечно, наиболее универсальным для описания абстрактно понимаемой субъективности. Каждое чтение, по Барту, равно как и каждый акт творчества, — это проявление первичного «желания письма», исполняющего функцию фрейдовского «либидо», каждое критическое объяснение — это трансформация «желания».

Идейная эволюция Барта — яркий пример того, как, уходя в предельную структурированность, «заорганизованность», культура в конце концов покидает ее и рождает новую стихийность, «смешая» и «деконструируя» саму структуру. В то же время Барт не может выйти за границы текста, что заставляет его «повернуться спиной к литературной истории».²³ Понимая текст как сплетение изолированных «волокон» («кодов»), Барт не видит *взаимопереходов* — той внутренней социальности высказываний, о которой говорил М. М. Бахтин. Отсюда у Барта представление о жесткой и статичной структуре текста, обнаруживая которую сознание исследователя становится вместилищем всех его возможных смыслов и выходит на некий безличный метауровень по отношению к ним, в то время как «метаязык не просто код — он всегда диалогически относится к тому языку, который он описывает и анализирует».²⁴ Порождающая модель всех многообразных интерпретаций текста, которую Барт искал в психоанализе, так и остается «чистой» формой в ее метафизическом отрыве от содержания, целиком относимого к процессам интерпретации.

* * *

Непосредственное и значительное влияние на формирование деконструктивизма оказала Ю. Кристева, применяющая в литературоведческой методологии принципы трансформационной лингвистики. При этом тексты рассматриваются как звенья в бесконечной цепи означающих. Различные виды духовной активности, с которых сняты «ценностные индексы», — искусство, газетные статьи, научные диспуты — выступают как подвиды дискурса, как процесс производства смыслов.²⁵

Последовательное проведение единой трансформационной точки зрения позволяет Кристевой создать комплексную схему анализа, выявлять «фигуры» и «конфигурации» произве-

дений разных типов, основные смыслопорождающие модели. Особенно эффективным, по ее утверждению, будет применение трансформационных методов в литературе, «делаемой из литературы», где отношения между отдельными текстами понимаются как бесконечная цепь актуализаций смыслов.

В специальном исследовании романа Андрея Белого «Петербург» с помощью интертекстуального анализа выявлены «следы» литературы в литературе,²⁶ но отношения интертекстуальности трактуются как самодостаточные по существу, хотя и определяются как диалогические. Разумеется, можно рассматривать роман Белого как «текст-противник» по отношению к ранее существовавшим «канонизированным» произведениям, но ценностный смысл романа этим не исчерпывается. «Петербург» Белого, по его словам, «повествует о бреду капиталистической культуры», это роман-исповедь, в котором историко-философский, культурный и бытовой планы совмещены с мифом, проецированным в «космическое бытие».²⁷

Нельзя отрицать, что риторические фигуры и композиционные построения играют огромную роль в творчестве, бытии и восприятии произведений. Анализ тропов и фигур важен для понимания мировоззренческой и ценностной ситуации в культуре. Широко применяемый в искусстве хиазм, к примеру, имеет значение для всех его видов и выражает извечное стремление человека к гармонии, симметрии.²⁸ Хиазм усиливает выразительность произведения, организует устойчивый повтор основной идеи или черты композиции, связывающей различные уровни художественной структуры. В деконструктивизме, однако, роль риторических фигур превращается в стержневой путь анализа и даже в средство спасения от ложных, с точки зрения деконструктивистов, идейных и ценностных ориентиров.

Кристева права, настаивая на том, что каждый текст существует в пересечении интертекстовых связей, которые оседают в нем как напластования слоев. Следовательно, любой текст надо брать в его знаковом окружении, не отрывая от семиотической среды культуры. Обосновывая свою позицию, Кристева ссылается на Бахтина как одного из пионеров «интертекстуального» анализа, поскольку Бахтин связывал значение слова, высказывания или художественного образа с процессом становления целостной структуры произведения. Однако Бахтин, говоря об изменении значения, всегда соотносил его с ценностным контекстом, с переоценкой, с диалогом самих контекстов. При этом воспринимающий искусство субъект понимался не только как узнающий, но и как *понимающий* субъект, речь шла о социологическом рассмотрении художественных «высказываний» в целостном социокультурном контексте. Для Бахтина интерес к «технологии» искусства не был самоудовольствием, а выражал стремление понять человека в его отношениях с другим — в диалоге; у Кристевой же само понятие диалога в известной степени формализуется.

Можно сказать, что творческий субъект в трансформационно-семиотической методологии «смещен», искусство в первую очередь интересуется собственным производством и воспроизводством — текстовыми трансформациями, подобными формалистским столкновениям «приемов».

Эта самодостаточность анализа оказывается привлекательной для объяснения всех сторон литературного творчества. Структуралистское утверждение о потерянности человека в логике безличных структур проявляется также в том, что искусство как бы перестает подчиняться истории, противопоставляя ей собственную историю внутренней трансформации. Стремясь к постоянному состоянию раздвоенности, искусство начинает излишне заниматься самоиронией, оно, подобно несчастному сознанию, описанному Гегелем, получает удовольствие от того, что одно его проявление противоречит другому, осознает себя как выражение «двойной, лишь противоречивой сущности».²⁹

Структуралистская концепция в эстетике и литературоведении явилась своеобразным обоснованием художественной практики «новых романистов». Р. Барт называл А. Роб-Грийе «Коперником романа», для пропаганды которого он приложил огромную активность.³⁰ Подобно этому Р. Якобсон и К. Леви-Строс в своем анализе сонета Бодлера «Кошки» стремились структурировать произведение таким образом, чтобы стали очевидными архетипы, скрытые в нем; выявление архетипов должно помочь упорядочить хаотический чувственный мир.³¹

Традиционное искусство не способно, по мнению А. Роб-Грийе, вскрыть противоречия жизни, писатели-традиционалисты не могут предложить ничего, кроме марионеток, в которых и сами-то перестали давно верить. «Роман с персонажами безусловно принадлежит прошлому, он является характерной приметой определенной эпохи, отмеченной апогеем индивидуальности».³² Проще всего было бы упрекнуть приверженцев такой точки зрения в забвении человека, в пренебрежении им, однако стоит прислушаться к тем аргументам, которые выдвигают «новые романисты».

Сегодняшний мир, считает Роб-Грийе, перестал быть излишне самоуверенным, он стал скромнее именно потому, что отверг мысль о всемогуществе личности, — мир всматривается во все, что находится за пределами личности. «Исключительный культ „человеческого“ уступил место более широкой, менее антропоцентрической точке зрения на жизнь».³³ Равным образом в подходе Леви-Строса идея «смерти человека» не означает обоснования антигуманизма, а направлена против идеи гуманизма как идеологической конструкции, скрывающей от человека «начала всех начал» — подлинный образ необходимости.³⁴ Этим ставится вопрос о «новом гуманизме» — человеколюбии общего людского дома.

Развитие человека идет в непрерывной связи с миром, отрыв от которого, равно как и капитуляция перед ним, приводит к утрате целостности.

сти человека. Возражая против сложившихся стереотипов в понимании ключевых понятий культуры, структуралистская мысль и творчество «новых романистов» подают пример «мятежа», необходимого культуре, если люди этого общества не извращены своей эпохой. Структурализм, анализируя культурные образования в виде языка, искусства, традиций, общих мыслительных форм знания и т. п., обнаружил новые грани необходимости там, где экзистенциалистское восприятие видело неучтенные наукой и догматическим рационализмом резервы свободы: свобода оказалась для структуралистов гораздо теснее связанной с необходимостью, нежели с произволом, а произвол предстает как воплощение несвободы.³⁵

Возможности дальнейшего движения критики, литературоведения и художественной практики оказались логично связанными для «новороманистов» с радикальной установкой на «текст». Роб-Грийе требовал тотальной революции, призванной освободить от ценностей психологического, социального плана и создающей «непосредственный мир» литературы. Роман должен освободиться от «буржуазной концепции» иллюзионности и стать текстом среди других текстов. Роман — не бегство от реальности и не иллюзия, он — следовательно, распутывающий преступления власти и цензуры, желания и запреты. Писатель обязан сам преступать запреты и демонстрировать их иллюзорность читателю, становящемуся действующим лицом романа. Произведение наглядно показывает роль языка и языковое пространство, в котором действует и творит человек определенного времени.

Структуралисты правильно подметили возрастающую роль знаковых систем в культуре. «Человек создал язык, а язык создал человека; в своей илладненности мы полагаем, будто мыслями и выражаем мысли с помощью языка, а на самом-то деле язык — это и есть мысль, это он незаметно мыслит за нас»,³⁶ — говорит герой произведения Хоакина Гутьерреса, сам являющийся писателем. Вскрыть действия языка — задача непростая. К тому же нужно отдавать себе отчет в том, что «ни мысли, ни язык не образуют сами по себе особого царства. . . они только *проявления* действительной жизни». ³⁷ Пристальное вглядывание в языковую практику способно помочь при выявлении процессов отчуждения в обществе, но само по себе не устраняет отчуждения. «Если бы нам было дано хотя бы сохраниться в виде некоторой неподвижной точки в постоянной смене вещей и событий. . . Но такой точкой мы никогда не станем, и, значит, единственное, что тебе остается, — это осознать себя как частицу движения. Ты не можешь выразить себя, сказавши: я есть, я существую. . . Только в этой вечной смене я существую, только в ней творю историю, но творю я историю тем, что растворяюсь в ней». ³⁸ Герой Гутьерреса понимает, что такое растворение в истории предпочтительней, чем позиция обывателя. К тому же он не останавливается на стадии «растворения», а выбирает

борьбу против социального зла и несправедливости. Но «растворение» в истории может иметь и другой смысл, ибо утраца себя в «структуре», в «логике языка», в «дискурсе» связана с опасностью утраты правдиво рассказать о своем времени.

А. Роб-Грийе подчеркивает господство бесконечности в современном мире, реально предстающей как бесконечность точек зрения. «Смысл окружающего мира, — пишет он, — доступен нам лишь частично, он непостоянен, противоречив и все время оспаривается». ³⁹ В фильме «Прошлым летом в Мариенбаде», поставленном по сценарию Роб-Грийе, вряд ли может быть определен стержневой смысл, в нем все неоднозначно, реальность и чувства подвергаются сомнениям, неизвестно, что происходит в действительности, а что во сне. Это похоже на упражнение ради упражнения, и, возможно, так оно и есть. ⁴⁰ Фильм допускает столько же равноправных интерпретаций, сколько существует критиков или зрителей. Именно в этом видят главную заслугу фильма сторонники феноменологической теории, поскольку фильм учит, по их мнению, «современным истинам», в частности необходимости отказа от «правильного» или «неправильного» объяснения событий или истории, — «истинного» объяснения в действительности нет, а есть умение определять «привычный», «предсказуемый» мир путем конструирования само собой разумеющихся убедительных объяснений.

Литература принимает на себя функции философствования: размышляя о художнике, «новороманисты» и структуралисты делали выводы о природе человека. Писатель, по мнению М. Бютора, заставляет других людей усомниться в незыблемости давно освоенных позиций, помогает людям выйти из потемок. Литература создает *восприимчивое* сознание. Без этого же любое творчество в современных условиях превращается, по его мнению, в яд. ⁴¹

Претендуя на то, чтобы быть камертоном эпохи, «новороманисты» в то же время пренебрегали приметами времени, определяя их как следы ангажированной литературы. «Текст» создается как бы сам собой в противоборстве с другими «текстами», и законченность произведения, и сам автор могут быть устранены. Фактурой, монтажом, игрой риторических фигур, «тропизмами», как в творчестве Натали Саррот, цепной реакцией «текстов» автор должен создать ощущение современности — «текст» своими связями, трансформациями, интертекстуальностью призван моделировать культуру, ибо он становится ее зеркалом и шутом, пародией и ниспровергателем авторитетов.

Литературные «тексты» превращаются в лаборатории, в которых жизненные интересы и теоретические запросы, идущие от общества, философии, критики, становятся мотивами творчества. Литература дополняет реальную жизнь продуктами воображения — это действительно так, но «новороманисты» предпочитали показывать нестабильность мира, его «смещенность», относительность ценностей, что недоста-

точно для искусства. Когда же появилась необходимость определения устойчивых оснований культуры и человеческой деятельности, то произошел поворот к незыблемым «архетипам», «комплексам», «антропологической константе», на фоне которых история и реальная литература оказываются зачастую лишь быстро проходящими малостаями.

Тот факт, что «новоманисты» и структуралисты поставили вопросы о природе человека, включенного в многообразные структурные отношения внутри культуры, является их несомненным достижением. Однако эти же вопросы показали и уязвимость их позиции, ибо требовались ограничения бесконечных трансформационных процессов, могущих в противном случае стать дурной бесконечностью. Уже Фрейд ставил границу умножения смыслов, признавая необходимость того, чтобы символический круг толкований и объяснений обязательно замыкался. Устанавливалась, таким образом, «финалистская» интерпретация, сводимая в психоанализе к исходным «инфантильным желаниям». ⁴² Но поскольку структуралистам, ориентированным принципиально на культуру, не подходило фрейдовское сведение бессознательного к биологическому, то они истолковывали бессознательное в социокультурном смысле — в неразрывности человеческой субъективности от всей целостностью мира и культуры.

* * *

В психоаналитическом постструктурализме, связанном более всего с именем Жака Лакана, фрейдизм был переведен на язык лингвистики. Семинары, проводившиеся Лаканом в конце 70-х годов во Франции, оказали мощнейшее воздействие на многие стороны духовной жизни во многих странах. Влияние Лакана на литературоведение связано не столько с прямыми литературными реминисценциями, сколько с самим характером его концепции, специфически ориентированной на слово, причем поэтическое слово по преимуществу. Стиль изложения в этих выступлениях отличался эзотеричностью и был подчинен во многом именно поэтическим задачам, что вылилось, по словам К. Клеман, в подлинно поэтическое творчество. ⁴³

Отмечая в человеке «органическую недостаточность его природной реальности» ⁴⁴ и обнаруживая особый, символический характер тех психических процессов, в основу которых Фрейд ставил чисто биологические импульсы, Лакан разрушает фрейдовский биологизм и сближает интуицию психоаналитика с вдохновением поэта и «вслушиванием» истолкователя. Этим теория Лакана отвечала на запросы многих представителей западной критики, которые использовали метод психоанализа для раскрытия бессознательных механизмов создания и восприятия произведений, но не удовлетворялись результатами традиционно-фрейдистских интерпретаций, ибо они по существу подменяли критику диагностикой и трактовали художника «прежде

всего как больного, а прекрасное произведение — как историю прекрасной болезни». ⁴⁵

Восприятие поэтического текста служит для Лакана образцом психоаналитической беседы: в ходе сеанса аналитик должен в некотором роде отнестись к анализируемому как к поэту. Техника психоанализа, учит Лакан свою аудиторию, «требует как от преподающих, так и от изучающих ее глубокой ассимиляции ресурсов языка, и особенно тех, которые конкретно реализованы в поэтических текстах». ⁴⁶ Лакан настаивает на принципиальной полифоничности истолкования художественного текста: смысл его рождается в диалоге двух субъектов, не существующих друг без друга.

Так вновь, уже на уровне более глубоком, нежели это было у сюрреалистов, установка на текст соединяется с признанием неизменности человеческой природы. От формулы «в начале было желание» Лакан приходит к формуле «в начале было слово». ⁴⁷ Именно эта формула определяет специфику его психоаналитической концепции, суть которой обычно резюмируется в двух положениях: бессознательное структурировано как язык; бессознательное — речь другого.

Понимание бессознательного как языка, писал Лакан, «принадлежит мне лишь постольку, поскольку оно следует в такой же мере фрейдовскому тексту, в какой и открытому им опыту». Только географическая разобщенность центров структурализма (Женева, Петроград) и психоанализа (Вена), по убеждению Лакана, заставила их развиваться на разных путях, и эта ошибка истории «делает еще более убедительным тот факт, что механизмы, описанные Фрейдом... в точности соответствуют функциям, которыми эта школа (структурализм. — А. Г., Ю. Д.) определяет векторы наиболее радикальных эффектов языка». ⁴⁸

В концепции Лакана, которого нельзя считать чистым структуралистом, также проявляется ошибка структурализма. Погрешность его позиции ясно видна при переносе на литературу особенностей психоаналитической терапии. Такое прямое перенесение достаточно спорно, поскольку психоанализ в принципе является однонаправленным актом, никогда не достигает уровня живого общения, каким характеризуются отношения между субъектами художественного процесса. Лакан не учитывает того, что преодоление материала (языка) носит в художественном творчестве чисто внутренний характер: «...художник освобождается от языка в его лингвистической определенности не через отрицание, а путем *имманентного усовершенствования его*». ⁴⁹ Именно эта имманентность и создает иллюзию *собственной* активности языка, которая как будто осуществляется через субъекта, тогда как в действительности активен *сам* субъект, и его активность *транслингвистична* по своей природе.

* * *

Выделенные структуралистские и психоаналитические источники деконструктивизма, представленные Р. Бартом, Ю. Кристевой, Ж. Лаканом, теорией и практикой «нового романа», усиливали друг друга, что проявилось во взаимовлияниях и взаимопереходах. Р. Барт в книге «О Расине» именно психоанализ считал наиболее адекватным кодом для истолкования текстовых структур. Здесь Барт видел ключ к «расиновской антропологии, структурной в своей основе и психоаналитической по форме».⁵⁰ При этом в своем анализе Барт «истончал отношения плоти до такой степени, что они приобретали метафизическую прозрачность».⁵¹ У позднего Барта, уже знакомого с работами Лакана, психоаналитический момент звучит с новой силой. Так, в основу изменчивости текстовых структур Барт кладет неустрашимую изменчивость первичного «желания». Фрейдовское «либидо», трансформировавшееся под пером Барта в «желание письма», в свою очередь берет на себя деконструктивную функцию, выступая против других «желаний письма». Психоаналитические моменты есть в концепциях Ю. Кристевой и К. Леви-Строса. И все же нужен был объединяющий взгляд, способствующий переходу структуралистских и постструктуралистских концепций в деконструкцию. Этот переход обосновал и осуществил Ж. Деррида.⁵²

С именем Деррида чаще всего связывают понятие деконструкции. В 60-е годы, в разгар структуралистского бума, Деррида начал глубоко и последовательно критиковать структурализм изнутри, бороться с ним его же оружием. По собственным словам Деррида, его главным проводником на этом пути, наряду с Ницше и Хайдеггером, был Фрейд.⁵³ Более того, в одной из своих последних работ Деррида прямо говорит о том, что понятия Шопенгауэра и Ницше получают ценность и смысл, лишь будучи переведенными на язык психоанализа.⁵⁴

Деррида начинает свою деятельность как будто с того же самого, чем обычно заканчивают ее структуралисты, а именно с критики традиционного метафизического понимания субъекта как самодостаточного, централизованного на себе самом, прозрачного и внутренне целостного существа. По образу и подобию такого существа, отмечает Деррида, европейская мысль долгое время рисовала и картину мира, противопоставляя его феноменальную множественность единому центру — инварианту «присутствия», получавшему в истории самые разные наименования: телос, сущность, архэ, материя, бог, человек. Такой метафизический взгляд ошибочно разделил мир на внешнее и внутреннее, идеальное и не-идеальное, трансцендентальное и эмпирическое. Деррида выступает против засилья в философии понятий субстанции, причины, бытия, добавляя к ним структуралистские понятия знака, значения, обозначаемой реальности. В таких терминах, по его мнению, господствует «настоящее»,

которое некорректно используется для объяснения «вечных» истин прошлого, настоящего и будущего. Претендуя на абсолютность, понятия такой «метафизики присутствия» на деле являются лишь относительными и преходящими ориентирами и не могут организовывать мышление и познание всех времен.

Чтобы избежать ошибок «метафизики присутствия», нужно, согласно Деррида, выйти за пределы причин и следствий, обнаружить игру различения. Понятие различия приобрело категориальный смысл, хотя оно и не имеет точно фиксированного объема. Оно стало ключевым для многих направлений и школ западной философии, эстетики, литературоведения. Уже сами характеристики различия — его неуловимость, его «смерть» в любой эмпирической актуализации — позволяют догадываться, что здесь имеется в виду не что иное, как бессознательное. Деррида стремится выйти на тот уровень — глубинный, подъязычковый, где уже нет «ничего, кроме различий».⁵⁵ А поскольку в основании своей трактовки психики Деррида, вслед за Фрейдом, ставит сексуальный импульс, «принцип удовольствия», постольку либидо у него отождествляется с «различением», иначе с «письмом», практика которого объявляется первичной.

Деперсонализированное «письмо» противостоит любой философско-эстетической доктрине, стремящейся «остановить» процесс производства «текстов» тем или иным монистическим объяснением. «Сила романиста состоит именно в том, что он создает нечто новое, создает совершенно свободно, без всякого образца»,⁵⁶ подчиняясь «письму», возникающему на пересечении языковой структуры и индивидуального творчества.

Художник, отдавшийся течению «письма», получает наслаждение, ибо «письмо *пред-*ставляет наслаждение, делает его отсутствующим и присутствующим. Письмо есть игра».⁵⁷ В таком случае философия, наука, искусство, критика оказываются для Деррида проявлениями «игры письма». Ничто наличное не может быть определено в виде начала, причины или основы. Нужно, следовательно, сосредоточить внимание на системе трансформаций. Философия становится системой ссылок.

Деррида обоснованно возражает структуралистам, забывающим «внутреннюю историчность» самого произведения искусства, которая заключена в его отношении к собственному «субъективному истоку». Эта историчность, считает он, «не просто *прошлое* произведения. . . но невозможность для него когда-либо оказаться в настоящем, резюмироваться в какой бы то ни было абсолютной одновременности или мгновенности».⁵⁸

Деррида, подкрепляя свою мысль, подвергает истолкованию тексты (Руссо, Гегель, Ницше, Гуссерль, Фрейд, Леви-Строс и др.), но относится к ним в известном смысле как к художественным, стараясь вывить саму «текстуальность» текста, поднять на поверхность то, что вписано в его ткань, обнаружить

историческое «состояние письма» той эпохи, к которой принадлежал первоначально текст.

В таком анализе текст оказывается настолько распылен в истории, что Деррида приходит к чистому вакууму смысла. Текст предстает как некое разомкнутое поле, центр которого везде, а окружения нигде.⁵⁹ На смену многозначности приходит совершенная распыленность смысла. «Процесс написания превращается в *рассеивание* смысла и может рассматриваться как лингвистическая схема романтического приема иронии».⁶⁰ Анализы Деррида превращаются в деконструктивную герменевтику, которую подхватывают его продолжатели в литературоведческой практике.

Реально это выразилось в том, что Деррида своими исследованиями стимулировал процессы «ускользания» литературы от социальной жизни. Это и понятно: в логике его рассуждений всякая «привязка» к этой реальности является неподлинной и метафизической. Ведь любое произведение искусства, в контексте размышлений Деррида, настолько обрاملено философскими и критическими объяснениями, что даже и говорить о произведении в традиционном смысле слова невозможно. Искусству не до красоты, оно в сегодняшнем мире оказалось за пределами «каллистики», за пределами традиционного «прекрасного», которое устанавливалось нормой, критиком, читателем или преданием.⁶¹ Литература должна стремиться к освобождению от чуждых ее природе «дискурсов» — власть, как считал Р. Барт, проникла во все механизмы социальной жизни, власть «вписана в язык»,⁶² который своими категориями заставляет человека подчиняться безличным структурам. В каждом культурном знаке Барт усматривал «чудовище стереотипа» — говорить, по его мнению, означает утверждать, навязывать свое говорение, навязывать власть. Барт, предельно заостряя свою мысль, говорил о том, что «языковая практика, подобно любой другой материализации языка, не является ни реакционной, ни прогрессивной; всякая практика такого рода является просто-напросто фашистской, ибо фашизм состоит не в том, чтобы ставить препятствия на пути слова, но в том, чтобы говорить обязывать».⁶³

Нужно постоянно «ускользать» от вездусущей власти подавляющих механизмов культуры — стереотипов, нужно отречься от написанного. Пример этого подают, согласно Барту, творческие судьбы Киркегора, Ницше, Пазолини. Нужно наблюдать за «игрой» текста, проявляющейся в «письме», над которым не властен и сам автор, нужно отдаваться «приливам и отливам желаний». По мнению Барта, работа над текстом должна быть подобна движениям ребенка, который ревется вокруг матери, то удаляясь от нее, то возвращаясь к ней, чтобы принести ей камешек, кусочек шерстяной материи, описывая вокруг этого уютного центра настоящей игровой круг, внутри которого этот камешек или шерстяная тряпочка значат куда меньше, чем то усердие, с которым они приносятся в дар.⁶⁴

Литература, согласно деконструктивистской точке зрения, должна, наконец, стать самой собой — смысл ее в постоянной самоинтерпретации, в борьбе со всем, что старается исползовать ее, приспособлявая к своим целям, истинам и интересам.

Что касается истин, провозглашаемых философией, то к ним у Деррида имеется принципиальное недоверие. В работе «Об апокалиптическом тоне в философии» Деррида говорит об «извечной солидарности» всех философских антагонистов, т. е. о претензии всякой философии на абсолютную истинность, *откровение*. Философии, по его мнению, наперебой провозглашают «конец истории, конец классовой борьбы, конец философии, конец религии, смерть Бога, конец морали. . . конец субъекта, конец человека. . . конец земли. . . конец литературы, конец романа, конец живописи»⁶⁵ и т. д. Возражая против «апокалиптического тона», Деррида вполне мог бы повторить слова русского поэта-символиста Ивана Коневского, «поэта мысли», как называли его современники:

Солгали все великие ответы.
Вернее, не солгали — правы все.
Но не хочу их — издавна воспеты
Они. Меня влечет к иной красе.

Я не хочу их: грубы и убоги
Их светлые иль темные цвета.
Наскучили все демоны и боги:
Их жизнь заостенела и пуста.

Пойми, что и тебя я отвергаю,
О Истина, о истукан людей,
Когда тобой я с бытия слагаю
Хоть часть из всех явлений, всех страстей.

Коневской требовал от поэзии «наного слова к истине нагой», что близко к соответствующим требованиям Деррида в философии. И дело заключается не только во внешнем сходстве словесных выражений. Если концепция Деррида во многом «искусствоцентрична», то русское искусство начала века является во многом метафизическим в первичном смысле этого слова. Философская тематика стихов у Коневского определяет не только их «содержание», но и самый поэтический метод, самое отношение поэта к слову;⁶⁶ стихи — это в большей мере «размышления» в рифмованной и размеренной форме, чем образные «раздумия», что отмечал сам Коневской.

Творчество Коневского тяготеет к риторичности образа, который ориентирован на классическую стиховую культуру, на ее «поэтические приемы» — поэтические мифологемы, выражающие определенные типы мироощущения. Поэтическое слово предстает как «условные звуковые значки», дающие тому, кто их понимает, ощущение всей полноты и широты мыслей, стремлений, побуждений, расположений, образов, вкусов, запахов, прикосновений. Смысл поэтического слова имеет, согласно Коневскому, магическое значение, творение слова — это творение мира. И если на первый взгляд

поэзия Коневского может показаться излишне отвлеченной и риторической, даже несвоевременной, то надо понять ее в культурной перспективе, — поэт создавал новый тип поэтического творчества, своеобразную «метапоэзию» — поэтическое философствование, в качестве главного компонента включающее в себя «поэтическую рефлексию» о самой природе творчества на примере раскрывающего диалога с предшествующими поэтическими системами и образами. Поэзия Коневского — это совершенная духовная «игра» культуры — творчество духовности, осуществляемое созданием диалога вечных поэтических мифологем. Г. Гессе писал, что с «определенной точки зрения нет ничего плодотворнее и прибыльнее, чем все превращать в игру». ⁶⁷ Понимаемая таким образом «игра» дает благотворное для культуры осознание того, что «отрицание всякой истины тоже истинно»; ⁶⁸ способная противостоять догматизму и идее культуры исключительности, но некритически абсолютизированная идея отрицания может превратиться в культурный нигилизм.

Деконструктивная практика, которую обобщивает Деррида, гораздо более радикальна, чем идеи и творчество русского поэта-символиста. Преобразом деконструктивного искусства Деррида называет «театр жестокости» Антонена Арто. В небольшой статье о театре, вошедшей в сборник «Письмо и различие», Деррида развивает идеи Арто, называя их воплощением самой идеи театра, который по сути еще «не начал существовать». Такой театр посягал на представление непредставимого, хотел стать театром «чистого творчества», даже «до-творчества», чтобы показать реальность, существующую «до слов понятий», «до мыслимого», «речь до слов». ⁶⁹

Театр Арто стремился стать представлением «самой жизни», но как *первой репрезентации*, «представлением, которое не было бы повторением; репрезентацией, которая была бы чистым присутствием и не несла бы в себе своего двойника в качестве собственной смерти; настоящим, которое никогда не повторяется, т. е. настоящим вне времени, не-настоящим». ⁷⁰ В балийском театре Арто восхищается тем, что на сцене представлены не чувства, а состояния духа — неизменные и сведенные до жестов, жестких схем. Концепция и постановка в таком театре значимы и существуют лишь в той мере, в какой они воплощены на сцене. ⁷¹

Слово на сцене этого театра заменяется жестом, не только моторным («речь идет не о том, чтобы создать немую сцену»), но и звуковым жестом, «речью раньше слова», не привязанной к логике представления. Арто называл балийских танцоров «метафизиками естественного беспорядка», которые восстанавливают для нас «смысл каждой частицы звука, каждого фрагмента восприятия в их связи с собственным истоком». ⁷² Но если в театре возможно обращение к жесту, то что может стать таким «жестом» в искусстве слова?

Оказывается, и в литературе есть аналоги «театру жестокости». Истоки этой тенденции

можно увидеть в сюрреализме, вспоминается концепция «заумной речи» русских футуристов и формалистов, футуристские поиски «силовых линий», связывающих вещи и мир в единое целое. Разрушенный синтаксис, беспроволочная фантазия, освобожденное слово, о которых говорил Маринетти еще в 1912 году, игра словами, подобная детской игре в кубики, изогнутые линии, колеблющиеся и взрывающиеся, спираль как смысловая картина поднимающейся жизни — вот подлинные связи искусства и жизни. Свободный стих или политрическая свобода в музыке, живописный ритм, полихромность скульптуры — это выражение жизненного динамизма, ⁷³ похожего в своей самодостаточности именно на самодостаточность «письма», о котором говорили Р. Барт и Ж. Деррида.

В практике «нового романа» подверглось «смещению» само понятие героя, на смену ему пришло, как отмечает Н. Саррот, «существо без контуров, неопределенное, неуловимое и невидимое, анонимное Я... чаще всего представляющее собой отражение самого автора». ⁷⁴ Ставится под сомнение даже психологическая достоверность результатов писательского творчества. Отчетливо выявляется тенденция к смещению зоны внимания с субъективности автора и героев на мифологию «коллективного бессознательного» эпохи, находящую свое воплощение в перипетиях «письма». «Соскальзывающая», как в лакановских «Текстах», речь «новых романистов» «стремилась к тому, еще не названному, что сопротивляется словам и в то же время к ним взывает, так как не может без них существовать». ⁷⁵

Эту горячую и пульсирующую «плазму» творчества, игру «плоскими образами», совершающуюся до всякого означивания в ткани романа, должен воскрешать читатель путем сознательной перестройки предлагаемого ему «открытого в бесконечность» текста. Идея «анонимного», «психически ничейного элемента» художественного творчества, момента становления самого «письма», его как, а не *что*, близка понятию «различения» у Деррида, которое, по его мнению, предшествует любым столкновениям в произведении. Высказанное слово или «законченная истина» сразу становится «метафизикой присутствия», изменяет течения жизни, останавливается, отказывается от своего *собственного* бытия, фетишизируется, заковывается в латы концепции и становится частью социального «порядка». ⁷⁶ Измена первооснове — «письму» — не может быть ничем оправдана. Но в таком случае встает вопрос: какова природа произведения литературы, зачем оно создается и на каком языке говорит со своим временем?

Лидеры «нового романа» Ф. Соллерс и Ж. Рикарду обвинили своих предшественников, «новых романистов», в недостаточно радикальном разрыве связей с реальностью. «Революционность» «нового романа» выразилась в том, что сам процесс «письма» стал здесь безраздельно господствовать над результатом

творчества. Как отметила Л. Зонина, процесс деконструкции затронул не только «возможного субъекта рассказа — его тело, его фразы, его словения, — но также и сам рассказ, который опрокидывается и мало-помалу всплывает сам из себя в текстах различных культур».⁷⁷ Против идеи интертекстуальности возражать, конечно, не нужно: действительно, любой текст живет среди других текстов. Но абсолютизация интертекстуальности — это сведение литературы к ее «текстовому» бытию. Литературное произведение рождается, как и всякое произведение искусства, в широком и многоуровневом контексте культуры, не сводимом к плоскому интертекстуальному полю «новых новых романов», произведение живет во взаимодействии традиционного и новаторского, исторически преходящего и общечеловеческого. Это — эстетический объект, соотносимый с общественным идеалом, сфера эстетических ценностей, отсылающих к ценностям познания и поступка.

* * *

Во что же конкретно воплощаются идеи Деррида в литературоведческой практике? Конкретное лицо деконструктивизма во многом зависит от того, что «смещает» его определенная школа, чему противодействует. Согласно Деррида, «деконструировать оппозицию — значит перевернуть иерархию».⁷⁸ Для него ни одна из позиций не достойна того, чтобы быть «центром» критики или толкования.

Выход к реальности литературной практики осуществляется с помощью «деконструктивной герменевтики», цель которой состоит не в том, чтобы выявить смысл произведения, а в том, чтобы выявить и описать «текстуальную и интертекстуальную «игру» смыслов, прочтений, метафор, понимаемых как хор голосов культуры, отразившихся в тексте. «Деконструктивная герменевтика» во многом отличается от «романтической герменевтики», связанной с именем Фридриха Шлейермахера, который в качестве главной задачи толкования указывал на необходимость постижения чужого опыта. Герменевт должен обладать языковым талантом; по мнению Шлейермахера, должна быть устранена дистанция между герменевтом и автором, истолкователь должен забыть свою личность и собственную духовно-историческую ситуацию. Вильгельм Дильтей создал так называемую «понимающую психологию», которая стремилась к непосредственному постижению душевно-духовной жизни человека. Если Шлейермахер говорил о неисторичности понимания, то Дильтей вписывает понимание в историю, в которой возникает особое общечеловеческое поле понимания, имеющее общезначимые моменты. В герменевтической концепции Ханса-Георга Гадамера, которую можно назвать «диалогической», нарастают элементы противодействия «романтическим» традициям. Гадамер требует не растворения одного субъекта в другом, а сохранения исторической позиции каждого, что дает возможность построения всеохватываю-

щего горизонта понимания в культуре. Гадамер продолжает подход Хайдеггера к языку, понимая его как своеобразную игру, которая вовлекает в себя игроков. «Поэтический набросок истины, полагающей свое стояние вовнутрь творения как облик, никогда не исполняется в пустых и неопределенных пространствах. Истина в творении скорее пробрасывается ее грядущим охранителям — человечеству в его историческом совершении».⁷⁹ У Гадамера, вслед за Хайдеггером, проявляется «иронически-игровое» отношение к истине, что потенциально опасно возникновением «герменевтической ситуации», которая характеризуется отсутствием «последней почвы», на которой можно было бы построить, обосновать и оправдать абсолютную истину, последний смысл или что-нибудь в этом роде.⁸⁰ Отсутствие общих ценностей, которые объединили бы людей, общих целей и общих убеждений — вот та атмосфера, отмечает П. Гайдено, которая благоприятствует развитию герменевтической философии.⁸¹

Краткое обращение к основным этапам развития герменевтической концепции показывает, что «деконструктивная герменевтика» Деррида является наиболее последовательной в своем стремлении уйти от признания «центрированности» культуры. Деконструктивистов более всего привлекает сама «игра», при которой одно и то же риторическое построение будет принципиально меняться в зависимости от толкования. Собственно говоря, мысль эта не новая. Еще в 20-е годы А. Горнфельд говорил о том, что «ни для поэта, ни для музыканта нет единospасающей интерпретации»,⁸² произведение живет не в эстетической неподвижности, а в историческом движении, оно становится «игральной исторической судьбой», оно есть начало и выражение нового творчества, становясь *производительностью*, долгой линией развития, в которой самое создание есть лишь точка, лишь момент, разумеется, момент бесконечной важности, момент перелома.⁸³ Но Горнфельд, как бы возражая против крайностей «герменевтической ситуации», говорил и о том, что все интерпретации сливаются в единое целое: «... всего важнее. . . даже не то, что образ получает свою силу от обращающегося к нему коллектива, а то, что всякое новое обращение к нему не отнимает у него частицу силы, а, наоборот, усиливает его. И в этом образ художественный совершенно сходен с образом священным».⁸⁴ Коллективный диалогический разум и дух культуры противостоят как производству и субъективизму, так и себе самим — как «свое иное». Внимание к своеобразию творческого замысла объединяется с каждым индивидуальным толкованием произведения, которое будет не только формально правомерно, но также исторически устойчиво и творчески драгоценно.⁸⁵

Что же касается деконструктивной практики литературоведения, то она возмывает «тасование» риторических фигур — социально-ценностных позиций. Но поскольку нет устойчивости ни в творчестве, ни в восприятии, ни в критике,

то все они становятся разновидностями «игры», ироническим эквивалентом самих себя.

Американский сторонник деконструктивизма П. де Мэн при анализе логики функционирования художественных текстов обращается к риторике. Широко трактуя понятия «метафор» и «риторических фигур», П. де Мэн готов, вслед за Ницше, рассматривать литературу как «танец пера» или «танец письма». Бытие литературы предельно формализуется. Как не вспомнить в этом случае мысль В. Соловьева о том, что «сам Ницше, думая быть действительным сверхчеловеком, был только *сверхфилологом*»;⁸⁶ Заратустра представляет собой «словесную фигуру».

Анализ Соловьевым теории Ницше, предпринятый, конечно, по другому поводу, необыкновенно важен для понимания «лингвистически-риторической» ориентации западной культуры, в которой со времен Ницше ощутимо «пахнуло лингвистикой». Проповедь Ницше, писал Соловьев, «сводится к одним словесным упражнениям, прекрасным по литературной форме, но лишенным всякого литературного содержания»; последователи Ницше «отдалились соблазну заменить истину словесностью и сочиненного сверхчеловека поставить над действительным».⁸⁷

У деконструктивистов есть основания для сближения эстетики и риторики. Разбор художественных произведений непосредственно сближается с анализом фигуративного языка. Поскольку каждая риторическая фигура как бы содержит в себе определенное мироощущение, то можно, следовательно, «перебирая» поэтические мифологемы, анализировать бытие человека в мире и его отношение к слову. А. Ф. Лосев отмечал, что у Аристотеля риторика как искусство убеждения направлена не только на то, что обязательно существует, но и на то, что кажется правдоподобным, возможным, условным, но отнюдь не осуществленным и абсолютно завершенным. «Аристотель, исследуя область риторики, погружается в диалектику как логику чистой возможности, которая специфична для каждого человека и каждого художника, переживающего художественное произведение».⁸⁸ В риторике объединяются процессы логические и нелогические, рациональные и иррациональные, как это и необходимо, писал Лосев, для передачи всего многообразия жизненной и творческой практики человека.

Исключительный интерес к аранжировке «образов мира», проявляемый П. де Мэном, предельно широкая трактовка понятий «метафор» и «риторических фигур» превращаются в бесконечную игру без истин и, следовательно, без ошибок. «Риторический» подход к литературе близок рубрикации как рационалистической установке, стремящейся систематизировать логические аспекты духовной и познавательной практики.⁸⁹ Но развиваемая деконструктивистами критическая практика, с одной стороны, излишне схематизирует литературу, а с другой — ставит ее в зависимость от психоаналитического комплекса или ницшеанской воли. В ряде случаев деконструктивисты прямо пере-

носят в литературу идеи неodarвинизма, абсолютизируя «сильного» автора, читателя или критика.⁹⁰

Последователи Деррида Дж. Хартман и Д. Х. Миллер главной задачей критики считают проникновение в «танец значений», возникающий в результате последовательного «смешения» семантических и ценностных центров произведения. И в этом случае исследователь должен чувствовать себя «сверхчеловеком», который не боится неверно истолковать произведение. Интерпретация выливается в конечном счете в перебор риторических «танцевальных фигур», образуемых фантазией критика, который узнает в произведении самого себя.⁹¹ Ценностный смысл произведения предстает «лишь как мобильная армия метафор... он иллюзия, забывающая о своей иллюзорности».⁹²

Ницшеанские идеи соединяются в деконструктивизме с психоаналитическим понятием бессознательного. «Сильный» поэт, критик, читатель «самоутверждаются», подобно тому как самоутверждается ницшеанский «сверхчеловек», а литературная история и традиция являются фрейдовским «сверх-Я», от действия которого искусство стремится освободиться.

Любая интерпретация произведения будет связана с «умерщвлением» авторского понимания текста, с изменой ему, ибо смысл его исходит от Другого, и потому каждый конечный смысл «лжет»; но Другой — это всегда «мой Другой», и само обнаружение его «лжи» понуждает к ее бесконечному преодолению.⁹³ Для деконструктивистов, однако, «ложь» комментария оказалась гораздо важнее и значимее его «истины», и необходимость избавления от «лжи» послужила поводом к тому, чтобы во многом пренебрегать историческими ориентирами.

В одном из последних произведений А. Роб-Грийе, квалифицированном в критике как «юмористически-антиреалистический научно-фантастический шпионский роман», являющийся одновременно «лингвистически-дидактическим» романом, делается вывод о слепоте и зеркальности отношения бытия и видимости, истины и фальши.⁹⁴ Роман предстает в виде «ре-письма», «переписывания написанного», игры со «следами» творчества В. Гюго, Г. Джеймса, Софокла, Борхеса, с библейскими символами и мотивами. Игра «интертекстуальности», сама по себе достаточно интересная и показательная, подменяет собой действительную сложность мира, который ожидает от литературы Слова. Эту неопределенность отмечают западные исследователи деконструктивизма, говоря, что его сторонники впадают в некую герменевтическую нирвану, в которой теряются различия между движением и не-движением, чтением и письмом, игрой и не-игрой.⁹⁵ Произведение максимально замыкается на себе, но в отличие от романтиков, сближающих поэзию как абсолютно реальное с философией,⁹⁶ деконструктивисты возвышают «постмодернистскую иронию», разрушающий смех. Читатель должен удовлетворяться признанием неустойчивости культуры. Философский и литературоведческий

деконструктивизм оказывает влияние на теорию и практику других видов искусств кроме искусства слова. «Идеалистическая проблематика, вращающаяся вокруг вопроса о кинематографической „иллюзии реальности“, — пишет современный французский марксист Ж.-П. Лебель, — может привести под прикрытием теории „деконструкции“ к полной ликвидации кинематографа как такового».⁹⁷ В мировоззренческом плане установка на деконструирование языка культуры может превратиться в деструкцию общественных отношений любого типа.⁹⁸

Уровню «дикой деконструкции» противостоит уровень серьезных разработок проблематики человека, творчества, природы философствования и критики. Этот уровень ориентирован на эмпирические разработки конкретных проблем философии и литературы. Лакан и Деррида высказывают пусть и спорные, но интересные идеи, способствующие решению важнейших вопросов философского знания и знания о человеке. Что же касается «дикой деконструкции», то ее сторонники поднимают негиллистический бунт против культуры, подкрепляемый буффонадой раскавыченных цитат.⁹⁹

Возражения Деррида против понятий «метафизики присутствия» в известном смысле напоминают «адогматическое мышление» экзистенциалистов, отрицающих все методы, которые ведут к унификации мышления, всеобъемлющей власти логики, прежде всего принципа причинной обусловленности явлений.¹⁰⁰ В художественной практике деконструктивизму близка поэтика и эстетика «авангарда», именно «сплошная» конфликтность авангардистского построения мира.¹⁰¹ Поиски «анонимной плазмы» творчества по духу соответствуют, к примеру, поискам примитивистов, «инфантилизму» обэриутов, использующих образцы детского эстетического формообразования в литературе,¹⁰² «заумной речи» футуристов. Деррида не просто «выворачивает наизнанку» традиционную европейскую метафизику, а стремится выявить ее исходные молчаливо предполагаемые предпосылки, которые оказывают определяющее влияние на природу культурного творчества.

Понятие деконструкции, как видно, находит в контексте сегодняшних исследований все большее применение, хотя и остается достаточно неопределенным. Повышение интереса к диалогическим процессам в литературе связано с осознанием того, что художественность литературы, как отмечал Бахтин, надо искать на *переходе*, на границах между внешней формой и содержанием — в области внутренней формы. В художественности все «сдвинуто», смещено со своих мест, одна сторона бытия, творчества или восприятия подает руку другой, берега единого сходятся, продолжая оставаться берегами.¹⁰³ Для литературного произведения это значит, что нижние его слои — просодия, грамматические конструкции — всплывают наверх, насыщаются образным смыслом, а образы «оседают», опускаются в нижние этажи поэтической конструкции.

Установки деконструктивной герменевтики

на анализ понимания литературы несомненно привлекательны, ибо в них проявляется стремление найти первоосновы творчества, бытия, культуры. Внимание к антропологической проблематике можно рассматривать как гуманистические поиски гуманитарной мысли и искусства. Что же касается «ниспровергающей» стороны деконструкции, то сама культура противится безудержному «смещению» ценностей. Человечество не отдает за откуп нигилистической агрессивности то, что было накоплено им за годы истории. Конечно, такой стихийной самообороны культуры недостаточно. Поэтому необходим дальнейший анализ теории и практики деконструктивизма, активно влияющего сегодня на духовную жизнь общества многих стран.

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Из ранних произведений. М., 1956. С. 211—212.

² См.: Кутасова И. М. Антифилософия «новой философии». М., 1984.

³ См.: Польшикова Л. Уловки постсюрреализма // Искусство. 1985. № 4. С. 46.

⁴ Fluck W. Literature as Symbolic Action // Amerika Studien (Amst.). München, 1983. № 3. P. 361.

⁵ Norris Ch. Deconstruction: Theory and Practice. L. and N. Y., 1982. P. XI.

⁶ Гегель Г. В. Ф. Лекции по истории философии // Гегель Г. В. Ф. Соч. М., 1932. Т. 10. С. 407.

⁷ Цит. по: Sturrock J. Roland Barthes // Structuralism and Science / From Levi-Strauss to Derrida. N. Y., 1979. P. 57.

⁸ Шестов Л. Апофеоз беспочвенности. СПб., 1911. С. 116.

⁹ Там же. С. 38.

¹⁰ На вечерней заре: Переписка А. Ремизова с С. Ремизовой-Довгелло // Europa orientalis. 1985. № 4. P. 153.

¹¹ См. об этом: Грякалов А. А. Проблема контекста и системность науки об искусстве // Искусство и социокультурный контекст. Л., 1986. С. 59—71.

¹² Sus O. Antropologicka konstanta a kategorie nahodnosti v surrealisticke estetike // Problemy literarnej avantgardy. Bratislava, 1968. S. 48.

¹³ Бретон А. Манифест сюрреализма // Называть вещи своими именами. М., 1986. С. 48.

¹⁴ Ср.: «Первый дар, который Европа с благодарностью приняла от России, была „психология“ Достоевского, т. е. подпольный человек с его разновидностями» (Шестов Л. Достоевский и Ницше. (Философия трагедии). СПб., 1903. С. 21).

¹⁵ См.: Эйзенштейн С. М. Избр. произв. 1964. Т. 2. С. 120.

¹⁶ На вечерней заре: Переписка А. Ремизова с С. Ремизовой-Довгелло. С. 162.

¹⁷ Бретон А. Указ. соч. С. 45.

¹⁸ Lang B. Rec.: Seung T. K. Structuralism and Hermeneutics. Columbia Univ. press., 1982 //

Journal of Aesthetics and art criticism. 1983. № 3. P. 349.

¹⁹ «Штудии Вячеслава Иванова придали антиномии аполлонизма / дионисийства специфический русский характер, вполне отражавший своеобразие русской мысли начала века». См.: Szilard L. Аполлон и Дионис. (К вопросу о русской судьбе одной мифологемы) // Umjetnost Riječi. 1981. God. XXV. S. 156.

²⁰ Sturrock J. Op. cit. P. 57.

²¹ Barthes R. Critique et vérité. P., 1966. P. 58.

²² Barthes R. S/Z. P., 1970. P. 20, 126.

²³ Barthes R. Drame, poème, roman // Écrits sur l'art et manifestes des écrivains français. Moscou, 1981. P. 477.

²⁴ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 340.

²⁵ Kristeva J. Probleme der Textstructuration // Literaturwissenschaft und Linguistik. Frankfurt a. M., 1972. Bd. II/2. S. 485.

²⁶ Lachman R. Intertextualität als Sinnkonstitution: Andrej Belyj's «Peterburg» und die «fremden» Texte // Poetika. 1983. № 1—2. S. 467.

²⁷ См.: Максимов Д. О романе-поэме Андрея Белого «Петербург»: К вопросу о катарсисе // Максимов Д. Русские поэты начала века. М., 1986. С. 240.

²⁸ См.: Береговская Э. М. К теории фигур: Семантико-функциональная характеристика хиазма // Изв. АН СССР. Серия лит. и яз. 1984. Т. 43. № 3. С. 236.

²⁹ Гегель Г. В. Ф. Соч. 1959. Т. 4. С. 112.

³⁰ Из открытого письма Пьера де Буадеффра Алену Роб-Грийе // Судьбы романа. М., 1975. С. 109.

³¹ См.: Якобсон Р., Леви-Строс К. «Кошки» Шарля Бодлера // Структурализм: «за» и «против». М., 1975.

³² Роб-Грийе А. О нескольких устаревших понятиях // Называть вещи своими именами. С. 115.

³³ Там же.

³⁴ См.: Автономова Н. С. Структуралистская антропология // Буржуазная философская антропология XX века. М., 1986. С. 122.

³⁵ Там же.

³⁶ Гутьеррес Х. Ты помнишь, брат // Латинская Америка: Литературный альманах. М., 1983. Вып. 1. С. 220.

³⁷ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 3. С. 449.

³⁸ Гутьеррес Х. Указ. соч. С. 220.

³⁹ Цит. по: Трущенко Е. Ф. Современность и судьба романа // Судьбы романа. С. 10.

⁴⁰ См.: Ален Рене: Сб. М., 1982. С. 167.

⁴¹ Бютор М. Роман как поиск // Судьбы романа. С. 194.

⁴² См.: Майзерский В. М. Проблема символического интерпретанта в семиотике текста // Тр. по знаковым системам. Тарту, 1987. Вып. 21. С. 5.

⁴³ Клеман К. Б., Брюно П., Сэв Л. Марксистская критика психоанализа. М., 1976. С. 137.

⁴⁴ Lacan J. Écrits I. Paris, 1971. P. 93.

⁴⁵ Doubrovsky S. Pourquoi: la nouvelle critique. P., 1972. P. 123.

⁴⁶ Lacan J. Fonction et champ de la parole // Écrits I. P. 176—177.

⁴⁷ Lacan J. Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien // Écrits II. Paris, 1971. P. 158.

⁴⁸ Lacan J. Fonction et champ de la parole. P. 150.

⁴⁹ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 49.

⁵⁰ Barthes R. Sur Rasine. Paris, 1963. P. 97.

⁵¹ Doubrovsky S. Op. cit. P. 36.

⁵² О взглядах Ж. Деррида см.: Галинская И. Л. Постструктурализм в оценке современной философско-эстетической мысли // Зарубежное литературоведение 70-х годов. М., 1984. С. 205—217.

⁵³ Derrida J. L'écriture et la différence. P., 1979. P. 412.

⁵⁴ Derrida J. La carte postale de Socrate a Freud et au-delà. P., 1980. P. 284.

⁵⁵ Соссов Ф. Курс общей лингвистики. М., 1933. С. 152.

⁵⁶ Роб-Грийе А. Указ. соч. С. 117.

⁵⁷ Derrida J. De la grammatologie. P., 1967. P. 440.

⁵⁸ Derrida J. L'écriture et la différence. P. 26.

⁵⁹ Ibid.

⁶⁰ См.: Филиппов Л. И. Структурализм и фрейдизм // Вопросы философии. 1976. № 3. С. 160.

⁶¹ См.: Рыклин М. К. Новое в структуралистском искусствоведении // Современная структуралистская идеология. М., 1984. С. 18.

⁶² Барг Р. Вступительная лекция на кафедре литературной семиологии // Современная структуралистская идеология. С. 106.

⁶³ Там же. С. 107.

⁶⁴ Там же. С. 122.

⁶⁵ Derrida J. D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie. Paris, 1983. P. 59—60.

⁶⁶ См.: Степанов Н. Л. Иван Коневский: Поэт мысли // Александр Блок: Новые материалы и исследования. М., 1987. Кн. 4. С. 190.

⁶⁷ Гессе Г. Письма по кругу: Художественная публицистика. М., 1987. С. 123.

⁶⁸ Там же.

⁶⁹ См.: Малявин В. В. Театр Востока Антонена Арто // Восток — Запад: Исследования; Переводы; Публикации. М., 1985. С. 214—218.

⁷⁰ Derrida J. L'écriture et la différence. P. 365.

⁷¹ Арто А. О балийском театре // Восток — Запад. . . С. 231.

⁷² Там же. С. 236.

⁷³ Baumgarth Ch. Geschichte des Futurismus. Reinbek bei Hamburg, 1966. S. 139—149.

⁷⁴ Sarraute N. L'Ère du soupçon // Écrits sur l'art et manifestes des écrivains français. P. 454.

⁷⁵ Зонина Л. А. Тропы времени: Заметки об исканиях французских романистов: (60—70 гг.). М., 1984. С. 71.

⁷⁶ Там же. С. 68—74.

⁷⁷ Там же. С. 72.

⁷⁸ Цит. по: Culler J. On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism. N. Y., 1982. P. 85.

- ⁷⁹ Хайдеггер М. Исток художественного творчества // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX—XX вв.: Трактаты; Статьи; Эссе. М., 1987. С. 307.
- ⁸⁰ См.: Гайденок П. П. От экзистенциализма к герменевтике и философской антропологии // Новейшие течения и проблемы философии в ФРГ. М., 1978. С. 81.
- ⁸¹ Там же. С. 80.
- ⁸² Горнфельд А. Г. Пути творчества. Пг., 1922. С. 104.
- ⁸³ Там же. С. 114.
- ⁸⁴ Там же. С. 117.
- ⁸⁵ Там же. С. 153.
- ⁸⁶ См.: Соловьев В. С. Собр. соч. СПб., 1903. Т. 8. С. 99.
- ⁸⁷ Там же. С. 101.
- ⁸⁸ Лосев А. Ф. «Риторика» и ее эстетический смысл // Античные риторики. М., 1978. С. 287.
- ⁸⁹ Аверинцев С. С. Большие судьбы малого жанра: (Риторика как подход к обобщению действительности) // Вопросы литературы. 1981. № 4. С. 162.
- ⁹⁰ Horstman U. The over-reader: Harold Bloom's neodarwinian revisionism // Poetics (Amsterdam). 1983. № 2/3. P. 140, 143.
- ⁹¹ Norris Ch. Op. cit. P. 100.
- ⁹² Ibid. P. 57.
- ⁹³ Lacan J. Ecrits I. P. 284.
- ⁹⁴ Siepe H. T. Alain Robbe-Grillet: Djinn / Le Rendez-vous. Ein Roman als Lehrbuch oder ein «Nouveau Roman» für Französischunter-
- richt // Die Neueren Sprachen. 1984. № 4. S. 443.
- ⁹⁵ Seung T. K. Structuralism and Hermeneutics. N. Y., 1982. P. 279.
- ⁹⁶ См.: Новалис. Фрагменты // Литературная теория немецкого романтизма. Л., 1934. С. 121.
- ⁹⁷ Цит. по.: Мельвилл Л. Г. Кино и «эстетика разрушения». М., 1984. С. 106.
- ⁹⁸ См.: Некрасов С. Н. К критике теорий «дискурсии власти» и «власти дискурсии» // Вопросы философии. 1987. № 9. С. 150.
- ⁹⁹ См.: Маньковская А. Б. К критике философско-эстетических взглядов «новых философов» и «новых правых» // Вопросы философии. 1984. № 4.
- ¹⁰⁰ См.: Секе К. «Апофеоз беспочвенности»: Лев Шестов и Алексей Ремизов: (Точки соприкосновения двух типов художественного мышления в русской литературе начала XX века) // Материалы и сообщения по славяноведению: Acta universitatis szegediensis de Attila József nominata. Dissertationes slavicae, XV. Szeged, 1982. S. 110.
- ¹⁰¹ Baak J. J. van. Авангардистский образ мира и построение конфликта // Russian Literature. 1987. № 1. P. 1.
- ¹⁰² Benčić Ž. Инфантилизм // Russian Literature. 1987. № 4. P. 11—12.
- ¹⁰³ Более подробно см.: Грякалов А. А., Прозерский В. В. Литература в системе художественной культуры // Искусство в системе культуры. Л., 1987. С. 132—134.

П. Е. Бухаркин

ПЕРВЫЙ ТОМ НОВОГО СЛОВАРЯ РУССКИХ ПИСАТЕЛЕЙ *

Выход в свет первого тома биографического словаря «Русские писатели. 1800—1917» не может не привлечь к себе внимания. Перед нами значительный и масштабный труд, во многом характерный для современного состояния отечественной филологической науки и необходимый нашей культуре. Сегодня, когда проблемы культурных традиций, экологии культуры стали столь острыми, издание, включающее в себя сведения о представителях по существу всех социально-культурных групп русских литераторов, являющееся воплотившейся в слове памятью культуры, просто необходимо.

Сама по себе идея создания биографического словаря русских авторов далеко не нова. Но это не значит, что «Русские писатели. 1800—1917» просто продолжают предыдущие сочинения, нет, новый словарь вполне оригинален по своему составу и принципам подачи материала. Он призван не слепо продолжить, а развить то, что было сделано раньше.

«Русские писатели. 1800—1917» должен войти в серию биографических словарей под общим названием «Русские писатели XI—XX вв.», которая, как отмечается во вступитель-

ной заметке, предполагает «охватить почти тысячелетний путь русской литературы — от „Слова о законе и благодати“ митрополита

* Русские писатели. 1800—1917: Биографический словарь. М.: Сов. энциклопедия, 1989. Т. 1: А—Г. 672 с.

От редколлегии. Идея создания «Словаря русских писателей» возникла и начала воплощаться более десяти лет тому назад в Институте русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР в Ленинграде. Именно здесь в 1975 году была подготовлена и выпущена в свет книга «Словарь русских писателей XVIII века. Принципы составления. Образцы статей. Словник» (сост. В. П. Степанов), которая и стала первым шагом на пути осуществления трех словарных серий: «Словарь книжников и книжности Древней Руси», «Словарь русских писателей XVIII века» и, наконец, «Русские писатели. 1800—1917». В 1979 году заседание Отделения литературы и языка АН СССР под председательством академика Г. В. Степанова утвердило эти словари в качестве плановых работ

Илариона и „Повести временных лет“ до наших дней» (С. 5). В этой серии издание, посвященное XIX веку, занимает в определенном смысле центральное место.

Словарь охватывает большой, можно даже сказать огромный, материал, выходящий за рамки того, что мы определяем как собственно XIX век. Так, в него вошли статьи о литераторах, традиционно рассматриваемых, скорее, в контексте XVIII столетия, например о Я. А. Галинском, едва ли не единственное за последние полвека исследование о котором (статья Ю. М. Лотмана) было напечатано в сборнике под знаменательным в данном случае названием — «XVIII век», или о И. М. Борне. Еще значительнее материал XX века, попавший в словарь. В нем помещены статьи почти о всех более или менее заметных литераторах, вошедших в литературу до 1917 года.

Объем словаря велик не только благодаря распространению, так сказать, по горизонтали, движению во времени. Весьма значителен и его вертикальный срез, показывающий разные уровни культуры конца XVIII—начала XX века.

института. Тогда же началась и составительская работа над ними: руководство «Словарем книжников и книжности Древней Руси» принял на себя академик Д. С. Лихачев, работу над «Словарем русских писателей XVIII века» возглавил доктор филол. наук Г. П. Макогоненко, подготовку заключительной части труда, посвященной XIX и началу XX века, курировали директор института академик А. С. Бушмин и его заместитель В. Н. Баскаков. Уже на первоначальных этапах работы над словарными сериями выяснилось, что для осуществления их в утвержденные плановые сроки Пушкинский Дом не располагает достаточным количеством научных и технических кадров, а также необходимыми издательскими возможностями. В связи с этим оперативно было принято решение о кооперации усилий по созданию наиболее трудоемкой и в научном отношении самой сложной заключительной серии словарной трилогии с издательством «Советская энциклопедия», куда и были переданы все предварительные разработки и составленный в Пушкинском Доме словарь (сост. В. А. Мысляков при участии В. П. Мещерякова). С этого момента всю организационную часть работы над трудом «Русские писатели. 1800—1917. Биографический словарь» взяла на себя редакция литературы и языка издательства «Советская энциклопедия» (руководитель М. Н. Хитров), научное же руководство работой, справочно-библиографическое ее оформление и сегодня в значительной степени осуществляется научным коллективом Пушкинского Дома и сформированной издательством «Советская энциклопедия» редакционной коллегией во главе с чл.-корр. АН СССР П. А. Николаевым. В названную редакционную коллегию вошли и постоянно в ней работают девять сотрудников Пушкинского Дома.

Тут дворяне, купцы, мещане; одни жили в самом начале XIX века, другие умерли уже во второй половине нашего столетия. И всех их включают в себя словарь, сохраняя тем самым память о многих незаметных тружениках пера, донося до нас полноту жизни русской культуры.

Конечно, на характере словарной статьи отражается и своеобразие писателя, которому она посвящена, и особенности литературоведа, ее написавшего. Но общие принципы словарной статьи одинаковы для всех: дается хронология жизни и творчества писателя, перечисляются и кратко характеризуются основные его произведения, раскрывается общая идейная и художественная направленность его творчества, специфика поэтики, наконец, приводится оценка творчества писателя в современной ему критике, конечно в том случае, если таковая имела место.

В качестве примера укажу на написанную Л. С. Гейро статью о И. А. Гончарове. В ней можно найти не только общие сведения о жизни и творчестве великого романиста, но и интересные, несмотря на предельную краткость, замечания, касающиеся проблем гончаровской поэтики, в частности стиля. Это, кстати сказать, общая особенность многих статей. Создатели словаря всегда помнят, что пишут они о художниках, в разговоре о которых необходимо коснуться вопросов поэтики. Художественное своеобразие литераторов становится предметом рассмотрения и тогда, когда речь заходит, например, о критиках: в посвященных им статьях анализируются не только их общественные или эстетические позиции, но и их литературное мастерство. Таковы, в частности, статьи о Ю. И. Айхенвальде или А. Г. Горнфельде.

Не только те, кого мы традиционно называем писателями — т. е. прозаики, поэты, драматурги, публицисты, критики — регистрируются в словаре. В него попадают ученые, политические деятели, богословы. Во вступительной заметке «От редакции» указываются критерии отбора имен, долженствующих войти в словарь. Они достаточно широко и позволяют охарактеризовать не одних филологов (А. Н. Афанасьев, Ф. И. Буслаев, О. М. Бодянский и др.), деятельность которых действительно неразрывно связана с литературным процессом, но и ученых других специальностей, внешне далеких от изящной словесности. Это А. Н. Бекетов, В. П. Безобразов, А. К. Булатович и многие другие. Одни из них непосредственно соприкасались с литературой, выступали как авторы художественных или полухудожественных произведений (М. Н. Богданов), другие же подобных сочинений не создавали, но яркость, стилистическое своеобразие и литературная обработанность их собственно научных трудов заставляет видеть в них явления искусства слова. Таковы, в частности, книги Ф. П. Врангеля, которого Гончаров недаром назвал во «Фрегате „Паллада“» писателем.

Значительную группу составляют и духовные писатели. В первый том вошли статьи об о. Иакинфе (Бичурине), еп. Феофане (Говореве), о. Амвросии Оптинском, митрополите

Макарии (Булгакове) и об авторах, отношения которых с церковью были более сложными, например о С. Н. Булгакове или арх. Феодоре (Бухареве). В совокупности же это показывает важную и не вполне известную сейчас область русской культуры XIX—начала XX века. Сегодня, когда диалог с церковью становится все более оживленным, данные статьи словаря приобретают особую актуальность.

Итак, своими статьями биографический словарь «Русские писатели. 1800—1917», насколько можно судить по первому тому, передает многоликость русской литературы, показывает ее в разных ракурсах. Это делает вышедший том долгожданным и необходимым компонентом фактических данных, справочником, на-сущно потребным многим и многим людям.

Но не только справочником. Рецензируемый словарь — это еще и история литературы конца XVIII—начала XX века. Правда, история своеобразная — нарушена хронологическая последовательность, в центре не процесс, а отдельный писатель. История словесности в лицах. Тем самым внимательное чтение словаря может раскрыть общее движение русской культуры в один из самых ответственных периодов ее существования. Поэтому к нему стоит обращаться не за одними частными справками, но и вникать в него, усваивая страницу за страницей, постигая постепенно развитие духовной жизни России, запечатленной в художественных (да и не только художественных) текстах. Здесь можно прочертить несколько сюжетов, представляющихся особо важными.

Во-первых, словарь показывает эволюцию тех социально-культурных групп, которые остались недостаточно изученными. Например, яснее вырисовывается развитие крестьянской литературы — от писателей-самоучек рубежа XVIII—XIX столетий до новокрестьянских поэтов начала XX века. Содержащиеся в словаре статьи о таких авторах, как Е. И. Алипанов, Г. П. Бубнов, И. И. Варакин, С. Е. Ганьшин и др., помогают глубже понять движение народной культуры, раскрывают своеобразный мир крестьянской мысли, его связь с другими сферами общественного сознания. В этом отношении очень емкой и содержательной является, в частности, статья о Т. М. Бондареве. Во-вторых, при чтении словаря особенно явным становится количественное распространение литературы от конца XVIII к началу XX века. Регистрируя писателей, творивших в разные периоды, словарь наглядно свидетельствует о том, как неизмеримо расширился их круг, как выросло число журналов и иных периодических изданий. В-третьих, очевидным становится и качественное изменение литературы. Прежде всего, процесс ее демократизации, совершенно несомненный в свете приведенных в словаре фактов. Читая словарь, отчетливо видишь, как менялся социальный состав русских литераторов. В начале века абсолютное большинство их — дворяне, и не только по происхождению, а по своей, так сказать, социальной

судьбе. А затем этот дворянский характер культуры начинает постепенно пропадать.

Конечно, демократизация русской литературы — явление общеизвестное, однако сейчас становится возможным проследить конкретные пути ее осуществления. Сопоставив литераторов начала XIX века, таких как В. И. Астафьев, А. П. Бунина, Д. Н. Блудов, И. А. Вельяминов, с деятелями конца XIX—начала XX века (В. А. Александров, А. Э. Беленсон, В. В. Вересаев — в обоих случаях упоминаются писатели разные), наглядно видишь, как демократизируется и творчество писателя, и его облик, и его идеи. Более отчетливыми становятся и некоторые связанные с демократизацией литературы проблемы, в частности изменения типа писателя. Действительно, знакомясь с биографиями и творчеством писателей конца XVIII — первой трети XIX века, мы сталкиваемся с одним писательским типом, в середине или даже в конце XIX столетия — с другим, начало XX века преподносит нам третий. Здесь уже речь идет не просто о истории литературы, а о теоретических ее аспектах, о том, что Д. С. Лихачев предложил называть теоретической историей литературы. Непосредственно данной проблемы словарь не затрагивает, но вплотную подводит к ней читателя. В этом — одно из важнейших достоинств словаря, который будит мысль, заставляет, задумавшись над тем или другим вопросом, как бы развить и продолжить содержащееся в нем. Тем самым он — источник дальнейших филологических разысканий. Тут хочется указать еще на одну проблему: писатель — читатель и, шире, воздействие читательских вкусов на литературу и, наоборот, литературы на читателя. Она возникает прежде всего при знакомстве с писателями, так сказать, заднего плана литературы, с представителями массовой беллетристики. Показывая в статьях о них как менялся объем данного понятия, словарь тем самым рисует историю массовых читательских вкусов.

Так, сравнив, например, статьи о Ф. В. Булгарине, В. Г. Авсенько, А. В. Амфитеатрове, видишь, как эволюционировали стереотипы массовой литературы. С другой стороны, словарь содержит материалы о литераторах, строивших свою жизнь и общественное поведение по определенным литературным моделям (в некоторых отношениях К. С. Аксаков, А. М. Бакунин, Андрей Белый в определенные эпохи, П. О. Богданова-Бельская, З. Н. Гиппиус и др.). Данные модели на протяжении столетия, естественно, менялись. И это вновь, хоть и в другом аспекте, демонстрирует изменения пристрастий читателя. Кроме того, невольно встает вопрос о характере усвоения литературы ее реципиентами.

Надо сказать, что проблема литература — читатель и сопряженный с ней вопрос восприятия художественных текстов, относясь к кругу тем, изучаемых рецептивной эстетикой, является, так же как, впрочем, и проблема смены писательских типов, очень актуальной в современной филологии. Достаточно разработанная

западной наукой, у нас она только начинает изучаться. И словарь «Русские писатели. 1800—1917» дает большой материал для ее исследования, более того, уже содержит в себе, пусть и в неявной форме, зачатки такого исследования.

Все сказанное выше о словаре как о специфической истории русской литературы ясно свидетельствует: рецензируемое издание не только бесценный свод фактов, связанных с отечественным искусством слова, но и оригинальное по форме исследование его истории. Исследование, не преподносящее читателю готовых истин и концепций, но лишь подводящее его к ним, не навязывающее, а заставляющее думать. Здесь, полагаю, его некоторое превосходство над обычной «Историей...», в основе которой всегда лежит некая достаточно жесткая концепция. Эта концепция иногда более, иногда менее быстро, но обязательно устаревает. Этим, кстати, обусловлена необходимость написания все новых и новых «Историй...». Часто, едва выйдя в свет, они уже требуют замены. Словарь же «Русские писатели. 1800—1917», не имея такой строгой концептуальной схемы, менее подвержен воздействию времени. Фиксируя саму плоть литературы, он как бы является фактическим фундаментом для разнообразных теорий, оплодотворяя своим материалом сейчас и, хочется надеяться, в будущем все новые и новые теоретические интересы науки.

Кажется, это превосходство словаря над традиционным типом «Истории литературы» достаточно ясно ощущается сегодня. Не случайно почти одновременно с «Русскими писателями. 1800—1917» появились в издательстве «Наука» другие биографические словари — «Словарь книжников и книжности Древней Руси», «Словарь русских писателей XVIII века». С некоторой долей преувеличения можно сказать, что в современном литературоведении наступил период словарей.

Вместе с тем при всем этом не теряется специфика словаря как справочного издания. Она, в частности, проявляется в научной точности, биографической и библиографической основательности словарных статей. Именно фактическая сторона всегда остается главной. Поэтому так основательны биографии: все даты проверены или, как во многих случаях, установлены, проведена большая работа в архивах.

Об этом следует сказать особо. Именно архивная служба во многом способствовала точности издания. Сотрудники самых разнообразных архивов оказали создателям словаря неоценимую помощь. «Выявление архивных материалов позволило проверить и документально подтвердить большой корпус сведений, переходивших из одного справочника в другой без твердой уверенности в том, что они достоверны. С другой стороны, документы архивов заставили пересмотреть немало данных, также давно закрепленных как справочной, так и специальной литературой. Биографии многих литераторов обогатились весьма существенными сведениями благодаря архивным источникам,

а в ряде случаев построены на них почти целиком» (С. 8). Недаром в конце каждой статьи помещен раздел «Архивы», в котором указано, где хранятся личные архивы данного писателя либо другие значительные источники архивных сведений о нем.

Очень важной частью статьи является и «Библиография». Хотя словарь биографический, а не биобиблиографический, библиография представлена в нем с возможной для такого объема и типа издания полнотой. Особенно это относится к произведениям характеризуемого автора. С целью достигнуть как можно большей представительности и в «интересах расширения библиографической емкости статей в некоторых из них (прежде всего тогда, когда речь идет о малоизвестных писателях. — П. Б.) выделен специальный раздел „Другие произведения“» (С. 9). Поэтому знакомство со статьей дает читателю достаточно широкое представление о круге сочинений заинтересовавшего его художника.

Представительным является и тот раздел библиографии, который учитывает литературу о писателе. Иногда в нем отдельно выделяются биографические материалы (например, в статьях о Л. Н. Андрееве, Е. А. Баратынском, К. Н. Батюшкове, А. Белом и других громких в истории отечественной культуры именах), а нередко даже справочные издания (см., в частности, статью о Гоголе). В других случаях (а их абсолютное большинство) библиография литературы об авторе дается единым списком. Но вне зависимости от своей структуры данная часть словарной статьи вполне основательно знакомит с тем, как изучался писатель литературоведческой наукой. Конечно, учесть не только всю, но даже основополагающую литературу о Гоголе или М. Горьком в словаре «Русские писатели. 1800—1917» просто невозможно. Но самое главное, так сказать, ее квинтэссенцию читатель в нем обнаружит. А если речь идет о писателе, изучаемом менее интенсивно, например о Е. А. Баратынском, словарь представляет, по существу, все актуальные сейчас исследования о нем, не только книги, но и некоторые статьи.

Большое достоинство библиографии состоит также и в том, что в ней приводятся зарубежные исследования. Так, в статье об И. Анненском указаны монографии В. Сечкарева, Е. Баццарелли, Б. Конрада, вышедшие в 1960—1970 годы в США, Италии, ФРГ. И это не исключения. В других статьях — будь то о Л. Н. Андрееве или Н. В. Гоголе, А. А. Блоке или М. Горьком — тоже приводятся многочисленные западные труды о писателях. Тут важна не просто фактическая сторона. Чтение словаря приучает к мысли о том, что изучение русской литературы стало явлением международным и без знания иностранных работ нельзя серьезно исследовать творчество весьма многих писателей. Учитывая то обстоятельство, что среди читателей словаря немалую часть составляют студенты, можно сказать, что в данном случае словарь выполняет и воспитательную функцию.

Здесь мы вновь сталкиваемся с тем, что «Русские писатели. 1800—1917» не просто фундаментальное справочное издание: знакомство с ним не только обогатит начинающих литературоведов, но и воспитает в них основы научной точности и тщательности, повысит филологическую культуру, введет в курс современного литературоведения. Словарь ни в коем случае не учебное пособие. И создавался он не для студентов. Однако его внутренняя содержательность столь велика, что, кроме всего прочего, делает его и трудом, важным для воспитания нового поколения литературоведов.

Говоря о филологической основательности словаря, хочется остановиться еще на одном связанном с этим обстоятельстве, вернее, на той роли, которую словарь, благодаря своей литературоведческой культуре, играет и будет играть в научной жизни. Не секрет, что профессиональный уровень современного литературоведения постепенно снижается. Прежде всего это касается его сторон, связанных как раз с точностью и достоверностью. Серия «горестных замет» И. Г. Ямпольского ясно свидетельствует о неблагодарности в этой области. Значительно увеличилось и число популярных сочинений, по своему количеству едва ли не превосходящих серьезные научные исследования, что угрожает литературоведению потерей статуса науки. На этом фоне рецензируемый словарь, продолжая традиции высокого профессионализма, защищает литературоведение. А это очень важно.

О достоинствах словаря «Русские писатели. 1800—1917» важно говорить и дальше. Его авторы преодолели почти все встававшие перед ними трудности, решили важнейшие из поставленных задач. Конечно, не все удалось в равной мере, кое-что вызывает сомнения, а кое-что несогласие. И говорить об этом следует. Следует, в частности, потому что работа над дальнейшими томами продолжается.

Прежде всего стоит отметить, что не всегда верно соблюдается масштаб подачи информации о писателях. Дело не в количестве печатных знаков, отведенных тому или иному автору (в конце концов, размер статьи зависит от интенсивности творческой деятельности). Речь идет о степени полноты словарной статьи, о том, что в одних случаях читателям сообщаются такие подробности, какие в иных опускаются. Так, например, в статьях об М. Н. Албове, М. П. Арцыбашеве, А. А. Вербицкой говорится и о художественном своеобразии, и об общественной реакции на их произведения. А в статье об С. Т. Аксакове и того и другого не вполне хватает. Или еще один пример — статья о Е. А. Баратынском и А. А. Бестужева (Марлинском). В первой излагается биография поэта, раскрывается его поэтическое мировосприятие, характеризуется поэт. Во второй большую часть текста занимают биографические данные, о Марлинском-художнике говорится несколько бегло. Несомненно, личность писателя не может не повлиять на статью, на соотношение ее частей, и все же стоило более четко продумать композицию словарной статьи.

Конечно, сведение к общему знаменателю разных писателей — дело чрезвычайно сложное. Но, полагаю, плодотворным было бы выбрать какой-то единый масштаб, позволяющий более или менее адекватно представить место писателя в литературном процессе.

Второе, на чем хотелось бы здесь остановиться, касается хронологических границ словаря. Это относится в первую очередь к XX веку. Выше отмечалось, что в словарь попало много авторов, деятельность которых не заканчивается 1917 годом. Как же, в каких пределах и как подробно описывать их дальнейший творческий путь? Обратившись к соответствующим статьям, обнаруживаем определенный разброд. Некоторые литераторы, в основном оказавшиеся в эмиграции, при этом такие разные, как И. А. Бунин, Н. А. Бердяев или А. Н. Вертинский, даны в полном объеме. Вот, например, статья о Бунине. О «Жизни Арсеньева», «Митиной любви» или «Темных аллеях», т. е. о произведениях 1920—1930-х годов, в ней написано так же основательно, как о «Деревне» или «Господине из Сан-Франциско». В других же случаях о позднейшем творчестве тех же эмигрировавших писателей сообщается глухо и неопределенно. Так, в частности, обстоит дело с Д. Бурлюком или Г. Адамовичем, а ведь поэзия последнего приобрела силу и подлинную глубину именно в послереволюционную пору. Так же кратко раскрывается и послеоктябрьское творчество тех деятелей культуры, которые остались на родине, особенно если прожили они долго, а не умерли вскоре после 1917 года, как А. А. Блок или В. Я. Брюсов. Очевидно, период их творчества, падающий на годы после революции, предполагается осветить в другом биографическом словаре, посвященном советским писателям. Вряд ли это разумно. Полагаю, что, начав разговор о художнике, его следует и закончить. Творческий путь — определенным образом организованная структура, и, обрывая его, мы нарушаем тем самым системность связей, что мешает правильно понять отдельные этапы творческой эволюции писателя, в конечном счете искажает общую картину. Это обнаруживается, например, и в превосходной во всех других отношениях статье об А. А. Ахматовой. Почти вся она посвящена ее раннему творчеству, поздние сочинения упоминаются лишь вскользь. Невольно при чтении статьи именно дооктябрьская лирика предстает как наиболее важная часть наследия замечательного поэта. Можно, конечно, возразить: общеизвестно, что как раз более поздние стихи и поэмы Ахматовой — вершина ее поэзии. Но словарь типа «Русские писатели. 1800—1917» не должен уповать на знания своих читателей. Не вводить их в невольное заблуждение, а дать верную картину эволюции того либо другого литератора — несомненная обязанность издания данного рода.

Некоторое сомнение вызывает и круг попавших в словарь имен. Уже говорилось, что принципы их отбора достаточно широки и в первом том словаря попали не только писатели в собственном смысле, но вообще пишущие люди.

Применительно к концу XVIII—первой трети XIX века это не вызывает сомнений. Человек, берущийся за перо, пишущий, — это и есть писатель. Но вот уже в середине столетия, тем более в его конце, как представляется, не всякий автор воспринимался как литератор. Без сомнения, вопрос этот сложен, объем понятия «литература» в своей исторической изменчивости изучался мало. И все же позволительно усомниться, что Н. Ф. Анненский или Н. А. Безобразов — писатели.

Это, конечно, не упрек, а скорее предложение вновь обдумать данную проблему, как, впрочем, все критические мысли, высказанные выше.

Естественно, что такой обширный, можно сказать, грандиозный труд, как словарь «Русские писатели. 1800—1917», не может не вызвать некоторых сомнений. Не могут не возникнуть и замечания более частного, конкретного порядка. Правда, «критиковать» словарь в фактической области крайне трудно. Его весомость здесь настолько велика, что легко оказаться в положении персонажа известной басни И. А. Крылова «Слон и Моська», и все же решусь высказать одно небольшое замечание, касающееся последовательности расположения имен. Они следуют друг за другом в алфавитном порядке. Казалось бы, недоразумений быть не может. Однако они возникают, когда мы имеем дело с писателями-монахами. Где поместить их — под светской фамилией или под монашеским именем? В принципе правомерен любой вариант, лишь бы он последовательно выдерживался. Но в словаре, как ни странно, оба принципа смешиваются. Одни духовные авторы помещены под их монашескими именами, — например, старец Амвросий Оптинский, еп. Игнатий (Брянчанинов), — во всяком случае, под фамилией Брянчанинов находим отсылку: «с. Игнатий». А таких же монахов еп. Феофана (Говорова) или митрополита Макария (Булгакова) находим соответственно под фамилиями Говоров и Булгаков. Объяснить это невозможно. Все перечисленные выше деятели церкви вошли в нашу культуру именно под монашескими именами и совершенно непонятно, почему Амвросий фигурирует как Амвросий, а епископ Феофан, известный под именем Феофан Затворник, как Говоров Георгий Васильевич. Правда, в некоторых случаях можно найти хоть какие-то причины: например, монашествующий литератор обычно упоминается именно под светской своей фамилией, как о. Иакинф (Бичурин), или же он был расстрижен и выступал после этого в качестве светского автора, как архимандрит Феофор (Бухарев). Однако эти и подобные им аргументы все-таки недостаточны для того, чтобы отказаться от единства. Разнойой такого рода — один из самых больших недостатков, какой может быть у словаря типа «Русские писатели. 1800—1917». И надо надеяться, что в следующих томах он будет устранен.

Тут же стоит указать на еще один просчет: в приложениях, в «Аббревиатурах учреждений, организаций и обществ», Институт русской литературы выступает под двумя аббревиатурами:

ИРЛИ и ПД. Это, конечно, мелочь, но в столь профессиональном издании и таких мелочей быть не должно.

То, что в рецензируемом словаре обнаруживаются (пусть и в малом количестве) просчеты, неудивительно. Как гласит пословица, «Не ошибается тот, кто ничего не делает». А создатели словаря сделали очень и очень много. Об этом хочется сказать, заключая разговор о «Русских писателях. 1800—1917».

Прежде всего — о труде авторов. Труд нелегком, вне зависимости от того, писали ли они о деятелях первого плана, о ведущих фигурах литературного процесса, о которых написаны десятки, а то и сотни книг, не говоря уже о статьях, или о литераторах, которые по существу совсем не изучались. Часто за небольшой статьей стоят недели, а то и месяцы напряженного труда в библиотеках, архивах. Каждая напечатанная строчка — результат серьезной работы. Работы, которая принесла пользу не только читателям, но и авторам словаря. Ведь едва ли не большинство из них — молодые ученые. И их участие в словаре было для них превосходной научной школой. Оно привило им филологическую точность, вкус к так называемым вспомогательным литературоведческим дисциплинам, а вынужденная краткость словарной статьи научила их лаконично выражать свои мысли.

Самоотверженной и плодотворной была работа и членов редакционной коллегии и редакторов. Ведь авторов у словаря много десятков. Каждый пишет по-своему, подчас непохоже на другого. Все это разнообразие требовалось привести к общему знаменателю, унифицировать, сделать частями одной книги. И эта во всех отношениях тяжелейшая задача выполнена блестяще. Выше говорилось о возникающих иногда несоответствиях — такие просчеты действительно встречаются. Но поразительно, как их мало: всего несколько на сотни страниц. Не менее замечательно и то, что необходимая унификация не привела к обезличиванию — почти все статьи сохранили свою индивидуальность.

Необходимо заметить, что и многие члены редакционной коллегии, и многие авторы — сотрудники Пушкинского Дома. Думается, что достоинства словаря не в малой степени обусловлены высокими научными традициями института.

Нужно сказать и об оформителях словаря, приложивших немало усилий для его выхода в свет. Прекрасные, со вкусом подобранные портреты, изящная обложка — все это не мелочи, а признак культуры. Отрадно, что книга о судьбах русской культуры сама является культурным фактом.

Правда, говоря об иллюстрациях словаря, необходимо отметить и некоторые весьма обидные просчеты. Среди удачно подобранных портретов встречаются и промахи. Например, к статье о К. Н. Батюшкове приложено его позднее изображение, на нем изображен не тот Батюшков, что был поэтом, о котором идет речь в статье, но уже другой, тяжело больной цело-

век. Выбор именно этого портрета тем более удивляет, что на цветной вклейке воспроизведены два портрета Батюшкова, относящиеся как раз к 1810-м годам. В других случаях досадным кажется отсутствие портрета. Так, нет его в статье о А. П. Барыковой, хотя изображения поэтессы имеются, они воспроизводились и в изданиях ее стихов в сборниках Библиотеки поэта и даже в популярном издании «Русские поэтессы XIX века» (М., 1979). И совсем недопустимыми оказываются ошибки, когда портрет одного литератора приложен к статье о другом. Например, перепутаны портреты в статьях о двух Амосовых: в статье об Антоне Александровиче Амосове (1854—1915) дан портрет его однофамильца Александра Николаевича Амосова (1823—1866) — бравого офицера в форме николаевских времен. К статье же о последнем приложен портрет Антона Амосова.

Здесь уже не просто небрежность, а неува-

жение к человеку, о котором идет речь. К тому же возникает вполне обоснованное подозрение — если есть ошибка в одном случае, то почему бы ей не быть и в других.

Первый том биографического словаря «Русские писатели. 1800—1917» не может не вызвать уважения и самых больших похвал. Но возникают и опасения. Ведь издание только начинается. И впереди работы больше, чем позади. Для успешного завершения гигантского труда (а тут уместно вспомнить, что многие предшествующие издания такого рода остались незавершенными) нужна не только добрая воля создателей словаря — авторов, редакционной коллегии, редакторов, оформителей, необходима и всесторонняя помощь со стороны различных организаций, необходим режим наибольшего благоприятствования. В противном же случае замечательное начинание может остаться незавершенным.

ХРОНИКА

ВСЕСОЮЗНАЯ НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ «АННА АХМАТОВА. ТРУДЫ И ДНИ»

Главным событием столетнего юбилея Анны Ахматовой, наряду с открытием литературно-мемориального музея в Фонтанном Доме, явилась Всесоюзная научная конференция «Анна Ахматова. Труды и дни», проведенная ИРЛИ (Пушкинский Дом) совместно с Ленинградской писательской организацией (26—28 июня 1989 года). Конференция была достаточно представительной и объемной — 40 докладов, причем 10 из них сделали зарубежные исследователи.

Открыл конференцию А. А. Нинов (Ленинград), который охарактеризовал современное состояние ахматоведения, возникшего, как известно, еще в Петербурге в трудах В. Недоброво, Б. Эйхенбаума, В. Виноградова, В. Жирмунского. Они создали и поддержали высокую литературную репутацию молодого поэта, во многом предвосхитили ее будущий творческий путь. Полвека отделяет начало творчества Ахматовой и первоначальное ахматоведение от нового этапа серьезных исследований. Для этого потребовалось официальное признание поэта.

Проблемам публикации рукописного наследия Ахматовой был посвящен первый доклад В. А. Черных (Москва), придавший конференции соответствующий теме деловой тон и обозначивший основные сложности литературоведения, остающегося в неоплатном долгу перед Ахматовой и другими поэтами и писателями ее поколения, даже не столько в плане создания их иконографии, сколько в деле публикации рукописного наследия. Автор подчеркивал сложность судьбы литературного наследия Ахматовой, разделенного в основном на две части (хранятся в ЦГАЛИ и РО ГПБ). Потеря ахматовского архива, который она сама сожгла в печи своей комнаты в Фонтанном Доме в ноябре 1949 года после очередного ареста сына, невосполнима для отечественной культуры, напомнил автор. Часть этого архива восстановлена по памяти самой Ахматовой и ее друзьями, что должно быть учтено исследователями и отражено в двойной датировке. Разрозненные части архива относятся, таким образом, к 1950—1960-м годам и составляют в основном прозаические заметки и наброски в 23 записных книжках, опубликованных лишь на 30—40 %. Они войдут в готовящийся том «Литературного наследства», причем все записи уже протранскрибированы сотрудницей ЦГАЛИ К. Н. Суворовой. Структура и принципы композиции печатания этих текстов остаются пока нерешенной задачей автора доклада.

На первом же заседании конференции прозвучали два доклада — Е. Г. Эткинда и В. Эр-

лиха, — определяющие современный масштаб творчества и личности Ахматовой.

В сообщении Виктора Эрлиха (США, Йелльский университет) «XX век и Ахматова», построенном на анализе двух стихотворений — «Все расхищено, предано, продано...» и «Чем хуже этот век предшествующих...», Ахматова характеризуется не только как гениальный поэт, но и как человек высоких нравственных понятий, сознательно разделивший все тяготы своей эпохи. Парадокс душевного подъема — «просветления» перед лицом тяжелых испытаний и лишений — в этом смысл стихотворения «Все расхищено...», абсолютно не понятый официальными критиками и извращенный в 1946 году, как и все творчество Ахматовой. Американский ученый говорил об историчности взгляда поэта на свой век, провидчестве, возникшем уже в раннем творчестве. Ее позиция в первые годы революции близка мужественному стоицизму Мандельштама. Эта Ахматова с возмущением отвергает перспективу эмиграции, и руководит ею не вера в лучшее будущее (ибо она видела и понимала неприглядность социального), а твердое решение разделить судьбу родины до конца. Как поэт-пророк («Кассандра») Ахматова предощущала апокалипсичность XX века с его грандиозными замыслами и катастрофами. Интерпретация ее текстов выходит за литературные границы, и все же нельзя не отметить, заключает В. Эрлих, что большой русский поэт прикоснулся к одному из самых роковых заблуждений XX века — к утопическому его замыслу.

Е. Г. Эткинд (Париж, Сорбонна, 10-й университет) представил конференции работу о поэме «Реквием» — стиховедческий структурный анализ, рассчитанный на широкую публику, не затрудненный специфической терминологией структурализма, но убедительный в простоте аргументации. Исследователь вскрыл «тайные пружины» композиции «Реквиема», зеркально преломляющиеся стихотворные части, что позволяет четко определить жанр «Реквиема» как поэму, а не стихотворный цикл — во взаимодействии и единстве рифмовки, мелодики, тропов и внутренней смысловой переключки. «Реквием» Анны Ахматовой — произведение особой судьбы. Даже для русской литературы, считающей множество примеров цензурных запретов, поэма — чемпион «долгонеиздания». Докладчик обратил внимание на путаницу с датировкой отдельных частей поэмы. Как известно, этому нередко способствовала сама Ахматова, желая «замести следы» реальных

посвящений и событий, придавая тем самым стихам более или менее безобидный характер, с единственной целью — обрести читателя. Недостаточно компетентным исследователям эта путаница дает возможности для фальсификаций и недобросовестных трактовок творчества Ахматовой, которые до сих пор имеют место. Интересны наблюдения о характерном для поэта употреблении третьего лица, объективировании ее лирики. В поэме же «Реквием» происходит постепенное приближение от третьего лица к первому, в котором проявляется обобщение собственной судьбы, ее идентификация судьбе русской женщины в истории России. Автор анализирует смысл взрывчатости, парадоксальности Ахматовой, выраженных в ритмике, рифме, интонационной полифонии поэмы. Несмотря на утверждение превосходства памяти над беспамятством и безумием, пушкинской гармонии над тютчевским хаосом, финал поэмы с его евангельской концовкой — скорбь матери по сыну — не несет утешения, он только очищает красотой эстетической гармонии.

К этим тематическим полюсам тяготеет большинство других докладов конференции. Ряд из них имеет общее значение: определяется место Ахматовой в литературе XX века, ее масштабность, соотношение с современной литературой и поэзией. Другая часть работ более локальна, это стиховедческий структурный анализ, поиски переключек, уяснение смысла цитаций и эпиграфов. Их научный уровень, разумеется, различен. Попробуем рассмотреть эти доклады в последовательности, диктуемой более логикой информативности и группирования, чем степенью значимости.

О сегодняшнем осознании значения творчества и личности Анны Ахматовой говорил В. Д. Оскоцкий в докладе «Анна Ахматова в духовном мире современников», соединяя поэта с потоком «возвращенной литературы», которая дала новый уровень общественному сознанию. Автор как бы подхватывает и углубляет тезис американского ученого Эрлиха о сострадательном патриотизме Ахматовой, проникнутом участием к «инородцам» и благородно не признающим самого понятия. В этой «неукротимой новости» корень трагизма судьбы Ахматовой и трагедийности ее творчества. Связывая три стихотворения разных лет, близких народному плачу матери над убитым сыном, докладчик находит доминанту гражданской скорби поэзии Ахматовой — обличение детоубийства и братоубийства, когда проливается не «одна слезинка ребенка», а кричит «сто-милыонный народ». Анна Ахматова оказывается, по мысли автора, знаменем нравственного очищения общества, а слова из «Реквиема» — «Хотелось бы всех поименно назвать...» стали сегодня лозунгом московского «Мемориала».

Известные ленинградские литературоведы А. И. Павловский и А. В. Македонов посвятили свои доклады анализу поздней лирики Ахматовой. Исследование А. И. Павловского «О смысле и облике поздней лирики Анны Ахматовой»

является продолжением многолетней работы, базирующейся на конкретном, мало изученном специалистами материале (ср., например, его недавнюю статью «Булгаков и Ахматова»). По определению ученого, Ахматова была «пленницей и смертницей» своего времени, как Пастернак, как Булгаков. Начиная с 30-х годов для творчества Ахматовой становится характерным сочетание сиюминутной отзывчивости на людское страдание, т. е., иначе говоря, актуальности, с высоким и мудрым взглядом, идущим как бы издалека. Она судит свою эпоху с позиций общечеловеческой нравственности. Отсюда — обращение Ахматовой к ветхозаветным и евангельским образам. Ахматовское творчество строилось на идее добра через страдание и самопожертвование, поэтому оно и сегодня трагедийно и актуально.

А. В. Македонов в докладе «Стихотворение Ахматовой „Родная земля“ и его место в поздней лирике Ахматовой», исходя из конкретного стиховедческого анализа одного стихотворения, сумел интегрировать основные свойства стиля поздней лирики Ахматовой, подчеркнув не столько преемственность ее раннему творчеству, но и изменение позиций в связи с огромным историческим и личным опытом поэта. Докладчик устанавливает связь темы земли в лирике Ахматовой с темой трагической и очищающей памяти. Система внутренних звуковых ассоциаций, доминантных фонем, синтаксических акцентаций, подобию, отрицательных параллелизмов рождает новый метонимический ряд, особое сочетание сдержанности и экспрессивности, характерное для поздней Ахматовой. Суть лирики этого периода обозначается как своеобразная трагическая просветленная «почвенность», определяющая жанр углубленно-психологического и философского размышления стихом. Своим докладом автор продолжил анализ стихотворения «Когда погребают эпоху» (1940 год) (Македонов А. В. Сверхшения и кануны. Л., 1985). Ахматова владеет искусством многопланового, ассоциативного богатства и слияния в нем личного и надличного, современного и общечеловеческого, трагизма и катарсиса в одну из самых трагических эпох всей человеческой истории. Конкретное историческое чувство определяет черты поэтики Ахматовой — очень сложной и классически простой одновременно. Реальную символику поэзии, преодолевшей символизм и первоначальный акмеизм, считает Македонов, Ахматова выражает не столько в тексте и подтексте, сколько в «затексте» и «надтексте». Ахматова, таким образом, открыла новую страницу художественного развития человечества в его пути к реализации гуманности, добра, красоты и свободы.

Позднюю лирику Анны Ахматовой исследует и молодой литературовед из Еревана Гаянэ Ахвердян, выступившая с докладом «„Ива“ или „Тростник“?». Исходя из конкретных наблюдений за внутренним смыслом переименования Ахматовой не вышедшей отдельным изданием книги «Ива», которая получила позднее название «Тростник» и включала стихи 1930—1935 го-

дов, Г. Ахвердян обращается к семантическим переключкам творчества Ахматовой с классической поэзией Данте, Горация и русской поэзией XIX века, и делает вывод, подчеркивая его неоднозначность в достаточно деликатной форме: не плачущая ива, а заговоривший тростник, выросший над могилой, на месте преступления — не в этом ли ключ к разгадке переименования «Ивы» в «Тростник»? Ахматова не удовлетворилась высокой ролью в трагедии женщины-плакальщицы, но унаследовала от Пушкина и других поэтов миссию Поэта — говорящего тростника.

На первый взгляд более абстрактен эстетически безукоризненный доклад Миливое Йовановича (Югославия) «Античный миф у Ахматовой и Бродского». Советский читатель еще не привык воспринимать имена этих поэтов как равновеликие, и тема доклада вызвала, может быть, у кого-то недоумение, однако аргументы ученого убедительны. Йованович анализирует мотивацию античных мифологических сюжетов, используемых Ахматовой. По мнению исследователя, наиболее близок ей (и — в другом преломлении — Бродскому) миф о Дидоне и Энее в трактовке Еврипида. Ахматова отдает предпочтение силе чувств над повиновением воле богов (долгу, обстоятельствам). Однако античные перевоплощения лирической героини Ахматовой — это мистификации, построенные на ассоциативных параллелях, во имя победы памяти над забвением, преодоления Леты, где Лета так же близка, как Нева. Античный миф служит сегодняшней реальности. Дидона Ахматовой способна прощать, Эней Бродского находит аргументы в пользу странствий вне дома. Доклад заканчивается несколькими неожиданным выводом, что Ахматова проявляет женский подход к античной мифологии, а Бродский — мужской.

По-своему переключается с этим выводом В. В. Мерлин (Алма-Ата) в докладе «Ритуально-мифологический протосюжет лирики Ахматовой». Исследователь пытается сформулировать понятие «женской лирики» в ее классическом выражении. При интересных наблюдениях параллелизма античной лирики и лирики Ахматовой, В. В. Мерлин переоценивает формальную сторону мифологического протосюжета в ахматовском тексте, гораздо более подвижном и свободном, чем канон «женской лирики».

Поверхностно воспринятая традиционность ее стиха явилась источником многих заблуждений по отношению к Ахматовой в эпоху ломки старой поэтики и всяческого новаторства в поэзии, выглядящих сегодня зачастую однобоко и примитивно. Глубинная связь Ахматовой с современностью, с новой поэтикой XX века обозначена в ряде серьезных докладов конференции.

В. Г. Адмони прочел доклад «Лаконичность лирики Ахматовой», сразу оговорившись, что тема и термин отмечены еще в 1923 году Б. Эйхенбаумом; это как бы открытая дверь, в которую не стоит ломиться. Но после 1923 года Ахматова писала еще 40 лет. И лаконичность

поздней лирики, когда в ее творчестве появляются развернутые лирические и лироэпические формы, — носит совершенно иной характер. Именно лаконичность придала ранней лирике Ахматовой исключительное поэтическое совершенство, в котором проявилось единство предметности и чувства, обусловившее разрыв с символизмом и реабилитацию предметного мира. Лирический стих Ахматовой — это не только новизна формы, но и «момент лирической концентрации», «материализованное противоречие», стремление к точке и развернутости одновременно. Адмони отмечает свойственную поздней лирике Ахматовой еще большую лаконичность и видит в ней причину возникновения новых жанровых образований — «сверхкратких», «ультракратких» стихов. Причем основой лирической интенции Ахматовой докладчик считает стремление к абсолютной завершенности форм, невозможной без острой антитезы или особого лирического напряжения, сконцентрированности.

Как будто к более локальной теме обращается Н. А. Жирмунская в докладе «Эпиграф как средство полифонии в лирике Ахматовой». Уже в названии обозначена структурная роль эпиграфа у Ахматовой. Автор доклада создает, собственно, основы теории эпиграфа. Отношение Ахматовой к эпиграфу динамично в ее внутренней эволюции. Для Ахматовой эпиграф как бы «меняет оптику», создает своеобразное объемное видение, порождает диалогическую структуру, ироническое переосмысление текста, или снимает напряженность, вызывая парадоксальные ассоциации. Эпиграф характерен для поздней Ахматовой, когда появляется ретроспективная точка зрения на собственное раннее творчество. Он становится композиционным и структурным приемом, может быть связан с текстом тавтологически, метонимически, диалогично, антонимично, и перечисленные возможности при этом не исчерпаны. Возникает ощущение полифонии, многоголосия, усложненности подтекста, разрушения линейного времени (тема «утраченного времени»).

Философо-поэтическому осмыслению пространства в ахматовском творчестве посвящен доклад М. Н. Раудар (Тарту) «Страны света в поэзии Ахматовой». Для Ахматовой, так же как для ее предшественников, символически страны света, но в освоении этой символики есть своя эволюция. Акценты восприятия стран света Ахматова подчеркивает в стихотворении «Финский сонет» (1963). Север выдвигается Ахматовой на центральное место в ее творческом сознании, хотя он — средоточие горя, потерь, но именно разделение горя единственно достойно человека. Сама лирическая героиня принадлежит Югу как первой родине, Востоку как прародине, не приемлет «клеветущий» Запад, однако внутренний ее выбор — Север.

Большой интерес слушателей вызвало выступление голландского ученого Кейса Вержейла «Тишина у Ахматовой». Это своеобразное изящное эссе, на грани искусствоведения, литературоведения и художественного творчества,

даже публицистики, суть которого частично передает само название. Собственно, Верхейл говорит о психологии творчества и типах культуры. Он находит внутреннюю связь между голландской культурой и творчеством Ахматовой, с его ключевыми терминами — недосказанность, сдержанность, лаконизм. Ахматовой свойственно какое-то принципиальное целомудрие языка. Автор находит неожиданное родство между ее творчеством и голландской живописью. Наследником ахматовской тишины столь же неожиданно и парадоксально он считает Иосифа Бродского, которого только на грубо элементарном уровне можно назвать поэтом многоголосья типа, поэтом завлекающего словесного гула. Изобразительно-смысловые принципы и мотивы творчества Ахматовой обозначены в докладе В. Рослин (Шотландия, Ноттингемский университет) «Тема портрета в поэзии Ахматовой». Автор сопоставляет две концепции живописных портретов в стихах Ахматовой и объясняет причину тяготения к жанру портрета и автопортрета. Темы зеркала и двойника — тоже попытки автопортрета, одним из которых, на обширном холсте с фоном, изображающим целое поколение, является «Поэма без героя». Ахматова не ищет словесных эквивалентов живописным деталям, не занимается транспозицией живописи в литературу, она использует портреты как источник аллюзий. Главная причина внимания Ахматовой к портрету сформулирована в гоголевском «Портрете» — это возможное жизни после смерти, защиты модели-человека от угрозы забвения.

Специалист по поэтике и текстологии А. К. Жолковский (США, университет Южной Калифорнии) по просьбе слушателей повторил доклад, прочитанный на Московской конференции: «Биография. Структура. Цитация: Еще несколько пушкинских подтекстов». Уже ранней лирике Ахматовой свойственна скрытая цитация из Пушкина, биографический или структурный интертекст, обогащаемый игрой слов и тем; Роман Якобсон назвал это «поэзией грамматики». Исследователь показывает, что Ахматова с ее любовью к роковым датам, колдовским совпадениям и переключкам тяготела к числовой магии. По сравнению с Пушкиным она увеличивает паузность, при этом возникает нагромождение инверсий и остановок, рождающее современные вариации на мотивы Пушкина; например, стихотворение «Есть в близости людей заветная черта» — поздний образец петербургской поэтики.

Анализируя поэтику Ахматовой, в частности семантику образов, В. С. Баевский (Смоленск) исходит из русской фольклорной мифологии, из системы народно-поэтических символов. Метафорические загадки символики Ахматовой, недомолвки ее часто можно прояснить, обращаясь к христианским представлениям и русскому фольклору. Мифологемы числа «7», колыба, косы, бус, четок расшифровываются через символику фольклора. Так же «левое», «решка», «нечет» означают беду, несчастье, вообще плохое. Убедителен вывод Баевского

о перспективах более глубокого понимания народности творчества Ахматовой и других близких к ней поэтов при разгадывании и осмыслении символов, идущих от фольклора.

Стилистическим анализом поэтики Ахматовой явился доклад Т. Н. Дорожкиной (Уфа) «„По мне, в стихах должно все быть некстати. . .“ (об эффекте неожиданности в поэтической речи Анны Ахматовой)», скорее языковедческий, чем литературоведческий.

«Актуальным вопросам ахматовской текстологии» посвящен доклад М. М. Кралина (Ленинград). Автор считает, что вопросы текстологии ахматовской поэзии еще не разработаны, текстологов у нас, по существу, нет, поэтому оказывается возможным неверный, инерционный подход к текстам и непродуманные публикации. Необходимо убирать «ждановскую редакцию» ахматовских текстов и к публикации подходить с точки зрения соответствия текста авторской воле.

Большую группу докладов можно объединить по общему принципу сопоставления Ахматовой с поэтами, близкими ей или входившими в ее круг, а также теми, отношения с которыми составили сложную гамму «невстреч». Это Гумилев, Блок, Пастернак, Цветаева, Маяковский, Хлебников, Волошин, Петровых.

По недостатку места остановлюсь на некоторых, наиболее значительных. Внутренним творческим взаимоотношениям Ахматовой и Блока были посвящены два доклада: Лены Силард (Венгрия) и Л. А. Озерова (Москва). Лев Озеров, еще в 1963 году написавший чуть ли не первую после периода травли, а потом замалчивания хвалебную рецензию об Ахматовой и тем самым открывший критические шлюзы, сделал сообщение о строке «Трагический тенор эпохи». Он подчеркнул самоценное значение ахматовской строки как таковой, повысившей вес поэтической строки в современной поэзии. Доклад Лены Силард «Ранняя Ахматова и Блок (к диалогу трех поколений)» исходит из тезиса В. Топорова о своеобразии ахматовских текстов как монодиалогов, однако оспаривает заключение советского исследователя о выражении этой структуры через мотив зеркал и шире — двойничества. Силард подчеркивает, что тема зеркала была унаследована Ахматовой, Пастернаком, Замятиним, Олешей от символистов. Автор сопоставляет Ахматову с Блоком: выделяет специфические качества ее диалога с тем, кого она называла «человеком-эпохой», проводит сравнительный анализ двух стихотворений — первого стихотворения из цикла Блока «Осенняя любовь» и стихотворения Ахматовой «Когда в тоске самоубийства. . .». Стихотворение Блока апеллирует к Апокалипсису, без которого невозможно прочитать и Ахматову, причем тема «голоса» и у Блока, и у Ахматовой («мне голос был») непосредственно идет от Откровения св. Иоанна.

Доклад В. В. Иванова (Москва) «Ахматова и Пастернак» посвящен в основном взаимовлиянию двух поэтов, различной степени их духов-

ного родства на разных этапах жизни. Начиная с 1937 года они были объединены участием изгоев, при этом наибольшая близость Ахматовой и Пастернака приходится на конец 30-х, 40-е и начало 50-х годов. Ученый поясняет, что ни одно из полярных высказываний Ахматовой о романе «Доктор Живаго» не следует абсолютизировать. Отношение Ахматовой к Пастернаку в период наибольшей творческой близости заключается в строке «Пастернака перепастерначить». Ахматова долго сопротивлялась пастернаковской сложности. Его эволюция идет от усложненности к классической ясности, Ахматовой же, наоборот, от простоты к усложненности. На обоих действует творчество другого, каждый ориентируется на ранний период другого, противоположный в настоящее время его собственному. Они движутся в разные стороны и учатся друг у друга.

Неожиданный поворот анализа отношений Ахматовой и Гумилева представила Шила Грэхем (Шотландия) в докладе «Amor fati: Ахматова и Гумилев». Судьба двух замечательных русских поэтов рассматривается через призму ницшеанской формулы «любви-рока», в которой образ Гумилева воспринимается как образ офицера, добровольца войны 1914 года, а затем поэта-мученика; Ахматова же наделена естественно-женским чувством долга и идет единственным уготованным ей путем. Таким образом, роль Ахматовой с точки зрения феминистской теории значительно выше, ее подвиг и благородная деятельность заключены в стойкости, в готовности пройти страшный путь и противостоять разрушительному мужскому началу.

Не менее сложны и драматичны отношения Ахматовой и Цветаевой, обозначенные вопросом, поставленным в названии доклада И. В. Кудровой (Ленинград) «Двойник или антипод? (Ахматова и Цветаева)». Исследователь и биограф Цветаевой отвечает на этот вопрос однозначно — антипод, несмотря на однажды обретенную Ахматовой строку, посвященную Цветаевой: «Невидимка, двойник, пересмешник...». Доклад Кудровой содержит ряд полемических тезисов, например, о необходимости читательского предпочтения одного поэта другому. Без предпочтения нет любви, утверждает автор, обосновывая собственное некоторое неприятие Ахматовой, рождающее иногда непонимание. Например, автора поражает в стихотворении «Приговор» сдержанность и голос житейской мудрости, требующей убить память, чтобы выжить. Выводы и наблюдения Кудровой любопытны. Прибегая к терминам начала века, к их условности, она обоснованно называет Ахматову поэтом аполлоническим, а Цветаеву — дионисийским, но замечает при этом: «если бы не новая Ахматова, родившаяся в конце 30-х годов, с открытым трагедийным началом и яркой эмоциональной окрашенностью».

Более широко ставит вопрос сопоставления Ахматовой с другими поэтами-современниками Л. К. Долгополов (Ленинград) в докладе «Миф о поэте и „Поэма без героя“ (Ахматова, Пастер-

нак, Маяковский)». Исследователь предлагает версии о центральном герое поэмы, в которой диалектично сочетаются безгеройность и наличие героя — Поэта. «Поэма без героя» — одно из самых зашифрованных произведений в русской литературе. Образ Поэта формируется как мифологический, обобщенный, противостоящий эпохе, но глубоко зависящий, трагически обреченный на связь со временем. Две сущности Поэта — свобода и зависимость — сосуществуют, образуя тот заколдованный круг, в который попадает художник. Эту двойственность Поэта показала Ахматова в «Поэме без героя». Уход из жизни оказывается здесь неминуем. Маяковский для Ахматовой поэт, который выбрал в себя какие-то важные линии в развитии искусства слова. Его самоубийство — громадная трагедия поэта. Именно Маяковский обозначил рубеж, конец «серебряного века» русской поэзии, поэтому он и стал в поэме Ахматовой вехой, «верстовым столбом». Все герои поэмы: Маяковский, Блок, Князев — поэты, и в этом их бессмертная сущность.

Другой исследователь, А. Е. Парнис (Москва), в докладе «Ахматова и Хлебников, или об интерпретации одного хлебниковского текста» считает центральной фигурой «Поэмы без героя», наряженной «верстовым столбом», скорее Хлебникова, чем Маяковского. К тому же Хлебников — протагонист поэмы. Автор анализирует его стихотворение «Песнь смущенного» (1913), включенное Ахматовой в «Сто зеркал» и являющееся протосюжетным для ее будущей поэмы, прослеживает связь стихотворения с живописным портретом Ахматовой работы Н. Альтмана.

Тему «Ахматова и Маяковский» продолжил М. Пьяных (Ленинград), работа которого в основном напечатана в ахматовском номере «Звезды» (1989. № 6). Скорее, заявку на доклад «Ахматова и Максимилиан Волошин» сделал В. С. Баташов (Феодосия).

Среди докладов, где Ахматова сопоставляется с другими поэтами, выделяется сообщение Н. Н. Глен (Москва) «Ахматова и Мария Петровых». Это не столько анализ творчества, сколько биографический материал, основанный на знании и личных воспоминаниях. М. Петровых при негромком на первый взгляд голосе принадлежит к «ахматовской школе» поэзии и по нравственной основе своего творчества, и по ощущению ответственности поэта, отсюда — непреходящее чувство вины. О роли М. Петровых в жизни Ахматовой знают немногие. Она была постоянной помощницей, доверенным лицом, редактором переводов Анны Андреевны. В непрекращающемся споре об Ахматовой-переводчице надо считаться с мнением такого авторитетного свидетеля: «В переводы лирических стихов Ахматова не верила, переводила много, но переводчиком никогда не была». Имя Петровых неизменно входило в устойчивый список современников, ценимых Ахматовой. Закончила Н. Н. Глен свой доклад малоизвестным стихотворением М. Петровых, посвященным «четверым» и откликающимся на

известную фразу Ахматовой «нас четверо».

С воспоминаниями об Ахматовой выступили несколько человек. Кроме уже названных В. В. Иванова и Н. Н. Глен, это З. Б. Томашевская, прокомментировавшая ташкентские письма Ахматовой ее родителям, являющиеся образцами художественной прозы и документами эпохи, как, например, письмо Томашевским от 2 июня 1943 года. («На днях встретила на улице Иосифа Орбели, и мы приветствовали друг друга, как тени в „чистилище“ Данте. . .»); приехавшая из Австралии Аманда Хайт (ныне покойная) — автор изданной в Англии биографии поэта, материалы которой давала сама Ахматова. Имя Аманды Хайт хорошо известно всем интересующимся ахматовским творчеством.

Две стороны «ахматовки», как шутливо называли молодежь вокруг Ахматовой, московскую и ленинградскую, представили Н. В. Королева и Г. П. Корнилова. Особую ценность для ленинградцев имел мемуарный доклад Н. В. Королевой, нарисовавшей атмосферу нравственного и литературного становления той счастливой группы молодых гуманитариев поколения 50—60-х годов, которая волей судьбы была приближена к Ахматовой. Автор с благодарностью вспомнила и других кумиров литературной молодежи того времени, оказавших своим влиянием неоценимую услугу литературе: А. С. Долинина, Г. С. Семенова — людей, живших по нравственным меркам, соизмеримым с ахматовскими.

Особое звучание на конференции приобрело выступление Ольги Карлайл (США, Калифорния), представителя потомственной русской интеллигенции за рубежом. О. Карлайл подняла до сих пор сложную, взрывчатую тему «Ахматова и русская эмиграция». Внучка Леонида Андреева, дочь Вадима Андреева, О. Карлайл выпустила в США несколько книг о русской и советской литературе. Ахматова плохо относилась к эмиграции, подчеркнула О. Карлайл, отчасти из-за книги Г. Иванова «Петербургские зимы», которую нельзя было воспринимать всерьез, так как она была памфлетом на «серебряный век». Были и более серьезные причины неприятия Ахматовой русской эмиграции, но главной явилось незнание многих сторон жизни друг друга. Пафос этого выступления — в утверждении эволюции взглядов и суждений Ахматовой об эмиграции в связи с узнаванием, в изменении отношения, в избирательности этого отношения после встречи поэта с реальностью русской эмиграции. Понять, что эмиграция — это люди, чья судьба выросила из России, помогли Ахматовой, в частности, родители О. Карлайл. Разговор о судьбах русской эмигра-

ции, или, как ее более деликатно сейчас называют, зарубежной русской культуры, в Союзе только начинается. Ахматова и в этом плане не имела никаких предрассудков и судила людей по их сути, для многих являясь мерилом нравственности. Н. Я. Мандельштам, например, только после смерти Ахматовой начала менять тональность своих воспоминаний, незаслуженно очерняя некоторых, что было невозможно при жизни Ахматовой. Двери для многих эмигрантов были закрыты до 60-х годов, а потом вновь закрылись в 70-е — эта реальность прежде всего мешала взаимоотношениям и восстановлению истины.

Если говорить о мемуарной части конференции, необходимо упомянуть еще об одном неожиданном для ее организаторов выступлении. Ю. К. Герасимов рассказал о годах, проведенных вместе с Н. Н. Пуниным в лагере; о том, как ему довелось проводить Пушкина в последний путь.

Два доклада конференции были сделаны на стыке краеведения и литературоведения: Л. Л. Сауленко (Одесса) «Одесская строка биографии Анны Ахматовой» и Е. М. Ольшанской (Киев) «Анна Ахматова в Киеве». Л. Л. Сауленко в соавторстве с Р. А. Шуваловым, подняв большой архивный материал, обнаружили ряд фактических данных биографии Ахматовой, а также представили доказательства литературной деятельности Андрея Антоновича Горенко, отца поэта, что существенно меняет оценку личности А. А. Горенко. Доклад Ольшанской также документально уточняет биографию Ахматовой, например, факт венчания с Гумилевым в Никольской церкви Никольской слободки, снесенной в 1961 году. К сожалению, недостаток места не позволяет подробно говорить о других интересных материалах конференции. Кроме названных, с темой переводов Ахматовой выступили: К. Н. Григорьян (Ленинград), «Переводы Анны Ахматовой из Ваана Терьяна», продемонстрировавший особую творческую заинтересованность Ахматовой к переводимому поэту и сострадательную теплоту по отношению к Армении, о чем свидетельствует стихотворение «Перевод с армянского»; а также не объявленный заранее Йоле Станишич с сообщением о переводах Ахматовой сербских поэтов. Остается назвать еще два необъявленных в программе конференции дополнительных докладов — Наны Гвинепадзе (Тбилиси) «Грузинские параллели», доклад, посвященный дружбе Ахматовой с семьей Тициана Табидзе, Иосифа Орбели и другим грузинским перекличкам и «параллелям»; и доклад М. Толмачева (Москва) «Анна Ахматова в изобразительном искусстве».

Светлана Покровская

АХМАТОВА, ГОЛЛЕРБАХ, ЛУКНИЦКИЙ (ПО ПОВОДУ ОДНОЙ ПУБЛИКАЦИИ В «НАШЕМ НАСЛЕДИИ»)

С большим интересом прочитал опубликованные в журнале «Наше наследие» (1988. № VI) дневниковые записи П. Н. Лукницкого «Об Анне Ахматовой», которые, безусловно, дают новый материал как о замечательном поэте, так и о литературной ситуации в Ленинграде 1924—1925 годов в целом, и о самом авторе дневника.

Должен, однако, заметить, что в этой публикации есть целый ряд мест, безусловно требующих пояснения, но, к сожалению, никак не прокомментированных публикаторами. Некоторые из этих фрагментов относятся к личности моего деда, искусствоведа Э. Ф. Голлербаха.

Из эмоционально окрашенных пересказом П. Н. Лукницкого замечаний А. А. Ахматовой об Э. Ф. Голлербахе можно сделать вывод о постоянной и непримиримой вражде между поэтом и моим дедом. Между тем эти отношения были гораздо сложнее и драматичнее, чем явствует из опубликованного журналом текста.

Ахматова и Голлербах были знакомы еще до революции (оба жили в Царском Селе), и с течением времени их отношения существенно менялись. Они были и теплыми (тот факт, что Голлербах первым составил и издал поэтическую антологию «Образ Ахматовой», сам по себе говорит о многом), и неприязненными, но в них всегда сохранялись взаимное уважение и такт.

Действительно, к 1924 году отношения между А. А. Ахматовой и Э. Ф. Голлербахом переживали кризис, причиной которого стала публикация «Из воспоминаний о Н. С. Гумилеве» (Новая русская книга. 1922. № 7), содержащая небольшой фрагмент одного ахматовского письма из архива Голлербаха. Это могло вызвать неудовольствие Ахматовой, но не более того. Что же читаем у Лукницкого? Его дневник — не отображающее зеркало, а увеличительное стекло. Автор с завидным энтузиазмом обостряет случившееся, по-настоящему вдохновенно он пишет про «возмутительную историю Голлербахе, незаконно завладевшем ее (Ахматовой. — Е. Г.) письмами к С. Штейну (при посредстве Коти Колесовой) и, кроме того, напечатавшем без всякого права, без ведома АА, отрывок одного из этих писем в „Новой русской книге“» (С. 59).

Прежде всего, следует объяснить читателю, что ни в чем незаконном Э. Ф. Голлербах, конечно, не участвовал. Бумаги С. В. фон Штейна, после его отъезда в эмиграцию, сохранила Е. В.

фон Штейн, которая затем стала женой Голлербаха. Лукницкий увидел здесь какой-то криминал, но он, безусловно, ошибся. Публикаторы же не считают нужным указать на ошибку.

Конечно, можно сейчас спорить о том, надо ли было Голлербаху приводить маленькую выдержку из письма Ахматовой в большом очерке о Гумилеве (я считаю, что не надо; дед полагал, что всякое слово Ахматовой для читателя важно), однако при этом следует не только помнить о нормах литературного быта тех лет, вполне допускавших такой поступок, но и знать о том, что за фрагмент приводился в этой публикации. На наш взгляд, ничего обидного и задевающего честь Ахматовой или Гумилева там не было, этот очерк написан с большим уважением и теплотой по отношению к обоим поэтам. Без этого уточнения записи Лукницкого выглядят, по крайней мере, недоброжелательными и некорректными.

Не думаю, что Ахматова оценивала ситуацию именно в тех резких выражениях, которые приводит Лукницкий. Тем не менее — тут он прав — Ахматова не на шутку обиделась. Почему? Можно предположить, что роковую роль здесь сыграла общая политическая и литературная ситуация середины двадцатых годов, которая и могла обусловить не вполне адекватную реакцию Ахматовой на статью. Сейчас много говорится о трагическом конфликте между литературой и политическим режимом, и это абсолютно верно, это действительно было. Но было и другое, о чем мы вспоминаем реже, — это конфликты между личностями, конфликты *внутри* литературы. И, конечно, большое значение в этом конкретном случае имели отношения двух литературных групп в Ленинграде, — условно говоря, группы Ахматовой и группы М. Кузмина. Совершенно очевидно, что раздуванию страстей вокруг пустякового, в общем, случая очень помогла «литературная среда», в которую, кстати, к тому времени входил уже и П. Лукницкий.

Голлербах был очень огорчен случившимся, — об этом он, например, писал в дневниках, хранящихся теперь в домашнем архиве. Во всяком случае, признавая свою досадную оплошность, он считал все же, что конфликт был в значительной степени определен посторонними факторами. (Этим же, очевидно, объясняются и резкие слова Ахматовой в адрес многих других — Вс. Родзвигенского, «архаровцев»

Г. Иванова, Г. Адамовича, Н. Оцупа, С. Есенина, даже О. Мандельштама... Спасибо П. Лукницкому, — он бережно собрал и донес до нас всё это, и даже добавил своего. Но надо же видеть и тот реальный контекст, в котором возникли эти оценки. И надо понимать, что в таких случаях вовсе не обязательно вторая сторона должна квалифицироваться отрицательным образом. Лукницкий же, как показали нам только что опубликованные «Нашим наследием» дневниковые фрагменты, смотрел на все однозначно. Впрочем, смотрел, как мог).

Понятно и другое. Ахматова была вправе реагировать на статью о Гумилеве так или иначе; Лукницкий, эту статью, очевидно, не читавший, а знавший об обстоятельствах лишь понаслышке, был вправе писать о реакции поэта в своем личном дневнике так, как это ему виделось, и в тех выражениях, которые ему представлялись допустимыми; публикаторы спустя шестьдесят с лишним лет были вправе напечатать все это... Но вправе ли они были выплескивать на читателя все эти эмоции без совершенно необходимых в таком случае комментариев?

После нескольких лет размолвки отношения между Ахматовой и Голлербахом были восстановлены. В дневниках деда, среди прочего, можно найти такую запись (она датирована концом июля 1940 года): «Встреча с Ахматовой в Доме Маяковского: она просит меня позаботиться о путевке для Аникиевой, заболевшей туберкулезом. Потом разговор с нею по телефону. В этом разговоре я сказал Анне Андреевне примерно следующее: „Под впечатлением нашей случайной встречи в Доме Маяковского я вновь понял, какая вы необыкновенная, дивная, как хорошо слышать ваш голос, заглянуть в ваши глаза. Печальный мир прекрасных воспоминаний плывет за вашими плечами. «Иных уж нет, а те далече...» Самые отрадныя воспоминания сопряжены с болью, не правда ли? Я знаю, что вы плохо ко мне относитесь...“

(Тут она меня перебила: «Ну, что вы, это — не верно...»)

„Нет, я полагаю, это так, и не удивляюсь этому, потому что в дни легкомысленной юности писал о вас довольно неосторожно, как вы помните. Несмотря на это, несмотря на некоторую нашу разъединенность, в которой я сам виноват, мне почему-то кажется, что мы — друзья, старые друзья, между которыми возможно взаимное понимание. Я недавно перечитывал ваши стихи в новом сборнике и мне захотелось сказать вам, как я ценю творческий подвиг вашей жизни...“

Она ответила: „Спасибо, мне радостно слышать то, что вы говорите“. И добавила еще что-то, сказанное очень теплым, хорошим тоном».

Голлербах погиб в блокаду, а тот, кто выжил, стал мудрее: и сумел подняться над старыми пустыми обидами. О добром отношении Ахматовой к Голлербаху в последние годы ее жизни говорил, например, литературовед Д. Е. Максимов. Об этом свидетельствует и тот факт, что сама Ахматова, когда составляла поэтический сборник «В ста зеркалах» (зеркальное отражение антологии «Образ Ахматовой»), включила в него стихотворение Голлербаха, посвященное ей:

День прозрачен и тих. За окном голубая Нева
Величаво влачит мутноватые плоские волны.
Я едва вспоминаю спокойные Ваши слова,
Я едва вспоминаю, печалью и нежностью пол-
ный.

Как укор бытию, неотступно глядят со стены
Потемневших икон утомленно-суровые очи.

Здесь над всеми словами расстелен покров
тишины

И застывшее Время не может взлететь и не
хочет.

Так и я — ни понять, ни осилить того не могу,
Что отныне вплелось между явью и снами моими.

Мой далекий двойник, где-то там, на другом
берегу,

Без конца повторяет короткое, звучное имя.

Я думаю, мое уточнение поможет читателю яснее увидеть реальные отношения А. А. Ахматовой и Э. Ф. Голлербаха и более критично отнестись к тому, что предлагает недавняя публикация «Нашего наследия».

Р. С. Когда мой отклик уже был готов к печати, вышел в свет очередной номер журнала «Наше наследие» (1989. № III (9)) с публикацией новых фрагментов дневника покойного П. Н. Лукницкого. Эти материалы, к сожалению, подтверждают самые неприятные из моих замечаний. Хочу еще раз предостеречь читателя дневников П. Н. Лукницкого от излишнего доверия к ним. Перед нами — своеобразный человеческий документ, интересный, но безусловно требующий осторожного отношения к себе. Во всяком случае, там, где речь идет об Э. Ф. Голлербахе.

Е. А. Голлербах

НОВЫЕ КНИГИ

- Азербайджанско-русские литературные взаимосвязи: Вопросы теории, истории, современной практики. [Сб. статей. Отв. ред. А. А. Гаджиев]. Баку: Элм, 1988. 287 [1] с. (АН АзССР, Ин-т лит-ры им. Низами).
- Аксаков И. С. Письма к родным, 1844—1849. Изд. подгот. Т. Ф. Пирожкова. М.: Наука, 1988. 704 с. (Лит. памятники).
- Алексеев Э. Е. Фольклор в контексте современной культуры. Рассуждения о судьбах нар. песни. М.: Сов. композитор, 1988. 236 [1] с.
- Базанов В. Г. Фольклор. Русская поэзия начала XX в. [Сборник. Послесл. А. И. Михайлова]. Л.: Наука, 1988. 309 [2] с.
- Барабаш Ю. Я. «Знаю человека...». Григорий Сковорода. Поэзия. Философия. Жизнь. М.: Худож. лит-ра, 1989. 333 [2] с.
- Бельгер Г. Гете и Абай. Эссе. Алма-Ата: Жалын, 1989. 102 [2] с.
- Бердинских В. А. Ермил Костров. Судьба поэта. Киров: Волго-Вятское книжное изд-во, 1989. 142 [2] с.
- Болдинские чтения (1987; с. Большое Болдино, Горьковской обл.). [Материалы, 1987]. Горький: Волго-Вятское книжное изд-во, 1988. 189 [2] с.
- Будаттаб Б. Я. Н. А. Некрасов. (Проблемы творчества). [Послесл. Б. Ф. Егорова]. Л.: Сов. писатель, 1989. 349 [1] с.
- Завар: Добролюбова. Сб. ст. [Сост. Ф. Ф. Кузнецов, С. С. Лесневский]. М.: Сов. писатель, 1989. 574 [1] с.
- Зеленецкая И. Л. Театр Тургенева (Некоторые проблемы интерпретации классики на сов. сцене). Отв. ред. Е. И. Горячкина-Полякова. М.: Наука, 1989. 301 [3] с.
- Златов Г. Н. Мир Пушкина: Личность, мировоззрение, окружение. М.: Молодая гвардия, 1989. 269 [1] с.
- Златоверхский В. П. Риторика в России XVII—XVIII вв. [Отв. ред. Н. И. Толстой]. М.: Наука, 1988. 180 с. (АН СССР, Ин-т русского языка).
- Задачи сюжета и композиции в русской литературе. [Межвуз. сб. Редколлегия: Г. В. Москвичева (отв. ред.) и др.]. Горький: ГГУ, 1988. 103 [1] с.
- Златов Ю. В. Вечера в Колмове. Повесть о Г. Успенском. И перед взором твоим... Опыт биогр. моряка-мариниста [О В. Головине. Вступ. ст. Ю. Болдырева]. М.: Книга, 1989. 332 [2] с.
- Царин М. Н. Русский лирический цикл. Проблемы истории и теории. На материале поэзии первой половины XIX в. Красноярск: Изд-во Красноярского ун-та, 1988. 137 [2] с.
- Цыбенко А. А. Молодые годы Николая Чернышевского. Саратов: Приволжское книжное изд-во, 1989. 238 с.
- Н. А. Добролюбов. Эстетика, литература, критика. Сб. ст. и материалов. [Редколлегия: Л. И. Емельянов (отв. ред.) и др.]. Л.: Наука, 1988. 197 [2] с. (Ин-т русской лит-ры).
- Емельянов Б. В., Томилов В. Г. Русские мыслители (Биогр. и историогр. очерки). Под ред. А. К. Сухотина. Томск: Изд-во Томского ун-та, 1988. 199 [2] с. Содерж.: О Н. В. Станкевиче, В. Г. Белинском, М. А. Бакунине, А. И. Герцене, Н. Г. Чернышевском, Ф. М. Достоевском, В. С. Соловьеве.
- Жакова Н. К. Теория и практика перевода. Рус. поэзия в чеш. пер. в первой половине XIX в. Учеб.-метод. пособие для студентов филол. фак. гос. ун-тов. М.: Изд-во МГУ, 1988. 45 с.
- Жаконо-стилевая эволюция реализма. Сб. науч. тр. [Редколлегия: Л. В. Михайлова (отв. ред.) и др.]. Фрунзе: КГУ, 1988. 127 с.
- Жизнь и творчество Н. Г. Чернышевского. Материалы для выставки в школе и детской библиотеке. [Сост. М. Т. Пинаев, для сред. и ст. шк. возраста]. М.: Детская лит-ра, 1988. 46 [2] с.
- Зайцев А. Д. Петр Иванович Бартенев. [Авт. вступ. ст. С. О. Шмидт]. М.: Московский рабочий, 1989. 170 [2] с.
- Из истории русской литературы конца XIX—начала XX века. [Сб. ст. Под ред. А. Г. Соколова, В. М. Михайловой]. М.: Изд-во МГУ, 1988. 192 с.
- Казор В. К. «Средь бурь гряданских и тревоги...». Борьба идей в рус. лит-ре 40—70-х годов XIX в. М.: Худож. лит-ра, 1988. 302 [2] с.
- Карабутенко И. Ф. и др. Шевченко в Москве. Ист.-лит. очерк. Киев: Рад. письменных, 1989. 318 [2] с.
- Керимов В. И. Историософия А. С. Хомякова (Из цикла «Страницы истории отеч. филос. мысли»). М.: Знание, 1989. 60 [2] с.
- Кичней Л. Г. Из истории жанров русской лирики. Стихотвор. послание нач. XX в. Владивосток: Изд-во Дальневост. ун-та, 1989. 161 [2] с.
- Коваленко С. А. Крылатые строки русской поэзии. Очерки истории. М.: Современник, 1989. 175 с.
- Козлов В. П. Кружок А. И. Мусина-Пушкина и «Слово о полку Игореве». Новые страницы истории древнерусской поэмы в XVIII в. Отв. ред. В. И. Буганов. М.: Наука, 1988. 270 [2] с.
- Коробовенко В. Г. Воспоминания. Статьи. Письма. [Сост., вступ. ст. и примеч. С. И. Тиминой]. М.: Сов. Россия, 1988. 413 [3] с.
- Курьян М. С. Человек в литературе XX века. [Сб. статей. Отв. ред. Л. Ф. Киселева]. М.: Наука, 1989. 243 [1] с. (Ин-т мировой лит-ры).

- Левкович Я. Л. Автобиографическая проза и письма Пушкина. Отв. ред. С. А. Фомичев. Л.: Наука, 1988. 327 [1] с. (Ин-т русской лит-ры).
- Лесков и русская литература. [Сб. ст. Отв. ред. К. Н. Ломунов, В. Ю. Троицкий]. М.: Наука, 1988. 255 с. (Ин-т мировой лит-ры).
- Лихачев Д. С. О филологии. [Сборник. Вступ. ст. Л. А. Дмитриева]. М.: Высшая школа, 1989. 206 [2] с.
- Марголис Ю. Д., Тишкин Г. А. Отечеству на пользу, а россиянам во славу. Из истории унв. образования в Петербурге в XVIII—нач. XIX в. Л.: Изд-во ЛГУ, 1988. 230 [2] с.
- Меве Е. Б. Медицина в творчестве и жизни А. П. Чехова. Киев: Здоровья, 1989. 277 [2] с.
- Метод, мировоззрение и стиль в русской литературе XIX века. Межвуз. сб. науч. тр. [Редколлегия: А. Ф. Захаркин (отв. ред.) и др.]. М.: МГЗПИ, 1988. 130 [2] с.
- «Минувшее меня объемлет живо...». [Сб. статей]. М.: Современник, 1989. 415 [2] с.
- Михайловский Н. К. Литературная критика. Ст. о русской лит-ре XIX—нач. XX в. [Сост., вступ. ст. и коммент. Б. Аверина]. Л.: Худож. лит-ра, 1989. 605 [1] с.
- Московский университет в воспоминаниях современников (1755—1917). [Сборник. Вступ. ст. Ю. Емельянова]. М.: Современник, 1989. 734 [1] с.
- Муза пламенной сатиры. Рус. стихотворная сатира 1830—1870 гг. [Сост., автор вступ. ст. Л. Ф. Ершов; Примеч. А. Л. Ершова]. М.: Современник, 1988. 475 [1] с.
- Неженец Н. И. Половодье песен. (Поэты фольклорной традиции). М.: Знание, 1988. 62 [2] с.
- Неженец Н. И. Поэзия народных традиций. Отв. ред. А. Ф. Захаркин. М.: Наука, 1988. 205 [2] с.
- Некрасова Е. А. Ломоносов-художник. М.: Искусство, 1988. 142 [1] с.
- Очерки русской культуры XVIII века. [В 4-х т. Т. 3. Гл. ред. Б. А. Рыбаков]. М.: Изд-во МГУ, 1988. 394 [2] с.
- Памятники литературы Древней Руси, XVII в. [Сб. текстов. Кн. 1. Сост. и общ. ред. Л. А. Дмитриева, Д. С. Лихачева; Вступ. ст. Д. С. Лихачева]. М.: Худож. лит-ра, 1988. 704 [2] с.
- Пирумова Н. М. Александр Герцен — революционер, мыслитель, человек. М.: Мысль, 1989. 254 [2] с.
- Покусаяев Е. И. Статьи разных лет. Саратов: Приволжское книжное изд-во, 1989. 234 [1] с.
- Последний год жизни Пушкина: Переписка. Воспоминания. Дневники. [Сост., вступ. очерки и примеч. В. В. Кунина]. М.: Правда, 1989. 700 [1] с.
- Проблемы исторической поэтики в анализе литературного произведения. Сб. науч. трудов. [Редколлегия: В. И. Тюпа (отв. ред.) и др.]. Кемерово: КГУ, 1987 (1988). 139 [2] с.
- Прокуше в Ю. Л. И неподкупный голос мой... Поэты России. М.: Современник, 1989. 365 [1] с.
- Пушкинские места. Путеводитель. В 2-х ч. [Сост. Н. А. Тархова. Предисл. Д. С. Лихачева]. М.: Профиздат, 1988. Ч. 1 — 346 [4] с. Ч. 2. — 345 [5] с.
- Рассказы бабушки. [Рассказы Е. П. Яньковой]. Из воспоминаний пяти поколений, записанные и собранные ее внуком Д. Благово. Издание подгот. Т. И. Орнатская. Л.: Наука, 1989. 471 [1] с. (Лит. памятники).
- Руднева Е. Г. Романтика в русском критическом реализме. (Вопросы теории). М.: Изд-во МГУ, 1988. 173 [2] с.
- Русская критика эпохи Чернышевского и Добролюбова. [Сборник для среднего и старшего возраста. Сост., вступ. ст. и коммент. А. А. Чернышева]. М.: Детская лит-ра, 1989. 445 [1] с.
- Русская литература и изобразительное искусство XVIII—начала XX века. Сб. науч. тр. [Редколлегия: Ю. К. Герасимов (отв. ред.), С. Н. Носов]. Л.: Наука, 1988. 287 с. (Ин-т русской лит-ры).
- Русская литература XI—XVIII вв. [Сб. Сост., вступ. ст., примеч. Л. А. Дмитриева, Н. Д. Кочетковой]. М.: Худож. лит-ра, 1988. 492 [1] с.
- Русская эпиграмма XVIII—XIX вв. [Сборник. Сост. и коммент. М. И. Гиллельсона. Вступ. ст. И. Б. Мушиной]. М.: Сов. Россия, 1988. 317 [1] с.
- Русский венок Байрону. [Сборник. К 200-летию со дня рождения поэта. Сост., вступ. ст. и примеч. С. А. Небольсина]. М.: Сов. Россия, 1988. 361 [1] с.
- Русский театр и драматургия 1907—1917 годов. [Сб. науч. трудов. Редколлегия: А. А. Нинов (отв. ред.) и др.]. Л.: ЛГИТМИК, 1988. 133 [1] с.
- Салтыков-Щедрин М. Е. Мысли о литературе и искусстве. [Сборник. Сост., вступ. ст. и примеч. М. Г. Зельдовича]. Киев: Мистецтво, 1989. 257 [1] с. (Памятники эстет. мысли).
- Скрипильев Е. А. Добролюбов. М.: Юрид. лит-ра, 1988. 125 [2] с.
- Славянский и балканский фольклор. Реконструкция древ. слав. духов. культуры: источники и методы. [Сб. ст.]. Отв. ред. Н. И. Толстой. М.: Наука, 1989. 269 [2] с.
- «Слово о полку Игореве». Комплекс. исследование. [Сб. статей. Отв. ред. А. Н. Робинсон]. М.: Наука, 1988. 438 [1] с. (Ин-т мировой лит-ры).
- Спектор А. Л. Введение в литературоведение. Учеб. пособие для студентов фак. рус. яз. и лит-ры пед. ин-тов. Душанбе: Маориф, 1988. 135 [1] с.
- Становление творческого метода Л. Н. Толстого. Проблема творческих связей. Межвуз. сб. науч. тр. [Редколлегия: Г. А. Шарапова (отв. ред.) и др.]. Тула: ТГПИ, 1988. 139 [1] с.
- Старикова Л. М. Театральная жизнь старинной Москвы. Эпоха. Быт. Нравы. М.: Искусство, 1988. 333 [1] с.

- Творчество Н. А. Некрасова. Ист. истоки и жизнь во времени. Межвуз. сб. науч. тр.** [Редколлегия: Ю. В. Лебедев (отв. ред.) и др.]. Ярославль, ЯГПИ, 1988. 131 [2] с.
- Творчество А. П. Чехова. (Своеобразие метода, поэтаика). Межвуз. сб. науч. тр.** [Редколлегия: В. Д. Седегов (отв. ред.) и др.]. Ростов н/Д, РГПИ, 1988. 134 с.
- Т и х о м и р о в В. Н. Русско-зарубежные литературные связи.** [Учеб. пособие по спец. «Рус. яз. и лит-ра»]. Киев: УМКВО, 1988. 74 [1] с.
- Лев Толстой и Самара. Воспоминания, письма, статьи.** [Сост. А. И. Мартиновская, М. С. Силина]. Куйбышев: Кн. изд-во, 1988. 286 [1] с.
- Т о м и л о в В. Г. Борьба с неосоциализмом в русской литературе XIX века.** Под ред. А. К. Сухотина. Томск: Изд-во Томского ун-та, 1988. 204 [2] с.
- Т ю н ь к и н К. И. Салтыков-Щедрин.** М.: Молодая гвардия, 1989. 622 [1] с. (Жизнь замечат. людей. Серия биогр. Осн. в 1933 г. М. Горьким; Вып. 3 (694)).
- Фольклор. Проблемы историзма, 1988.** [Сборник. Отв. ред. В. М. Гацак]. М.: Наука, 1988. 295 [1] с. (Ин-т мировой лит-ры).
- Фольклорный театр.** [Сборник. Сост., вступ. ст. и коммент. А. Ф. Некрыловой, Н. И. Савушкиной]. М.: Современник, 1988. 475 [1] с.
- Х о м я к о в А. С. О старом и новом. Статьи и очерки.** [Сост., вступ. ст. и коммент. Б. Ф. Егорова]. М.: Современник, 1988. 461 [1] с.
- Художественное восприятие: проблемы теории и истории. Межвуз. темат. сб. науч. тр.** [Редколлегия: В. В. Прозоров (отв. ред.) и др.]. Калинин: КГУ, 1988. 153 с.
- Ч е р в и н с к и й П. П. Семантический язык фольклорной традиции.** Отв. ред. Т. В. Цивьян. Ростов н/Д: Изд-во Ростовского ун-та, 1989. 222 [2] с.
- Чернышевский и литература народов Советского Союза.** [К 160-летию со дня рождения Н. Г. Чернышевского (1828—1988) и 100-летию со дня смерти (1889—1989)]. Сб. ст. Редколлегия: К. В. Айвазян и др.]. Ереван: Изд-во Ереванского ун-та, 1988. 409 [1] с.
- Ч и ж о в а И. Б. «Души волшебное светило. . .».** Л.: Лениздат, 1988. 351 с. Содержание: О М. А. Протасовой, А. А. Воейковой, Е. П. Бакуниной, Н. В. Кочубей, А. В. Малиновской-Розен и др.
- Ш к у р и н о в П. С. А. Н. Радищев. Философия человека.** М.: Изд-во МГУ, 1988. 220 [2] с.
- Ю к о в а И. К. Русский драматический театр Советской Литвы.** Вильнюс: Вага, 1988. 134 [2] с.
- Язык русского фольклора. Межвуз. сб.** [Редколлегия: З. К. Тарланов (отв. ред.) и др.]. Петрозаводск: ПГУ, 1988. 165 с.
- Языковое мастерство А. П. Чехова.** [Сб. ст. Отв. ред. Л. В. Баскакова]. Ростов н/Д: Изд-во Ростовского ун-та, 1988. 136 [2] с.

1 р. 20 к.

**Индекс
70783**

Технический редактор Г. А. Смирнова

Корректоры С. В. Добрянская, Л. Б. Наместникова и К. С. Фридлянд

Сдано в набор 4.11.89. Подписано к печати 15.02.90. М-14529. Формат 70×100¹/₁₆. Бумага офсетная № 1.
Гарнитура литературная. Печать офсетная. Усл. печ. л. 21.45. Усл. кр. отт. 21.85.
Уч.-изд. л. 23.24. Тираж 14197. Тип. зак. 2094. Цена 1р. 20 к.

Ордена Трудового Красного Знамени издательство «Наука»; Ленинградское отделение
199034, Ленинград, В-34, Менделеевская линия, 1
Редакция журн. Русская литература, тел. 218-16-01

Ордена Трудового Красного Знамени Первая типография издательство «Наука»
193034, Ленинград, В-34, 9 линия, 12