

# Русская литература

№ 4

Историко-литературный журнал

1993

Издается с января 1958 года

Выходит 4 раза в год

## СОДЕРЖАНИЕ

	Стр.
Ю. В. Стенник. XVIII век. Либерализм литературы и проблема власти . . . . .	3
В. А. Кошелев. Пушкин и «Бова Королевич» . . . . .	17
М. В. Отрадин. Роман И. А. Гончарова «Обыкновенная история» . . . . .	35
Е. А. Краснощекова (США). Национальная ментальность, прогресс и религия («Фрегат „Паллада“» И. А. Гончарова) . . . . .	66
М. С. Костохина. Русская детская повесть (начало XIX века) . . . . .	80
Г. М. Фридлиндер. Австрийская литература в России и русская литература в Австрии . . . . .	94

## ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

О. К. Супронюк. Из новых материалов к биографии Н. Я. Прокоповича (к изучению нежинского литературного окружения Н. В. Гоголя) . . . . .	103
В. Н. Фойницкий. О возможном источнике стихотворения М. Ю. Лермонтова «Парус» . . . . .	112
Р. Андерсон (США). О композиции романа «Преступление и наказание» . . . . .	114
Йоле Станишич. Легенды о П. П. Негоше и А. С. Пушкине . . . . .	117
Т. Г. Морозова. Сатира В. Г. Короленко и М. Е. Салтыкова-Щедрина . . . . .	136
Переписка Л. И. Шестова с А. М. Ремизовым (вступительная заметка, подготовка текста и примечания И. Ф. Даниловой и А. А. Данилевского) . . . . .	146
И. А. Доронченков. «...Красавица, как полотно Брюллова» (о некоторых живописных мотивах в творчестве Михаила Кузмина) . . . . .	158
Ю. В. Зобнин. «Заблудившийся трамвай» Н. С. Гумилева (к проблеме дешифровки идейно-философского содержания текста) . . . . .	176
Мария Лялина (США). Влияние французской поэзии XIX века на раннее творчество Максимилиана Волошина . . . . .	192

## ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

Н. П. Генералова. Обзор последних выпусков «Cahiers Ivan Tourguéniév, Pauline Viardot, Maria Malibran»: 1986—1992 (№ 10—16) . . . . .	200
О. А. Бригаднова. Монография о Волошине-переводчике . . . . .	218
А. А. Харитонов. Русская советская деревенская проза: взгляд из Принстона . . . . .	222

## ХРОНИКА

Памяти В. А. Мануйлова . . . . .	226
Указатель статей и материалов, опубликованных в журнале «Русская литература» в 1993 году	235

### 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, 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, Санкт-Петербург, наб. Макарова, д. 4. Тел. 218-16-01

## XVIII ВЕК. ЛИБЕРАЛИЗМ ЛИТЕРАТУРЫ И ПРОБЛЕМА ВЛАСТИ

Говорить о либерализме или консервативности умонастроений применительно к русской литературе XVIII века можно, конечно, лишь условно, поскольку осмысление в данных категориях процессов развития общественной мысли возникло только в XIX столетии. Само противостояние революционно-демократического, либерального и консервативного течений в русской литературе второй половины XIX века отражало по существу расстановку социальных сил накануне тех страшных потрясений, которые выпали на долю России в начале XX века. Все предшествующее столетие Россия шла к этому рубежу. И известную роль в создании предпосылок такого идейного противостояния сыграли факторы культурного развития XVIII века. Но прежде чем обратиться к предмету нашего исследования, обозначенному в названии статьи, необходимо высказать некоторые предварительные соображения.

Вряд ли кто-либо возьмется отрицать роль художественной литературы в формировании общественного мнения, и для подтверждения этого нет необходимости приводить хрестоматийные примеры высказываний общественных деятелей и мыслителей разных времен относительно влияния литературы на их политические взгляды. Более существенной представляется проблема соотношенности историко-литературного процесса с идеологическими движениями, непосредственно определяющими расстановку политических сил в обществе. Речь идет о закономерной зависимости идеологии от уровня тех задач, которые ставит и решает литература. Здесь действует принцип обратной связи, вне которого реальное значение культуры в жизни общества не может быть уяснено, но который долгое время в литературоведении не принимался в расчет.

Общественное мнение как выражение коллективного самосознания неотделимо от процессов, протекающих в обществе, и соответственно от степени политической активности отдельных его слоев. В сословно-монархическом государстве, каким была Россия в XVIII веке, консолидирующая роль общественного мнения предстала главной функцией идеологии. Носителем его была в основном официальная печать, рассчитанная не на широкие массы, а на сравнительно узкий круг образованной элиты. Иерархичность социальной структуры порождала своеобразную ступенчатость тех культурно-идеологических уровней, в пределах которых формировалось незримое поле духовного ценностного кодекса, призванного служить выражением общественного мнения. Литература в этом процессе играла определяющую роль.

Если бы было возможно ставить вопрос о преобладающей тенденции в развитии общественно-литературной мысли XVIII века в рамках противостояния либерализма и консерватизма, то первенство несомненно было бы за либерализмом. Причем парадокс ситуации состоит в том, что главными либе-

ралами эпохи, а иногда почти революционерами, выступали представители дворянского сословия, а то и сами монархи.

К какому лагерю, например, в контексте отмеченной категориальной оппозиции мы должны были бы отнести Кантемира с его сатирами? Вне всяких сомнений, публицистический пафос его сатир, новаторских по форме, отстаивавших прогрессивность проведенных Петром I преобразований и открыто обличавших обскурантизм, дает все основания видеть в Кантемире деятеля культуры антиконсервативного толка. Сам Петр I, этот, по словам Пушкина, «революционер на троне», был в политике всегда устремлен в будущее. И верность сатирика Кантемира заветам этого монарха не только намечает своеобразную точку отсчета в выполнении новой русской литературой функции выразительницы либерально-прогрессивных идей, но и помогает понять специфику либерализма XVIII века: санкционированность известного свободомыслия мероприятиями высшей власти. Эта черта политической истории России, сохранившаяся вплоть до середины XIX века, была прозорливо отмечена еще Пушкиным, писавшим в 1833 году в очерковом цикле «Путешествие из Москвы в Петербург»: «...не могу не заметить, что со времен востшествия на престол [дома] Романовых... правительство у нас всегда впереди на поприще образованности и просвещения. Народ следует за ним всегда лениво, а иногда и неохотно».<sup>1</sup>

Пушкин фиксирует следствия, не касаясь причин, но отмеченную им особенность нельзя понять, не учитывая быстро прогрессирующий разрыв между интересами различных социальных слоев России в обстановке смены культурно-идеологических приоритетов. Если широкие массы простого народа, будучи полностью отстраненными в силу господствовавшей общественной системы от участия в политической жизни страны, и не могли быть вовлечены в просветительские мероприятия правительства, то дворянство в большинстве своем осознавало участие в них своим сословным долгом. Поддержка начинаниям монархии со стороны дворянства сопровождалась повышенной активностью его представителей в культурно-просветительской области. Именно здесь лидирующая роль дворянства в сфере либерализации общественной мысли заявила о себе наиболее отчетливо. XVIII век дает тому многочисленные примеры: деятельность «ученой дружины» на рубеже 1730-х годов, критическая активность А. П. Сумарокова и Н. И. Новикова, являвшихся фактическими идеологами дворянской культуры середины XVIII столетия, возникновение различных кружков и объединений, группировавшихся обычно вокруг периодических изданий, на страницах которых порой появлялись обличительные материалы, далеко превосходившие по своей остроте санкционированные высшей властью пределы вольномыслия.<sup>2</sup>

Оригинальность ситуации состояла в том, что идейную основу так называемого либерализма русской литературы XVIII века составила идеология европейского Просвещения, демократическое по своей сущности мировоззрение, отражавшее в конечном итоге интересы третьего сословия. В России в роли просветителей выступали в основном дворяне. И то, что в европейских условиях знаменовало собой подготовку грядущего низвержения феодальных устоев, на русской почве наполнялось порой качественно новым идеологическим содержанием. Вера в человеческий разум, вытекавшее из идеи естественного равен-

<sup>1</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 17 т. М.; Л., 1949. Т. 11. С. 223.

<sup>2</sup> Интересные наблюдения над процессом перерастания просветительского либерализма в оппозиционные по отношению к монархии настроения содержатся в книге Г. А. Гуковского «Очерки по истории русской литературы XVIII века. (Дворянская фронда в литературе 1750—1760-х годов)» (М.; Л., 1936).

ства людей утверждение внесословной ценности человеческой личности служили для мыслящих дворян России основанием критики бесчеловечного обращения помещиков со своими крепостными. И одновременно эти же принципы лежали в основе тех требований, которые идеологи русского дворянства предъявляли к основной массе своих собратьев по классу: благородство дворянина должно состоять не в преимуществах рождения, а в благородных делах на пользу сограждан и своего отечества. Тот же Сумароков, бичевавший в своих сатирах и притчах невежество и паразитизм дворян, пропагандировавший идеи Локка, в своем отстаивании естественного равенства людей и увлечении просветительскими иллюзиями выступал как либерал своего времени. Достаточно прочесть его утопический очерк «Сон Щастливое общество» или публицистическую заметку «О домостроительстве», чтобы в этом убедиться. Вот каким, например, рисуется Сумарокову идеальное общество, основанное на законах справедливости и честном исполнении всеми своих обязанностей: «Не имеют тамо люди ни благородства, ни подлордства и преимуществу по чинам, данным им по их достоинствам, и столько же права имеет крестьянской сын быть великим господином, сколько сын первого Вельможи. А сие подает охоту ко снисканию достоинств, ревность ко услугам отечеству и отвращение от тунейдства».<sup>3</sup> Не следует забывать, что подобная система взглядов высказывается в сословно-монархическом государстве, где подавляющая часть крестьянского населения была полностью юридически бесправной и пребывала в состоянии крепостного рабства.

Но просветительские иллюзии, даже на уровне утопических проектов, мгновенно испарялись, как только либерально мыслящие представители правящего сословия сталкивались с реальной перспективой освобождения крестьян и утраты своих сословных прав и привилегий. Напомним в этой связи реакцию того же Сумарокова на вопрос о допустимых границах превращения крестьян в собственников, который был поставлен Вольным экономическим обществом в 1766 году в качестве темы для конкурсного сочинения. Инициатором его постановки была сама императрица Екатерина II. «Прежде надобно спросить, — писал Сумароков, — потребна ли ради общего благоденствия крепостным людям свобода? На это я скажу: потребна ли канарейке, забавляющей меня, вольность или потребна клетка, — и потребна ли стерегущей мой дом собаке цепь? Канарейке лучше без клетки, а собаке без цепи. Однако одна улетит, а другая будет грызть людей. Так одно потребно для крестьянина, а другое ради дворянина». И Сумароков безапелляционно заключал свои рассуждения тезисом: «...свобода крестьянская не токмо обществу вредна, но и пагубна, а почему пагубна, того и толковать не надлежит».<sup>4</sup>

О желании покончить с рабством было заявлено в знаменитом «Наказе» Екатерины II в 1767 году. Сам конкурс, объявленный Вольным экономическим обществом, имел своей целью апробирование в глазах общественного мнения отдельных идей этого «Наказа». И однако либерально мыслящий Сумароков, предлагавший незадолго до этого оценивать людей не по крови рождения, а по личным достоинствам, открыто заявляет о бессмысленности и даже вредности самой постановки вопроса о свободе крестьян. В этом эпизоде, как в зеркале, отразилась общая закономерность политического либерализма, точнее, его судеб в условиях российской действительности. Человеколюбивые идеалы хороши, пока они остаются на уровне проектов и не вступают в противоречие с реальными интересами их проповедников. Но первое же серьезное испытание

<sup>3</sup> Трудолюбивая пчела. СПб., 1759. С. 743.

<sup>4</sup> Цит. по: Ходнев А. И. История имп. Вольного экономического общества. СПб., 1865. С. 24—25.

жизнью обнажает невозможность их осуществления и кладет конец либерализму. П. Н. Берков в своей статье «Основные вопросы изучения русского просветительства», устанавливая периодизацию распространения в России просветительских идей, справедливо отмечал *внешнюю* либеральность того этапа русского Просвещения, который приходился на последнюю треть XVIII столетия и совпадал со временем царствования Екатерины II.<sup>5</sup> Сумароков в приведенном эпизоде выступил фактически оппонентом императрицы. Но, как мы увидим позднее, либерализм Екатерины II тоже носил внешний характер.

Таким образом, отмеченная санкционированность либерализма литературы, своеобразная заданность его программы действиями высшей власти заставляют иначе, чем это делалось зачастую до недавнего времени, подходить к оценкам «прогрессивности» или «реакционности» литературных явлений этой эпохи, связанных так или иначе с отстаиванием господствующей идеологии и политики правительства. Положение литературы в XVIII веке, особенно в первой половине столетия, в силу специфики самой культурной ситуации делало ее подчас единственным средством формирования общественного мнения и при этом вполне сознательной выразительницей официальной точки зрения на вопросы государственной политики (и внутренних и внешних ее сторон). Литература зачастую выступала орудием отстаивания отдельных аспектов этой политики. Это особенно отчетливо видно на примере литературы панегирического рода, в жанрах торжественной оды, героической эпопеи, похвальных словах. Наиболее показательно в этом отношении творчество М. В. Ломоносова. Его похвальные оды, пронизанные пафосом утверждения идеалов обновленной государственности, служили своеобразным средством пропаганды политики правительства и одновременно ее «программирования». Приведу лишь один факт, связанный с тем впечатлением, какое произвела на современников ода Ломоносова «На день восшествия на престол Ее Величества императрицы Елизаветы Петровны 1748 года». Написанное вскоре после заключения Ахенского мира (октябрь 1748 года), произведение прекрасно раскрывало миротворческую роль России в Европе и одновременно содержало пронизательную оценку довольно сложных отношений, сложившихся к этому моменту у России со Швецией. Тогдашний канцлер граф М. И. Воронцов сразу после ознакомления с одой счел необходимым переслать экземпляр ее русскому послу в Стокгольме Н. И. Панину, на что тот не замедлил в свою очередь откликнуться в письме от 19 декабря 1748 года: «Ваше сиятельство сообщением оды сочинения г. Ломоносова меня чувствительно одолжить изволили. Есть чем, милостивый Государь, в нынешнее время наше отечество поздравить; знатный того опыт ода в себе содержит».<sup>6</sup>

Прославление российской монархии, пропаганда отдельных аспектов ее политики не мешали одам Ломоносова быть прогрессивным явлением, поскольку их патриотический пафос служил сплочению общественного самосознания. Ведущим лейтмотивом его од было отстаивание идеалов Просвещения и развитие наук в стране. Здесь Ломоносов также опирался на авторитет Петра I. Поэт выступал не просто выразителем общественного мнения — он формировал его, ставя Петра в пример другим монархам как образец труженика на троне, защитника просвещения нации. Государственность позиции Ломоносова определяла поэтическую систему его од — подчеркнутый гиперболизм стиля, сочетавшийся с обожествлением личности монарха, чьи поступки отмечены печатью провиденциализма. Для стадии расцвета абсолютизма подобные формы утверждения общественного самосознания были несомненно про-

<sup>5</sup> Проблемы русского просвещения в литературе XVIII века. М.; Л., 1961. С. 12—13.

<sup>6</sup> Архив князя Воронцова. М., 1885. Т. 7. С. 460.

грессивны. Надеясь, например, только что вступившую на престол Екатерину II титулом «Минерва на троне» (ода 1762 года), Ломоносов от имени нации как бы давал авансом новой императрице звание просвещенной правительницы, которое она обязана была оправдывать своими делами. Так прославление монархов становилось у Ломоносова средством влияния на их политику и одновременно служило фактором формирования общественного мнения.

Пафос государственности в одах Ломоносова как раз и определял их внеположность духу либерализма. Пользовавшийся покровительством патриотически настроенных вельмож, открыто стоявший на позиции официальной государственности, Ломоносов был позитивно мыслящим деятелем, далеким от критицизма по отношению к существующей политической системе, не говоря уже о ее ниспровержении.

Иное дело Сумароков, бичевавший паразитизм дворян, высмеивавший косность и коррупцию судебного аппарата в своих притчах и комедиях, открыто обсуждавший в своих трагедиях достоинства и недостатки монархов, выводя образы тиранов, незаконно захвативших царский престол. Почти вся деятельность этого идейного лидера дворянства была пропитана духом публицистичности и критицизма по отношению к окружавшей его социальной среде и потому носила оттенок либерализма. Последнее было во многом следствием усвоения Сумароковым идеологических концепций европейской просветительской мысли. Но нельзя отрицать и влияние на взгляды многих русских авторов 1760-х годов общей атмосферы того времени. Стимулирующее воздействие на них оказывала, в частности, либеральная политика Екатерины II.

Либерализм императрицы действительно ставил ее в ряды первых вольнодумцев империи. Достаточно напомнить о том волнении, которое испытали высшие петербургские сановники и двор после ознакомления с екатерининским «Наказом» депутатам Комиссии по составлению Нового уложения в 1767 году. Последовали указы о введении жесткого ограничения по распространению этого документа за пределами столицы, чтобы свести до минимума возможность ознакомления с его содержанием широкой общественности.<sup>7</sup>

Но, пожалуй, наиболее красноречивым примером либерализма Екатерины может служить ее ответ на письмо главнокомандующего Москвы графа Я. А. Брюса по поводу постановки на сцене Московского театра острой в политическом плане трагедии Н. П. Николева «Сорена и Замир». Эта трагедия, насыщенная тираноборческими тирадами, пользовалась особой популярностью у зрителей. Приспособив фабулу вольтеровской трагедии «Альзира» к условной обстановке времен киевской Руси, Николев использовал заложенный в сюжете конфликт для пропаганды антиабсолютистских идей, что в условиях монархической России могло означать подрыв государственных устоев. Вот как, например, один из героев трагедии обличает принцип единовластия:

Несчастнейший монарх! Россия пренесчастлива!  
Вот следствия, когда в царе душа пристрастна.  
И вот каков тогда закон венчаных глав!  
Изчезни навсегда сей пагубный устав,  
Который заключен в одной монаршей воле!  
Льзя ль ждать блаженства там, где гордость на престоле?<sup>8</sup>

<sup>7</sup> См., например, сенатский указ от 24 сентября 1767 года: Полное собрание законов Российской империи. СПб., 1830. Т. 17. С. 346.

<sup>8</sup> Стихотворная трагедия конца XVIII—начала XIX в. М.; Л., 1964. С. 106 (Библиотека поэта. Большая серия).

Граф Брюс, ознакомившись с трагедией, приказал приостановить спектакли и послал Екатерине II подробное донесение с просьбой дать указание о запрещении её постановки на сцене. В донесении приводились конкретные ссылки на те места из текста пьесы, где содержались выпады против самодержавной власти, вроде приведенного выше. Императрица отвечала Брюсу рескриптом, исполненным недоумения: «Удивляюсь, граф Яков Александрович, что вы остановили представление трагедии, как видно принятой с удовольствием всею публикою. Смысл таких стихов, которые вы заметили, никакого не имеет отношения к вашей государыне. Автор восстает против самовластия тиранов; а Екатерину вы называете матерью».<sup>9</sup>

Ответ императрицы Брюсу с предельной ясностью высвечивает тактику Екатерины II в рекламировании своей идеологической терпимости. Но он же по-своему помогает понять и скрытые мотивы её «либерализма». В контексте общей актуализации в эпоху Просвещения тираноборческих настроений эти мотивы получают дополнительное объяснение.

Истоки утверждения на русской сцене пьес антиитиранической направленности восходят к Сумарокову, в частности к его трагедии «Гамлет» (1748). Обратившись к сюжету шекспировской пьесы, драматург существенно пересмыслил идейную коллизию первоисточника, создав образец классицистической трагедии, построенной на традиционном конфликте борьбы за восстановление нарушенных династических прав. В структурном плане ориентиром в поиске средств для воплощения такого конфликта Сумарокову служила знаменитая трагедия Вольтера «Меропа». Выведение на сцене монарха-узурпатора, достигающего престола ценой преступления и обретающего в финале справедливое возмездие, для зрителя той эпохи несло в себе смысл вполне определенного политического урока.<sup>10</sup> Надо сказать, что в идейно-содержательной основе сумароковских трагедий династические споры, проблема законности пребывания монарха на престоле всегда занимали едва ли не центральное место. И на это были свои причины, объяснимые также наличием определенного социального заказа. Трагедии Сумарокова также отражали актуальность вышеобозначенной проблемы.

В условиях России XVIII века вопросы престолонаследия всегда стояли особенно остро. Отчасти это явилось следствием той ситуации, которая возникла в России после кончины Петра I. Проблема узурпации престола и связанные с ней вопросы не были в русских условиях просто предметом абстрактных спекуляций. Ее острота обнаружила себя очень скоро, уже в конце 1720-х—начале 1730-х годов, в ходе той борьбы за власть, которая периодически вспыхивала на протяжении ближайшего десятилетия, после смерти Петра I. Идеологическая мысль и литература не оставались в стороне от этой борьбы.

Образцом такого рода литературы являлись проповеднические и публицистические сочинения Феофана Прокоповича. Помимо созданного им еще при жизни Петра I в 1722 году известного трактата «Правда воли монаршей во определении наследника Державы Своей Уставом... Государя нашего Петра Великого...», обосновавшего свободу в назначении наследника российского престола, существенно обратить внимание на еще одно сочинение Феофана, непосредственно посвященное обсуждению вопросов наследования власти. Я имею в виду произнесенное им в домашней церкви Анны Иоанновны в Санкт-Петербурге 19 января 1733 года «Слово на день вшествия на всероссийский

<sup>9</sup> Сын отечества. 1817. Ч. 36. № 9. С. 96.

<sup>10</sup> О морально-политическом дидактизме трагедий Сумарокова я подробно пишу в своей книге «Жанр трагедии в русской литературе. Эпоха классицизма» (Л., 1981).

престол... императрицы Анны Иоанновны... О том, что царская власть собственным промыслом божием получается».

Эта остропублицистическая проповедь вся пронизана скрытым подтекстом, отражающим перипетии политической борьбы, еще совсем недавно происходившей вокруг российского престола. Попутно автор обращается и к проблеме несправедливого притязания на власть как главного источника общественных неурядиц. Феофан Прокопович допускает два пути передачи державной власти: избрание монарха народом или наследование престола по крови. В обоих случаях такого «правильного восхождения» присутствует, по мысли Феофана, божественный промысел: «...высочайшая и державная власть, хотя инде по народному избранию, инде же по крови наследию восприимлетя, однако же всегда и везде в правильных таковых восхождениях собственные самого Бога судьбы действуют».<sup>11</sup> Но недавние события 1730 года, предшествовавшие восшествию Анны Иоанновны на русский престол, притязания на власть со стороны некоторых членов Верховного тайного Совета во главе с князьями Долгорукими, когда под угрозой находилась государственная стабильность, а также благополучие и жизнь самого Феофана, заставляют проповедника напомнить и о примерах занятия престола людьми недостойными, встающими на путь насилия и преступлений. Насилие приводит к власти тиранов: «Суть же такия се безумныи, се же и злосовестныи люди, которыи о претержащем владетельстве так в себе помышляють, что оное получають и имеетя за могущество и силу Державных лиц; а подданных за немощь и бессилие: и сии глупцы ни малого не признавають разнствия между законными Государями, правильно Державу приемлющими, и между *тираннами, власть оную похищающими*. Заодно им и Богом венчаный Государь и богопротивный Короны похититель».<sup>12</sup> Так входит в сознание русских людей XVIII столетия понятие тирана как «богопротивного короны похитителя», рано или поздно обретающего божественное возмездие за свои преступления.

В полном соответствии с канонами проповеднического жанра Феофан доказывает свой тезис о божественной предопределенности высшей власти многочисленными примерами как из книг Священного писания, так и ссылками на примеры из древнеримской истории, когда попытки несправедливого похищения власти заканчивались смертью искателей престола (Авесалом и Гальба, Вителлий и Марк Антоний и др.). Феофан не обходит и случай прямого узурпаторства престола самозванными наследниками монарших фамилий, не исключая при этом и факты отечественной истории: «К сим прислушают и машкератныи наследники, которыи по смерти Монарших детей или и самих Монархов под именем тех, будто бы сами оныи, выставляют себе. Каковыи явились и в Риме под именем Друза, и в Фландрии под именем Балдвина, и у нас в России два или три псевдо Димитрии и псевдо Алексии...» И тут же, рассуждая о неотвратимости конца коварных узурпаторов, Феофан вновь взятые из мировой истории примеры («сделалось так с тираном Максимом, который Гратиана убил... и с Фокою, который умучил Маврикия...») заключает ссылкой на факты отечественной истории: «...и у нас в древние времена с Святополком, а в недавние с Годуновым и Атрипьевым».<sup>13</sup>

Подобное обращение к историческим событиям эпохи Смутного времени едва ли не первый случай актуализации проблемы узурпаторства в русской литературе XVIII века. Традиция ее разработки закономерно выдвигала на

<sup>11</sup> Феофан Прокопович. Слово на день шествия на всероссийский престол... Анны Иоанновны января 19 дня 1733 года. СПб., 1733. С. 2.

<sup>12</sup> Там же (курсив мой. — Ю. С.).

<sup>13</sup> Там же. С. 8.

первый план тему самозванства, намеченную по существу Феофаном Прокоповичем, поставившим Бориса Годунова в один ряд с Гришкой Отрепьевым, первым самозванцем на Руси в XVII веке. Продолжил эту традицию Сумароков созданием трагедии «Димитрий Самозванец» (1771), одной из самых популярных пьес русского театра XVIII века. Проблема монарха-тирана, незаконно пребывающего на престоле, решалась в ней на материале национальной истории, и это позволяло драматургу затронуть целый спектр злободневных для своего времени политических проблем, таких, как, например, та же проблема престолонаследия, или проблема преимущества монархии перед демократией, или проблема исконности веры как залога признания власти монарха народом и др. Но в конечном итоге обсуждение всех этих вопросов было подчинено в пьесе решению центрального, наиболее важного для драматурга вопроса — несовместимость долга монарха с насилием и тиранией. И здесь либерализм позиции автора проявился в полной мере.

Екатериной II, учитывая особые обстоятельства ее вступления на все-российский престол в результате свержения мужа, Петра III, летом 1762 года, опасность хоть в чем-то уподобиться тиранам всегда ощущалась особенно остро. Вот почему русская императрица сочла необходимым так решительно подчеркнуть в рескрипте, отправленном графу А. Я. Брюсу, полную неприменимость к ней антитиранических инвектив, наполнявших текст трагедии «Сорена и Замир», и рекомендовала главнокомандующему Москвы отменить запрет на постановку пьесы в Московском театре.

Играть роль прогрессивно мыслящей правительницы Екатерина II начала сразу же после своего вступления на престол. Целый ряд акций, предпринятых ею в первые годы царствования, призван был настроить общественное мнение Европы в пользу признания ее морального права руководить страной. Груз преступления, сопутствовавшего ее вступлению на трон (по существу, узурпация трона), заставлял ее особо заботиться о репутации гуманной и милостивой государыни. В обстановке утверждения в общественном сознании просветительских концепций власти (от доктрины просвещенного абсолютизма до теории народного суверенитета, объективно имевшей антимонархическую направленность) русская императрица не только проявляла завидное спокойствие в отношении тираноборческих тенденций в драматургии, но и позволяла себе публично заигрывать с представителями просветительского движения во Франции тех лет. Она вела переписку с Вольтером и Дидро, желала видеть обоих в России, она приглашала Д'Аламбера стать воспитателем великого князя Павла Петровича и готова была предоставить условия для завершения работы над «Энциклопедией» в России.<sup>14</sup> Помимо упоминавшегося выше конкурса на лучшее сочинение о пределах свободы крестьян, объявленного в 1766 году по ее совету Вольным экономическим обществом, Екатерине также принадлежала инициатива перевода на русский язык запрещенного во Франции романа Ж.-Ф. Мармонтеля «Велизарий». Издание в России этого произведения, содержавшего завуалированную критику отдельных сторон политической жизни абсолютистской Франции, было еще одним либеральным жестом, рассчитанным на европейское общественное мнение. Показной характер этих заигрываний императрицы с просветителями достаточно полно раскрыт в книге К. Валишевского «Вокруг трона». Наконец, наиболее широко разрекламированной просветительской затеей Екатерины II был созыв ею в 1767 году Комиссии по

<sup>14</sup> Сводка научных материалов, посвященных анализу отношений между Екатериной II и французскими философами-просветителями, а также общий обзор истории этих отношений содержится в книге К. Валишевского «Вокруг трона» (М., 1989. С. 193—243 — репринтное воспроизведение издания 1911 года).

составлению Нового уложения и сочинение либерального «Наказа» депутатам. Эта затея также закончилась провалом.

Для понимания подлинного масштаба тех причин, которые обуславливали необычное поведение русской императрицы, следует учитывать и некоторые внешнеполитические аспекты ее увлечения либерализмом. Я имею в виду общую интеллектуальную атмосферу, складывавшуюся в Европе под влиянием бурного распространения просветительской идеологии. Центром формирования этого антифеодального в своей основе движения была Франция; ее авторитет в европейской политике при высочайших достижениях в области культуры определил ей роль законодателя мод и мнений для всей Европы. Увлечение трудами французских философов, чьи идеи получили широчайшее признание, в том числе и в России, сказывалось и на действиях коронованных особ. К тому же общая политическая обстановка в Европе во второй половине XVIII века изменилась.

Как раз между 1740-ми и 1770-ми годами в ряде ведущих монархических государств Европы произошла смена правителей. На престол вступило поколение монархов, воспитанных в духе новейших веяний просветительской философии. В Пруссии королем стал Фридрих II, чье преклонение перед французскими философами было известно всей Европе. Его отношения с Вольтером, приглашение французских ученых в Берлинскую академию наук и покровительство писателям, наконец, собственные регулярные занятия литературой и увлечение философией создали ему репутацию «философа на троне». Стремясь поддержать эту репутацию просвещенного монарха, Фридрих II выступал деятельным сторонником веротерпимости и предпринимал шаги по смягчению в стране цензурного режима. Не отставал от прусского короля и принц Иосиф II в Австрии, бывший с 1765 года соправителем императрицы Марии-Терезии, а с 1780 года ставший австрийским императором. Либеральные тенденции его деятельности в духе следования просветительской программе также были известны всей Европе. Начав с упразднения ордена иезуитов и отмены пытки, Иосиф II сосредоточил свои усилия на организации системы народного образования и на расширении гражданских прав низших слоев населения. Не всегда его мероприятия встречали понимание со стороны духовенства и знати, но это не смущало монарха. Изданный Иосифом в 1781 году закон о печати практически отменил цензуру, ибо допускал открытое обсуждение действий правительства. Правда, все это не мешало Иосифу II, как, впрочем, и Фридриху, быть жестким и бесцеремонным в достижении своих внешнеполитических целей.

Оказавшаяся волею судьбы на русском престоле Екатерина II тоже сделала ставку на либерализацию системы монархического правления. О ее заискивании перед французскими философами-просветителями мы уже говорили. К числу мероприятий, долженствовавших утвердить мнение о ней как о просвещенной гуманной государыне, помимо перечисленных выше можно отнести и значительное увеличение в ее царствование числа народных училищ, и устройство в Москве и Петербурге воспитательных домов для сирот, и сверхлиберальное позволение свободно издавать журналы в 1769 году, и, наконец, указ 1783 года, разрешавший открывать частные типографии. Кстати, именно благодаря этому указу было свободно издано в 1790 году «Путешествие из Петербурга в Москву», навлекшее на автора гнев императрицы.

Екатерина II словно соревновалась с другими монархами в стремлении быть достойной числиться в ряду просвещенных правителей Европы. Порожденная западной философской мыслью доктрина просвещенного абсолютизма, казалось бы, получила в условиях России шансы для своего воплощения в жизнь.

Но логика политических реальностей довольно скоро обнаружила призрачность некоторых либеральных начинаний императрицы. И первый урок был ею получен в ходе работы Комиссии по составлению Нового уложения в 1768 году. Непримиемые разногласия между группами депутатов по коренным вопросам законодательства заставили ее понять, что человеколюбивым планам, начертанным в ее «Наказе» в подражание философам, не суждено осуществиться. Попытка императрицы сохранить свой контроль над общественным мнением путем новой либеральной акции — разрешением с января 1769 года всем желающим издавать журналы по примеру курируемой ею «Всякой всячины» — тоже практически не принесла ей желаемого успеха. Результатом журнальной полемики явилась консолидация критически мыслящих литераторов-дворян вокруг изданий Н. И. Новикова «Трутень» (1769—1770) и «Живописец» (1772). Демократическая направленность новиковской сатиры оказалась на деле более соответствующей гуманным установкам просветителей, и в этом смысле более социально значимой, нежели отвлеченное морализаторство «Всякой всячины». И несовместимость просветительски окрашенного критицизма Новикова с показным либерализмом императрицы очень скоро обнаружила себя. Теперь уже Екатерина оказывалась правее своих оппонентов, склоняясь к охранительному консерватизму.

Однако решительный поворот в сторону отказа от своих либеральных увлечений произошел у Екатерины позднее. В литературном сознании 1770—1780-х годов продолжала укрепляться общая тенденция либерализации, стимулом к которой во многом служили просветительские акции императрицы. Причем ощутимый отклик этот процесс реализации в облике Екатерины II образа гуманной просвещенной государыни нашел как раз в том жанре, который был призван утверждать незыблемость принципа монархической власти. Установка на приоритет общечеловеческих ценностей, определявшая по существу либерализм политики Екатерины, легла в основу истолкования функции одического жанра, и наиболее рельефно этот новый подход к художественному воплощению прерогатив монархической власти оказался воплощен в поэзии Г. Р. Державина, в частности в его знаменитой «Фелице» (1783), имевшей для своего времени программный характер.

Принципиальное новаторство Державина состояло в том, что он снял антитезу «земное — божественное», устанавливавшую в поэтике жанра похвальной оды стилистические закреплённую границу допустимой естественности в описании деяний царствующих монархов. Эта антитеза незримо присутствовала в одах Ломоносова, государственный пафос которых закономерно диктовал и оправдывал изображение поступков венценосцев в ореоле космического, надчеловеческого провиденциализма, как результат действия высших сил, божественных предуставлений, недоступных восприятию обыденного сознания. Державин поставил практически под сомнение ценность возвеличения носителей высшей власти и прославления бессмертного величия их свершений. Воспринятая от Горация идея равенства всех перед смертью делала бессмысленным тот апофеоз всеилия монархической власти, который составлял обычно композиционный стержень торжественной оды. «Монарх и узник — снедь червей» — этим тезисом, прозвучавшим в стихотворении «На смерть князя Мещерского», определялись пределы отпущенного всем смертным конечного удела. И соответственно критерии оценки деяний венценосцев обретали отныне земную, человеческую основу. Призыв «быть на троне человеком», заявленный впервые в оде 1779 года «На рождение в севере порфирородного отрока», и составил то новое в идейном осмыслении предмета панегирика, что определило полную перестройку признававшихся до этого общепринятыми структурных норм одического жанрового канона, каким он ранее сложился у Ломоносова.

Именно такой подход к трактовке функциональной природы жанра оды Державин реализует в «Фелице». Пафос государственности ломоносовских торжественных од уступает в «Фелице» место проповеди скромной добродетели, определяющей истинную ценность человека, будь то монарх или подданный. Идеальным воплощением гуманности и доброты, непритязательной простоты в быту и человеческой мудрости в поступках выступала в оде Державина под видом киргиз-кайсацкой царевны Екатерина II:

Мурзам своим не подражая,  
Почасту ходишь ты пешком,  
И пища самая простая  
Бывает за твоим столом;  
Не дорожа своим покоем,  
Читаешь, пишешь пред налоем  
И всем из твоего пера  
Блаженство смертным проливаешь;  
Подобно в карты не играешь,  
Как я от утра до утра.<sup>15</sup>

Таким предстает облик императрицы в «Фелице». Обращаясь к Екатерине II, Державин выступает не как трибун, берущий на себя право выражать чаяния нации с позиции общегосударственных интересов, а просто как поэт, частный человек, сознающий меру своих слабостей и пороков. Подобная творческая позиция естественно вела к коренному пересмотру многих представлений о границах поэтического освоения мира. Никакой предмет окружающей действительности не утрачивает в глазах Державина своей ценности в качестве потенциального источника вдохновения. У него становится поэтической темой быт, а в одический словарь свободно входят поговорки и простонародные выражения, варваризмы и диалектизмы. Стиль оды переставал быть обособленной сферой высокого словоупотребления и все более сближался с общеразговорной лексикой. Человек с его неповторимой индивидуальностью, конкретная личность (прежде всего личность самого автора) со своими вкусами и пристрастиями явственно присутствует в одах Державина.

Екатерина II не случайно выделила Державина среди остальных поэтов своего времени и оказывала ему покровительство. Но, однако, она не предвидела последствий этой смены идеологических приоритетов. Ее игра в либерализм, какие бы политические цели она при этом ни преследовала, объективно несла в себе дух идеологического вольномыслия, расшатывавшего веру в незыблемость принципа монархической власти, поскольку вольнодумство изначально отмечено печатью демократизма. Коль скоро в центр неписаного ценностного кодекса нравственных законов общежития ставились интересы отдельной человеческой личности, приоритетность служения государственным или сословным интересам отступала на второй план. И это вело к закономерному пересмотру взглядов на место человека в мире, на прерогативы власти, на роль монархов в истории. Поскольку исходным критерием в оценке деяний венценосцев становилась точка зрения на них отдельного частного человека, коренному пересмотру в сочинениях просветительски настроенных авторов подвергалась традиционная система представлений о значении в истории тех выдающихся деятелей (вроде Александра Македонского, Цезаря, Тамерлана, Карла Великого и др.), чей вклад в развитие цивилизации и историю народов был связан с завоеваниями, укреплением государственной мощи и утверж-

<sup>15</sup> Державин Г. Р. Сочинения с объяснительными примечаниями Я. Грота. СПб., 1864. Т. I. С. 133.

дением сильной монархической власти. Для просветительской мысли второй половины XVIII века критика завоевателей и самодержцев стала едва ли не ведущим мотивом исторических экскурсов. Эта демократическая в своей основе тенденция достигла и России. При этом переоценка коснулась личности Петра I и его роли в истории страны.

Одним из первых русских писателей, решившихся на пересмотр традиционной репутации Петра I как великого монарха в истории России, стал А. Н. Радищев. В 1789 году Радищев публикует публицистическое сочинение, созданное им за семь лет до этого, — «Письмо к другу, жителюствующему в Тобольске». Посвященное описанию официального торжества — открытия в августе 1782 года на берегу Невы памятника Петру I, — «Письмо...» одновременно содержало размышления, затрагивавшие одну из наиболее популярных в русской литературе тем: оценка места Петра I в русской истории и значения всего, что было связано с личностью этого монарха, для последующих судеб России. Пожалуй, впервые в русской литературе этого столетия оценка Петра I была свободна от безудержных панегириков в его адрес и содержала резкие критические инвективы.

Не оспаривая права Петра I числиться в ряду великих государей мировой истории, Радищев, однако, дважды отмечает жестокое своеобразие императора, бывшее причиной ненависти к нему со стороны подданных.

Любопытно сопоставить критические высказывания о Петре I Радищева с резко отрицательной оценкой, данной Петру княгиней Е. Р. Дашковой в беседе с австрийским премьер-министром князем Кауницем во время посещения ею Вены, когда она путешествовала по Европе в 1772—1774 годах: «Он был гениален, деятелен и стремился к совершенству, но он был совершенно невоспитан, и его бурные страсти возобладали над его разумом... Если бы он не ставил так высоко иностранцев над русскими, он не уничтожил бы бесценный самобытный характер наших предков. Если бы он не менял так часто законов, изданных даже им самим, он не ослабил бы власть и уважение к законам... Он почти всецело уничтожил свободу и привилегии дворян и крепостных: у последних он отнял право жалобы в суд на притеснения помещиков».<sup>16</sup> Примечательно (и здесь княгиня Дашкова невольно становится союзницей Радищева) ее замечание в защиту человеческого достоинства крепостных крестьян.

Радищев рассматривает личность Петра I в одном ряду с завоевателями и историческими деятелями, прославившимися неукротимой волей в достижении своих планов по возвеличиванию государства (Карл Великий, Александр Македонский, Октавиан Август и др.). Петр, по мнению Радищева, всегда и во всем оставался самодержцем, для которого личная воля являлась главным и единственным мерилom в выборе средств для достижения своих политических целей. Радищев не отрицает выдающихся государственных способностей великого монарха и значительности тех целей, которые он ставил перед собой на путях обновления России. Но в поисках средств осуществления своих целей Петр I не принимал в расчет тех страданий и тягот, какие его политика несла массам трудового люда и всем жителям империи. Как истинный самодержец, он не принимал в расчет фактор личной свободы человека. У Радищева эта мысль содержится в заключительном абзаце: «И я скажу, что

<sup>16</sup> Дашкова Е. Р. Литературные сочинения. М., 1990. С. 172. Впрочем, была и другая, противостоявшая либерализму линия историографии в оценках значения Петра I в русской истории. См.: Мезин С. А. Полемика русских авторов с французскими просветителями о реформах Петра I // Новая и новейшая история: Проблемы общественной мысли. Саратов, 1991. С. 33—45 (Междуз. сб.; Вып. 13).

мог бы Петр славней быть, возносясь сам и вознося отечество свое, утверждая вольностью частною». <sup>17</sup>

Это выдвижение на передний план интересов частного человека, ценности отдельной человеческой личности и было, по мнению просветительски мыслившего Радищева, идеологическим основанием для его резких инвектив против самого принципа монархической власти. Критическое отношение Радищева к институту самодержавия заявлено открыто в финале цитированного сочинения; оно рассеяно на многих страницах «Путешествия из Петербурга в Москву». Но не следует забывать, что в своих обличениях крепостного рабства, также наполняющих «Путешествие...» (при всем том, что ситуационное осмысление этого феномена в контексте книги несет печать воздействия «Истории двух Индий» аббата Рейналя), Радищев во многом мог быть воодушевлен примером екатерининского «Наказа», содержавшего открытое осуждение рабства. Здесь упования на искренность императрицы (если они существовали в период создания «Путешествия...», над которым Радищев работал почти десять лет) имели для автора книги роковые последствия. Политическая игра Екатерины в либерализм объективно, как мы уже отмечали, стимулировала процесс радикализации литературной мысли, обернувшийся со временем для авторов подлинно либерального лагеря (в лице того же Радищева, еще раньше сатирика Новикова) жестокими репрессиями.

С момента начала Великой французской революции 1789 года во взглядах Екатерины II наступает резкая перемена. Легализованный ею же либерализм литературы становится теперь объектом преследований. Так случилось с книгой А. Н. Радищева «Путешествие из Петербурга в Москву» в 1790 году. Автор опальной книги, осужденной на уничтожение, был сначала приговорен к смерти, а затем сослан в Сибирь. История повторилась с трагедией Я. Б. Княжнина «Вадим Новгородский», публикация которой уже после смерти автора навлекла гнев императрицы на тогдашнего директора Российской Академии княгиню Е. Р. Дашкову. Тираж XXX тома «Российского феатра», где была опубликована крамольная пьеса, был расшит с последовавшим за этим изъятием и сожжением трагедии. Основанием для этого послужили антисамодержавные выпады, рассеянные в тексте «Вадима Новгородского», вроде тех, какие имелись в упоминавшейся нами выше пьесе Н. П. Николева «Сорена и Замир», столь благосклонно оцененной Екатериной II в 1785 году. Надо сказать, что общий пафос трагедии Княжнина не давал никаких оснований для сомнений в его политической лояльности. Не случайно драматург снял свою пьесу с постановки на сцене (хотя уже шли ее репетиции) при первых же известиях о разразившейся во Франции революции. То, на что ранее Екатерина II могла смотреть спокойно и даже негласно поощрять, теперь было объявлено преступлением и стало подвергаться жестоким преследованиям. Как только распространение и пропаганда либеральных идей обнаружили свои последствия, как только возникла реальная угроза уничтожения во Франции монархической власти, русская императрица отреклась от своих увлечений просветительскими концепциями и оказалась в стане реакционеров и консерваторов. Страх перед угрозой разгула демократии в России оказался сильнее желания прослыть добродетельной и гуманной монархиней. О коренном изменении образа мыслей Екатерины красноречиво свидетельствуют ее размышления, изложенные в письме к барону М. Гримму от 25 июня 1791 года: «До сих пор думали, что следует вешать всякого, кто замышляет гибель своей родине, а вот теперь это делает целая нация, или лучше сказать 1200

<sup>17</sup> Радищев А. Н. Сочинения. М., 1988. С. 203.

представителей нации. Я думаю, если бы повесить некоторых из них, остальные бы образумились... Вся эта сволочь не лучше маркиза Пугачева, про которого я всегда говорила, что он отлично знал про себя, какой он злодей».<sup>18</sup>

Екатерина не случайно вспомнила Пугачева в связи с событиями во Франции. Антимонархическая направленность революционных лозунгов, определявших настроение французской «черни», заставляла теперь по-новому взглянуть на те явления, которые способствовали радикализации европейской общественности задолго до революции. Через два с половиной года, уже после казни Людовика XVI, Екатерина в письме к тому же М. Гримму от 5 декабря 1793 года дает свое объяснение причин революции и источником всех бед считает своих учителей-просветителей: «Французские философы, которых считают подготовителями революции, ошиблись в одном: в своих проповедях они обращались к людям, предполагая в них доброе сердце и таковую же волю, а вместо того учением их воспользовались прокуроры, адвокаты и разные негодяи, чтоб под покровом этого учения (впрочем, они его и отбросили) совершать самые ужасные преступления, на какие только способны отвратительные в мире злодеи».<sup>19</sup>

Действительно, доведение до логического конца тех постулатов, которые, как мы помним, питали либеральные начинания и самой императрицы, неизбежно должно было привести в конечном итоге к идеям, оправдывавшим свержение монархии. И Екатерина II это наконец-то поняла. Правда, в условиях России конца XVIII века ее опасения относительно угрозы самому принципу монархической власти были лишены оснований.

Остается добавить, что поляризация идеологических течений по степени либеральной окрашенности их конечных общественно-политических идеалов найдет свое продолжение в начале XIX века. В литературе размежевание обозначится на новой основе в спорах шишковистов с карамзинистами. Идею противостояния монархически настроенных архаистов «Беседы любителей русского слова» и либерально мыслящих вольнодумцев «Арзамаса» окажется у истоков тех процессов, которые в итоге приведут к формированию кружков, объективно предшествовавших обществам декабристов. Но анализ этого процесса выходит за рамки данной статьи.

<sup>18</sup> Русский архив. 1878. Т. 3. С. 171—172.

<sup>19</sup> Там же. С. 207.

## ПУШКИН И «БОВА КОРОЛЕВИЧ»

«Тема „Бовы“ занимала Пушкина, можно сказать, всю жизнь», — заметил еще в 1934 году М. А. Цявловский.<sup>1</sup> С. А. Фомичев назвал замысел «богатырской поэмы» на темы сказки о Бове-королевиче сюжетом, «постоянно возрождавшимся» в творческих исканиях Пушкина на протяжении 20 лет его творчества и «по количеству разновременных попыток не сравнимым ни с одним другим».<sup>2</sup>

Но что, собственно, привлекало Пушкина к этому в общем-то непритязательному замыслу? Что особенного было в этой «народной книге», «лубочной повести-сказке», что «не отпускало» поэта, как бы он ни изменялся? И как прослеживаются эти изменения на уровне разных эпизодов обращения его к «Бове»?

## ЭПИЗОД 1-й. 1814 — 1815

С легкой руки П. В. Анненкова юношеское произведение Пушкина «Бова (Отрывок из поэмы)» почитается на фоне его лицейской лирики неким исключением: «простонародная сказка», явно не соответствующая традиции французской «легкой поэзии», да еще и написанная белым стихом, которого-де Пушкин в Лицее «и вовсе не понимал».<sup>3</sup>

Между тем в восприятии Пушкина, далеко от позднейших схем исследователей его творчества, именно «Бова» осознавался как символ текста, стоящего у самого начала жизни человека. Так было с самим Пушкиным, как об этом свидетельствует его стихотворение 1816 года «Сон».<sup>4</sup>

В сознании Пушкина *литература* началась именно с «Бовы». В творчестве Пушкина, по существу, тоже: поэма «Бова», начатая осенью 1814 года, была замыслом одного из *первых* больших его произведений. Более того, это было первое произведение, удостоенное «публичности»: по свидетельству В. П. Гаевского, Пушкин в сентябре-октябре 1814 года читал его на уроке А. И. Галича.<sup>5</sup> Сохранившийся отрывок из поэмы был опубликован в составе первого посмертного собрания пушкинских сочинений (I, 444).

<sup>1</sup> Цявловский М. А. Тексты Пушкина // Труды Публичной библиотеки СССР им. Ленина. Вып. III. М.; Л., 1934. С. 26.

<sup>2</sup> Фомичев С. А. Пушкин и древнерусская литература // Русская литература. 1987. № 1. С. 24.

<sup>3</sup> Анненков П. В. Материалы для биографии А. С. Пушкина. М., 1984. С. 60, 67.

<sup>4</sup> Пушкин. Полн. собр. соч. [Л.; М.], 1937. Т. I. С. 189. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

<sup>5</sup> Цявловский М. А. Летопись жизни и творчества А. С. Пушкина. 1799 — 1826. Изд. 2-е. Л., 1991. С. 81.

Единственное авторское упоминание о работе над «Бовой» весьма странно и двусмысленно. Оно находится в составе письма Пушкина к П. А. Вяземскому от 27 марта 1816 года: «Простите, князь — гроза всех князей-стихотворцев [на] Ш. — Обнимите Батюшкова за того больного, у которого, год тому назад, завоевал он Бову Королевича» (XIII, 3). В письмах Батюшкова 1817 года, однако, есть упоминания о работе над поэмами-сказками «Рурик», «Бальядера», «Русалка»,<sup>6</sup> но никакими, даже косвенными, свидетельствами о работе его над поэмой по сюжету «Бовы Королевича» мы не располагаем. Более того: упоминание этой лубочной сказки в письме Батюшкова к Гнедичу от мая 1817 года носит явно негативный оттенок: это просьба, наряду с другими книгами, прислать (для работы над поэмой «Рурик») «„Бову Королевича“, „Петр золотые ключи“, „Ивашку белую рубашку“ и всю эту дрянь».<sup>7</sup>

Очень странной предстает психологическая ситуация реконструируемого «завоевания»: признанный и достаточно «маститый» поэт Батюшков просит у начинающего 15-летнего мальчика «отдать» ему какой-то сюжет (или замысел); тот отдает: бери, дескать, мне не жалко... При этом неясно, что именно Пушкин «уступил» Батюшкову. Сюжет «Бовы» был знаком обоим: от этого сюжета, как увидим ниже, Пушкин в общем-то не отступает. «Уступить» написанный отрывок — зачем? «Уступить» сам замысел создания национально-поэтической эпопеи? — но подобный «замысел» давно уже витал в воздухе и вовсе не был для Батюшкова новостью.

По подсчетам В. Д. Кузьминой, «Бова» в пушкинские времена был издан около 80 раз.<sup>8</sup> Эта лубочная сказка вошла в известные «народные» сборники «Дедушкины прогулки» (1791) и «Лекарство от задумчивости» (1793); каждый русский человек, по свидетельству Радищева, несомненно слышал «Бову» «во рассказах мамы, няни» или «старинного дядьки».<sup>9</sup> Всякое же явление «массовой культуры» предполагает не только априорную констатацию «недостойности», но и непререкаемую попытку объяснить возникающую «массовость» и поиски возможностей ее использования для того же «высокого» искусства. Поэтому многие крупные литераторы допушкинского времени часто пытались создать нечто «народно-богатырское», исходя именно из «массовых» сюжетов (те же Карамзин, Херасков, Радищев, влияние которых так ярко ощущается в юношеском создании Пушкина). Почему бы, собственно, не представить широкому читателю вместо «недостойного» «Бовы» того же «Бову», только облагороженного, отделанного рукой мастера?

При этом в начале XIX века даже и сомнения не возникало, что «Бова» — исконное «национальное» произведение. Раз оно принадлежит необразованным «низам» общества («мамам, няням» и «старинным дядькам»), раз оно, по каким-то неведомым причинам, волнует их, то переработка его средствами «высокого» искусства должна принести непререкаемую пользу в просвещении тех же «низов».

Ко всему этому присоединялся и чисто *литературный* интерес: сюжет исходной сказочно-героической повести был настолько разветвлен, заключал в себе столь много разного рода «ходов» (как фантастических, так и собственно бытовых), что сама повесть давала воистину неисчерпаемые возможности для эстетических трансформаций. Пушкин воспринимал ее как символ «сюжет-

<sup>6</sup> Батюшков К. Н. Соч. М., 1989. Т. 2. С. 419, 438, 446.

<sup>7</sup> Там же. С. 439. Курсив мой. — В. К.

<sup>8</sup> Кузьмина В. Д. Рыцарский роман на Руси. М., 1964. С. 245 — 264.

<sup>9</sup> Радищев А. Н. Бова. Повесть богатырская стихами // Радищев А. Н. Соч. М., 1988. С. 383 — 384.

ности» жизни и позже, в «Арапе Петра Великого», прямо сопоставлял злоключения Бовы с судьбой своего знаменитого прадеда (VIII, 25).

Сюжет «Бовы» имеет большое количество вариантов;<sup>10</sup> он разветвлен и запутан, как сюжет всякого «массового» произведения (и в этом смысле очень сопоставим с современными «мыльными операми»). Вот основные сюжетные ходы начала лубочной сказки, соответствующие сохранившемуся пушкинскому отрывку.

Действие повести происходит «в некоем царстве, в славном городе Антоне» и в разных других государствах — «царстве Арменском», «царстве Задонском», «царстве Рохленском» и др. Бова — сын «антонского короля» Гвидона; по наущению его матери, Милитрисы Кирбитьевны, король Гвидон был предательски убит «соседним» царем Додоном, а Бова — посажен в темницу. В критический момент, когда Додон собирался уже убить Бову, тому удается бежать из темницы (с помощью «девки-чернавки»). Затем он уплывает с корабельщиками в «царство Арменское», становится конюхом у тамошнего короля Зензевя; в него влюбляется королевна Дружневна (к которой, в свою очередь, сватается король Маркобрун). В это время на «царство Арменское» идут войной король «царства Рохленского» Салтан и его сын Лукопер; они захватывают в плен королей Зензевя и Маркобруна и разбивают их войско. Тогда Бова идет в «тайную конюшню», садится на богатырского коня, берет «меч-кладенец» и в сражении с богатырем Лукопером убивает последнего... Войско Салтана бежит, радостный Зензевей отдает Дружневну в жены Бове.

В это время в «исходном» «славном городе Антоне» «нехорошее мертвецкое баловство объявилось»: явился призрак убиенного короля Гвидона. Этот призрак предстает перед своим бывшим слугой, «верным Личардой», открывает ему тайну своей гибели и просит найти Бову. Дальше идет серия таких же приключений, бытовых и героических: гибель «верного Личарды» от Льва-Зверя (а Бова думает, что погубил Дружневна и дети); пленение Бовы Салтаном и попытка дочери Салтана, волшебницы Мельчигрей, совратить богатыря и заставить его уверовать «в бога Ахмета»; бегство Бовы и его сражение с Полканом-богатырем, закончившееся «братанием»; возвращение Бовы в город Антон и казнь Додона; попытка Бовы жениться вторично — и возвращение Дружневны...

«Приключения» эти замечательны еще и тем, что фигура главного героя проявляется на их фоне предельно нечетко, расплывчато (как это и положено в любом «массовом» явлении культуры, рассчитанном на множественность сюжетных ходов): в одних случаях Бова выступает как вполне «голубой» герой, в других — как достаточно незамысловатый эгоист. Более или менее опытный литератор должен был рассматривать этот сюжет как своеобразное «тесто», требовавшее активной обработки. Юноша Пушкин мог осмысливать эту обработку только в соответствии с ориентацией на уже существовавший шлейф литературной традиции.<sup>11</sup>

В сохранившемся отрывке из «Бовы» использованы два сюжетных мотива лубочной сказки: мотив убийства законного царя Бендокира *Слабоумного* (так Пушкин поименовал короля Гвидона) и мотив «призрака старого венценосца» (который является «Зое, молодой девице» — так именуется в поэме «девка-чернавка»).

<sup>10</sup> В последнее время опубликованы два варианта «Бовы Королевича»: Памятники литературы Древней Руси. XVII век. Книга первая. М., 1988. С. 275 — 300 (список конца XVII века); Лубочная книга. М., 1990. С. 21 — 70 (контаминация основных вариантов по изд. М. Д. Сазонова: М., 1900). Варианты сюжета проанализированы: Кузьмина В. Д. Указ. соч. С. 24 — 60.

<sup>11</sup> См.: Цявловский М. А. «Бова (Отрывок из поэмы)» // Цявловский М. А. Статьи о Пушкине. М., 1962. С. 90 — 104.

Вычленение этих двух мотивов сразу же выявляет неожиданную и, вероятно, не вполне осознанную самим Пушкиным связь «Бовы» с шекспировским «Гамлетом»: царь Дадон («тиран неусыпный») играет сюжетную роль Клавдия, Милитриса («милая женка Бендокирова») — роль Гертруды, а Бова («принц крови, сын царский») в данном случае становится Гамлетом. Сходство сюжетной ситуации довершается и явлением «призрака отца Гамлета»...

На этот сюжет (отнюдь не противоречащий сюжету лубочной повести) наслаиваются иные — «негамлетовские» — мотивы. Условное шекспировское начало затемняется элементами двусмысленной сатиры. Так, «слабоумие» отца Бовы подчеркнуто не только его именем, но и одеянием «призрака», его «внешностью» («В балахоне вместо мантии» и пр. — I, 68—69). Но этот же Бендокир Слабоумный отдает Зоиньке вовсе не «слабый» приказ: сесть в темницу («в жилище мрачное») вместо Бовы — и та клянется его выполнить (I, 69—71).

Сатирический элемент в поэме очень еще неумелый. «Нехороший» царь Дадон прямо сопоставляется с «нехорошим» Наполеоном (I, 64—65) по принципу: и тот «тиран», и другой тоже, но это сравнение ни к чему не ведет.

В целом же сохранившийся отрывок довольно-таки эклектичен: это смешение разнородных влияний под «знаменем» поэмы на «национальный» сюжет. Эта эклектичность была видна, что называется, невооруженным глазом — и в 1815 году стала явно нежелательной для Пушкина. Осенью 1814-го все имело еще «домашний», «учебный» характер: лицеист написал некое сочинение, прочитал его на соответствующем уроке. Через несколько месяцев ситуация коренным образом изменилась: 8 января прошел знаменитый лицейский экзамен, где Пушкин читал «Воспоминания в Царском Селе», а «старик Державин нас заметил»; 15 января «Воспоминания...» были прочитаны Жуковским в кругу московских литераторов, которым они «скружили голову»<sup>12</sup> — и Пушкин разом из пишущего стихи лицеиста превратился в «надежду» российской словесности. А с «надежды» и спрос другой: здесь уже не с Илличевским соревноваться!

В кругу как московских, так и петербургских литераторов в это время буквально витает в воздухе идея создания большой национальной поэтической формы («поэмы»). Попытки создания такой «поэмы» предпринимает Державин и «беседчики», о ней же наперебой говорят в переписке Жуковский, Батюшков, Вяземский. В отношении этой «поэмы» предполагаются особые требования: она должна принципиально отличаться от произведений подобного рода, уже созданных!

На эту роль пушкинский «Бова» явно не «тянул» — и остался «домашним» сочинением, прочитанным на уроке у любимого преподавателя, но не предназначенным для печати: даже в посмертной публикации в 1841 году Жуковский снял, по цензурным причинам, 29 «рискованных» стихов и изменил три (I, 444—445).

При этом ситуация «завоевания» Батюшковым «Бовы» вовсе не предполагала ни какой-либо «уступки», ни специального литературного разговора. А. Л. Илличевский в письме к В. П. Фуссу от 20 марта 1816 года называет в числе поэтов, которых он «видел», и Батюшкова, подчеркивая, однако, что видел его «в публичном месте».<sup>13</sup> Таким «публичным местом» мог быть,

<sup>12</sup> См.: *Измайлов Н. В.* Пушкин в переписке и дневниках современников // *Временник Пушкинской комиссии.* 1962. М.; Л., 1963. С. 29 — 30.

<sup>13</sup> См.: *Грот Я. К.* Пушкин, его лицейские товарищи и наставники. Изд. 2-е. СПб., 1899. С. 69.

например, праздник в Павловске 27 июля 1814 года, посвященный прибытию Александра I (на нем присутствовали и лицеисты, и Батюшков, автор праздничного сценария). А. И. Галич, на уроке которого Пушкин читал отрывок из «Бовы», по месту основной работы был адъюнкт-профессором философских наук Петербургского педагогического института, а в лицее только «подрабатывал» (да и то недолго: с мая 1814-го по май 1815 года). В этот период Галич был знаком с Батюшковым (жившим в Петербурге с июля 1814-го до апреля-мая 1815 года), и через него Батюшков мог узнать о поэме Пушкина, мог даже прочитать ее (сохранилось несколько лицейских копий и белой автограф) — и мог каким-то образом высказаться по ее поводу. Естественно, что высказывание Батюшкова в данном случае не могло быть комплиментарным: в этот период поэту были глубоко чужды «все возможные сатиры»,<sup>14</sup> и он неизменно ядовито и насмешливо отзывался об «отжившей» «ирои-комической» стихии, именуя ее не иначе, как «стишистая сволочь».<sup>15</sup>

Вот, собственно, и все «завоевание». Какое-то ядовитое замечание Батюшкова, дошедшее до Пушкина, заставило лицеиста отказаться от продолжения «Бовы». Скорее всего, это была злая шутка, связанная с темой литературных «староверов»: не случайно в цитированном пушкинском письме фраза о Батюшкове следует после упоминания «князей-стихотворцев на Ш.». Кроме того, в этот период Батюшков любил давать друзьям-поэтам совет заняться «делом».

Как свидетельствуют рукописи и письма Батюшкова, его «замысел» поэмы-сказки на «северный», «русский» сюжет возник еще в 1809 году.<sup>16</sup> Затем, в 1814—1817 годах, этот сюжет начинает трансформироваться: последовательно появляются замыслы сказки «Бальядера», поэм «Рурик» и «Русалка». От последней сохранился детально разработанный план, написанный весной 1817 года.<sup>17</sup> Но что интересно: и в 1809-м и в 1817 году Батюшков несомненно следует установке на снятие «ирои-комического» оттенка и какого бы то ни было «подражания» аналогичным западным образцам. Причем если в плане 1809 года появляются «северная Армида», «ариостова Альцина» и т. п., то план 1817 года ориентирован именно на «серьезную» самобытность.

Поэтому отрывок из поэмы Пушкина-лицеиста, начавшийся с декларации следования возможным «образцам» (и выбора «мужа единственного» — Вольтера), продолжившийся ироническим повествованием об убиенном Бендокире Слабоумном (ирои-комический «антигерой») и «совете бородачей» («антисовет»), где наиболее разработанным оказался облик «умом непроницаемого» рыцаря Громобурия, и завершившийся эротическими намеками «под Парни» (в сцене встречи Зоиньки с «призраком старого венценосца»), — этот отрывок никак не мог Батюшкова удовлетворить... И он «завоевал Бову Королевича», вызвав легкую досаду у Пушкина, который сам уже к началу 1815 года «перерос» свое юношеское сочинение.

## ЭПИЗОД 2-й. 1822

Насколько не соответствовала литературным исканиям Батюшкова лицейская поэма Пушкина «Бова», настолько же соотносим оказывается с этими исканиями замысел «второго» «Бовы».

<sup>14</sup> См., например, письмо Батюшкова к П. А. Вяземскому от 10 января 1815 года: *Батюшков К. Н.* Соч. Т. 2. С. 319. См. там же: С. 310, 324 — 325, 327 и др.

<sup>15</sup> Там же. С. 318.

<sup>16</sup> Там же. С. 56 — 57.

<sup>17</sup> Там же. С. 57 — 58.

Пушкин вновь обратился к сюжету лубочной книги в Кишиневе в первой половине 1822 года: январем-февралем датируется его набросок «Кого союзником и другом...»; маем-июнем — набросок «Зачем раздался гром войны...».<sup>18</sup> Оба — варианты начала ненаписанной поэмы, которым соответствуют два детально разработанных плана ее (V, 155 — 156).

Причиной нового обращения к «Бове» С. А. Фомичев считает то, что в 1822 году в творчестве Пушкина «начинает отчетливо проследиваться сознательное стремление к постижению народно-поэтической образности, существенно обогатившей его поэзию».<sup>19</sup> Между тем как раз в это время в русской периодической печати появляются сведения о том, что «Бова» — и сказка-то нерусская, что она, как и «Еруслан Лазаревич» или «Петр Златые ключи», пришла в русский фольклор «с итальянского или арабского» (И. М. Снегирев).<sup>20</sup> Не исключено, что именно этим объясняется то обстоятельство, что летом 1822 года Пушкин внезапно «охладел» к «Бове» (и задумался над другим «русским» сюжетом — поэмой о Мстиславе Удалом) и в течение нескольких лет эту лубочную сказку не трогал.

Между тем показательно, что Пушкин в тот бурный период своего романтического творчества, когда получает шумный резонанс поэма «Руслан и Людмила» (своеобразная дань той литературно-национальной традиции, которая породила «первого» «Бову»), когда вот-вот выйдет из печати «Кавказский пленник» (дань уже совсем иной традиции), когда идет активная работа над «Бахчисарайским фонтаном», — Пушкин возвращается к «Бове Королевичу».

Замысел «второго» «Бовы» выясняется из сохранившихся «начал» и «планов» поэмы. Вот первый вариант начала:

Кого союзником и другом  
Себе ты выбрал Зензевей  
Кто будет счастливым супругом  
Царевны дочери твоей —  
Она мила как [ландыш] мая  
Резва как лань Кавказских гор (V, 156)  
Невинна как — (V, 502)

Вот соответствующий «план»:

«Зензевей осажден — Маркобруном — Бова слышит и едет; ночью дерется с воинами — с Лукапером и возвращается; раненый приезжает — рассказывает свою историю — смерть Гвидона — темницу — любовницу — побег, взятие его разбойниками — продан Зензевею — на другую ночь она его сажает на коня — он разбивает войско — Зензевей по наущению посылает его к Маркобруну — он обокраден волшебником — [освобождает *Булата-молодца*] — Приезжает к Маркобруну — Мельчигрея влюбляется в него (?) предлагает руку — Бова в темнице находит меч, — к нему посылают палача, он его убивает и выходит вон — за ним погоня — он с Полканом разбивает ее — Булат рассказывает ему сказки — Маркобрун в отсутствие осаждает город и берет в плен Дружневну.

Бова на море разбойничает — находит пилигрима, который отдает ему коня и 3 *зели(я)* — приезжает в царство Зензевея — оно разорено — едет к себе — убивает» (V, 155).

И из этого «начала», и из «плана» ясно, что сюжет «Бовы Королевича» разрабатывался Пушкиным с середины. В «отправной» лубочной сказке четыре

<sup>18</sup> Цявловский М. А. Летопись жизни и творчества А. С. Пушкина. С. 299, 311.

<sup>19</sup> Фомичев С. А. Пушкин и древнерусская литература. С. 24.

<sup>20</sup> См. там же. С. 24 — 25.

основных места действия, в которых герой совершает свои подвиги: 1) «город Антон» («царство Мауковрульское») — родина Бовы, где «нехороший» царь Додон с помощью Милитрисы Кирбитьевны (матери Бовы) убил законного короля Гвидона, посадил в темницу Бову (из которой герой бежал с помощью девки-чернавки); 2) «Арменское царство» — там царствует король Зензевей; там Бова убивает богатыря Лукопера, побеждает войско царя Салтана и женится на дочери Зензевея Дружневне; 3) «Рохленское царство» — владения царя Салтана («Салтана Салтановича»), где Бова оказывается в темнице, где его обольщает дочь Салтана Мельчигрея, где он, с помощью меча-кладенца, совершает ряд новых замечательных подвигов и откуда потом бежит на корабле; 4) «город Данск» — владения Маркобруна, соперника Бовы, похитившего у него Дружневну и отправившего воевать против него Полкана-богатыря.

В первом, «лицейском» сюжете был использован мотив, связанный с цареубийством и пленением Бовы в родном «городе Антоне» (там, правда, этот город был поименован «славным градом Светомиром» (I, 64)). «Второе» начало переносит нас сразу в «Кавказские горы», т. е. в «Арменское царство», — к царю Зензевею и Дружневне: Пушкин как бы «продолжает» «Бову» дальше (в сравнении с лицейским вариантом).

Мотив соперничества, которым открывается «Бова» при таком начале, возвращает нас к «Руслану и Людмиле» и вроде бы не противоречит исходному сюжету (в лубочной сказке у Бовы два соперника: король Маркобрун и царь Салтан). Но в соответствии с тем же исходным сюжетом Бова оказывался «исключен» из этого мотива: Дружневна полюбила его сначала «тайком», когда он был в обличье простого конюха. Вероятно, вследствие этой сюжетной накладки Пушкин чуть позднее — в мае-июне 1822 года — набрасывает другой вариант начала, более «энергичный»:

Зачем раздался гром войны  
 Во славном царстве Зензевея  
 Поля и села сожжены — (V, 156)  
 За чем свирепея  
 армянский конь храпит  
 Зачем оружие гремит  
 Во славном царстве Зензевея (V, 502 — 503)

Таким образом, в начале поэмы оказывается не сватовство Маркобруна, а война с царем Салтаном...

В соответствии с новым началом Пушкин набрасывает другой «план»:

«Осада — ночь на башне — бой; жених убит — невеста влюбляется, Бова проводит ночь у нее, открывает свою историю. Царь узнает и высылает вон Бову — Бова едет вон из государства (освобождает разб(ойника) 3 службы) — старец пилигрим обкрадывает его спящего — на границах б(ывшего) (?) ж(енихова) (?) у(дела) (?) воины его находят, приводят к царю — Бова в темнице, царевна его обольщает — он ее презирает — (она чародейка, старец дух ею посланный). Бова осужден на смерть — 1 служба. Он видит корабль и едет к себе — буря — корабль разрушен — 2 служба — приезжает, убивает Дадона. Едет к невесте находит пилигрима берет у него 3 зелия. По ск(азке)» (V, 155—156).

В этом «плане» события лубочной повести скомбинированы более свободно, но в целом Пушкин следует основной линии ее: серия сказочных приключений героя, не осложненных особенными приемами олитературивания. Из последних Пушкин использует лишь несколько: предыдущие приключения Бовы должны были излагаться в форме признаний его Дружневне (в первом «плане» эти

признания выстроены на «опорных сигналах»: «смерть Гвидона — темницу — любовницу...» и т. д.); «подвиги» Бовы несколько упорядочиваются мотивом «трех служб» (в исходном тексте отсутствовавших); сокращено количество действующих лиц: в приложенном Пушкиным перечне их всего семь: «Бова, Сувор, Милитриса, Дадон, Гвидон, Мельчигрея, Дружневна» (V, 156). Сюжет исходной сказки несколько упрощается: соперники Бовы Маркобрун и Салтан оказываются одним лицом («Сувор» в списке действующих лиц?), «чародейка» Мельчигрея, обольщающая Бову, оказывается дочерью его соперника и т. п. Пушкин явно усиливает узел романтической интриги.

Характерно финальное указание второго «плана»: «По сказке». Задуманная поэма действительно ориентировалась на целостный текст рыцарского романа, которому Пушкин стремится придать законченную форму романтической поэмы, используя для этого весь драматический накал сюжетной интриги. Начато «громом войны» — и этот победный «гром» должен стать стержнем всего фантастического, феерического и любовного действия.

При этом, в отличие от лицейского опыта, «второй» пушкинский «Бова» абсолютно серьезен: сюжет подобного типа не допускал литературных «забальтываний». Более того: само начало поэмы узнается лишь по имени одного из персонажей — Зензевея. Окажись вместо «Зензевея» — «Кочубей», и начало это можно было бы соотносить с «Полтавой»: бурный энергический стих этого начала нисколько не противоречит такому соотнесению.

Характерно и то, что оба варианта начала «Бовы» представляют собой риторические вопросы: «Кого союзником и другом / Себе ты выбрал, Зензевей?...»; «Зачем раздался гром войны / Во славном царстве Зензевея?...» Подобный тип представления событий является структурообразующим в «Бахчисарайском фонтане»: «Что движет гордою душою? / Какою мыслью занят он?...» (IV, 155); «Ужель в его гарем измена / Стезей преступно вошла?...» (IV, 156); «...Но кто с тобою, / Грузинка, равен красотою?» (IV, 159); «Зачем же хладной красотой / Ты сердце слабое тревожишь?» (IV, 166); «Но что же в гроб ее светло?» (IV, 168); «Чью тень, о други, видел я?» (IV, 170) и т. д. Серия риторических вопросов предполагает серию реализованных — внешних либо внутренних — действий.

Именно на действии должен был строиться «второй» «Бова Королевич». От «Руслана и Людмилы» этот замысел отличался отсутствием двуплановости: при минимальной фантастике здесь открывался огромный простор для героического — сражение за сражением, темница за темницей, приключение за приключением во имя добра, справедливости и любви. В отличие от «Кавказского пленника» героем здесь оказывался деятель, который тоже изведal «людей и свет», но предпочел активную позицию борца с невзгодами: лубочный герой помогал преодолевать «байронизм».

Так что этот замысел, несмотря на его нереализованность, открывал блестящие перспективы для Пушкина эпохи его «южных» исканий. И между прочим, определил как «ономастикон», так и «географию» будущих Сказок. Салтан, Гвидон, Додон — все это имена из «Бовы Королевича», так же как и «остров Буян», и условное представление о «царстве», о «концах владений», о «ратях» с запада и с востока, о «гостях-корабельщиках»... Здесь и условный мир лубочных героев, в котором они существуют: мир, конструирующий «вторую» реальность. И условные «адреса» сказочных персонажей. И естественность сказочного «чуда»: думали в «городе Данске», кого послать воевать с Бовой Королевичем, и «вспомнили», что сидит «в темнице давным-давно Полкан-богатырь, от головы до пояса человек, а от пояса до ног конь...». Точно так же, как на «острове Буяне» есть свои чудеса, а «в царстве славного Салтана» — свои (если, при нужде, «вспомнить»).

Это должна была быть поэма бурная, насыщенная действием — и параллельная реальности. Не случайно один из стихов этой поэмы вошел в такую же бурную, емкую и динамическую картину сна Татьяны из «Евгения Онегина»:

Лай, хохот, пенье, свист и хлоп,  
Людская молевь и конский топ!

(VI, 104)

Пушкин не без удовольствия указывал на этот стих как на *прямую цитату* из «лубочного» «Бовы Королевича». Причем указывал не раз и не два: в возражениях на критику «Атенея» (XI, 72), в «Опровержении на критики» (XI, 146 — 147), в 31-м примечании к «Онегину» (VI, 193).

Судя по всему, это либо фольклорный вариант, взятый «со слуха» (как в третьей из «Песен о Стеньке Разине» — «Что не конский топ, не людская молевь...», III, 24), либо — скорее — образование, придуманное самим Пушкиным в схеме четырехстопного ямба «второго» «Бовы».

В «Опровержении на критики» приведенный стих следует сразу же за цитатой из «Моих Пенат» Батюшкова: «То древню Русь и нравы / Владимира времен» (XI, 146). И само это соседство вовсе не кажется «случайным»: замысел «второго» «Бовы» очень соприкасался с упоминавшимися выше замыслами Батюшкова.

То обстоятельство, что Пушкин и Батюшков используют (на определенном этапе творчества) в качестве возможного источника для подобной «неподъемной» поэмы «рыцарский роман» с национальным колоритом, показательно в двух отношениях.

Во-первых, оба поэта ощущают, что литературное развитие требует именно национальной поэмы, но оба ищут ее в некоем достаточно условном — «массовом», но не нарочито национальном пространстве. В данном случае «рыцарская» условность сюжета, его несомненная зависимость от «общечеловеческого» источника могли создать ту необходимую литературную остроту, которой оказывались лишены «прямо исторические» сюжеты (типа «Ильи Муромца» Карамзина, «Ермака» Дмитриева, «Мстислава Мстиславича» Катенина и пр.). «Вся эта дрянь», т. е. массовая, «низкая» литература, осознавалась как необходимый строительный материал для национальных сюжетов подобного типа (и не случайно Пушкин, на время отойдя от сюжета «Бовы», усвоит для себя феномен народного лубка в широком смысле этого слова).

Во-вторых, оба поэта в конце концов ощущают себя еще не готовыми к полноценному воплощению этого, по видимости такого простого и даже «дрянного», материала на более высоком поэтическом уровне. Дело здесь не в сложности сюжета, а именно в его «обильности»: на основе его можно, в принципе, выстраивать все, что угодно, — и психологическую драму, и этнографическую «мозаику», и лирическую поэму, и героическую эпопею. Весь фокус в том, какую тональность выбрать или, как выразился Батюшков, «где снести яйцо»?.. Ибо места для подобного «яйца» в жанрах русской литературы еще нет.

### ЭПИЗОД 3-й. 1825

В 1856 году вышла книга А. Ф. Вельтмана «Индо-Германы, или Сайване». Ф. И. Буслаев откликнулся на нее язвительной рецензией, где, между прочим, задел опубликованную в 1855 году работу А. С. Хомякова «Сравнение русских слов с санскритскими»: он упрекнул Хомякова в пристрастии к «корнесловию»

и «шишковскому толкованию». Хомяков, в свою очередь, откликнулся большой полемической заметкой, в которой отстаивал свою «методу» и, «кстати о филологии», вспомнил давний свой разговор с Пушкиным. Разговор этот, равно как и дальнейшие рассуждения Хомякова, имеет прямое отношение к теме настоящей статьи:

«Кстати о филологии: скажу слово о происхождении одной из сказок, ходящих в народной словесности.

Когда Пушкин, первый (если не ошибаюсь) сказал, что „Бова Королевич“ переведен с итальянского языка (что совершенно справедливо) и есть сказка итальянская, я встретился с ним и доказал ему, что хотя сказка перешла к нам из Италии, но в Италию перешла она из Англии, своей родины. Он хотел это напечатать, но, кажется, забыл; с тех пор не знаю, сказал ли кто-нибудь то же самое.

Город Антон не Анкона, а английский Гамптон, весьма известный в Англии, где несколько городов носят это имя (Southhampton, Northhampton и др.). Вот родина Бовы, по-английски Беvisa (быть может, не чуждого древнейшему Беовульф). Так объясняется и война с датчанами (the Danes). Противник и потом друг Бовы, исполин Лукопер, по-английски Аскапард, был с ним изображен на двух половинках городских ворот которого-то из Гамптонов, но которого, не помню. Происхождение это не подлежит сомнению. (...)

В англо-саксонских сказках были два героя, особенно любимые: Беvis из Гамптона и Гви (или Гай) из Варвика, которого противник и друг, также исполин, звался Кольбрант. Норманны-завоеватели не допускали англо-саксонских героев в свою поэзию. Собственных героев из Скандинавии они перезабыли так же, как и все скандинавское в быте, устройстве и законе (что уже ясно доказал Пальгрев). Они пели французского Роланда и его товарищей; но скоро к ним присоединили кельтских — Артура и его сподвижников. Беvis и Гви мало-помалу забывались, и теперь едва ли Россия не лучше помнит Англо-Сакского богатыря Бову, чем его родина».<sup>21</sup>

Разговор Хомякова и Пушкина о европейских корнях сюжета «Бовы» мог состояться не ранее осени 1826 года — начальной поры их знакомства. К этому времени Пушкин уже знал о существовании средневековой итальянской поэмы «Vuovo d'Antona» — «самой древней из романтических поэм». О ней он упомянул, например, в письме к П. А. Вяземскому от 25 мая 1825 года (XIII, 184). В составе «второй кишиневской» тетради (рабочая тетрадь ПД № 832) сохранился конспект из «Истории итальянской литературы» П. Л. Женгене, записанный в конце июня — начале июля 1825 года.<sup>22</sup>

Этот конспект Пушкина, против обыкновения, очень развернут.<sup>23</sup> Выписывая неожиданно отысканный западный сюжет русского «Бовы», поэт делает для себя открытие за открытием:

«Героем является Бова из Антоны, потомок Константина и прадед Милона Англандского, отца Роланда. Брандония, мать Бовы, учиняет убийство своего мужа, Гвидона, герцога Антоны, рукою Дудона Майнцского, за которого и выходит замуж. Юный Бова убегает под руководством Синибальда, мужа его

<sup>21</sup> Хомяков А. С. Ответ г. Буслаеву // Молва. 1857. 3 авг. № 17. С. 195 — 196. См. также: Хомяков А. С. Полн. собр. соч. М., 1900. Т. 8. Приложения. С. 40 (второй пагинации).

<sup>22</sup> Обоснование датировки см.: Фомичев С. А. Рабочая тетрадь Пушкина ПД № 832 (из текстологических наблюдений) // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1986. Т. 12. С. 240 — 242.

<sup>23</sup> Пушкинский конспект цитируется по тексту, подготовленному Б. В. Томашевским: Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Изд. 3-е. М., 1963. Т. 4. С. 575 — 576 (французский оригинал), 591 — 592 (перевод).

кормилицы, и сына его Теодорика. Он падает. Дудон схватывает его. Остальное как в русской сказке».

Но, даже удостоверившись, что все, «как в русской сказке», Пушкин не может остановиться и продолжает конспектировать, удивляясь возникающим совпадениям:

«Бова при дворе армянского царя влюбляется в Друзиану. Начинается турнир. Бова побеждает своих соперников. Сын султана Болдракского нападает на армянского царя и берет его в плен. Но Бова возвращает ему престол и убивает сына султана. Не имея возможности получить Друзиану в супруги, он бежит с ней. После ряда приключений Друзиана рождает двух близнецов и следует за мужем» — и т. д.

Пересказав таким образом сюжет рыцарской поэмы «Буово из Антоны», Пушкин выписывает и «географический» факт, впоследствии ставший предметом разговора его с Хомяковым: «Что же такое *Антонна*? Роман *Reali di Francia* помещает ее в Англию, недалеко от Лондона, и сообщает, что она была основана *Боветом*, дедом Бовы (это правдоподобно), по одному месту у Ариоста можно думать, что Антона — морской порт в Англии. Поэма была сочинена до 1348 года — времени смерти историка *Виллани*, упоминающего эту поэму (следовательно, сказка принадлежит первой половине XIV века)».

Хомяков представил Пушкину свои филологические разыскания и отнес «европейского» «Бову» к еще более глубокой древности. Сведения эти не вполне соответствуют действительной генеалогии русского рыцарского романа,<sup>24</sup> но для творческой эволюции Пушкина они явились фактом огромной важности: он постигал таким образом первые приметы «европеизма» русской словесности. Пушкин впервые воочию соприкоснулся с феноменом «бродячего» сюжета и не без удивления обнаружил, например, что русские сказочные имена произведены от итальянских: Бова, Гвидон, Дадон, Дружневна (Друзиана), Лукопер (Лукаперро), Личарда (Ричардо), Полкан (Пуликан)... Метаморфозы подобного типа восхитили и людей более поздних эпох: «... эпитет жены Гвидона — *meltris*, т. е. *meretrix* (распутная), понят как собственное имя, и отсюда в позднейших русских текстах явилась Милитриса; *castello*, т. е. замок, превратился в город Костел; *chiarenza*, название меча Оливера, а потом Бовы, превратился в „гляренция“ и „гляденция“, откуда произошел знаменитый меч-кладенец...»<sup>25</sup>

Наблюдения подобного типа, да еще и самостоятельно сделанные, поневоле толкали к «корнесловию» и непременно означали некую перемену ориентации в отношении к исходному тексту лубочной книги. На место несерьезного, «детского» творения, сохраненного «во рассказах мамы, няни», вставало произведение мировой культуры и мирового уровня, восходящее к седой «англо-саксонской» древности и едва ли не к «древнейшему Беовульф». Не случайно в том же письме к Вяземскому от 25 мая 1825 года Пушкин упоминает итальянского «Буово из Антоны» в одном ряду с «Дон Кихотом» Сервантеса и «Влюбленным Роландом» Ариосто (XIII, 184).

Между тем в составе «второй кишиневской» тетради сохранились еще два текста, датированные июнем-июлем 1825 года и имеющие прямое отношение к «Бове Королевичу». Это, во-первых, еще одно начало поэмы, предполагающее новый замысел, отличный от предшествующих:

<sup>24</sup> См.: Кузьмина В. Д. Указ. соч. С. 17 — 24.

<sup>25</sup> Пытин А. Н. История русской литературы. СПб., 1907. Т. 3. С. 496.

Народ [кипит] гремят народны клики  
 Пред теремом грузинского владыки —  
 Съезжаются могучие цари  
 Царевичи, князья, богатыри —  
 [Царь Зензевей] их ласково встреча[ет]  
 Готовит пир — и ровно сорок дней  
 Своих гостей он пышно (?) угощает

(V, 156)

В первоначальных набросках Зензевей был как в «Бове» — «армянский царь» («В Армении в палаты Зензевей / Съезжаются могучие цари...» — V, 503); почему-то здесь Пушкин предпочел «грузинского царя».

Отличие этого варианта от предшествовавших заключается не только в том, что в основе стиха — пятистопный ямб (а не четырехстопный, как в вариантах 1822 года). Судя по этому началу, Пушкин уходит от прямого сюжета лубочной сказки. В тексте «Бовы» нет эпизода «пира» каких-то «могучих царей» у царя Зензевей. Все есть — и сватовство Дружневны, и война с царем Салтаном и богатырем Лукопером, и разорение Зензевеева царства, — а «пира» нет... При этом единственно возможной сюжетной ситуацией, предполагающей «пир», оказывается свадьба Бовы и Дружневны (открывающая уже вторую половину приключений лубочного героя). Создается впечатление, что Пушкин идет все дальше и дальше по сюжету «Бовы»: в 1814 году он начал с начала, в 1822 году — «продолжил» и т. д.

И тут же возникает характерная параллель с пушкинскими сказками, в которых — в отличие от сказок народных — основные события начинают развиваться уже после свадьбы героев.

В отличие от «второго» «Бовы», энергичного и экспрессивного по своему зачину, здесь появляется уже типичный сказовый размах, эпическая неторопливость перечисления («Съезжаются могучие цари / Царевичи, князья, богатыри...») и гиперболическая широта сорокадневного пира...

Показательно и то, как в период осознания «Бовы» в качестве «вечного», «бродячего» европейского сюжета (на рубеже 1824 — 1825 годов) у Пушкина меняется отношение к самой русской лубочной повести. В черновиках второй главы «Онегина» «Бова» поминается (при характеристике Ольги) наряду с «колыбелью», «детской постелью» и «Помилуй мя...» (VI, 288). В беловых рукописях той же главы «Бова» появляется при характеристике Татьяны и в более «взрослом» контексте: няня Фадеевна

... за ней одна ходила  
 Бову рассказывала ей  
 Часала шелк ее кудрей  
 [И чаем] поутру поила...

(VI, 566 — 567)

А в печатном тексте (готовившемся в 1826 году) «Бова» так и не появился: он исчез вместе с «Фадеевной», а литературными «знаменами» героини стали «...обманы / И Ричардсона, и Руссо» (VI, 44). «Бова» уже не мог осознаться как «детский» национальный противовес этим «знакам» юношеского созревания — он вообще утратил прежнюю знаковую функцию.

В соответствии с этим изменением ориентаций непременно должен был измениться и замысел произведения на данный сюжет.

Это изменение замысла подтверждается третьим, вполне «загадочным» наброском в той же «второй кишиневской» тетради, так называемой «программой» будущей «Сказки о царе Салтане». Традиционная датировка ее

1822 годом (временем основного заполнения тетради) уже вызывала обоснованные сомнения Н. О. Лернера<sup>26</sup> (предлагавшего считать ее позднейшей вставкой в «кишиневскую» тетрадь), но М. К. Азадовский, специально исследовавший источники сказок Пушкина,<sup>27</sup> настаивал именно на ранней датировке. Дело в том, что «кишиневская запись» представляла собой некую схематическую программу, очень далеко отстоявшую от основного сюжета сказки, между тем как в 1824 году Пушкин записал в Михайловском (вероятно, от Арины Родионовны) подробную сказку на тот же сюжет, причем некоторые стихи «Салтана» (написанного в 1831 году) почти дословно воспроизводили эту запись.<sup>28</sup> Датировка же «кишиневской записи» 1825-м годом обесмысливает сам характер этого наброска. Пушкин уже знает подробную фольклорную сказку — и тем не менее год спустя набрасывает следующую малопонятную «программу»:

«Царь не имеет детей. Слушает трех сестер: когда бы я была царица, то я бы всякий день и пр... Когда бы я была царицей, завела бы... На другой день свадьба. Зависть первой жены; война, царь на войне; гонец etc. Царь умирает бездетен. Оракул, буря, ладья. Избирают его царем — он правит во славе — едет корабль — у Салтана речь — о новом государе. Салтан хочет послать послов, царевна посылает своего поверенного гонца, который клеветает. Царь объявляет войну, царица узнает его с башни».<sup>29</sup>

М. К. Азадовский предложил следующее толкование этой «программы» (восстановив зачеркнутую Пушкиным запись: «...царевна рождает сына...»): «Царь, умирающий бездетным, — несомненно, царь страны, в которую прибыла изгнанная царица с сыном. „Царевна рождает сына“ — новая жена; второй же раз под „царевной“ именуется первая жена царя, а под „царицей“ — мать царевича».<sup>30</sup> Толкование это не вполне корректно, ибо целиком основано на зачеркнутой Пушкиным фразе о сыне царицы (больше в записи ни о каком «сыне» ни слова!) и задним числом отправляется от известного сюжета «Сказки о царе Салтане». Если же учесть, что этой «программе» предшествовала подробная «михайловская запись» сказки, в которой уже есть и «засмоленная бочка» (а не какая-то «ладья»), и «корабельщики», и «33 сына», то эту запись следует считать вполне бессмысленной... Наконец, если принять толкование М. К. Азадовского, то получается немислимый для русской сказки вариант «царя-двоеженца»: первая жена присутствует при всех «событиях»: «завидует», провоцирует «войну» и т. д.

Кажется, подобное толкование не удовлетворило и самого исследователя, который счел нужным указать: «Запись 1822 г. представляет, несомненно, краткую конспективную запись какого-то книжного источника, параллельную повести о Бове, конспективная запись которой находится также в этой тетради. За это говорят такие детали, как „оракул“, „ладья“, „буря“... объявление войны и т. д.».<sup>31</sup>

Рассмотрим обстоятельства появления интересующей нас «программы». Она внесена в рабочую тетрадь практически одновременно с конспектом из Женгене и новым началом «Бовы». Пушкин активно заинтересовался мировым «бродячим» сюжетом и только что отыскал средневековый итальянский источник русской лубочной сказки (причем отыскал, по свидетельству Хомякова, «пер-

<sup>26</sup> Пушкин / Под ред. С. А. Венгерова. СПб., 1915. Т. VI. С. 414.

<sup>27</sup> Азадовский М. К. Источники сказок Пушкина // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1936. Т. 1. С. 134 — 163.

<sup>28</sup> См.: Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Изд. 3-е. М., 1963. Т. 3. С. 448 — 450.

<sup>29</sup> Цит. по: Азадовский М. К. Указ. соч. С. 150.

<sup>30</sup> Там же.

<sup>31</sup> Там же. С. 151 — 152.

вый» в России!). Естественно, что этот «бродячий» сюжет (давний замысел!) не оставляет его и при составлении некоей «программы», для которой вовсе не обязательно подыскивать позднейшие аналогии из «Сказок».

Дело в том, что если третий «Бова» начинался с женитьбы героя на Дружневне, то его дальнейший сюжет очень «ложится» в эту «программу». После женитьбы на Дружневне Бова (уверенный в том, что потерял жену и детей после нападения «Льва-Зверя») попадает в «Рохленское царство», которым правит Салтан и где его кидают в темницу. После ряда приключений Бова вырывается на свободу и направляется в родной «город Антон», отрубает голову царю Дадону, убийце отца и мужу коварной матери. Узнанный царицей, он приказывает ее похоронить заживо (на этот мотив, присутствующий в итальянском источнике, Пушкин, конспектируя Женгене, обратил особое внимание). А через некоторое время собирается жениться на другой (в некоторых вариантах повести этой «другой» является бывшая соблазнительница Мельчигрея, дочь царя Салтана), но тут возвращается Дружневна (которая тоже была уверена в гибели Бовы).

Теперь предположим, что в интересующей нас «программе» изображен как раз «Бова на престоле отца своего» (V, 155 — непродолженная запись в той же «второй кишиневской» тетради). Здесь Бова обозначен как «он» («Избирают его царем...»). Коварная «царевна» — это не первая жена «царя», а именно «царевна» (вроде упомянутой Мельчигреи). Салтан в данном случае — самостоятельное лицо (не то же, что «царь»), а «царь» и «царица» — это Бова и Дружневна. Каким-то образом с этим сюжетом могло быть увязано и начало «программы», идущее от «михайловской записи» сказки...

В любом варианте эта «программа» оказывается попыткой контаминации разных сюжетов — фольклорного и «книжного». Пушкин всерьез задумался над задачей создать оригинальный авантюрный вариант собственного «лубочного» сочинения.

Именно поэтому первая опубликованная им сказка имела так много лубочных черт. Ее заглавие — «Сказка о царе Салтане, о сыне его славном и могучем богатыре князе Гвидоне Салтановиче и о прекрасной царевне Лебеди» — было явной стилизацией под «Сказку полную о славном, сильном, храбром и непобедимом витязе Бове Королевиче и о прекраснейшей супруге его, королевне Дружневне». В сравнении с народной сказкой Пушкин усиливает авантюрные детали, конкретизируя «бытовых» носителей этой авантюры («ткачиха с поварихой, с сватьей бабой Бабарихой» выполняют ту же функцию, что и дворецкий царя Зензевея, посылающий Бову с «переправленным» письмом в стан врага). Оттуда же — многочисленные «книжные» обозначения: «витязь мой прекрасный» (князь Гвидон), «волшебницей» названа царевна Лебедь в первоначальной редакции (III, 1079). Оттуда же — «книжные» чудеса, вроде белки, грызущей «золотой орех»...

Словом, третий эпизод обращения к «Бове Королевичу» показателен именно моментом переходности. Пушкин уже ищет принципы поэтической организации литературной сказки (над которыми начал всерьез задумываться именно в Михайловском), и «европеизированный» «Бова» становится одним из несомненных источников этих поисков.

Значение этого источника в глазах Пушкина вырастает еще и потому, что он начинает осознаваться как источник мировой, закрепленный давней традицией. «Бова» предстает носителем устойчивых литературных мотивов, сближающих разные культуры на основе абстрактной сказочной условности.

## ЭПИЗОД 4-й. 1834 — 1835

Следы последнего обращения Пушкина к «Бове Королевичу» были расшифрованы М. А. Цявловским в 1934 году.<sup>32</sup>

Среди заметок Пушкина на обороте стихотворения А. Бодэ, датированного 28 октября 1834 года, помимо хозяйственных подсчетов, записаны два плана будущих произведений. Один — последний из «промежуточных» планов «Капитанской дочки» (VIII, 930), подробно проанализированный Ю. Г. Оксманом.<sup>33</sup> Другой — набросок плана сказки о Бове:

«Бова спасен Чернавкою — (как в сказке)

Дадон, услыша о его славе, посылает убить его своих витязей —

Описание Двора Дадонова и его витязей —

Милитриса

Бова со всеми ими сражается.

Красным девицам в заба(ву)  
Добрым молодцам на славу»

(XVII, 32)

План «Капитанской дочки» и наброски плана «Бовы Королевича» делались, вероятно, одновременно — и вряд ли сразу же после того, как у Пушкина оказался листок со стихотворением А. Бодэ: Пушкин должен был убедиться, что это стихотворение (никак не принадлежащее к литературным шедеврам)<sup>34</sup> не потребует автором обратного... Поэтому оба плана могут быть датированы зимой 1834 — 1835 годов.

Применительно к творческой эволюции Пушкина это время — самое неподходящее для подобного «сказочного» замысла. За несколько месяцев до последнего плана «Бовы» Пушкин закончил свою последнюю сказку (беловой автограф «Сказки о золотом петушке» датирован 20 сентября 1834 года). За полгода до него Пушкин, по свидетельству А. К. Ярославцева и Е. А. Розена, познакомившись с только что вышедшей сказкой Ершова «Конек-Горбунок», заметил: «Теперь этот род сочинений можно мне и оставить».<sup>35</sup> Почему же в таком случае «теперь», когда Пушкин особенно задумывался над документальностью и историзмом собственных эпических сочинений, он никак не может оторваться от того, давнего, замысла?..

Характер последнего «плана» «Бовы» чрезвычайно интересен. Стихотворное двустипие в данном случае является не только указанием на то, «что сказка будет написана четырехстопным хореем со смежными рифмами»,<sup>36</sup> но и некоей устойчивой «сказочной» формулой, напоминающей формулу, которая завершает «Сказку о золотом петушке»:

Сказка ложь, да в ней намек!  
Добрым молодцам урок.

(III, 563)

<sup>32</sup> Цявловский М. А. Тексты Пушкина. С. 28.

<sup>33</sup> Оксман Ю. Г. Пушкин в работе над романом «Капитанская дочка» // Пушкин А. С. Капитанская дочка. Л., 1984. С. 163 — 167. (Лит. памятники).

<sup>34</sup> См.: Цявловский М. А. Тексты Пушкина. С. 28.

<sup>35</sup> См.: Ярославцев А. К. Петр Павлович Ершов, автор сказки «Конек-Горбунок». СПб., 1872. С. 2; Разные заметки о Пушкине // Русский архив. 1899. Кн. 2. С. 355. Датировка Н. О. Лернером этого замечания 1831 годом (Пушкин и его современники СПб., 1912. Вып. 6. С. 44 — 45) произвольна.

<sup>36</sup> Цявловский М. А. Тексты Пушкина. С. 27.

Подобная же формула была и в рукописном окончании «Сказки о мертвой царевне...»: «Сказка ложь, да нам урок / А иному и намек» (III, 1109). В «Сказке о мертвой царевне» Пушкин эту формулу изменил (здесь она была не очень уместна, ибо «намек» выходил непонятным), при публикации «Сказки о золотом петушке» она была вычеркнута цензором, что вызвало раздражение автора (см. XII, 337). Сочиняя свою последнюю сказку, Пушкин акцентировал ее сатирическую направленность, исходя именно из этой, ранее найденной, формулы. В плане последнего «Бовы» его привлекает опять-таки формула, его заключающая.

Эта формула весьма многозначна. В основе ее антитеза «забавы» «красным девицам» и «славы» «добрым молодцам». При этом в творческом сознании Пушкина она должна была соотноситься с «уроком» тем же «добрым молодцам», заключающим ранее написанную сказку...

Прозаический «план» тоже необычен. Первая фраза его ориентирована на начальный эпизод «Бовы Королевича» — тот самый, который был развернут в лицейской поэме: «Бова спасен Чернавкою — (как в сказке)». Затем возникает неожиданное: разветвленный сюжет лубочной книги локализуется только на «городе Антоне». Вслед за указанием на «славу» главного героя вновь возникает его изначальный антагонист — царь Дадон; появляются его «витязи» и «двор» (в лубочной сказке отсутствующие, зато присутствовавшие в лицейской поэме); особо выделена Милитриса. Из сюжета вовсе уходят Дружневна, Зензевей, Маркобрун, Салтан, Лукопер, Полкан — их функции частично переходят к Дадону и «витязям». Пушкин как будто вновь, в пору коренного преобразования всей своей художественной системы, переосмысливает «лицейскую» часть «Бовы».

Осенью 1833 года Пушкин активно увлекается «национальной» тематикой: кроме «Сказки о рыбаке и рыбке» (окончена 14 октября 1833 года) и «Сказки о мертвой царевне...» (4 ноября 1833 года) он начинает целый ряд характерных замыслов: «В славной в Муромской земле...» (III, 469), «В поле чистом серебрится...» (III, 307), «Свят Иван, как пить мы станем...» (III, 308 — 309), «Колокольчики звенят...» (III, 317) и т. д. Тогда же создаются и «Песни западных славян».

Но план сказки о Бове появляется в совершенно ином окружении. В конце 1834-го — начале 1835 года Пушкина волнуют темы «рыцарства» и «рыцарского» мироощущения Запада и Востока: «Что белеется на горе зеленой...» (III, 377), «На Испанию родную...» (III, 385 — 386), «Не видала ль девица...» (III, 412), «Альфонс садится на коня...» (III, 436 — 437), «Родриг» (III, 445 — 446), «То было вскоре после боя...» (III, 470) и т. п. Где-то «посередине» этих двух увлечений возникают стихотворные вариации на тему «Сказок Альгамбры» В. Ирвинга: «Царь увидел пред собой...» (III, 304 — август-сентябрь 1833 года) и «Сказка о золотом петушке».<sup>37</sup> Вероятно, что и «запланированный» в 1834 — 1835 годах «Бова», который по «формуле» своей связан со «Сказкой о золотом петушке», должен был лежать в промежуточном кругу этих увлечений.

Показательно и упоминание Бовы Королевича в стихотворении «Гнедичу» («С Гомером долго ты беседовал один...», 1832):

О, ты не проклял нас. Ты любишь с высоты  
Скрываться в тень долины малой,  
Ты любишь гром небес, но также внемлешь ты  
Жужжанью пчел над розой алой.

<sup>37</sup> См.: Ахматова А. Последняя сказка Пушкина. «Сказка о золотом петушке» и «Царь увидел пред собой...» Комментарий // Ахматова А. Соч. М., 1990. Т. 2. С. 18 — 42, 43 — 51.

[Таков прямой поэт. Он сетует душой  
 На пышных играх Мельпомены,  
 И улыбается забаве площадной  
 И вольности лубочной сцены, ]  
 То Рим его зовет, то гордый Илион,  
 То скалы старца Оссиана,  
 И с дивной легкостью меж тем летает он  
 Во след Бовы иль Еруслана.

(III, 286)

Это ответ на стихотворение Гнедича «А. С. Пушкину, по прочтении его Сказки о царе Салтане и проч.»<sup>38</sup> (датированное 23 апреля 1832 года), и в черновых редакциях он оканчивался иначе:

И с детской радостью меж тем внимает (он)  
 О подвигах царя Салтана

(III, 889)

Пушкин имел в виду заглавие стихотворения Гнедича, на которое отвечал незаконченным посланием.

В этом позднем упоминании Бовы интересны два момента.

Во-первых, в сознании Пушкина «Бова иль Еруслан» и «царь Салтан» оказывались явлениями одного ряда, знаками «вольности лубочной сцены» и «забавы площадной».

Во-вторых, в данном случае Пушкин, развивая свою излюбленную мысль о том, что «поэт сам избирает предметы для своих песен» (VIII, 268), использует уже привычный тип поэтического противопоставления. Ср. «Надпись к портрету Жуковского» (1817) К. Н. Батюшкова:

Под знаменем Москвы, пред падшею столицей,  
 Он храбрым гимны пел, как пламенный Тиртей;  
 В дни мира, новый Грей,  
 Пленяет нас задумчивой цевницей.

Раньше Пушкин неукоснительно разделял сферы «лиры» и «цевницы» (в двух посланиях к Батюшкову 1814 — 1815 годов). Теперь он не только принимает батюшковскую позицию единства того и другого поэтического «инструмента» в творческом облике одной личности, но еще более парадоксализирует ее: поэт, «беседующий» с Гомером, способен «с дивной легкостью» устремляться «во след Бовы иль Еруслана». Ибо «Бова Королевич», да и всякая «забава площадная», не только не противостоит «высокому» творчеству (Гомеру!), но и является неотъемлемой частью его.

Замысел последнего пушкинского «Бовы», таким образом, мог быть замыслом во многом синтетическим. Он предполагал создание некоего героико-сатирического произведения, ориентированного на мировой источник, ставший русской национальной книгой. Такого рода произведение действительно могло быть написано между «Сказкой о золотом петушке» и «Капитанской дочкой». Имя одного из персонажей последнего плана — Дадон — было уже использовано в «Сказке...» и употреблялось Пушкиным с неизменным сатирическим оттенком. «Сражения» Бовы ориентировались, напротив, на героическое начало. И одно не противоречило другому: тот принцип реализации черт национальной

<sup>38</sup> См.: Бельчиков Н. Ф. Пушкин и Гнедич в 1832 году // Пушкин. Сб. первый. М., 1924. С. 179 — 213; Вацура В. Э. Поэтический манифест Пушкина // Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1991. Т. XIV. С. 65 — 73.

утопии, который был продемонстрирован в «Капитанской дочке», мог быть применен и к «Бове».

«Документальность» особого рода создавалась уже самим обращением к «массовому» лубочному сюжету. И. Д. Сытин, обобщая свою многолетнюю издательскую деятельность, писал: «В русской литературе нельзя, кажется, указать ни одного произведения, которое прожило бы 300 лет и не растеряло бы своих читателей. Жизнь книги почти так же коротка, как и жизнь человека: 50, 75, очень редко 100 лет — и затем наступает забвение и смерть». Единственным исключением в этом смысле оказывается, по словам Сытина, лубочная литература — «книги о Бове Королевиче, о Еруслане Лазаревиче».<sup>39</sup> Именно этот феномен живучести и устойчивости отправной литературной данности, близкой всем потенциальным читателям, и обеспечивал возможность обращения к «Бове» как к особому рода *документу*: сказочно-литературные подвиги его за многолетнюю жизнь произведения в сознании русских людей превратились уже в реальность «второго ряда», которая, по мысли Пушкина, была интересна прежде всего на «следующем» уровне переосмысления и требовала нового литературного обращения.

Но в этом случае последний пушкинский «Бова» должен был действительно стать принципиально иным «родом сочинений», чем «Конек-Горбунок» Ершова. Пушкин искал тот новый жанр, который еще доселе, кажется, не реализовался в русской литературе.

---

<sup>39</sup> Сытин И. Д. Жизнь для книги. М., 1960. С. 49.

## РОМАН И. А. ГОНЧАРОВА «ОБЫКНОВЕННАЯ ИСТОРИЯ»

В сюжетах гончаровских романов особую смысловую нагрузку имеет оппозиция «провинция — Петербург». Писатель сопоставляет два резко непохожих друг на друга мира: в каждом из них своя система ценностей и свои ориентиры, жизнь в этих мирах идет как бы с разной скоростью. Эти два постоянно сопоставляемых в трилогии мира осмыслены в каждом романе на различных уровнях обобщения. В этом проявился один из главных художественных принципов Гончарова. В описываемом явлении, конфликте, типе жизни он стремится выявить не только «сегодняшний», но и обобщенный, вневременной смысл. В частности, это касается образа провинции, который дан в «Обыкновенной истории».

Возьмем один из возможных примеров. Вот Антон Иваныч, сосед Адуевых по уезду. На первый взгляд, это чисто бытовой, жанровый персонаж, изображенный в соответствии с художественными законами натурального очерка. Но социально-бытовыми параметрами этот герой может быть объяснен лишь до какого-то уровня.

Бедный сосед, почти приживал, в сущности бесполезный в своей каждодневной суете, метаниях по уезду, он старается быть блюстителем норм, обычаев. Он знает, или считает, что знает, как надо себя вести в той или иной ситуации, хотя частенько при этом попадает впросак. Антон Иваныч блюдет то, на чем во многом держится провинциальная жизнь: «порядок», традицию. Исчезни такой бесполезный, казалось бы, бестолковый человек, и уездная жизнь утратила бы часть своей устойчивости. Анна Павловна, провожающая сына в столицу, благодарит соседа за визит: вместе легче «размыкать горе».<sup>1</sup> Без Антона Иваныча «не совершается ни один обряд: ни свадьба, ни похороны» (I, 46).

В существовании Антона Иваныча провинциальная жизнь являет какую-то свою избыточность по отношению к расчету и прямой пользе. В этой его суете, причастности ко всему и всем, полной осведомленности, готовности отправиться в любой уголок уезда, где что-то случилось, и проявляется очень важное для этого типа жизни семейное начало. Тут все друг с другом связаны и даже в родстве, все являются как бы членами одной большой семьи. Семейное начало — это ощущаемая всеми не юридическая, а нравственно-психологическая общность. И оказывается, что Антон Иваныч — фигура заметная в масштабах национальной жизни: как сказано в романе: «кто не знает Антона Иваныча? (...) У нас, на Руси, он бывает разнообразен» (I, 46). Более того, в образе этого героя обнаруживается не только русская, но и некая вне-

<sup>1</sup> Гончаров И. А. Собр. соч.: В 8 т. М., 1977. Т. 1. С. 48. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

национальная, вневременная суть: в таком поведении «соседа», в его функции есть нечто неистребимое. Ведь Антон Иванович — это «Вечный Жид». «Он присутствовал и на греческих и на римских пирах, ел, конечно, и упитанного тельца, закланного счастливым отцом по случаю возвращения блудного сына» (I, 46). Именно так и произойдет в романе: Антон Иванович будет присутствовать на ужине в день возвращения в родительский дом блудного сына — Александра Адуева.

Выходец из провинции, Александр Адуев хочет проявить себя в самых различных сферах жизни. У него претензии ренессансного масштаба. Он хочет заявить о себе как о творческой личности. Мир провинции — не только усадьба, но и губернский город, профессора в университете, друзья — подготовил, «спровоцировал» эти порывы. Но этот мир не дает возможности реализоваться творческому началу.<sup>2</sup> Речь сейчас не о масштабах таланта героя. Его ренессансные устремления — естественное проявление молодости. Развитие темы провинции выводит читателя к мысли о противоречивом сосуществовании двух главных ценностей гончаровского художественного мира. С одной стороны, это жизнь, организовавшаяся по принципам семьи-содружества (вспомним мечту Ильи Ильича, вспомним жизнь главных героев «Обрыва» после «катастрофы»). С другой стороны, это творческие устремления личности. Имеются в виду не только и не столько художественные опыты героев, но характер их жизненного поведения.

Каждый из сопоставляемых миров — провинция и Петербург — характеризуется и оценивается в зависимости от того, в какой мере он дает возможность реализоваться этим ценностям.

Названная оппозиция (провинция — Петербург) может быть воспроизведена в целой серии противопоставлений: жизнь «старорусская» (Писарев) и европейская, патриархальная и современная; жизнь замкнутая, сориентированная прежде всего на традицию, идущая как бы по кругу, и жизнь «без границ», динамичная, «историческая»; жизнь, в основе которой семейное начало, и жизнь, в которой главное — человеческая индивидуальность, ее приоритеты. В максимально обобщенном варианте эти два типа существования могут быть осмыслены как «пребывание» и «становление». Это постоянная, самая емкая и напряженная философская оппозиция в романном мире Гончарова.

\* \* \*

У Гончарова есть герои, которые явно тяготеют либо к столичному, либо к провинциальному миру. Для многих из них, преимущественно второстепенных, перемещение из одного мира в другой как бы и не предусмотрено судьбой: провинциал Антон Иванович («Обыкновенная история»), петербуржцы Алексеев («Обломов») и Аянов («Обрыв»). Некоторые герои могут переместиться из провинции в Петербург или из столицы в провинцию, но по сути своей, «по сердцу» они остаются людьми одной определенной ориентации, системы ценностей.

Что касается переезда из провинции в Петербург, то этот мотив у писателей середины прошлого века лежал в основе особого типа конфликта: наивно-возвышенные устремления провинциала сталкивались с суровой, часто беспощадной прозой столичной жизни.<sup>3</sup> Но в романах Гончарова не каждый провинциал переживал мучительное перерождение в Петербурге. Так, друг Александра Пospelов превратился в проворного петербуржца легко и быстро, как будто прочитал продиктованное Петром Ивановичем племяннику, но так и не отправ-

<sup>2</sup> Ср. развитие этой темы у Некрасова в поэме «Несчастные».

<sup>3</sup> См.: Манн Ю. В. Диалектика художественного образа. М., 1987. С. 48—50.

ленное письмо и сразу внял советам Адуева-старшего. Легкое превращение Пospелова привело в отчаяние Александра (в этой реакции, в частности, и проявилось типологическое различие двух характеров) и в восхищение его дядю — человека сугубо «петербургского».

Главные герои Гончарова — Александр Адуев, Обломов, Райский, — в отличие от локальных, так сказать, героев, тяготеют к обоим мирам — и к провинции и к Петербургу. Так, только с учетом этого двойного тяготения можно понять содержание мечты Ильи Ильича.

Тяготеющий к обоим мирам, «промежуточный» герой потому и интересен автору трилогии, что он по своим душевным и духовным запросам не может до конца совпасть ни с одним из них. Ему ведомы и «тоска» петербургской жизни, и «скука» провинциального существования. Александр, пока порыв к жизненной гармонии не скорректирован в нем готовностью пойти на принципиальный компромисс, обречен на метания между двумя мирами.

Давно замечено, что Александр Адуев, Обломов и Райский относятся к одному типу личности. Обычно общее начало в этих трех героях обозначается словом «романтизм». Напомним, как сам писатель определил суть постоянно привлекавшего его характера. В письме к С. А. Никитенко (21 августа 1866 года) он сделал такое признание: «...с той самой минуты, когда я начал писать для печати (...) у меня был один артистический идеал: это — изображение честной, доброй, симпатичной натуры, в высшей степени идеалиста, всю жизнь борющегося, ищущего правды, встречающего ложь на каждом шагу, обманывающегося и, наконец, окончательно охлаждающегося и впадающего в апатию и бессилие от сознания слабости своей и чужой, то есть вообще человеческой натуры» (VIII, 318).

Для людей 1840-х годов слова «романтик» и «идеалист» были близкими по значению, но не тождественными. Так, например, в письме к Тургеневу Белинский писал о человеке сугубо практическом, который «возрос в грязной положительности и никогда не был ни идеалистом, ни романтиком на наш манер»<sup>4</sup>.

Сам Гончаров сделал такое разграничение этих двух определений: идеалист — это «неизлечимый романтик». Так он характеризует себя в письме к С. А. Никитенко 1860 года (VIII, 286—287).

В первом выпуске «Карманного словаря иностранных слов» (1845) была помещена написанная, судя по всему, Вал. Майковым заметка, толкующая слово «идеализм» как «особенное расположение человека к сверхчувственному, умозрительному взгляду на вещи, не подчиняющемуся условиям обыкновенного опытного познания»<sup>5</sup>.

Для Гончарова «идеалист» — это герой, романтизм которого не сводится ни к возрасту, ни к влиянию определенной среды (провинция) или какой-то культуры (книги, университетские профессора). Романтизм Александра Адуева имеет разные источники. Это, как известно, отметил Белинский, написав, что герой Гончарова «трижды романтик»: «по натуре, воспитанию и обстоятельствам жизни» (VIII, 390). Критик особо подчеркнул вневременной, универсальный смысл адуевского романтизма: «...не переведутся никогда такие характеры, потому что их производят не всегда обстоятельства жизни, но иногда сама природа» (VIII, 383).

<sup>4</sup> Белинский В. Г. Собр. соч.: В 9 т. М., 1982. Т. 9. С. 625. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

<sup>5</sup> Майков В. Н. Литературная критика. Л., 1985: С. 342.

Еще в середине 40-х годов критики, в частности В. Майков, писали, что разоблачение романтизма стало делом привычным и даже банальным.<sup>6</sup> Но и в XX веке на разные лады повторялась мысль о том, что «борьба с романтизмом двадцатых-тридцатых годов легла в основу одной из главных линий „Обыкновенной истории“».<sup>7</sup>

У Л. Я. Гинзбург характеристика Александра Адуева вылилась в такую жесткую формулу: «провинциальный дворянский недоросль, украшающий себя обетшалым романтизмом».<sup>8</sup>

С точки зрения Ю. В. Манна, герой «Обыкновенной истории» «вовсе не был „романтиком по натуре“ (...) В Лизе его тревожит отнюдь не только идеальное...». Это, считает исследователь, «обыкновенный здоровый юноша, лишь находящийся в романтической „стадии“ своего развития».<sup>9</sup> Но «идеалист», «романтик» — это не значит бесполой. И Вертера в Лотте тревожит не только «идеальное».

В настроениях и поступках Александра Адуева очень сильно проявляется и «нормальный», возрастной романтизм, так сказать, романтизм как функция молодости. Но к этому возрастному романтизму не сводится смысл и масштаб конфликта.

Конечно, Л. Я. Гинзбург права: Александр Адуев никак не идеолог, это обыкновенный молодой человек. Напрашивается такое оксюморонное определение: «обыкновенный идеалист». Но в гончаровском мире это словосочетание не несет в себе никакого противоречия. Наличие в гончаровском герое изначального «романтического ядра» делает относительными факторы воспитания, возраста, «среды», хотя, конечно, и не отменяет их.

Р. В. Иванов-Разумник увидел в главных героях «Обыкновенной истории» воспроизведение двух характеров, открытых Карамзиным в очерке «Чувствительный и холодный». Сходство, действительно, есть. Ю. В. Манн точно отметил, что Карамзин «ставит проблему сравнительно-типологически; его интересуют два различных проявления характера вообще как феномен человеческой природы и мироустройства».<sup>10</sup> Автор очерка «Чувствительный и холодный» очень категоричен в своем решении: «Одна природа творит и дает: воспитание только образует. Одна природа сеет: искусство или наставление только поливает семя».<sup>11</sup> По мнению А. Г. Цейтлина, Ю. В. Манна и ряда других исследователей, в «Обыкновенной истории» между двумя сопоставленными характерами нет такой жесткой границы. Более того, все дело лишь, так сказать, в отставании по фазе: «... молодой Адуев повторяет романтическую стадию своего дяди, а отрезвевший и одумавшийся, он вступает на путь карьеры и расчета, по которому уже прошел его бывший оппонент».<sup>12</sup> Если брать это сопоставление «в первом приближении», то сделанный вывод представляется вполне корректным по отношению к тексту. Но если учесть некоторые мотивы, развернутые в сюжете, то становится ясно, что необходимо сделать и существенные уточнения. В «Обыкновенной истории» отличие двух

<sup>6</sup> Там же. С. 184.

<sup>7</sup> Иванов-Разумник Р. В. Примечания // Гончаров И. А. Обыкновенная история. М.; Л., 1931. С. 307.

<sup>8</sup> Гинзбург Л. Я. О литературном герое. Л., 1979. С. 125.

<sup>9</sup> Манн Ю. В. Философия и поэтика натуральной школы // Проблемы типологии русского реализма. М., 1969. С. 251. См. также: Петрова Н. К. Был ли Адуев романтиком «по натуре»? // Studia Rossica I. Warszawa, 1976. С. 195—202.

<sup>10</sup> Манн Ю. В. Поэтика русского романтизма. М., 1976. С. 281.

<sup>11</sup> Карамзин Н. М. Чувствительный и холодный // Карамзин Н. М. Соч.: В 2 т. Л., 1984. Т. 1. С. 608.

<sup>12</sup> Манн Ю. В. Поэтика русского романтизма. С. 282—283.

характеров все-таки не сводится к разнице переживаемых героями фаз развития: речь идет о двух различных «натурах» (контрастное несходство характеров резко подчеркнуто в данных параллельно портретах главных героев романа (I, 214—215)). «Идеалист» Гончарова проходит в своем развитии те же фазы, что и другие (Петр Иванович, Поспелов), но не *так*, как другие. В отличие от них Адуев-младший принял «правду» Петербурга только по прошествии более чем десяти лет. А «нормальный» романтик, романтик по возрасту, совершает этот переход достаточно быстро и безболезненно.

Таким образом, «идеализм» героев Гончарова (это касается и Александра Адуева, и Обломова, и Райского) не может быть полностью сведен ни к культурным влияниям эпохи, ни к естественным порывам, проявлениям молодости, ни к воздействию университетской или усадебной жизни. В отличие от Карамзина, Гончаровым характер понимается как результат сложных сочетаний природных данных и «влияний». В этом, конечно, в середине 1840-х годов уже не было уникальности. Литература в целом уже выработала к этому времени более гибкую и действенную, чем у Карамзина, систему объяснения характера.

\* \* \*

В письме из родной усадьбы в Петербург многое переживший и осознавший Александр сообщает дяде и его жене: «...к вам приедет не сумасброд, не мечтатель, не разочарованный, не провинциал, а просто человек» (I, 315). Герой сам обозначил некоторые этапы своей эволюции. Смена этих этапов и составляет основу романного сюжета. В пройденных Александром «фазах» развития нет ничего исключительного, они естественны, обыкновенны. Сама возможность обозначить эти этапы эволюции героем для всех понятными, литературой закрепленными словами-определениями свидетельствует об универсальности этих этапов. Сюжет «Обыкновенной истории» — это, прежде всего, говоря словами П. А. Вяземского, «жизнь сердца, ряд его эпох» («Родительский дом», это стихотворение Гончаров часто упоминает в письмах).

Как известно, жизнеподобность, узнаваемость сюжета «Обыкновенной истории» подчеркивал и сам Гончаров. В письме к А. Краевскому (1848), объясняя смысл названия своего романа, он написал: «Обыкновенная история значит история — *так по большей части случающаяся*, как написано» (VIII, 194). Обыкновенная жизнь понята в романе Гончарова как закономерная смена взаимосвязанных этапов развития личности, развития, обусловленного опытом отношений с различными людьми, естественным взрослением, а главное — опытом чувств.

«Обыкновенная» у Гончарова не значит «прозаическая».<sup>13</sup> В том-то и дело, что, по его мнению, в обыкновенной судьбе есть *всё*. В том смысле, что она содержит в себе основные компоненты и коллизии жизни, которая традиционно понималась как исключительная, героическая.

Сюжет «Обыкновенной истории» имеет внутри себя «вечное» зерно: молодой человек покидает родительский дом, идиллический мир, отправляется в большую жизнь в поисках возможностей проявить себя и обрести счастье. Познав горечь земных скитаний в мире «случайностей», блудный сын возвращается в родное гнездо.<sup>14</sup> Но в отличие от схемы Фрая, герой гончаровского романа по возвращении в идиллическую жизнь не находит счастья и успокоения.

<sup>13</sup> Ср.: Недзвецкий В. А. «Все так обыкновенно...» // Известия АН СССР. Серия лит. и яз. 1991. Т. 50. № 2. С. 100.

<sup>14</sup> Схема такого сюжета описана Н. Фраем (См.: Fray N. Analyse der Literatur Kritik. Stuttgart, 1964).

Общая схема сюжета о таком «промежуточном» герое была известна и по стихотворению Батюшкова «Странствователь и домосед». Клит, герой Батюшкова, обречен на бесконечные странствия именно потому, что он не находит желанной гармонии ни «под сенью отчего пената», ни в большом мире, где он хотел бы прославиться «умом, делами» и «красноречьем и стихами».

Такой «промежуточный» герой был знаком читателям 40-х годов и по романам Бальзака. «Психологический портрет персонажа, — писал о Бальзаке Д. Обломиевский, — отражал у него процесс крушения патриархального мира, мира „природы“, процесс врастания, внедрения выходца из патриархального быта в атмосферу материальных интересов и денежных расчетов (...) Герой Бальзака рисуется на границе двух миров».<sup>15</sup>

Особенности сюжета первого романа Гончарова явственнее проявляются на фоне бальзаковской прозы, в частности его «Утраченных иллюзий». Мотив, вынесенный французским романистом в заглавие произведения, напрямую сформулирован и в конце «Обыкновенной истории». «Иллюзии утрачены» — так подытожит свой путь Александр Адуев в письме из Грачей.

Бальзак различал два типа романов — «роман-событие» и «роман-биография».<sup>16</sup> По этой классификации и «Утраченные иллюзии» и «Обыкновенная история» — романы-биографии. Сюжеты двух произведений имеют ряд общих мотивов: молодой провинциал попадает в столицу, его юношеский романтизм и человечность проходят испытание в условиях новой динамичной жизни, герой претерпевает значительную эволюцию, под давлением обстоятельств идет на компромисс, явно деградируя в нравственном плане.

Чтобы подчеркнуть своеобразие гончаровского романа, отметим явное отличие его от произведения Бальзака. В «Утраченных иллюзиях» подробно рассказывается о том, как Париж «ломает» героя. Внутреннее перерождение Люсьена де Рюампре, включающее в себя и сферу чувств, происходит прежде всего под влиянием новых, быстро меняющихся обстоятельств. Уже в самом начале «парижской» части романа Бальзак замечает: «И госпожу де Баржетон и Люсьена подстерегало взаимное разочарование, и причиной тому был Париж».<sup>17</sup>

История Люсьена де Рюампре, как и похожая на нее история Эвена Лусто, — это, в гончаровском понимании, конечно, история необыкновенная: стремительный взлет, борьба, серия компромиссов с собственной совестью, предательство вчерашних соратников, полное поражение и позорное бегство из Парижа. «Соединение возвышенного и низменного, сделки с совестью, порабощение и господство, измены и утехы, величие и падение ошеломляли его...» — так сказано о Люсьене.<sup>18</sup>

Бальзак показывает подвижность, текучесть внутреннего мира человека, но катастрофические перемены, происходящие с Люсьеном, — все события парижской части романа занимают примерно год, — очень далеки от «нормальной» возрастной эволюции гончаровского героя. История Александра Адуева составляет примерно пятнадцать лет. Дискретность повествования («Прошло более двух лет...», «прошло с год» и т. д.) не нарушает представления о естественном жизненном ритме. Жизненные процессы, в том числе и внутренняя эволюция героя, даны, так сказать, в их натуральной, естественной скорости.

<sup>15</sup> Обломиевский Д. Бальзак // Ранний буржуазный реализм. Л., 1936. С. 620, 621.

<sup>16</sup> Рейзов Б. Г. Французский роман XIX века. М., 1977. С. 105.

<sup>17</sup> Бальзак О. Собр. соч.: В 24 т. М., 1960. Т. 9. С. 15.

<sup>18</sup> Там же. С. 129.

В начале романа «Блеск и нищета куртизанок» Бальзак заметил, что под влиянием парижской жизни «Альцесты становятся Филинтами». К сюжету такого типа в «Обыкновенной истории» имеет отношение только эпилог. Рассказ о том, как петербургская жизнь сломала Александра Адуева, Гончаров «опустил».

У Гончарова социальные мотивировки обозначены гораздо слабее, чем у Бальзака. Эволюция Александра (до эпилога) напрямую, жестко не связана с воздействием холодного, бюрократического Петербурга. В начале романа в сознании героя возникает сравнение департамента, где он начал служить, с отлаженной машиной, но эта метафора в дальнейшем остается, так сказать, нереализованной. Читатель не видит, что эта механическая жизнь как-то влияет на чувства и сознание героя.

Ю. В. Манн показал, какую роль в прозе натуральной школы играет мотив «превращения». «...В произведениях натуральной школы, — пишет исследователь, — обязательно было подчинение новоявленного петербуржца мертвящему дыханию, слом характера».<sup>19</sup> Но в том-то и дело, что у Гончарова превращение происходит не с новоявленным петербуржцем. После первого приезда Александра в столицу до финальных событий романа прошло около четырнадцати лет. Давление Петербурга, «века» ощущается, но оно в развитии Александра отнюдь не воспринимается как определяющее, и до эпилога он показан как личность, которая, при всех кризисах и разочарованиях, не просто меняется, набирается жизненного опыта, но явно «идет вверх». Александр постепенно обретает способность более глубоко и объективно судить о людях и о себе, он *мудреет*.

\* \* \*

В работах Ю. В. Манна и В. М. Марковича показано, что в романах натуральной школы — и в «Обыкновенной истории» в том числе — ведущая роль в познании мира принадлежит двум формам рационалистического анализа: диалогическому конфликту и развертыванию антитезы «человек — среда».<sup>20</sup>

Но в смысловой структуре романа, как показал В. М. Маркович, есть определенная избыточность по отношению к этим двум рационалистическим формам познания: «Ни тяготеющая к твердой однозначности антитеза „человек — среда“, ни устремленный к безысходной дискуссионности диалогический конфликт не могут охватить все ее компоненты».<sup>21</sup>

Эта избыточность смысла по отношению к рационалистическим конструктивным установкам становится более ощутима благодаря тематическому развитию фабулы. У читателя возникает мысль об ограниченности представленных форм сознания, т. е. появляется «ощущение живой жизни».<sup>22</sup> Читатель или не замечает «конструкции», или она ему не мешает. Имея в виду «конструкцию», подчеркнутое столкновение двух контрастных точек зрения, Ап. Григорьев писал: «Много нужно было таланта для того, чтобы читатели забыли в романе явно искусственную постройку».<sup>23</sup> Вопрос о том, как автору «Обыкновенной истории» удастся достичь эффекта «живой жизни», нуждается в дальнейшем изучении.

<sup>19</sup> Манн Ю. В. Поэтика русского романтизма. С. 252.

<sup>20</sup> Манн Ю. В. Дialeктика художественного образа. С. 40—66; Маркович В. М. И. С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века. С. 64—108.

<sup>21</sup> Маркович В. М. Роман Тургенева «Рудин» и традиции натуральной школы // Русская литература. 1981. № 2. С. 113.

<sup>22</sup> Там же.

<sup>23</sup> Григорьев Аполлон. Русская литература в 1851 году // Григорьев Аполлон. Собр. соч. Вып. 9. М., 1916. С. 316.

Очень важную роль в преодолении схематизма, заданного развертыванием рационалистических форм познания, играет литературный контекст романа. Под литературным контекстом здесь понимаются многочисленные литературные произведения, которые с помощью разнообразных параллелей, отсылок, ассоциаций, аллюзий актуализируются в сознании читателя.

Роман «Обыкновенная история» удивительно литературен. В этом смысле он уникален в ряду произведений натуральной школы. В значительной степени за счет литературного контекста автор «Обыкновенной истории» снимает жесткость предложенных в диалогах или данных в речи повествователя интерпретаций событий. Как существенный элемент авторской точки зрения должен восприниматься тот художественный эффект, который возникает от сопоставления ситуаций, мотивов романа с аналогичными ситуациями и мотивами «чужих» текстов.

В тексте романа — обилие цитат. Это касается и речи повествователя и речи героев. Но нас интересует не только буквальное использование чужого слова. Цитата будет пониматься широко — как термин, объединяющий собственно цитату, реминисценцию и аллюзию. Следует говорить о цитатности как об особом качестве романа «Обыкновенная история».<sup>24</sup> Конечно, надо отказаться от упрощенного понимания проблемы, согласно которому автор, заставляя героя прибегать к цитатам, лишь «подчеркивал его духовную несамостоятельность».<sup>25</sup> Переход героя, прежде всего Александра, на язык цитат часто дает комический эффект, но цель автора вовсе не заключается в том, чтобы осмеять его. Особо следует подчеркнуть, что в качестве цитатных могут быть рассмотрены и многие сюжетные положения.

«Литературный контекст» — понятие более широкое, чем цитация. Речь пойдет как о литературных параллелях и ассоциациях, напрямую заявленных или поддержанных авторской интенцией, так и о параллелях не столь явных и обязательных, но, как кажется, уместных и продуктивных.<sup>26</sup> Т. е. гончаровский текст рассматривается прежде всего в плане читательского восприятия.

Диалогический конфликт подразумевает соотнесение каждой из противоборствующих точек зрения с жизненной реальностью. Но дело в том, что действительность, которая могла бы служить фоном для противоборствующих «голосов», в первом романе Гончарова представлена очень скупой. Как правило, она дается не объективно — с точки зрения повествователя, а субъективно — через восприятие того или иного героя. Так, например, читатель так и не получает возможности понять, каков на самом деле граф Новинский. Он может только догадываться, что соображения Петра Иваныча ближе к истине, чем оценка Александра, ревнующего к графу Наденьку.

Образное, собственно художественное осмысление проблем, ставших предметом споров, осуществляется в значительной мере благодаря литературному контексту. Литературный контекст вносит в сюжет ту многомерность и многозначность, которая позволяет осмысливать фон, необходимый для восприятия спорящих «голосов», как аналог меняющейся и неисчерпаемой жизни.

<sup>24</sup> О проблеме «цитатности» см.: Пустыгина Н. Г. Цитатность в романе Андрея Белого «Петербург» // Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 414. Труды по рус. и слав. филологии XXVIII. Литературоведение. 1977. С. 80; Сильман Т. Лирические вставки в прозаическом тексте // Сильман Т. Заметки о лирике. Л., 1977. С. 190—205; Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 567. Текст в тексте. Труды по знаковым системам XIV. Тарту. 1981.

<sup>25</sup> Цейтлин А. Г. И. А. Гончаров. М., 1950. С. 452.

<sup>26</sup> О значении поэтического контекста для осмысления романа «Обрыв» см.: Гейро Л. С. Роман Гончарова «Обрыв» и русская поэзия его времени // Русская литература. 1971. № 1. С. 61—73.

Этапы эволюции молодого героя, житейские и психологические ситуации, которые он переживает, оказываются не только жизненно типичными, но и более или менее узнаваемыми с точки зрения их освоенности литературой. Способность корреспондировать с множеством других текстов как раз и подчеркивает неэкзотичность, заурядность этой истории. Ведь рассказываемая «обыкновенная» история претендует на то, чтобы нести максимально обобщенный, универсальный смысл.

На эту мысль нас может привести самое начало романа, даже буквально его первое слово. Чтобы понять, какую смысловую нагрузку имеет начало «Обыкновенной истории», начнем с «конца» — с «Обрыва», с романа, который собирается написать Райский. Как известно, Райский определил название своего романа, придумал эпиграф и посвящение. Что касается самого текста, то он написал лишь одно слово — «однажды» — и на большее оказался не способен. Не способен написать роман, воспроизвести увиденное и пережитое в его эпической полноте. Пример с романом Райского говорит о том, что слово «однажды» было маркированным в художественном мире Гончарова. С этого слова начинается роман «Обыкновенная история».

Но вполне вероятно, что это слово как зачин, начало повествования для Гончарова было маркированным и в то время, когда он писал свой первый роман. Оказывается, этот вариант зачина в 1840-е годы был не только привычным, но и обладал немалым полемическим зарядом. С этого слова Э. Т. Гофман начал свою повесть «Повелитель блох», которая была широко известна в России. Ее русский перевод был напечатан в 1840 году. Гофман не просто начал со слова «однажды», но дал этому началу, так сказать, теоретическое обоснование: «Однажды — но какой автор ныне отважится начать так свой рассказ. „Старо! Скучно!“ — восклицает благосклонный или, скорее, неблагосклонный читатель... Издатель чудесной сказки о Повелителе блох голагает, правда, что такое начало очень хорошо, что оно, собственно говоря, даже наилучшее для всякого повествования, — недаром самые искусные сказочницы, как нянюшки, бабушки и прочие, искони приступали так к своим сказкам...»<sup>27</sup> Если после гофманской декларации писатель демонстративно начинает свой роман со слова «однажды», значит он претендует на то, что его «история» имеет не сугубо злободневный, а универсальный, «сказочный» смысл. Вспомним, что жанр и второго своего романа Гончаров обозначил как «большую сказку» (VIII, 244).

Итак, в самом общем плане сюжет «Обыкновенной истории» предстает как ряд этапов эволюции молодого человека. Гончарова-романиста прежде всего увлекают две темы: человек внутри большого Времени, временного, эпохального, исторического сдвига (сам Гончаров обозначил его как переход от «Сна к Пробуждению») и время, проявляющееся как процесс внутренней жизни, эволюции человека. В «Обыкновенной истории» объектом изображения преимущественно является второе, «внутреннее» время. «Обыкновенный» герой взят в печоринском ракурсе. В «личном», «аналитическом» романе Лермонтова, как писал Б. М. Эйхенбаум, «идейным и сюжетным центром служит не внешняя биография («жизнь и приключения»), а именно *личность* человека — его душевная и умственная жизнь, взятая изнутри, как процесс».<sup>28</sup> Остановимся на отдельных этапах эволюции героя и отметим некоторые литературные

<sup>27</sup> Гофман Э. Т. А. Избр. произв.: В 3 т. М., 1962. Т. II. С. 341—342. Ср. начало перевода повести, появившегося в 1840 году: «Однажды... О, Боже мой, да какой же автор осмелится теперь начать свою историю таким образом? и т. д.» ([Гофман Э. Т. А.] Мейстер Фло: Сказка о семи приключениях двух друзей // Отечественные записки. 1840. Т. 13. № 12. Отдел III. С. 117).

<sup>28</sup> Эйхенбаум Б. М. Статьи о Лермонтове. М.; Л., 1961. С. 251.

параллели, которые с большей или меньшей вероятностью могут возникнуть в сознании читателя.

Самоосмысление с помощью литературных образцов, стремление понять другого через литературные аналогии, ожидание, что жизнь преобразится в соответствии с эстетическими законами — общая черта нескольких героев Гончарова. Обычно литературность во взглядах на себя и мир понимается как слабость героя, часто эта черта показывается комически, а взросление и «мудрение» его даются как освобождение от литературности.

Только что явившийся в Петербург Александр Адуев стремится не только стихи писать, но и жить, так сказать, по Жуковскому, т. е. жить, как пишешь: «Писать так, чтобы говорить сердцу и возвышать его; а между тем, пока живешь, жить, думать, чувствовать и пр., как пишешь».<sup>29</sup>

В предромантической и романтической литературе идея тождества жизни поэта и его поэзии была, как известно, очень в ходу.<sup>30</sup> Естественной реализацией этого принципа было жизнетворчество, «преднамеренное построение в жизни художественных образов и эстетически организованных сюжетов».<sup>31</sup> Александр до определенного времени полагает, что искусство и идеальная, т. е. творческая, жизнь не просто соотносимы, а тождественны и даже «конгруэнтны», т. е. при совмещении полностью совпадают. Узнав о том, что Петр Иванович собирается жениться, Александр ждет, что тот поведет себя как предписывает традиция дружеского послания: с друзьями «за чашей помянете в последний раз веселую юность» и т. д. (I, 112). Для Петра Ивановича такое поведение смешно и потому лишено смысла. Такая «художественность», «сюжетность», с его точки зрения, то, «чего в жизни не бывает и не должно быть» (I, 112). Александр этого периода склонен прочитывать жизненную ситуацию в соответствии с литературным каноном, в объяснении человека он «сочиняет» непротиворечивый, ясный образ на основании какой-либо черты-доминанты: Петр Иванович — «демон», Наденька — «ангел», граф Новинский — «соблазнитель». Автор романа показывает нам комические проявления жизнетворчества, но он наводит нас на мысль и о том, что вторичность, явная литературность речей и поступков не обязательно свидетельствуют об их ничтожности.

Моделирование своего поведения, своей личности — это не только черта определенной эстетической эпохи, но и вообще свойство романтизма, молодости. Поэтому в размышлениях о герое «Обыкновенной истории» надо учесть вывод Ю. М. Лотмана: «Для романтического сознания реальностью становились лишь те чувства, которые можно было сопоставить с литературными образцами. Это не мешало романтикам искренне любить, страдать и погибать, „воображаясь“ Вертерами или Брутами».<sup>32</sup>

В «цитатных» формах может проявляться естественная, несочиненная жизнь. Вот пример. Петр Иванович, узнав о любви Александра и Наденьки, берется воспроизвести сцену их объяснения. Он почти все угадывает, хотя оперирует литературными штампами: «Ты начал (...) говорить (...) что и прежде ты видал ее (...) Но видал как бы во сне, предчувствовал встречу с

<sup>29</sup> Жуковский В. А. Полн. собр. соч.: В 12 т. СПб., 1902. Т. XII. С. 96.

<sup>30</sup> К. Батюшков в статье «Нечто о поэте и поэзии» (1815) писал: «Я желаю (...) чтобы поэту предписали особенный образ жизни (...) живи как пишешь, и пиши как живешь... Иначе все отголоски лиры твоей будут фальшивы... Взглянем на жизнь некоторых стихотворцев, которых имена столь любезны сердцу нашему. Гораций, Катулл и Овидий так жили, как писали» (Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. М., 1977. С. 22, 24).

<sup>31</sup> Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. Л., 1971. С. 27.

<sup>32</sup> Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Л., 1983. С. 229.

ней...» и т. д. (I, 100). Показательно, что в этом насквозь «цитатном» и, казалось бы, лишенном правды живой жизни рассказе Александр узнает и себя и Наденьку. Оказывается, литературные банальности могут передать реальные чувства и поступки, и дело не в экзальтированности Александра, а в «вечной» обыкновенности ситуации.

Юлия Тафаева живет в высшей степени литературными представлениями о любви: сказано, что сердце ее было «обработано романами», что она, прочитав «Евгения Онегина», «взяла себе за образец Татьяну» и т. д. Но это не помешало ей искренне и безоглядно полюбить Александра, а ему, в свою очередь, влюбиться в нее.

«Я, — говорит Александр в разговоре с дядей, — гляжу на толпу, как могут глядеть только герой, поэт и влюбленный, счастливый взаимной любовью...» (I, 99). Эта фраза может вызвать целый ряд литературных ассоциаций. Так, или почти так, например, говорит о себе Орас из одноименного романа Жорж Санд или Антиох из повести Н. Полевого «Блаженство безумия». Как известно, повесть Н. Полевого наполнена ходовыми мотивами романтизма. Некоторые из этих мотивов возникают и в романе Гончарова: встреча «родных» душ, бегство «мечтателя» в сон души от жестокой действительности, противопоставление истинного художника людям, которые с помощью искусства добывают деньги, мечта влюбленных оказаться в уголке, где «дышат любовью», «dahin, dahin (туда, туда)» и т. д. В ответ на процитированную реплику Александра о том, как он глядит на толпу («как герой, поэт и влюбленный»), дядя говорит: «... и как сумасшедшие смотрят» (I, 99). Эти слова в свою очередь могут вызвать в памяти читателя эпизод из романа Гете «Страдания юного Вертера». В споре с Вертером, который говорит о правах и правоте чувства, Альберт заявляет с категоричностью Адуева-старшего, что «человек, увлекаемый страстями, теряет способность рассуждать, и на него смотрят как на пьяного или помешанного». <sup>33</sup> Примеры «романтических» параллелей можно было бы и увеличить. Чего достигает Гончаров таким нагнетанием литературных ассоциаций? Вряд ли он стремится к пародированию чьих-либо произведений (хотя такая мысль высказывалась). Вряд ли такие усилия он тратит на то, чтобы показать вторичность слов, идей, поступков своего героя. Вызывающие комический эффект литературные параллели наводят нас на мысль, что в жизни *обыкновенного* героя есть *все*: те же порывы, метания, мечты, что и у избранных — Антиоха или гетевского Вертера.

«Обыкновенное» не может быть вторичным именно потому, что оно обыкновенное.

В том-то и сложность вопроса: Александр Адуев в своем поведении и речах одновременно и вторичен, излишне претенциозен, смешон — как человек, претендующий на исключительность, и вместе с тем естествен, органичен, вызывает понимание и сочувствие как «обыкновенный» человек.

В соответствии с романтическим каноном биография должна содержать эпоху «учений», «дружбы», «любви» и т. д. Л. Я. Гинзбург в книге о «Былом и думах» показала, что Герцену и Огареву, с их романтизмом 1830-х годов, был близок принцип осмысления собственной жизни в эстетических категориях. <sup>34</sup>

Знакомство с эволюцией Адуева-младшего должно нам показать: характер переживаемых фаз не зависит от масштаба личности. И у адуевых, как и у герценов и огаревых, есть, например, свой «шиллеровский» период.

<sup>33</sup> Гете И. В. Избр. произв.: В 2 т. М., 1985. Т. II. С. 49.

<sup>34</sup> Гинзбург Л. Я. «Былое и думы» Герцена. Л., 1957. С. 114—115.

В жизни каждого, пусть в скрытом, свернутом варианте, есть и свой вертеровский сюжет. В одном из разговоров с Эккерманом (2 января 1824 года) Гете сказал: «Несбыточность счастья, насильственная прерванность деятельности, неудовлетворенное желание нельзя назвать недугом определенного времени, а скорее недугом отдельного лица. И как было бы грустно, не будь в жизни каждого человека поры, когда ему кажется, будто „Вертер“ написан только для него одного».<sup>35</sup>

Особую роль в литературном контексте «Обыкновенной истории» играют произведения Пушкина.

О тесной связи первого романа Гончарова с «Евгением Онегиным» писал еще А. В. Дружинин.<sup>36</sup> Позднее эту тему затрагивали в своих работах П. В. Анненков, С. А. Венгеров, В. А. Десницкий, Н. И. Пруцков. Среди исследований последнего времени отметим книгу Ю. М. Лотмана о пушкинском романе.<sup>37</sup>

Имя Пушкина, пушкинское слово в художественном мире Гончарова — это всегда знак полноты, гармонии, естественности, живой жизни. Желая подчеркнуть странность дяди, его суждений и поступков, Александр пишет в письме к другу: «Я думаю, он не читал даже Пушкина» (I, 74). Оказалось, что читал, и даже знает наизусть. Оба оппонента в «Обыкновенной истории» очень естественно чувствуют себя в смысловом пространстве пушкинского творчества. В спорах каждый из них охотно подкрепляет свои аргументы пушкинским словом (см., например: I, 76, 176, 194, 204, 245). Это наблюдение, как и ряд других, наводит на мысль, что взаимоисключительность двух представленных точек зрения не абсолютна. То, что в споре кажется неразрешимым противоречием, в жизни — а пушкинское слово и предстает как знак и аналог жизненной полноты — таковым не является.

В начале романа Александр Адуев оказывается у Медного всадника. Гончаров сравнивает своего героя с пушкинским и противопоставляет их: в эту минуту Александр Адуев в отличие от Евгения испытывает восторг и воодушевление. Проведя эту параллель, Гончаров как бы подключил свою «обыкновенную» историю к гигантскому смысловому полю поэмы.

Возле Медного всадника Александр почувствовал себя «гражданином нового мира» (I, 68). Слово «гражданин» вновь отсылает к Пушкину («гражданин столичный, каких встречаем всюду тьму» — «Езерский»). «Обыкновенность» роднит Александра Адуева с Евгением. Говоря о работе Пушкина над поэмой, Б. М. Энгельгардт писал: «Обнищавший герой потерял свою исключительность, стал универсальнее и поэтому гораздо существовать». <sup>38</sup> Эта мысль получила развитие в современной работе. «Обезличивающая характеристика, — пишет В. М. Маркович, — делает пушкинского героя фигурой универсальной, что сразу придает его обыкновенности особое качество, как бы укрупняющее его образ».<sup>39</sup> Судьба обыкновенного молодого человека — в этом замысел Гончарова — должна, как и у Пушкина, приобрести обобщенный смысл. По судьбе такого героя можно судить о ходе жизни в целом.

Довольно быстро после приезда Александра в Петербург выяснилось, что, для того чтобы действительно стать «гражданином нового мира», ему надо

<sup>35</sup> Цит. по: Гете И. В. Избр. произв.: В 2 т. Т. II. С. 633.

<sup>36</sup> Дружинин А. В. Русские в Японии, в конце 1853 и в начале 1854 года (Из путевых заметок И. Гончарова). СПб., 1855 // Дружинин А. В. Прекрасное и вечное. М., 1988. С. 126—127.

<sup>37</sup> Лотман Ю. М. Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин». Тарту, 1975. С. 96. См. также: Денисова Э. И. Пушкинские цитаты и реминисценции в «Обыкновенной истории» И. А. Гончарова // Филологические науки. 1990. № 2. С. 26—36.

<sup>38</sup> Энгельгардт Б. М. Историзм Пушкина. К вопросу о характере пушкинского объективизма // Пушкинист. Историко-литературный сборник. Т. II. Пг., 1916. С. 119.

<sup>39</sup> Маркович В. М. Петербургские повести Н. В. Гоголя. Л., 1989. С. 90.

отказаться от многих своих представлений и идеалов, почти переродиться. Но мы видим, что герой «Обыкновенной истории» не претендует на то, чтобы, говоря словами М. М. Бахтина, «одомашнить» этот чужой мир. Он лишь хочет найти в нем свой «уголок» — идиллический уголок, как бы вариант Грачей, но внутри Петербурга, внутри большого, враждебного мира. «Мы, — говорит он Наденьке, — всегда будем одни, станем удаляться от других; что нам до них за дело? и что за дело им до нас? нас не вспомнят, забудут, и тогда нас не потревожат и слухи о горе и бедах...» (I, 126). И в этом он «рифмуется» с Евгением из «Медного всадника». <sup>40</sup> Мечты и пушкинского, и гончаровского героев не реализуются, не осуществляются. Но по очень разным причинам. Александру кажется после объяснения с Наденькой, что «тот» берег Невы — мир безмятежной гармонии и счастья: «Вот жизнь! так я воображал ее себе, такова она должна быть, такова есть и такова будет» (I, 126). Вера героя в такую локальную гармонию, с одной стороны, созвучна поэтической наивности, скажем, «Заневского края» (1837) Бенедиктова:

Идиллий сладкие напевы  
Там клонят юношу к мечте,  
И в благодатной простоте  
Еще пастушествуют девы... <sup>41</sup> —

и в этом случае она вторична и смешна, с другой стороны — это естественная наивность влюбленного молодого человека, и в этом ракурсе она может вызывать улыбку, но не насмешку.

«Умеренность», вера в гармонию, которая сохраняется в «уголке» разумным усилием благородных сердец («Вы клялись!» — скажет герой потом с упреком «изменнице» Наденьке), отсутствие скепсиса и разочарованности — все это характеризует Александра этого периода как сентименталиста. Именно на этой стадии своей эволюции Адуев близок к Ленскому (параллель, намеченная еще Белинским). Как отметил Ю. М. Лотман, по своим литературным вкусам Ленский тяготеет «к предромантизму, а не к романтизму: он окружен воспоминаниями о Шиллере, Гете (конечно, как авторе «Вертера»), Sterne, о нравоучительном романе XVIII в. К Шатобриану он относится отрицательно, романтические бунтари и пессимисты XIX в., в первую очередь Байрон, из его мира исключены. Энтузиазм и чувствительность, оптимизм и вера в свободу предромантической литературы противопоставлялись эгоизму, разочарованности и скепсису романтизма». <sup>42</sup>

«Совпадение» с Ленским — только одна стадия в эволюции Адуева. Вот пример, это подтверждающий. Петр Иванович, напомнив племяннику его сетования по поводу «предателя» Поспелова, иронически комментирует настроения вчерашнего энтузиаста: «И дружбу хорошо ты понимал {...} тебе хотелось от друга такой же комедии, какую разыграли, говорят, в древности вон эти два дурака... как их? что один еще остался в залоге, пока друг его съездил пиводаться...» (I, 285). Адуев-старший имеет в виду сюжет из античной жизни, использованный Шиллером в балладе «Порука» (1798). К этой же балладе отсылают и строки, посвященные Ленскому:

Он верил, что друзья готовы  
За честь его приять оковы... <sup>43</sup>

<sup>40</sup> Об идиллических мотивах в мечтах Евгения см.: Там же. С. 92.

<sup>41</sup> Бенедиктов В. Г. Стихотворения. Л., 1983. С. 132.

<sup>42</sup> Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. С. 241.

<sup>43</sup> О культе дружбы в эпоху сентиментализма см.: Веселовский А. Н. Эпоха чувствительности // Веселовский А. Н. Избр. статьи. Л., 1939. С. 490.

О целом ряде других мотивов и деталей, сближающих Александра Адуева с Ленским, уже не раз говорилось. Но следует отметить существенное отличие гончаровского героя от пушкинского. Ленскому уютно в усадебном мире русской провинции, он там «дома», а «промежуточный» герой «Обыкновенной истории» уже не сможет слиться с этим миром.

Приехавший из Грачей в столицу Александр Адуев живет с вертеровской убежденностью, что главное в человеке — это его чувства, в них его индивидуальность, они — смысл и главная ценность жизни. Чувствительность, считает герой, знак его творческой состоятельности, подтверждение истинности его существования. «...Ты, — иронически говорит Петр Иванович племяннику, — готов на улице, в театре броситься на шею приятелю и зарыдать». На что Александр отвечает: «Кто чувствует так, тот способен ко всему прекрасному» (I, 94).

Сентименталистский настрой нового петербуржца подтверждают и его стихи с их традиционной элегической темой: изменчивость человеческих чувств, непонятная грусть, которой «названья нет». Поэт — это «певец», дружба — «второе провиденье», настоящая истинная жизнь — «поэзия». До определенной поры Александр воспринимает и толкует мир «по Жуковскому». В письме к Пospelову он говорит о разделении человеческого существования на «землю» и «небо». На противопоставлении этих двух поэтических категорий строится у Жуковского, как позднее и у некоторых других поэтов, концепция двоемирия.<sup>44</sup>

Антитеза «земли» и «неба», как известно, была одной из постоянных в поэзии Лермонтова. Ясно, что в конце 30-х — начале 40-х годов «земля» и «небо» воспринимались как привычные, даже расхожие романтические символы. Но они, утрачивая новизну художественных образов, сохранялись как легко узнаваемые категории духовного обихода. Юный Ф. М. Достоевский (1838) в письме к брату пишет: «Одно только состоянье и дано в удел человеку: атмосфера души его состоит из слиянья неба с землею; какое же противузаконное дитя человек; закон духовной природы нарушен...»<sup>45</sup> Достоевский рассуждает о двойственности человеческой природы в романтическом ключе.<sup>46</sup>

Если Александра, рассуждающего о «земле» и «небе», рассматривать в ракурсе литературной традиции, он безнадежно вторичен и смешон. Но читатель понимает, что мысль о неслиянности «идеала» и «существенности», небесного и земного — естественный этап в становлении личности. Шаблонность используемых символов не отменяет «вечного» смысла проблемы.

Этапы эволюции Александра предшествующей литературой были уже зафиксированы, осмыслены. В частности, в «Послании Дмитриеву» Карамзина. Под влиянием жизненного опыта, разочарования в людях энтузиазм сменяется в лирическом герое скепсисом, осознанием, что «вся» жизнь не может стать гармоничной. Спасенье — в уединении с близкими по духу и сердцу людьми. Для героя Карамзина доброй воли, искреннего желания близких людей достаточно, чтобы жизнь под «тихим кровом» стала гармоничной. Ибо в этих родственных душах «дух и совесть без пятна». Вера в гармонию «уголка» не подразумевает наличия в этих людях разрушительных страстей. Конечно, к середине 40-х годов литература уже показала ограниченность и утопичность такой мечты. Но судьба гончаровского героя такова, что он обречен открывать на собственном опыте уже известные — обыкновенные — истины.

<sup>44</sup> Семенко И. М. Поэты пушкинской поры. М., 1970. С. 69.

<sup>45</sup> Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1985. Т. XXVIII. Кн. 1. С. 50.

<sup>46</sup> См.: Жильякова Э. М. Традиции сентиментализма в творчестве раннего Достоевского. Томск, 1989. С. 71.

Жизненные уроки убедят Александра: спасительного «уголка», «тихого крова» нет. И причина не во внешних силах, а в самих «родственных душах», в изменчивости, текучести чувств. Разлюбивший неожиданно для себя Юлию Александр вынужден признать, что его вера в «чувствительного» человека не подтверждается: «Это ли любовь! где же тут симпатия душ, о которой проповедуют чувствительные души? А уж тут ли не тянуло душ друг к другу: казалось, слиться бы им навек, а вот поди ж ты!» (I, 235).

Прямая отсылка к пушкинским «Цыганам» дается почти в конце романа. Но некоторые мотивы поэмы обнаруживаются в сюжете «Обыкновенной истории» гораздо раньше. Так, Александр, подозревающий, что Наденька увлечена графом Новинским, говорит и чувствует как Алеко. Да, в речах и поступках пушкинского героя все по максимуму, в них есть романтическое перенапряжение. В любовной истории Александра все «просто», узнаваемо. Но он тоже говорит об абсолютных правах страсти: о графе — «Я сотру его с лица земли!» (I, 159), о Наденьке — «О, я отомщу ей!» (I, 169). Герой романа обнаруживает, что ему не совладать с собственными чувствами. Страсть нельзя усмирить усилием рассудка. Если формулировать чуть резче, то можно сказать: страсть превратила сентименталиста Александра в романтика.

Гончаров показывает: в эгоистических, «страшных» порывах Александра проявляется естественное человеческое чувство. Ревнующий, слепой в своей любви, герой описывается не как исключение, а как «всякий влюбленный» (I, 147).

В описании любовной истории тема давления века уходит на дальний план. В центре нашего внимания — проблема изменчивости чувств, неожиданности человеческой натуры. Эгоистическое, тираническое начало присуще самой природе человека. Как роковое перерождение чувства показана история любви Александра к Юлии. Ее «ревность и деспотизм» столкнулись с его «ревностью и деспотизмом». «Он, — сказано про Александра, — тиранил бедную женщину из любви, как другие не тиранят из ненависти» (I, 235). Симпатия душ обернулась «поединком роковым». Изменчивость чувств и противоречивость сердца — вот что оказалось главным препятствием на пути героя к гармонии.

\* \* \*

По отношению к убитому «коварством» Наденьки Александру Петр Иванович выступает в роли Старого цыгана; он тоже говорит: «Утешься». Т. е. он советует племяннику принять случившееся как данность, как судьбу. Но в отличие от Старого цыгана Адуев-старший не согласен признать, что и по отношению к нему страсть может стать некой высшей силой — судьбой.

Уже отмечена связь прозы, основанной на развертывании диалогического конфликта, с философской прозой XVIII века.<sup>47</sup> Оттолкнувшись от конкретного факта, спор героев уходит «вверх», к максимальным обобщениям, в которых спорящие стремятся найти универсальный ответ на поставленный вопрос. Но есть, в частности, одно существенное отличие спора двух Адуевых от «философского» диалога. В романе Гончарова две точки зрения предстают не как две логически выстроенные, «холодные» концепции, а как столкновение исповеди участника событий с суждениями стороннего наблюдателя. Герои ведут спор не на равных. Они, как правило, обсуждают чувства и поступки Александра, который, естественно, не может быть объективен в

<sup>47</sup> Маркович В. М. И. С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века. С. 71.

своих суждениях. В репликах Петра Ивановича тоже порой чувствуется «запал», отчасти он нарочно усиливает свои оценки и выводы, сгущает краски, как бы поддразнивая собеседника, а иногда и сам входит в азарт. Но все-таки в этой своей функции Петр Иванович лишь оппонент, собеседник, носитель «иной» точки зрения.

Еще Белинский, говоря о Петре Ивановиче, писал о служебной роли этого персонажа. С этим можно согласиться, если видеть функцию данного героя только в том, что он выступает как оппонент Александра в спорах и комментатор его поступков.

Но у Адуева-старшего есть свой романский сюжет. Этот сюжет никак не связан с его общественной деятельностью фабриканта и крупного чиновника. Конфликт, развернутый в этом сюжете, имеет личный характер. И по-настоящему романским героем, который, говоря словами М. М. Бахтина, «больше своей судьбы или меньше своей человечности», Петр Иванович становится только в эпилоге.

Если говорить о типе романского героя, то Адуева-старшего, пожалуй, надо рассматривать не только и не столько в ряду деловых людей — где-то между Костанжогло и Калиновичем, сколько в сопоставлении с такими героями, как Жак из одноименного романа Жорж Санд и Александр Сакс из повести А. В. Дружинина «Полинька Сакс».

«Страсти, страсти! Как вы ни жестоки, как ни пагубны для нашего спокойствия, но без вас нет в свете ничего прелестного, без вас жизнь наша есть пресная вода...» — писал Карамзин.<sup>48</sup> Многие размышления и высказывания героев Гончарова воспринимаются как реакция на эту карамзинскую мысль. Главные герои Гончарова делятся на тех, кто верит, и тех, кто не верит в «поэзию страстей» (выражение из «Обломова»). Если Александр только открывает, что чувства переходящи, то для Петра Ивановича это «пошлая истина» (I, 105), иначе говоря, истина, известная всем. «Природа вечно любить не позволила» (I, 109). Если иметь в виду литературный контекст, то можно сказать так: Адуев-старший знает, что аргументы пушкинского Мефистофеля в его диалоге с Фаустом («Сцена из Фауста») неопровержимы. «Таков вам положен предел», — говорит пушкинский Мефистофель о временности человеческих чувств. Сознание такого типа, так сказать, бинарно: из двух противоположных тезисов выбирается один — истинный. Петр Иванович не признает или не хочет признавать, что может быть правда и мудрость чувства, даже если потом оно окажется «заблуждением».<sup>49</sup> Петр Иванович принял истину Мефистофеля как проявление всеобщего закона.

В концепции Адуева-старшего, в его философии чувства есть что-то от пушкинского опыта: надо просто и мудро принять то, что объективно не зависит от человека. Но в Петре Ивановиче вместе с тем есть и уверенность, что с позиции разума можно корректировать течение чувств. Это выводит к его теории «порядочного человека» (I, 170).

Кроме всего прочего, двое Адуевых противопоставлены в романе как «порядочный человек» и «чудак». Оба эти определения пришли в гончаровское произведение из предшествующей литературы. «Порядочный человек» — это

<sup>48</sup> Карамзин Н. М. Соч.: В 2 т. М., 1984. Т. 1. С. 586—587.

<sup>49</sup> Пожалуй, уместно здесь отметить, что этот мотив был тщательно разработан в повести Бенжамена Констана «Адольф» (1816). Герой повести рассуждает так: «Горе тому, кто в первые мгновения любовной связи не верит, что эта связь будет вечной! (...) Не наслаждения, не природа, не чувственность развращают нас, а расчеты, к которым нас приучает общество и рассудительность, внушаемая опытом» (Констан Бенжамен. Адольф // Французская романтическая повесть. Л., 1982. С. 101).

не только стиль поведения, это система принципов. Зарождение этой системы относится к XVIII веку. «Идеальным человеком в пору Просвещения считался „порядочный человек“ (l'honnête homme), то есть такой, который стремится к методичности и положительности во всем, который следует кодексу, принятому в „избранном“ светском обществе (...) Всякое проявление индивидуальности считается признаком „дурного тона“».<sup>50</sup>

В повести Н. Полевого «Блаженство безумия» Антиох говорит о «порядочных людях» как о людях «дела», для которых стихи — ненужное, несерьезное занятие. «Порядочный человек» — это вечный оппонент чудака-поэта.

Какой смысл имеет это определение в прозе Гончарова, позволяют понять его фельетоны «Письма столичного друга к провинциальному жениху». Чельский, автор писем, учит своего друга жить. Его система построена на основе, как он считает, универсальных знаний и общечеловеческого опыта: «...избранное, изящное общество везде, на всей земле одно и то же, и в Вене, и в Париже, и в Лондоне, и в Мадриде».<sup>51</sup>

Теория «умения жить» «порядочного человека» — это система принципов и правил, разумное, рациональное следование которым обеспечивает человеку комфортное существование в обществе.

Как выясняется по ходу сюжета, в самохарактеристике «порядочный человек» Петр Иванович представлен «не весь»: обнаружившийся «избыток» и превращает Адуева-старшего в романного героя.

«Не весь» представлен Петр Иванович и в образе «демона-искусителя», каким он долго живет в сознании племянника. Демон в романтической поэзии 1830-х годов был олицетворением рационалистического скептицизма, земной сущности; демоническое начало противопоставлялось идеальному, поэтическому. Понятно, почему рационализм и трезвый практицизм дяди вызвал именно такую ассоциацию. Но для понимания этого романного героя важно увидеть, в чем он не укладывается и в этот, локальный по своему содержанию, образ.

Итак, испытание Петра Ивановича как романного героя происходит в сфере страстей. Он «не признавал над собой их власти, даже смеялся над ними, считая их ошибками, уродливыми отступлениями от действительности, чем-то вроде болезней, для которых со временем явится своя медицина» (I, 178). Страсть для него — «сумасшествие» (I, 170).

Этот мотив: индивидуальное чувство, страсть — «истина», главная ценность жизни или главное заблуждение, болезнь, сумасшествие — ассоциировался прежде всего с гетевским романом «Страдания юного Вертера». XIX век внес в антивертеровскую концепцию (вспомним слова Альберта — оппонента Вертера — о том, что на человека страстей «смотрят как на пьяного или помешанного») существенную деталь. Герой-рационалист берется объяснить самый «механизм» страсти на основании знания универсальных законов. На такое знание претендует Петр Иванович: в его рассуждениях часто имеется в виду не данный, конкретный человек, а человек «вообще». «Ты, — говорит он племяннику, — такой же человек, как другие, а других я давно знаю» (I, 108). По теории Адуева-старшего, «с Адама и Евы одна и та же история»: в основе чувства, связывающего двоих, — материальные процессы, действие «электричества». «...Влюбленные — все равно что две лейденские банки: оба сильно заряжены; поцелуями электричество разрешается, и когда разрешится совсем — прости, любовь, следует охлаждение...» (I, 101).

<sup>50</sup> Де Ла-Барт Ф. Предисловие // Шатобриан Ф. Атала. Ренэ. М., 1913. С. 6.

<sup>51</sup> Гончаров И. А. На родине. М., 1987. С. 35.

Конечно, Петр Иванович несколько утрирует свои идеи, подчеркнута противопоставляя их романтической «дичи» Александра. Но суть этих идей очевидна. Гончаровский юмор подводит читателя к мысли об излишней самонадеянности рационалистического сознания. И вновь очень важную «подсветку» дает литературный контекст. Такое толкование «физики» любви было знакомо читателям по повести Сенковского «Записки домового» (1835). Один из героев Сенковского, черт Бубантис, тоже утверждает, что в любви все зависит от электричества: положительного и отрицательного. Любовь — это взаимоприятие двух противоположно заряженных тел. Любовь, как учит Бубантис, «существует и между двумя облаками, в которых скопились два противные свойства электричества. Она сгибает в лесу две финиковые пальмы, одну к другой, самца к самке (...) То же происходит и в животных, то же и в людях».<sup>52</sup> Комический эффект от сопоставления Петра Ивановича с героем Сенковского заставляет видеть в нем не только искусителя (параллель с пушкинским «демоном»), но и искушаемого: самоуверенное рационалистическое сознание оказывалось в ловушке чертовой «механики».

В том же 1847 году, когда появилась «Обыкновенная история», вышла в свет и «Полинька Сакс» А. В. Дружинина. Как известно, повесть эта была во многом построена по схеме романа Жорж Санд «Жак» (1834). На эту параллель указывает сам Дружинин, упоминая роман французской писательницы в тексте повести.

«Жак» появился в русском переводе в 1844 году; как и предыдущие романы Жорж Санд, он привлек к себе внимание читателей. «О Жорж Занд тогда говорили беспрерывно, по мере появления ее книг, читали, переводили ее...» — писал Гончаров о середине 1840-х годов (VIII, 92). Устойчивый интерес Гончарова к проблемам, которые поднимались в романах Жорж Санд (отношения полов, женская эмансипация и т. д.), несомненен. Подтверждением тому служит и рассказ Гончарова о его спорах с Белинским по поводу французской писательницы, и его художественные произведения. В частности, в издании «Обломова» 1859 года читаем (Илья Ильич размышляет о проблеме «взаимных отношений обоих полов»): «Давать страсти законный исход, указать порядок течения, как реке, для блага целого края, — это общечеловеческая задача, это вершина прогресса, на которую лезут все эти Жорж Занды, да сбиваются в сторону» (IV, 207). Как отметили некоторые исследователи, русских писателей (в частности, Дружинина и Чернышевского) заинтересовали отдельные сюжетные ситуации и проблемы, ярко представленные в «Жаке».<sup>53</sup> Соблюдая определенную осторожность, можно сказать, что теория Петра Ивановича возникает с учетом психологических ситуаций любовного треугольника, описанных Жорж Санд.

В «Жаке», «Полиньке Сакс» и «Обыкновенной истории» есть несколько общих фабульных элементов. Герой, уже зрелый человек, женится на девушке, которая моложе его почти вдвое. У героя есть своя теория супружеских отношений. Так, Сакс хочет воспитать жену, «развить ее способности вполне, сообщить ее мыслям независимость и настоящий взгляд на общество и вывести ее таким образом из ряда хорошеньких, но пустых женщин».<sup>54</sup> А Адуев-старший говорит, что «надо уметь образовывать из девушки женщину по обдуманному плану, по методе, если хочешь, чтоб она поняла и исполнила свое назначение»

<sup>52</sup> Сенковский О. И. Сочинения Барона Брамбеуса. М., 1989. С. 459.

<sup>53</sup> См.: Скафтымов А. Чернышевский и Жорж Санд // Скафтымов А. Нравственные искания русских писателей. М., 1972. С. 218—249; Егоров Б. Ф. Проза А. В. Дружинина // Дружинин А. В. Повести. Дневник. М., 1986. С. 431—439.

<sup>54</sup> Дружинин А. В. Повести. Дневник. С. 9.

(I, 166). Дружинин по-своему решает психологическую ситуацию любовного треугольника, показывая, что рецепты французской писательницы не разрешают проблему. Признание права свободного чувства привело героев Жорж Санд и Дружинина к неразрешимой коллизии. Так, Жак уходит из жизни, чтобы освободить морально Фернанду и сделать возможным ее брак с Октавом. Александр Сакс оказывается в мучительной ситуации, когда жизнь стала сплошным кошмаром, а винить некого. «Жена моя, — пишет он другу о Полинке и ее возлюбленном, — не нуждается в оправдании, скажу тебе более: и Галицкий прав (...) и она права, и он прав, и я буду прав, если жестоко отомщу им обоим».<sup>55</sup> Александр Сакс понимает, что он попал в ситуацию жоржсандовского героя. Он пишет другу: «... в моих поступках не может быть ни злодейства, ни великодушия».<sup>56</sup> Т. е., по мысли Сакса, и в этом герой явно близок к автору, человек не укладывается ни в вариант Жака, ни в вариант Алеко.

Мотив любовного треугольника возникает и в «Обыкновенной истории». Правда, в связи с Александром. Петр Иванович подробно высказывается по этому поводу. Его теория «брака с расчетом» возникает как попытка предотвратить в семейной жизни ситуацию, описанную в «Жаке». Как и герои Жорж Санд и Дружинина, Петр Адуев исходит из того, что любовь — чувство преходящее. Для Жака брак — «одно из самых варварских установлений, которые создала цивилизация».<sup>57</sup> И Петр Иванович знает, что изменчивость, текучесть чувства превращает брак в хрупкий союз. Но вывод он делает совсем не по Жаку. Он говорит племяннику: «Я тебе никак не советую жениться на женщине, в которую ты влюблен» (I, 105). Ни жертвенность Жака, ни готовность Сакса довериться мудрости самой жизни неприемлемы для Петра Ивановича. Довериться чувствам — значит отдать себя во власть слепой судьбы, а он верит только в предупреждающую силу разума. Он убежден, что можно заранее «просчитать» движение сердца женщины, а коли страсть к «третьему» в ее сердце все-таки возникнет, умелыми действиями «расхолодить» ее (I, 110). По теории Адуева, надежным, неопасным, «ручным», «вечным» чувство становится тогда, когда оно остывает «до градуса» привычки. Привычка, в отличие от стихийного чувства, не боится времени. То, что теория Адуева не была «сочиненной», а отражала настроения тех лет, подтверждается легко. Петра Ивановича поддержал Белинский. В статье «Взгляд на русскую литературу 1847 года» он писал: «... чем любовь спокойнее и тише, то есть чем прозаичнее, тем продолжительнее: привычка скрепляет ее на всю жизнь» (VIII, 393).

Петр Иванович постарался оградить жену «от всех уклонений, которые могли бы повредить их супружеским интересам» (I, 326), т. е. постарался предотвратить зарождение в ней страсти к кому-то третьему, сделать чувство, их связывающее, не зависящим от обстоятельств и от времени. Пример такого «вечного» чувства есть в романе: это отношения Евсея и Аграфены. Эти два гончаровских героя, как и гоголевские старосветские помещики, остаются людьми мира «пребывания», для которого любовь-привычка — норма, а не исключение. Но человек мира «становления», мира истории, движения уже не может усилием воли превратить любовь в «вечное» чувство Пульхерии Ивановны и Афанасия Ивановича. В эпилоге на вопрос Петра Ивановича: «Ведь ты любишь меня?» — Лизавета Александровна ответит рассеянно: «Да, я очень... привыкла к тебе» (I, 333). Да и сам Петр Иванович, «порывшись в душе своей», не нашел там «и следа страсти», жена была ему «необходима по привычке»

<sup>55</sup> Там же. С. 44.

<sup>56</sup> Там же.

<sup>57</sup> Жорж Санд. Собр. соч.: В 9 т. Л., 1971. Т. 3. С. 34.

(I, 327). И в этом случае, в отличие от истории Товстогубов, «привычка» — синоним не «вечного», негаснущего чувства, а обозначение задохнувшейся в неподвижной пустоте любви.

Гордый, самоуверенный разум (про Петра Иваныча сказано, что он «страх любил заметить в ком-нибудь промах со стороны ума, догадливости и дать почувствовать это» (I, 210)) сталкивается с неподвластной ему стихией чувств, обнаруживает необоснованность своих притязаний корректировать «всё». Комически этот мотив выделен в эпизоде, когда Адуев-старший тщетно пытается успокоить («всю теорию любви так и выложил») плачущего племянника, которого разлюбила Наденька.

Изгнание страсти, готовность ради жизненного комфорта избежать стихийного чувства оборачивается неполнотой, ущербностью жизни, дьявольским искушением. «Очнувшейся» душе — мы видим это в эпилоге — требуется усилие, чтобы освободиться от этого искушения. Читатель «Обыкновенной истории» естественно мог вспомнить пушкинский урок — страсть, как бы пагубна она ни была, лучше прозябания:

Но жалок тот, кто все предвидит,  
Чья не кружится голова...

\* \* \*

Сопоставление различных героев, типов сознания в романном мире Гончарова проводится, как правило, в связи с темой судьбы. В его творчестве представлены различные типы жизни, для которых характерны самые разные варианты отношения к судьбе. Тема судьбы у автора «Обыкновенной истории» развивается в тесной связи с рядом других тем: пределы человеческой свободы, противоречивость человеческого сознания, неизбежное охлаждение чувств, творческие возможности личности.

Напряженное звучание темы судьбы — т. е. постоянное соотнесение (это касается и субъективной точки зрения персонажа и объективной — авторской) жизни героя с высшими, универсальными законами бытия — еще одна из причин, не позволяющих прочитывать романы Гончарова в сугубо социально-бытовом плане.

«Делать карьеру и фортуна» — в этом выражении Петра Иваныча легко различим оксюморон. Традиционно слово «фортуна» не сочеталось со словом «делать». В античности и средневековье «фортуна» понималась как случай, удача.<sup>58</sup> По В. Далю, «фортуна» — счастье, судьба, рок. В речах гончаровского героя фортуна — это удача, которая является наградой за разумное следование объективным велениям века. Мир должен быть понят как сумма простых или сложных обстоятельств, которые можно понять, преодолеть, использовать, не следует только доверять чувствам. Судьба для Адуева-старшего — познаваемая закономерность, проявляющаяся в горизонтальной плоскости причинно-следственных отношений. Д. С. Мережковский заметил, говоря о героях-рационалистах Гончарова, что они «не верят в божественную тайну мира».<sup>59</sup> «Делай все, как другие — и судьба не обойдет тебя», — уверенно говорит дядя племяннику (I, 286). Каузальное понимание судьбы «допускает возможность выйти за пределы необходимости и проникнуть в ее механизм и овладеть им».<sup>60</sup>

Адуев-старший не приемлет судьбу как слепой случай. Поэтому, в частности, он категорически против дуэли, о которой говорит Александр. Дело не

<sup>58</sup> Коган Л. Н. Человек и его судьба. М., 1988. С. 20—35.

<sup>59</sup> Мережковский Д. С. Вечные спутники. СПб., 1908. С. 49.

<sup>60</sup> Аверинцев С. Судьба // Философская энциклопедия. М., 1970. Т. 5. С. 158.

только в том, что граф Новинский отличный стрелок. Для Петра Ивановича унизительна сама зависимость от обстоятельств, которые он не может «просчитать» до конца.

Говоря о зависимости человека от «века», Адуев почти цитирует пушкинского книгопродавца. Он знает, что человеческая свобода относительна. Но он убежден, что эта внешняя сила — «век» — не влияет напрямую на его внутренний мир, его чувства, которые регулируются его волей и рассудком. Обнаружив, что это не так, в эпизоде герой пребывает в «недоумении». Как оказалось, «бунтует», не укладывается в схему не только натура Лизаветы Александровны, но и его собственная. Петр Адуев вынужден признать: есть надличная стихия бытия, которая осуществляет какой-то высший смысл жизни. Судьба, как считает Петр Иванович, ломает его карьеру. Но она не перекрывает ему пути к новым нравственным горизонтам, которые открываются в нем самом. «Судьба не велит идти дальше», — говорит он о своей карьере. И добавляет: «Пусть». И это «пусть» — и знак его освобождения: выбор (бросает карьеру, оставляет Петербург ради спасения жены) делает он сам, и одновременно — признание поражения. Петр Иванович хотел дать племяннику совет, предупредить, в чем опасность абсолютной веры в правду века. Почему же он так радуется, узнав о «карьере и фортуна» племянника? Потому, что эта новость дает ему возможность поверить: просто ему, Петру Ивановичу, не повезло, а теория верна, один из Адуевых доказал это. Поэтому он так «гордо и торжественно» говорит Александру: «Ты моя кровь» (I, 336).

Переход из мира «пребывания» в мир «становления» отмечен поэтапной сменой понимания судьбы героями Гончарова. Эволюция Александра Адуева может быть прочитана как ряд изменений в его отношении к собственной судьбе.

Для людей провинции, мира «пребывания», для жизни, сориентированной на традиции социума, «семьи», проблема индивидуальной судьбы малоактуальна. Чем сильнее в герое проявляется личностное начало, тем напряженнее его отношения с судьбой.

Только что приехавший в столицу Александр верит, что он находится под покровительством судьбы, как и «положено», с одной стороны, романтическому герою, а с другой — просто молодому человеку, он мыслит о себе как об избраннике судьбы. Гончаров с юмором показывает, что до определенного момента Александр рассчитывает на «короткие» и даже фамильярные отношения с судьбой. Доверие его к судьбе столь неколебимо, что он уверен: в дуэли с графом Новинским она будет на его стороне, и это будет не дуэль, а Божий суд. Убедившись в прочности любви к нему Юлии, герой мысленно воскликнул: «А! наконец я понимаю тебя, судьба! Ты хочешь вознаградить меня за прошлые мучения...» (I, 232).

Не найдя счастья в любви, Адуев-младший начинает воспринимать судьбу как непредсказуемый и коварный случай. Такую долю можно принимать или не принимать, но ее невозможно понять. «О, как грустно, — сетует Александр, — разглядеть жизнь, понять, какова она, и не понять, зачем она!» (I, 255).

Следующий этап: герой догадался, что судьба — это не только высшая сила, свою судьбу он несет в себе самом, она развертывается из него самого. Такое «открытие» — тоже естественное, обыкновенное. Такой вариант понимания судьбы психологически очень убедительно был осмыслен русской лирикой, прежде всего Баратынским.<sup>61</sup>

<sup>61</sup> См.: Григорьева Е. Н. Тема судьбы в русской лирике первой трети XIX века. Автореферат канд. дисс. Л., 1990. С. 8—9.

Пытающийся понять себя и других герой Гончарова оказывается перед проблемой, которая была очень актуальна для русской литературы 1840-х годов. Как объяснить противоречивость человеческого сознания? «...Сердце живет противоречиями», — с изумлением обнаруживает Александр. Чем дальше, тем явственнее он ощущает на себе давление петербургской жизни, «века». На него влияет как общий строй жизни, так и какие-то отдельные ее проявления. Прежде всего — уроки дяди. Конечно, в эволюции Александра различим и естественный процесс взросления. Перечисленные выше мотивировки подаются в романе как более или менее очевидные. Главная мотивировка романа находится на другой глубине постижения внутреннего мира человека. Писатель прежде всего хочет показать непредсказуемость человека, противоречивость его натуры. В объяснении самых мучительных этапов эволюции Александра ссылки на «век», петербургскую жизнь, уроки дяди почти ничего не проясняют.

Тема загадочности, непредсказуемости человеческой природы в литературе 1820—1840-х годов часто связывалась с творчеством Ф. Шатобриана. В связи с этим уместно вспомнить о пушкинской иронии в адрес Ленского, который читает Ольге нравоучительный роман XVIII века и при этом полагает, что его автор

..... знает боле  
Природу, чем Шатобриан...

(«Евгений Онегин»,  
гл. IV, строфа XXVI).

«Мученики» Шатобриана упоминаются в тексте «Обыкновенной истории». Некоторые мотивы гончаровского романа позволяют проводить параллель с повестями французского автора.

Напряженная сосредоточенность на внутренней жизни героя делала прозу Шатобриана актуальной, «сегодняшней» для русской литературы 1830—1840-х годов, в период становления психологического романа. Конечно, к 1840-м годам мотивы противоречивости человеческой природы, невозможности убежать «от себя» в мир простой, естественной жизни были уже знакомы русской литературе. Прежде всего по творчеству Пушкина. Но вряд ли прав был Б. В. Томашевский, который в связи с проблемой влияния «Адольфа» Б. Констана и повестей Шатобриана на русских авторов послепушкинской поры писал так: «После романа Пушкина уже исключалась возможность прямого „влияния“ предшествующих героев (...) Герои Пушкина и Лермонтова — представители уже нового поколения, для которых герои Констана и Шатобриана представлялись в том же хронологическом отдалении, как для Адольфа отдален был Вертер и его современники».<sup>62</sup>

Герои Шатобриана Рене (повесть «Рене») и Шактас («Атала») оказываются между двух миров: первый — Европа, цивилизация, второй — Америка, племенная жизнь индейцев. Но счастья они не находят ни там, ни там. Главное препятствие на пути к гармоничному существованию — страсти, которые везде остаются с человеком, противоречия, которые рано или поздно скажутся в отношениях с «другим», неожиданность внутренней жизни человека для него самого. «Как противоречиво человеческое сердце», — это основной мотив повестей Шатобриана.<sup>63</sup> «... Душе человека, — говорит один из героев «Аталы», но в этих словах чувствуется и авторская интенция, — все приедается, не

<sup>62</sup> Томашевский Б. В. Проза Лермонтова и западноевропейские литературные традиции // Лит. наследство. 1941. Т. 43—44. С. 497—498.

<sup>63</sup> Шатобриан Ф. Атала // Французская романтическая повесть. С. 28.

может она долго с неизменной полнотой любить одно и то же. Всегда есть точки, в которых два сердца не соприкасаются, и из-за них, из-за этих точек, жизнь в конце концов становится невыносимой».<sup>64</sup>

Один из этапов эволюции Александра — разочарованность в любви и дружбе, обида на других (Наденька, Пospelов) и уверенность, что он сам «не такой». Но пройдет некоторое время, и герой Гончарова с изумлением поймет: и его сердце «не подчиняется» благородным, высоким принципам. Он разлюбил Юлию: «За что? Бог знает!».

Ситуация «разочарованного» в 1840-е годы не могла восприниматься иначе, чем в высшей степени литературная. Достаточно было Александру Адуеву сказать, что ему все равно, где быть, как в сознании читателя появлялся целый ряд литературных героев, так как эти слова воспринимались как «формула разочарованного молодого человека».<sup>65</sup> Александр, условно говоря, оказывается в онегинской фазе своего развития: свободная, бездеятельная жизнь, скука, безрезультатная попытка найти ответы в книгах, утрата интереса к жизни. «В толпе людской, в шуме собраний, — пишет автор, — он находил скуку, бежал от них, а скука за ним» (I, 256). Но вновь надо отметить, что явной литературностью не исчерпывается смысл поведения и настроений героя.

В статье «Стихотворения Кольцова» (1846) Вал. Майков писал: «Обыкновенная история *живого* человека очень печальна и жалка: вслед за ребяческой непосредственностью приходит период романтизма, период отчаянного отрешения мысли от действительности, а вслед за романтизмом — столь же отчаянное и нелепое разочарование, разрешающееся или односторонностью, или совершенною пошлостью».<sup>66</sup> К этой мысли критика мы еще вернемся, а сейчас отметим: разочарованность им истолкована как этап «обыкновенной» жизни. Разочарованность была когда-то признаком исключительных героев, но она естественна и в «обыкновенной истории».

Обманувшийся не только в чужом, но и в своем сердце, разочарованный Александр, совсем уже как герой Шатобриана, собирается «уехать куда-нибудь подальше, выстроить на берегу реки, где много рыбы, хижину и прожить там остаток дней» (I, 275). Конечно, юмор Гончарова дает возможность читателю почувствовать «литературность» этих планов. Но это не отменяет проблему. И несколько эпизодов романа, которые можно объединить под названием «Рыбалка», представляют собой вариант сюжета о бегстве разочарованного героя из мира цивилизации в мир природы и простых ценностей.

\* \* \*

Как уже отмечалось выше, цитатность речей и поведения Александра не лишает героя индивидуальности. Цитатность, литературность порой проявляется как ролевое поведение, стилизация, а порой как вполне органичное, как «стиль». Стиль — это отсутствие рефлексии, органичное, искреннее поведение, даже если оно сориентировано на какой-то образец. Герой так живет, а не хочет таким казаться.<sup>67</sup>

Стилизация — это желание быть кем-то в глазах другого. «... Всякая, пусть малейшая, рефлексия на свое поведение, — писал Г. О. Винокур, — есть уже непременно стилизация».<sup>68</sup> Переходы в поведении от стиля к стилизации и

<sup>64</sup> Там же. С. 62.

<sup>65</sup> Гинзбург Л. Я. О литературном герое. С. 21.

<sup>66</sup> Майков В. Н. Литературная критика. С. 156—157.

<sup>67</sup> О соотношении «стилизации» и «стиля» см.: Винокур Г. О. Биография и культура. М., 1927. С. 49—52.

<sup>68</sup> Там же. С. 51.

сюжете «Обыкновенной истории» всегда значимы. Один из примеров — история отношений Александра с Лизой. Эта часть романа вся построена на серии литературных аллюзий. Разочарованный Александр старается «умертвить в себе духовное начало», и ему осталось «уже немного до состояния совершенной одеревенелости» (I, 258). Но вот в сюжете возникает онегинская ситуация: скучающий герой вне привычной столичной жизни, юная героиня, читающая с увлечением Байрона, влюбляется в «разочарованного» героя и первая признается ему в любви, герой дает ей советы, касающиеся «ненужной опытности». Легкой сменой освещения Гончаров нам показывает, как под влиянием зародившегося в герое влечения он из «разочарованного» (стиль) превращается в того, кто *играет* разочарованного, а la Онегин (стилизация).

Далее Гончаров дает трагический вариант истории карамзинского Эраста («Бедная Лиза»). Александр, проводящий дни за городом, у реки, «стал походить на идиллического рыбака» (I, 261). Еще недавно герой «Обыкновенной истории» верил, как и Эраст, в родство душ, идиллическую любовь, в которой страсть с ее стихийностью, независимостью от норм морали, заглушена. Но вот, встречаясь с Лизой, он с изумлением замечает, как много в его влечении к девушке связано с чистой физиологией. Рассказывая, как Александр пытается «угovorить» себя не поддаться демону соблазна, Гончаров, в сущности, иллюстрирует на этом примере карамзинскую мысль: «Безрассудный молодой человек! Знаешь ли ты свое сердце? Всегда ли можешь отвечать за свои движения? Всегда ли рассудок есть царь чувств твоих?». <sup>69</sup> В отличие от карамзинского Эраста, который в период «заблуждения» полностью захвачен чувством к Лизе, Александр анализирует свои отношения с Лизой, смотрит на себя со стороны, сознает, что собирается поступить коварно, и не может сдержаться. Начав с игры в Онегина, он, неожиданно для себя, т. е. вполне искренне, дошел до роли соблазнителя Ловласа. Как и герой Ричардсона, получив письмо от героини, Александр в тайне от ее отца приходит на свидание в сад около дома. <sup>70</sup>

В сцене с попыткой самоубийства грань между «стилем» и «стилизацией» в поведении героя почти стирается. Он одновременно искренен (его унизил отец Лизы, ему действительно стыдно, и он в отчаянии, у него «брызнули даже слезы из глаз, слезы стыда, бешенства на самого себя, отчаяния» (I, 273)) и в то же время он «в роли». Стоя на мосту, собираясь броситься в воду, он в соответствии с нормами чувствительной повести «посылал вздохи к матери, благословил тетку и даже простил Наденьку». «Слезы умиления текли у него по щекам» — это уже другие слезы: «умиление» — значит посмотрел на себя со стороны и нашел, что канон выдержан. Гончаровский юмор подсказывает читателю, что решение о самоубийстве у Александра было не окончательным. Поэтому он так испугался, когда из-за проходящей барки, задевшей мост, чуть было действительно не угодил в воду.

В истории с Лизой герой Гончарова во многом неожиданен сам для себя. Этот мотив акцентируется автором. Но он оказался неожиданным здесь и для читателя. Об этом говорит, в частности, замечание Белинского: «Последняя его любовная история гадка» (VIII, 394). Ко времени появления «Обыкновенной истории» читатель был уже знаком с героями, которых страсти вынуждали нарушать нравственные нормы, даже совершать убийства. И такой герой, скажем Алеко, не лишался права на читательское сочувствие. Но чтоб герой под влиянием физического влечения мог воспользоваться неопытностью влюб

<sup>69</sup> Карамзин Н. М. Соч.: В 2 т. Т. 1. С. 513.

<sup>70</sup> Ричардсон Г. Достопамятная жизнь девицы Клариссы Гарлов: В 6 частях. СПб., 1791. Ч. 2. С. 44.

ленной в него девушки — это превышало меру. Комическое разрешение ситуации не должно помешать увидеть: Гончаров обозначил, что без этого проявления чувственности портрет «обыкновенного» молодого человека был бы неполон.

\* \* \*

Существенный этап в эволюции человека — переход от понимания своего «я» как автономной, обособленной величины к осознанию своей связи с миром, с людьми. Традиционная для литературы 1820—1830-х годов тема «поэт и толпа» взята у Гончарова очень широко: как тема «личность и масса», «личность и человечество».

Александр Адуев не может обрести гармонии в отношениях с миром потому, что не знает, как разрешить противоречие между претендующей на абсолютную свободу личностью и противостоящей ей толпой. Эта проблема все время находится в поле зрения спорящих — дяди и племянника. Оба героя резко противопоставляют две сферы жизни: идеальную и эмпирическую. У каждого из них одна из этих сфер (у каждого своя) оказывается выше другой. Петр Иванович заявляет: надо жить «как все». По его мысли, противоречия между личностью и массой исчезнут, если каждый примет общие, рациональные нормы, предложенные веком. Отношения самого Петра Ивановича с людьми лишены крайностей: ни любви, ни ненависти, как он сам говорит, «привык к ним».

А племянник долго живет с убеждением, что «поэт», творческая личность всегда «над» толпой, и толпа для него — «мишура, ложь, притворство» (I, 275). Тема «поэт и толпа» получает принципиальное решение в эпизоде, который можно назвать «Концерт скрипача». Александр ошеломлен тем, что заезжий музыкант сыграл жизнь человека: детство, юность, любовь, страдания, разочарования. Это «вообще» жизнь и в то же время это его, Александра, жизнь. В рассказанной скрипачом «обыкновенной истории» герой Гончарова узнал свою жизнь, «горькую и обманутую». Адуев-младший сделал открытие, которое он воспринимает как катастрофу: у него, Александра, столько же прав на исключительность, не больше, сколько у каждого из этой слушающей музыканта толпы.

Отношения личности и толпы в этом эпизоде прочитываются в двух планах. Музыкант находится и «внутри» эстетической ситуации: звучащая скрипка и вторящий ей «как будто отдаленный гул толпы, как народная молва» (I, 277) оркестр. В этом ракурсе «толпа» — это оркестр, вступающий в диалог со скрипкой. Но в этом же эпизоде скрипач предстает и как «просто» человек, у которого свои отношения с толпой — зрительным залом. Конфликт между личностью и толпой оказывается разрешенным не только в эстетическом плане, «внутри» музыкального произведения, но и в житейском плане, в отношениях музыканта и слушающих его людей. Александра удивляет не то, что немец-скрипач «могущественно повелевает толпой» (эти отношения укладываются в схему молодого человека), а то, что, закончив игру, в ответ на рукоплескания, музыкант «униженно кланяется и благодарит», т. е. признает и свою зависимость от этих людей. Теперь Александр находит объяснение этим отношениям: скрипач не отрывается от мира, не «бежит толпы», он гордится ее рукоплесканиями. Музыкант понимает, что он — «едва заметное кольцо в бесконечной цепи человечества». Это пушкинское по своей глубине открытие героя (вспомним, например, стихотворение «Гнедичу» — «С Гомером долго ты беседовал один») явно поддержано авторской интенцией.

Литературный контекст необходимо привлечь и при анализе той части сюжета, где развернуты мотивы: бегство из Петербурга — возвращение в отчий дом. Переживший максимальное отчуждение в столице герой покидает ее.

Цитатность его мыслей и жестов в этом коротком эпизоде достигает громадной концентрации. Сидя в карете, настроив себя «на грустный лад», Александр, как Чацкий, «разрешается монологом». Его гневный монолог, адресованный «вообще» Петербургу («Прощай (...) великолепная гробница» и т. д.) имеет не конкретное, а обобщенно-образное содержание. Ритмически организованная, с анафорами речь явно тяготеет к поэтической структуре. С точки зрения темы и выраженной в ней эмоции речь Адуева перекликается со стихами Аполлона Григорьева («Город», 1845, и «Прощание с Петербургом», 1846). Но в отличие от этих стихотворений в монологе Адуева бегство из «города учтивой спеси, искусственных чувств, безжизненной суматохи» осмыслено и как возвращение к «весьям и пажитям (...) родины» (I, 290). Этот мотив — возвращение в отчий дом — отсылает нас к богатейшей поэтической традиции 1820—1830-х годов.<sup>71</sup> Грачи в этом монологе — не родовая усадьба, не привычный и родной мир детства, а нагруженный ассоциациями условно-поэтический мир Анти-Петербурга.

Говоря о родной усадьбе: «Оживу и воскресну душой», — Александр почти цитирует «Желание» Жуковского («где воскресну я душой»). В этом же ряду могут быть названы и «Возвращение на родину» В. Панаева, и «Родина» Баратынского, и «Письмо» А. Крюкова, и целый ряд других произведений. Мотив возвращения в отчий дом, так литературно звучащий в устах Александра, мотив, ставший к 40-м годам привычным и даже ходовым, одновременно свидетельствует и о цитатности, вторичности мыслей героя, и о естественности, даже универсальности переживаемого им настроения: это близко всякому.

Главный «грех» такого поэтического, как у Александра, видения мира не в том, что с точки зрения литературности оно вторично, а в том, что, эстетически гармонизируя мир, герой не учитывает главного: исторические формы жизни — и всех людей и отдельного человека — постоянно меняются, они уже не соответствуют его поэтическим представлениям.

В родной, идиллический мир детства можно физически вернуться, но нельзя вновь «совпасть» с ним — потому, что изменился и продолжает меняться сам герой, и потому, что процесс изменений вот-вот коснется и этого мира.

В начале VI главы 2-й части романа дан пейзаж, который явно рифмуется с описанием усадьбы, помещенным в начале 1-й части «Обыкновенной истории». Это идеальный (Ю. В. Мани) ландшафт: озеро, солнце, цветы. Но это уже не совсем «тот», привычный мир. О смысле грядущих здесь перемен читатель может догадаться по особому сюжету «Гроза». Как бы на наших глазах идиллический мир превращается в мир страстей и борений.

До определенной поры Александр верит, что его «бегство» в мир «покоя» будет счастливым. Не случайно он вспоминает «руссоистские» строки из пушкинских «Цыган» о людях городов, которые

. . . . . в кучах за оградой,  
Не дышат утренней прохладой,  
Ни вешним запахом лугов.

О герое сказано, что он «начал постигать поэзию *серенького неба, сломанного забора, калитки, грязного пруда и трепака*» (I, 313). Александр понял красоту прозаического: на той же странице сказано о «теньеровской» картине, которая видна из окна. Мы сразу вспоминаем о коллекции фламандских мастеров Адуева-старшего. Поэзию «калитки» и «сломанного забора»

<sup>71</sup> Этот мотив был популярен и у немецких романтиков. См. об этом: *Топоров В. Н.* Заметки о поэзии Тютчева (Еще раз о связи с немецким романтизмом и шеллингианством) // Тютчевский сборник. Таллинн, 1990. С. 35.

Александр смог понять, только пройдя через петербургский опыт. Этот новый, надевший халат, успокоившийся Александр, как и прежде, вдохновляется пушкинским словом, но, как и прежде, берет из него только «свое», то, с чем в данный момент он совпадает.

«Идеалист» Гончарова не сможет успокоиться, он почувствует «тоску по Петербургу», а теплое, семейное существование в Грачах он вновь увидит как «застой», «сон» (I, 316). Александр своим личным опытом подтвердит еще одну обыкновенную истину, которая в литературном сознании 40-х годов существовала уже как привычная и естественная. Молодой Ап. Майков в стихотворении «Раздумье» выразил ее так:

Блажен, кто под крылом своих домашних лар  
Ведет спокойно век! (...)  
Но я бы не желал сей жизни без волнения;  
Мне тягостно ее размерное течение.

В себе самом герой Гончарова обнаружит препятствия, мешающие ему слиться с этим «покоем». Одно из таких препятствий — печоринское безверие и скепсис. В церкви на всенощной Александр думает: «Ах! если б я еще мог верить в это! (...) Младенческие верования утрачены, а что я узнал нового, верного?.. ничего: я нашел сомнения, толки, теории... и от истины еще дальше прежнего (...) Боже!.. когда теплота веры не греет сердца, разве можно быть счастливым?» (I, 310).

Вновь речь о том, что обыкновенный молодой человек идет «по следам» литературных героев, которые воспринимаются как исключительные личности. В обыкновенной судьбе обнаруживаются те же порывы, катастрофы, мечты, что и у избранных. Но надо отметить и принципиальное отличие Александра Адуева от этих избранных, будь то Вергер или Онегин, Антиох («Блаженство безумия») или Печорин: ни одна утрата, ни один конфликт не останавливает естественный, обыкновенный ход его жизни; его душевные и духовные тупики и болезни никогда не перекрывают естественных возможностей его организма и личности в целом исцеляться и возрождаться. Он гораздо больше, чем названные герои, зависит от нормального, так сказать, потока времени, потока, который вносит естественные перемены в его внутренний мир.

Каждый раз, когда герой «Обыкновенной истории» переживает «катастрофу», гончаровский юмор дает нам почувствовать: это «не смертельно». Вот, например, катастрофа в отношениях с Наденькой. Вспомним эпизод на лестнице. Герой только что услышал из уст Наденьки, что она его больше не любит. Выйдя на лестницу, Александр рыдает, горе его искренне и абсолютно. И далее Гончаров «вдруг» дает длинный комический диалог дворника и его жены, которые гадают, кто это «воет»: собака, мошенник или человек, который обронил деньги (I, 154—155). Автор заставил нас засмеяться, и мы догадываемся: эта рана зарастет. Эта же догадка возникает в читателе и в целом ряде других ситуаций: например, когда, посрамленный отцом Лизы, Александр собирается утопиться.

Судьба Александра Адуева всякий раз подтверждает наиболее общие, почти универсальные закономерности. Об одной из них Пушкин сказал так: «Что пройдет, то будет мило» («Если жизнь тебя обманет...»). Проявление такой «обыкновенной» (это происходит помимо его воли) закономерности в его судьбе теперь не кажется герою унижительным. Проклинавший петербургскую жизнь Александр теперь по-другому видит прошлое: «Минувшее предстало ему в очищенном свете». Одна из гончаровских фраз — прямая отсылка к пушкинскому стихотворению. «Он, — сказано о герое, — помирился с прошедшим; оно стало ему мило» (I, 314).

Александр открыл на примере собственной жизни то, о чем Пушкин сказал в стихотворении «Телега жизни». Его жизнь, как и жизнь каждого, подчинена общим закономерностям: молодость, зрелость, старость.

Противоречие между стремлениями личности и непреложными законами бытия в сознании Адуева-младшего не разрешается с помощью напряженных, глубоких медитаций, оно снимается самым естественным ходом его внутренней жизни. Он понял, покорность «общему закону», текучесть, изменчивость чувств не делают человеческое существование бессмысленным. Полнота жизни подразумевает причастность человека к страданиям, ибо в них «много важных условий, которых разрешения мы здесь, может быть, и не дождемся» (I, 316). «Здесь» — значит в земной жизни.

О возвышающем душу страдании не раз писали русские поэты.

Пушкин:

Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать...

(«Элегия»)

Баратынский:

Поверь, мой милый друг, страданье нужно нам;  
Не испытав его, нельзя понять и счастья...

(«К Коншину»)

Позже о страдании, не только приносящем боль, но и освобождающем, просветляющем человека, противостоящем «мертвой пустоте», «мертвенности души», даже о «счастье страданья» писали Некрасов, Тютчев, Аполлон Григорьев. В 1840-е годы этот мотив стал уже привычным и был иронически переосмыслен в тургеневской «Параше». Но он не мог утратить свою связь с правдой «обыкновенного». В письме Александра именно это слова о необходимости и благотворности страдания в максимальной степени поддержаны авторской интуицией и воспринимаются как истина. Переболев печоринским скепсисом и безверием, герой «Обыкновенной истории» в высшей точке своего духовного развития приходит к христианскому пониманию судьбы и признанию высшей, божественной закономерности в жизни человека, Промысла Божьего.

В литературе об «Обыкновенной истории» давно сказано о неподготовленности, неожиданности эпилога. Александр, написавший строки о страдании, о Божьем Промысле, и Александр, рассказывающий о выгодной женитьбе, — это как будто два разных человека. Неожиданность «превращения» героя становилась для читателя «эстетическим знаком, сообщающим „нечто“ нашему разуму и чувствам». <sup>72</sup> Да, это так. Но при всей эстетической обозначенной неподготовленности финала мы сможем понять эпилог как особую часть сюжета романа, если истолкуем его как итог, следствие, закономерность. Эпилог может только казаться неожиданным.

Трех главных героев своих романов Гончаров наделил общим свойством: все они в большей или меньшей степени обладают художественным видением мира. Еще Де-Пуле писал, что Илья Ильич истинный поэт, «хотя не написал ни одного сонета». <sup>73</sup> Что касается Александра Адуева и Райского, то они стремятся творчески реализовать себя именно как писатели. Зачем нужно было Гончарову, чтобы его «идеалисты» пробовали себя в художественном творчестве? Сопоставление Александра Адуева и Райского в этом плане особенно показательны. В обоих романах возникает параллель: так пишет герой

<sup>72</sup> Манн Ю. В. Философия и поэтика «натуральной школы». С. 254.

<sup>73</sup> См.: Григорьев Аполлон. Литературная критика. С. 336.

(тут важны и стиль, и жанр, и способность к психологическому объяснению человека), а так — сам автор романа. Отмечено, что наличие, условно говоря, «романа в романе» приводит к тому, что «основное пространство текста воспринимается как реальность»,<sup>74</sup> т. е. по отношению к произведению, которое пишет герой, остальной текст вытупает как «сама жизнь». Пожалуй, точнее будет сказать, что у читателя возникает двойное восприятие этого текста — и как текста, и как жизненной реальности. Конечно, в «Обрыве», где автор сосредоточен на проблемах философии и психологии творчества, это соотношение представлено более наглядно.<sup>75</sup> Но аналогичная схема просматривается и в «Обыкновенной истории».

Эволюция Адуева-писателя дается в романе параллельно его «человеческой» эволюции. Этапы литературной деятельности Александра тоже очень естественны и обыкновенны. Сперва он предстает как автор унылых элегий. Затем — повестей о великих людях, очевидно, в духе Н. Кукольника, который, по словам И. И. Панаева, «полагал, что ему по плечу были только героические личности».<sup>76</sup> Следующий этап в творчестве Александра — повесть о двух возлюбленных, которые бежали в Америку (их «преследует закон», «целый мир забыл их», соперник героя, оказавшись через двадцать лет в тех краях, обнаружил в лесу хижину и их скелеты), в духе вульгарного романтизма, эксплуатировавшего экзотические фабулы. Писал Александр Адуев и «путешествия»: жанр этот и в 30-е и 40-е годы был очень популярен. И наконец, надо отметить и его повесть о людях Тамбовской губернии, написанную в духе произведений натуральной школы: никакого романтизма, трезвый, «натуральный» взгляд на жизнь. Герои повести — «клеветники, лжецы и всякого рода изверги — во фраках, изменницы в корсетах и в шляпах» (I, 201). Тут чувствуется тот крен в «физиологизм» и «натуральность», которые не принимал сам Гончаров.

Адуев-писатель меняется, но каждое его новое произведение — это повторение того, что настоящая литература уже сделала «вчера», он абсолютно вторичен. Даже кратких сведений о литературных произведениях достаточно, чтобы понять их слабости. В его сознании жизненные явления делятся на две категории — «поэзия» и «проза». Он может писать и о том и о другом. Но жизни в ее полноте он передать не сможет, потому что «поэзия» и «проза» в его взгляде на мир сосуществуют, так сказать, не смешиваясь. Чего не хватает писателю Адуеву, писатель Гончаров демонстрирует постоянно, например на «своем» пейзаже. Описание ночной Невы построено именно как органичный сплав деталей, которые по адуевским меркам относятся к различным сферам. В этом описании «носителем лирической эмоции» (Л. Я. Гинзбург) оказывается и «песня» и лай сторожевой собаки — на равных. Пушкинский опыт в авторском видении мира проявляется в том, что различные сферы человеческого бытия, «высокое» и «низкое», «поэзия» и «проза», поняты как равно достойные внимания и взаимосвязанные.<sup>77</sup>

Смена жанров в творчестве Александра говорит о его движении к роману. Но романа ни один из героев трилогии Гончарова написать не может. Главное препятствие — им недоступна тайна внутренней жизни человека. А без этого, по гончаровским меркам, нет романа. Высшая точка в духовной эволюции

<sup>74</sup> Уч. зап. Тартуского ун-та. Вып. 567. Текст в тексте. Труды по знаковым системам. XIV. С. 18.

<sup>75</sup> См.: Райнов Т. И. «Обрыв» Гончарова как художественное целое // Вопросы теории и психологии творчества. Харьков, 1916. Т. VII. С. 32—75.

<sup>76</sup> Панаев И. И. Литературные воспоминания. Л., 1950. С. 100.

<sup>77</sup> См.: Энгельгардт Б. М. Фрегат «Паллада» // Гончаров И. А. Фрегат «Паллада». Л., 1986. С. 753—760.

героя отмечена его догадкой, что писательского таланта у него нет. Писательское эпигонство Александра — знак несостоятельности его притязаний быть творческой личностью в жизни, подняться над уровнем обыкновенного.

Понять эпилог «Обыкновенной истории» помогут два других романа Гончарова, в которых даны другие варианты финала судьбы «неизлечимого романтика», «идеалиста».

У гончаровского героя, который не достигает гармонии в отношениях с миром, три варианта судьбы. Или, как Илья Ильич, «уйти» в мечту, в созерцательное существование, максимально ограничив свои контакты с «трагической» его жизнью, меняющимся миром, миром «случайностей», миром бесконечных перемен. Конфликт Обломова с этим миром неизбежен, мир не переменится в соответствии с идеалом Ильи Ильича. А сам он никогда не сможет и не согласится соответствовать этому миру.

Или, как Райский, сублимировать живущую в идеалисте тоску по гармонии в бесконечный процесс художественного творчества: все равно какого — живопись, писательство, ваение.

Или, как Александр Адуев, пойти на принципиальный компромисс. Но в том случае, когда речь об идеалисте, такой компромисс означает провал в пошлость. И тут уместно вновь вспомнить высказывание В. Майкова о том, что «обыкновенная история» человеческой жизни заканчивается «или односторонностью или совершенною пошлостью».<sup>78</sup>

«Совершенная пошлость» — участь Александра, потому что пошедший на компромисс с жизнью «идеалист» как бы должен переродиться. Он совсем не похож на своего дядю, каким тот был пятнадцать лет назад. Это разные типы личностей и типы гончаровских героев. От признания общих закономерностей человеческого бытия до подчинения обыденным принципам поведения, которые диктуют сегодняшние обстоятельства, — немалое расстояние. «Слом» Адуева-младшего произошел не потому, что жизнь петербургская резко изменилась. «Преобразование» героя, данное в эпилоге, — это резкое авторское напоминание о социальных мотивировках, которые звучали, но приглушенно в основной части сюжета. Вернувшийся в Петербург Александр оказался в той фазе своего развития, когда его внутренних личностных сил оказалось уже недостаточно, чтобы противостоять давлению обстоятельств, «века».

Идеализм Александра подан автором, в частности, как идеализм молодости. Как сказано в гоголевском «Портрете»: «Жизнь его уже коснулась тех лет, когда все, дышащее порывом, сжимается в человеке». Приехавший второй раз в Петербург Александр оказался в той стадии своего развития, когда на смену энтузиазму и идеализму молодости должны были прийти энтузиазм творческой личности, энтузиазм новатора в жизни, энтузиазм Чацкого. Но в герое «обыкновенной» истории такого энтузиазма оказалось недостаточно. Не защищенный «идеализмом», сумасбродством, «поэзией» молодости, Александр Адуев оказался под жестким прессом обстоятельств. И поддался им. В эпилоге Александр показан как бы в иной эстетической системе. В частности, меняется природа комического, которое так много определяет в авторской позиции. Новый Александр приобрел черты гоголевского героя. Его сегодняшнее поведение легко расшифровывается с помощью известной гоголевской формулы: «Не более ли теперь имеет электричества чин, денежный капитал, выгодная женитьба, чем любовь?» Создается такое впечатление, что Гончаров сознательно ориентирует читателя на этот гоголевский контекст.

<sup>78</sup> На эту цитату в связи с эпилогом «Обыкновенной истории» обратил внимание В. И. Сахаров. См.: Сахаров В. И. Добиваться своей художественной правды: Путь И. А. Гончарова к реализму // Контекст-91. М., 1991. С. 121.

По концепции Гончарова, только творческая личность может уйти от диктата обстоятельств, «века». Но «обыкновенному идеалисту» это не по силам.

Итак, создавая свой первый роман, свою «сказку», Гончаров стремился в «обыкновенной» истории молодого «идеалиста» выявить максимально обобщенное, почти универсальное содержание. В создании образа «живой жизни», на фоне которого разворачивается спор главных героев, в раскрытии их характеров громадную роль играет литературный контекст. Обилие литературных параллелей дает возможность читателю осознать родство «обыкновенного» Александра Адуева с героями, которые традиционно понимаются как исключительные личности: Вертер, Онегин, Алеко, Печорин, Антиох («Блаженство безумия» Н. Полевого), Рене («Рене» Ф. Шатобриана). Обилие литературных параллелей, выявляющих вневременной смысл «сказки», напряженное звучание темы судьбы убеждают в том, что «Обыкновенная история» не должна прочитываться как сугубо социально-бытовой роман. Конфликт «обыкновенного идеалиста» с жизнью, невозможность достичь желанной гармонии — это подтвердят и два других романа Гончарова — обусловлены не только «сегодняшними», но и «вечными» причинами, скрытыми в самом человеке. Этот ракурс в изображении обыкновенной судьбы определил то, что первый роман Гончарова стал важной вехой в становлении русского психологического романа.

Е. А. КРАШНОЩЕКОВА (США)

## НАЦИОНАЛЬНАЯ МЕНТАЛЬНОСТЬ, ПРОГРЕСС И РЕЛИГИЯ

(«ФРЕГАТ „ПАЛЛАДА“» И. А. ГОНЧАРОВА)

Трудно найти в русской литературе прошлого века произведение, столь очевидно корреспондирующее с ситуацией сегодняшнего дня, как «Фрегат „Паллада“» И. А. Гончарова (1855—1858). Созданная писателем единая человеческая Вселенная как бы предсказала ощущение людей кануна нового тысячелетия, когда могущественные средства массовой информации и сверхзвуковые скорости передвижения породили видение Земли как «шарика», где судьба одной ее части немедленно отзывается в судьбе другой. Одновременно акцент писателя на разнообразии и неповторимости наций, населяющих Европу, Азию и Африку, и на проблемах, которыми чревата неравномерность их исторического развития, оценивается с особой остротой в дни беспрецедентного роста национального самосознания и повсеместного возникновения региональных конфликтов.

В работах о творчестве И. А. Гончарова ныне окончательно утвердилось мнение, что книга «Фрегат „Паллада“», скромно названная автором «очерки путешествия» и долгое время числившаяся по разряду «юношеской литературы», — зрелое художественное создание, равное в этих двух показателях знаменитым романам писателя. Сам автор не раз подчеркивал, что в описании увиденного он «не спроста, как думают, а умышленно, иногда даже с трудом, избегал фактической стороны и ловил только артистическую, потому что писал для большинства, а не для академии».<sup>1</sup> Четкая художественная задача была заложена в произведение с самого начала работы и, претерпевая изменения в ее процессе, неизменно оставалась действенной до конца многолетнего труда. Возможно, в полемике с многочисленными авторами «очерков путешествий», более всего озабоченных скрупулезной достоверностью передачи увиденного, Гончаров писал: «Голых фактов я сообщать не люблю, я стараюсь прибирать ключ к ним...»<sup>2</sup> Казалось, этот ключ находился под руками: параллель между жизнью своей и своего народа и «жизнью народа, который хочешь узнать».

Прибегая к испытанному принципу, диктуемому самим материалом, Гончаров четко осознавал свою особую задачу как художника-психолога: через «вглядыванье, вдумыванье в чужую жизнь, в жизнь ли целого народа или одного человека» дать читателю «такой общечеловеческий и частный урок, какого ни в книгах, ни в каких школах не отыщешь» (с. 35). Эти слова приоткрывают суть гончаровского подхода к созданию собственного художественного мира. Он ориентирован на раскрытие человеческого элемента в двух

<sup>1</sup> Цит. по: *Цейтлин А. Г.* И. А. Гончаров. М., 1950. С.135.

<sup>2</sup> *Гончаров И. А.* Фрегат «Паллада»: Очерки путешествия в двух томах / Изд. подг. Т. И. Орнатская. Л., 1986. С. 621 (серия «Литературные памятники»). Далее ссылки на это издание даются в тексте.

проекциях: жизнь целого народа и одной личности. Отсюда и два урока: частный (непосредственно связанный с местом — Географией и временем — Историей) и общечеловеческий (всемирный и всевременной). Таким образом, привычная в «литературных путешествиях» (именно так может быть определен жанр книги Гончарова) параллель должна быть раскрыта во «Фрегате „Палладе“» и с проникновением в человеческую (личную и национальную) психологию, и при сохранении традиционного для путешественников внимания к географической, этнографической и иной конкретике.

Задача, беспрецедентно трудная сама по себе, усугублялась тем, что книга писалась и публиковалась в судьбоносные годы русской истории — канун и начало Великих реформ, для Гончарова связанных с именем царя Александра Второго, именуемого им Преобразователем. Ожидание неминуемого конца почти двадцатилетней стагнации, последовавшей в России после европейских революций 1848 года, витало в воздухе в момент отъезда Гончарова в экспедицию, а по возвращении это предощущение превратилось в уверенность. Как тонко заметил В. Шкловский, «кризис, обозначившийся Крымской кампанией, скрыт, но глубоко существует в этой книге путешествий и определяет все течение повествования так, как подводные горы и отмели изменяют направление морских течений».<sup>3</sup>

Гончаров по природе своего дарования принадлежал к художникам, которым присущ неизменный интерес к отображению самого хода истории и живописанию судьбы рядового человека в ситуации смены времен. Стремясь «свести все виденное... в один образ и одно понятие» (с. 717), писатель передавал динамику и драматизм переходной эпохи через живописание двух исторических и одновременно индивидуально-человеческих состояний (ленивой фаталистической созерцательности и рационалистической целеустремленной активности). Эти два состояния запечатлелись во многозначных и всеобъемлющих образах — Сон и Пробуждение.

Во «Фрегате „Палладе“» гончаровская земная Вселенная формируется по закону превалирования в том или ином ее районе одного из этих двух процессов, и образы Сна и Пробуждения соответственно становятся лейтмотивами при описании той или иной страны. А так как понятие Страны у писателя-психолога реализуется в представлении о Человеке, то и национальные типы (их строй мысли и образ жизни) метафорически осмысляются в координатах этих двух состояний. Контраст Сна и Пробуждения разрешается, по Гончарову, в движении истории, которое находит свое образное воплощение в ведущих мотивах книги — Прогресс и Цивилизация. Оба мотива неразрывно связаны, часто перекрывают друг друга, цивилизация — итог прогресса, а сам прогресс обеспечивается цивилизацией. В этих мотивах воплотился социальный и этический идеал Гончарова, с высоты которого он судит и о нации в целом, и о человеке. Современники упрекали писателя в «положительном отсутствии идеала во взгляде»,<sup>4</sup> поскольку ассоциировали идеал с утопией. Гончарову по природе его художественного мышления была чужда всякая утопия. Достаточно сослаться на главу «Ликейские острова» из «Фрегата „Паллады“», где иронически переосмысливается руссоистская (сентименталистско-карамзинская) мечта о «золотом веке» на избежавших влияния цивилизации прекрасных островах.

Как показал В. Мельник («Этический идеал И. А. Гончарова», 1991), автор «Обломова» не принимал утопии, видя в ней остановку истории. Действительно, по мнению Гончарова, «между действительностью и идеалом... лежит бездна,

<sup>3</sup> Шкловский В. Заметки о прозе русских классиков. М., 1955. С. 242.

<sup>4</sup> Григорьев А. Искусство и нравственность. М., 1986. С. 198.

через которую еще не найден мост, да едва и построится когда».<sup>5</sup> «Писателя гораздо более занимает проблема движения к идеалу, ибо движение к идеалу и есть история человека и человечества — собственно жизнь. На диалектике этого движения и сосредоточено все его внимание как художника... правильный, „идеальный“ процесс достижения идеала (процесс истории) — это и есть универсальный гончаровский идеал, нашедший выражение во всех его произведениях».<sup>6</sup> «Правильный», по Гончарову, — это неостановимый, но и не насильственно подгоняемый процесс, в котором не упущен ни один естественный виток («я — способен ни увлекаться юношески новизной допыяна крайними идеями прогресса, ни пятиться боязливо от прогресса назад...» — 7, 386). Такой прогресс захватывает природу и общество — это «химическо-исторический процесс, в котором пустыни превращаются в жилые места, дикари возводятся в чин человека, религия и цивилизация борются с дикостью и вызывают к жизни спящие силы» (с. 525). Прогресс универсален и в другом отношении: он совершается совместными усилиями всего человечества, теми же людьми, «которые в одном углу мира подали голос к уничтожению торговли черными, а в другом учили алеутов и курильцев жить и молиться...» (с. 525).

Как видим, Прогресс мыслился Гончаровым не в материальных, тем более технических, а прежде всего в духовно-нравственных категориях, хотя он и ценил материальный комфорт, что несет «новейшая цивилизация», противопоставляя его феодальной роскоши. В той же главе «Ликейские острова» представлена жизнь, доведенная трудом «до крайней степени материального благосостояния» (конечно, в контексте туземной — «грязной, грубой, ленивой и буйной» — жизни). Но Гончаров не признает ее «развитой» (цивилизованной), поскольку «область ума и духа цепенеет еще в сладком младенческом сне» (с. 387). Только «просветленное бытие» — «царство жизни духовной» — конечная цель Прогресса, по Гончарову.

Известна полемика писателя с позитивизмом, столь увлекшим молодых интеллектуалов эпохи Великих реформ. Писатель внимательно прочитал книгу английского позитивиста Г. Бокля «История цивилизации в Англии». В ней утверждалось, что «прогресс цивилизации предопределен не совершенствованием морали, а стало быть, и не опорой на религиозные догмы, но развитием и углублением научного познания».<sup>7</sup> Для Гончарова залог Цивилизации — и активная деятельность по созданию материальных ценностей, и борьба за нравственное совершенствование человека. Споря с Боклем, Гончаров писал: «Нравственное несовершенство, конечно, зависит от неведения, но большей частью и от дурной и злой воли. А победа последней достижима не одним только ведением, но и силою воли! А потому Заповеди и Евангелие будут на этом пути единственными руководителями!» (8, 156).

Понятие «просветленного бытия» — «развитая жизнь» — в книге Гончарова непосредственно предопределено христианскими духовными ценностями. Они символизируют само существо «новейшей цивилизации», успешно завоевывающей весь мир. Поэтому в книге Гончарова оказываются неразрывно связаны национальная ментальность, социальный прогресс и христианство. Рядом с мотивом Прогресса и Цивилизации идет мотив Веры. Подобная связь придала цельность книге Гончарова, но определенным образом ограничила проникновение писателя в духовную жизнь нехристианских народов. Надо отметить, что православие — официальная религия, социальный институт — часто име-

<sup>5</sup> Гончаров И. А. Собр. соч.: В 8 т. М., 1980. Т. 8. С. 253. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

<sup>6</sup> Мельник В. И. Этический идеал И. А. Гончарова. Киев, 1991. С. 13—14.

<sup>7</sup> Цит. по: Мельник В. И. Этический идеал И. А. Гончарова. С. 84.

нуется Гончаровым «государственной религией»; он разделяет отношение православия к власти и государству, которые всегда ассоциируются с подавлением и несвободой. Характерно такое замечание писателя в последние годы жизни: власть «теперь не следит за тем, религиозны ли они (жители), ходят ли в церковь, говеют ли? И хорошо делает, потому что в деле религии свобода нужнее, нежели где-нибудь» (7, 388). Но несмотря на это признание, при сравнении России с Англией и Францией с их многопартийностью и свободой прессы Гончаров с горечью пишет: «У нас этого быть не может. У нас все должны стоять за правительство, за господствующую религию — всякое отступление от того и другого — считается преступлением» (7, 368).

Христианская вера, по Гончарову, лишена всякой официозности и затрагивает глубоко интимные струны человеческого сердца. Тема «сердца» как человеческого богатства и одновременно источника слабости человека в жизненной борьбе — главная в романе «Обломов» (1858). Известно, что антиномия «ум — сердце» — самое широкое и всеобъемлющее противостояние во всех романах Гончарова. «Ум» связывался с наследием античной этики, «сердце» — с этикой христианской. Позиция Гончарова — в стремлении к органическому единству наследия античности и достижений христианства: «Ум тогда только — истинный и высокий ум, когда он и ум и сердце вместе!»<sup>8</sup> Наиболее полно восприятие Гончаровым существа христианства выразилось в статье «Христос в пустыне. Картина г. Крамского» (1874). Это отнюдь не философский трактат: более всего Гончарова интересуют проблемы искусства, предмет анализа — живописные сюжеты с тематикой из Священного писания, созданные в годы, когда «разъедающие начала» — «отрицание, скептицизм... вторглись всюду, в науку, во все искусства, в жизнь» (8, 62). В этой ситуации разгула нигилизма и пропаганды позитивизма картины таких художников, как Н. Ге и И. Крамской, желавших «уйти из-под ферулы условных приемов исторической школы» (8, 63), объявлялись «лишенными их религиозного содержания». Гончаров берет художников под защиту, рассматривая их картины («Тайная вечеря», «Христос в пустыне») в контексте поисков реализма, от появления которого в искусстве «религиозное, не фарисейское чувство не смутится» (8, 63). Гончаров признает, что возможности живописи как таковой ограничены: «...никакая кисть не изобразит всего Христа, как Богочеловека, божественность которого доступна только нашему понятию и чувству веры — истекающим не из вещественного его образа, а из целой жизни и учения» (8, 64), — и полемизирует с теми, кто требует отображения в Христе «сверхъестественного», «божественного»: «Если б Иисус Христос, приняв образ человеческого, придал ему черты своего божественного естества, тогда не только все иудеи, но все люди, весь мир сразу пали бы ниц и признали в нем Бога, следовательно, не было бы ни борьбы, подвига, ни страданий, ни тайны искупления! Где была бы заслуга Веры, которой одной требует учение Христово!» (8, 67).

Незаурядный человек подвига и страданий («миллона терзаний») — в центре критических статей Гончарова 70—80-х годов (Чацкий, Гамлет, Белинский...).<sup>9</sup> Христос Крамского (в описании Гончарова) — в этом же ряду: «В образе Христа можно и должно представлять себе все совершенства — но выразившиеся в чистейших и тончайших человеческих чертах! Конечно, это и будет то, что схватывают в человеке как искру божества» (8, 68). Создателю «Сикстинской мадонны» отданы самые восторженные слова писателя, поскольку все его

<sup>8</sup> Гончаров И. А. Необыкновенная история // Сборник Российской Публичной библиотеки: Т. 2. Пгр., 1924. С. 40 (Материалы и исследования; Вып. 1).

<sup>9</sup> См. об этом в моей статье «Критическое наследие И. А. Гончарова» (в кн.: Гончаров-критик. М., 1981).

попытки нарисовать Божество разрешались «воплощением того, что есть самого чистого и нежного и совершенного в человеческой натуре» (8, 69).

Христианство, утверждает Гончаров, — самая высшая и чистая из существовавших и существующих религий. Способное «развиваться до фанатизма и давать героев и мучеников... оно одно, поглотив древнюю цивилизацию и открыв человечеству бесконечную область духа — на фундаменте древней пластики, воздвигло новые и вечные идеалы, к которым стремится и всегда будет стремиться человечество» (8, 70). Нравственно-гуманистическая трактовка христианского учения предопределена спецификой самого дарования Гончарова, глубоко отличного, к примеру, от дарования писателя с «религиозным исканием» — Ф. Достоевского. Сравнивая этих двух авторов, Л. Толстой называл Гончарова пренебрежительно «эстетиком». Действительно, «не стремление к философской мысли, а любовь к образу, ее воплощающему, — вот что отличает Гончарова, например, от писателя-философа Достоевского», читаем в современном исследовании.<sup>10</sup> Но очевидно, что опосредованное воплощение христианского нравственного идеала не менее продуктивно, чем непосредственное. «В нравственном развитии дело состоит не в открытии нового, а в приближении каждого человека и всего человечества к тому идеалу совершенства, которого требует Евангелие» (8, 156—157), — записывал Гончаров. Социальный прогресс во «Фрегате „Палладе“» и мыслился как движение всех наций по пути, указанному Христом. В труде по созданию цивилизованной жизни реализуется долг человека перед нацией, долг нации перед человечеством — возвращается творцу «плод от брошенного им зерна» (с. 525).

Исторический прогресс раскрывается Гончаровым через человеческую личность, а столкновение различных социальных и национальных укладов — как конфликт типов сознания или, как сейчас принято говорить, ментальностей (менталитетов). Отношения общечеловеческого и национального начал, их сложное переплетение — предмет размышлений писателя. Он спорит с «космополитами», которые не признают «узких начал национальности, патриотизма» и заявляют: «Мы признаем человечество и работаем во имя его блага, а не той или другой нации!» (7, 382), но дорожит и вселенской общностью людей. В рассказе «Литературный вечер» (1880) Гончаров вкладывает собственные мысли в уста старика Чешкова (прототип — поэт Ф. И. Тютчев): «Народность, или, скажем лучше, национальность — не в одном языке выражается. Она в духе единения мысли, чувств, в совокупности всех сил русской жизни... необходимо каждому народу переработать все соки своей жизни, извлечь из нее все силы, весь смысл, все качества и дары, какими он наделен, и привести эти национальные дары в общечеловеческий капитал! Чем сильнее народ, тем богаче будет этот вклад и тем глубже и заметнее будет та черта, которую он прибавит к всемирному образу человеческого бытия» (7, 105). В живописании каждой страны гончаровской Вселенной подчеркивается ее специфика, и одновременно представители всех наций являют «всемирный образ человеческого бытия».

Национальные ментальности понимались писателем как подвижные, а не застывшие, закоренелые структуры. Способность к движению и обогащению достижениями других народов — залог процветания нации. Поэтому Гончаров и верил, что славянофильство, «оставаясь тем, что оно есть, то есть выражением и охранением коренного славяно-русского духа, нравственной народной силы и исторического характера России, будет искренне протягивать руку к всеобщей, то есть европейской культуре» (8, 117).

<sup>10</sup> Мельник В. И. Этический идеал И. А. Гончарова. С. 28.

Во «Фрегате „Палладе“» национальные ментальности закономерно рассматриваются в трех временных проекциях. Внимание Гончарова к прошлому мотивировано его твердым сознанием, что история — «способ яснейшего уразумения жизни», так как «человек есть продукт не одной минуты, а целого ряда веков и поколений...»<sup>11</sup> И сложившееся в прошлом общественное сознание вступает в сложное взаимодействие с Прогрессом. Принципиальное значение имеет такое суждение Гончарова: «в основе коренной русской жизни» навсегда останутся некоторые «племенные ее черты, как физиологические особенности, которые будут лежать в жизни и последующих поколений и которых, может быть, не снимет никакая цивилизация и дальнейшее развитие, как с физической природы и климата России не снимет ничто ее естественного клейма» (7, 443). Будущее не подается Гончаровым в виде мечты и фантазии, оно улавливается в отдельных приметах настоящего. Живая современность стоит в центре книги и определяет ее лицо.

\* \* \*

Первой в книгу «Фрегат „Паллада“» входит Англия, что было продиктовано маршрутом кругосветной экспедиции адмирала Е. Путятина. Но в «литературном путешествии» подобное начало приобретает особый, глубоко содержательный смысл. Обычно рассмотрение образа Англии ограничивают первой главой, игнорируется развитие его на протяжении всей книги и, что естественно в таком случае, уточнение и обогащение от одной главы к другой. В первой главе Гончаров подходит к типу англичанина с заранее сложившимся предубеждением человека, которому при всех обстоятельствах «свое» милее «чужого». Очевидно и влияние на Гончарова образа Англии, представленного в «Письмах русского путешественника» Н. Карамзина.<sup>12</sup> Оба писателя отмечают успехи Англии, но, противопоставляя «человека сердца» (русского человека) англичанину, не принимают его рационализма и практичности, сформированных в лоне протестантской этики. Подобный тип личности Гончаров сравнивает с машиной: полезной, продуктивной, но лишенной обаяния, что исходит от человека. Гончаров на первых страницах книги готов предпочесть трудолюбию законопослушного и прагматичного англичанина патриархальную леность русского помещика из глубинки, окрашенную безыскусственной добротой (таков смысл двух вставных новелл, которые условно можно назвать «День новейшего англичанина» и «День русского помещика»).

Но в последующих многочисленных описаниях вездесущих англичан писатель, пусть без особой охоты, но явно отказывается от сугубо этического критерия. И тогда из-за фигуры узкомыслящего дельца появляется преобразователь-цивилизатор, обладающий «неутомимой энергией и неутолимой жадностью и предприимчивостью» (с. 229). Сама цивилизация середины прошлого века именуется «британской», и по отношению разных наций к этой цивилизации прогнозируется их историческая судьба.<sup>13</sup> В советской литературе о Гончарове его обвиняли в апологии буржуазного прогресса и называли певцом колониализма. Но абсолютно очевидно, что Гончаров мыслил другими

<sup>11</sup> Гончаров И. А. О пользе истории / Неделя. 1965. № 35.

<sup>12</sup> Об этом см. в моей статье «Фрегат „Паллада“»: жанр—путешествие (Н. М. Карамзин и И. А. Гончаров)» (в кн.: Материалы Международной конференции, посвященной 180-летию со дня рождения И. А. Гончарова. Ульяновск, 1993 (в печати)).

<sup>13</sup> См.: Краснощекова Е. А. «Обломов» и «Фрегат „Паллада“» (взаимовлияния) // Материалы Международной конференции, посвященной 100-летию со дня смерти И. А. Гончарова. Бамберг, 1993.

категориями: «Он был просто „идеологом прогресса“, который в XIX веке являлся именно буржуазным».<sup>14</sup>

В гончаровской Вселенной, художественно реализовавшей присущую писателю контрастность мышления, Англии — синониму Пробуждения — противостоит мир абсолютного Сна — островные страны. Их народы еще даже не осознали себя в качестве части человечества, а свои земли как ячейки Вселенной. Тотальное непробуждение «этих младенцев человечества» в гончаровской интерпретации равносильно несуществованию — смерти: «Все спит, все немеет... это не временный отдых, награда деятельности, но покой мертвый, непробуждающийся» (с. 84). В подобную контрастно прорисованную Вселенную суждено было вписаться Японии, куда, собственно, и направлялась экспедиция Путягина с заданием, опередив американцев, заключить торговый договор с близким и в то же время таким далеким соседом.<sup>15</sup> Образ этой страны стал художественной вершиной «Фрегата „Паллады“». В создании подобного образа у Гончарова не было предшественников, хотя и не он открыл Японию русскому читателю (достаточно назвать книгу капитана В. Головнина, который провел несколько лет в плену у японцев<sup>16</sup>).

Японии — «странной, занимательной... своей неизвестностью стране» — Гончаров находит особое место в той земной Географии и человеческой Истории, что представлены в его книге. В свете ведущих образов (Сон — Пробуждение) феодальная Япония занимает во Вселенной Гончарова срединное положение между двумя крайностями: «новейшей цивилизацией» и жизнью туземцев. Путешественнику, прибывшему в Нагасаки, «неприятно видеть этот сон, отсутствие движения... Нет людской суеты, мало признаков жизни» (с. 252). Но ему ясно, что это происходит не от природной неразвитости, а от несвободы и длительного всеобщего застоя, вызванного насильственной остановкой исторического развития после избиения и изгнания христианских (католических) миссионеров и прихода к власти клана Такугава (эпоха Эдо). Путешественник восклицает: «Не скучно ли видеть столько залогов природных сил, богатства, всяких даров в неискусных руках, или, скорее, несвободных, связанных какими-то ненужными путями руках!» (с. 252). В течение почти трехсот лет Япония, страна с историей и культурой, по словам Гончарова, ловко убегала от ферулы цивилизации, упрямо отвергая «дружбу, религию и торговлю чужеземцев» (с. 246). Поэтому «младенчество» японцев — это не естественное состояние азиатских и африканских туземцев, оно более напоминает болезненное состояние стариков, впавших в детство. Старческий недуг развился от недостатка свежего воздуха свободы и движения: «Вот что значит запереться от всех: незаметно в детство впадешь» (с. 269). Ведущими лейтмотивами в описании мышления и действий японцев становятся образы, связанные с «младенчеством» и «старостью», — оба периода сходны неосуществленностью человеческого потенциала. Детское любопытство и изнеженность сочетаются в переводчиках и баниосах со стариковской сонливостью и медлительностью.

Гончаров видел трудолюбие японцев, их благоговейное отношение к природе, стоицизм при перенесении испытаний... Но куда с большей настойчивостью им отмечают качества иного порядка. Японская ментальность в таких ее признаках, как подозрительность, скованность при принятии

<sup>14</sup> Мельник В. И. Этический идеал И. А. Гончарова. С. 15.

<sup>15</sup> Lensen G. A. The Russian Push toward Japan. USA, 1971.

<sup>16</sup> Записки флота капитана Головнина о приключениях его в плену у японцев в 1812, 1813 и 1814 годах. С приобщением замечаний его о японском государстве и народе. Напечатана по Высочайшему повелению в Санкт-Петербурге в Морской типографии 1816 года.

решения, боязнь нового, связывается с обстоятельствами, которые должны быть изменены в самое ближайшее время. Это прежде всего «хитросозданная и глубоко обдуманная система государственной жизни» с многочисленными запретами, регулирующими ее функционирование и обрекающими людей на пассивное повиновение.<sup>17</sup>

Гончаров прочел много книг о Японии на нескольких языках, он имел представление о духовных истоках японской ментальности, которая формировалась под влиянием сложной амальгамы древних учений (заповеди Конфуция и его учеников, буддизм) и языческих местных верований (синтоизм). Но он практически игнорировал духовную основу японской ментальности, поскольку видел в восточных религиях и языческих верованиях больше препятствие прогрессу, чем источник, его стимулирующий. В статье «Христос в пустыне. Картина г. Крамского» Гончаров высказался очень категорично: «...нет другой цивилизации, кроме христианской, все прочие религии не дают человечеству ничего, кроме мрака, темноты, невежества и путаницы» (8, 71). Будущее Японии Гончаров увидел в лицах молодых людей (пока молчаливая оппозиция — потенциальная — «молодая Япония»), в его описании так отличающихся от лиц тех, кто представляет официальную Японию. Недаром сами портреты молодых богаты негативными конструкциями: «...у него нет столбняка в лице и манерах, какой замечен у некоторых из японцев, нет также самоуверенности многих, которые довольны своею участью и ни о чем больше не думают. Видно, что у него бродит что-то в голове, сознание и потребность чего-то лучшего против окружающего его» (с. 262); «Незаметно тоже было в выражении лица ни тупого самодовольствия, ни комической важности... как у многих из них. Напротив, в глазах, кажется, мелькало сознание о своем японстве и о том, что ему недостает, чего бы он хотел» (с. 263; курсив мой. — Е. К.). Присутствие личностного начала, неудовлетворенность жизнью и желание изменить ее — главное, что подметил Гончаров в молодых японцах. Именно встреча с ними приводит к признанию, что японцы «народ не закоренелый без надежды и упрямый, напротив, логичный, рассуждающий и способный к принятию других убеждений, если найдет их нужными» (с. 283). Сравнивая японцев с другими народами «китайского семейства», Гончаров именно в них увидел нацию, способную быстро пойти по пути прогресса, как только падет пережившая себя система.

Предсказание писателя оказалось пророческим: японцы нашли нужным измениться и изменились, изживая ментальность «взрослых детей», живущих под гнетом (но и защитой!) «отца» — всесильного сегуна. Но с момента рождения современной Японии (так называемая революция Мейджи 1868 года) поиски национальной культурной основы («японского духа») в ситуации крупномасштабной вестернизации продолжаются и сопровождаются, как правило, разочарованием (недаром японцы с горечью называют свою страну «индустриальным монстром»).<sup>18</sup>

\* \* \*

Отдельные зарисовки Китая и китайцев во «Фрегате „Палладе“» не сложились в единый образ страны. Но это не стало препятствием к воссозданию ментальности китайцев, может быть, оно даже выглядит более аналитическим. «Этому народу суждено играть большую роль в торговле, а может быть, и не в одной торговле» (с. 309), — утверждает Гончаров. И дело не только в огром-

<sup>17</sup> Об этом подробнее см.: Краснощекова Е. А. «Мир Японии» в книге И. А. Гончарова «Фрегат „Паллада“» // Acta Slavica Japonica. 1993. Т. 11.

<sup>18</sup> См.: Wagatsuma Hiroshi. Problems of Cultural Identity in Modern Japan // Ethnic Identity. Cultural Continuities and Change. USA, 1975.

ности территории и населения, а в самом характере нации: «Китайцы — живой и деятельный народ, без дела почти никого не увидишь» (с. 320); «...нельзя было не заметить ума, порядка, отчетливости даже в мелочах полевого и деревенского хозяйства» (с. 328). Все это признаки отнюдь не «сонного Востока»... Но в описании китайского народа Гончаров идет значительно глубже: от поведения к мировосприятию, которое есть плод единственной из древних цивилизаций, доживших до XIX века. Как таковая она путешественника мало интересует, самое важное — ее сравнение с «новейшей» — западной, христианской, воплощением идеи Прогресса. Китайская цивилизация, по мнению Гончарова, находится в глубочайшем и безнадежном упадке, она «одряхла и разошлась с жизнью и парализует до сих пор все силы огромного народонаселения...» (с. 465). При внешней активности отдельных лиц нация в целом поражена духовной стагнацией: «...китайцы равнодушны ко всему. На лице апатия или мелкие будничные заботы. Да и о чем заботиться? Двигаться вперед не нужно: все готово...» (с. 466). «Мелочность и неподвижность» господствуют в науке и искусстве. «Все собственные источники исчерпаны, и жизнь похожа на однообразный, тихо, по капле льющийся каскад, под журчанье которого дремлет, а не живет» (с. 466). За трудолюбием и предприимчивостью стоит духовная пустота: «У китайцев нет национальности, патриотизма и религии» (с. 465). И отсутствие последней оказывается решающим — «религиозный индифферентизм» становится главной приметой национальной ментальности китайцев, способствующей потере подлинного смысла существования и оскудению человеческого существа: «Видишь, по мелочной суетливости китайца, по вниманию ко всему, что касается до окружающей его деятельности, и по беспечности во всем, что не входит в сферу его торга, промысла, семьи, что взгляд его не простирается к главному началу всей этой деятельности, что у него нет никакой симпатии к этим началам, что весь он утонул в частных целях и оттого он эгоист, знает жену, отца, детей да Конфуция, который учит его так жить» (с. 821).

Конфуцианство, официальная государственная идеология Китая, — объект настойчивой критики писателя. Как известно, в центре конфуцианской этики с ее идеями самоусовершенствования и строгого соблюдения норм и обычаев общественного поведения, стоит подчинение авторитету старшего, и это, по мнению писателя, сковывает мысль китайца и парализует его инициативу: «Государю своему они повинуются, как старшему в семье, без сознания политической необходимости в верховной власти. Эта необходимость ничем не освящена, ни религией, ни наукой, ни сравнением с опытами государственной жизни других, о которой они не знают. А старшему они повинуются, как дети, потому что он сильнее, или умнее, или просто потому, что он в младенчестве их овладел их волею» (с. 821). Именно конфуцианство («немногие, скоро оскудевшие... нравственные истины») обвиняется Гончаровым в порождении таких черт китайской ментальности, как политический инфантилизм и социальный эгоизм: «...китайцы едва достигли отрочества и состарелись. В них успело развиться и закоренеть индивидуальное и семейное начало и не дозрело до жизни общественной и государственной» (с. 465).

«Религиозный индифферентизм» китайцев — во многом порождение их социальной задавленности. Известно, что буддизм вытеснил языческие верования в определенных слоях китайского населения, но миллионы простых китайцев продолжали молиться духам предков и одушевлять природу. Однако, считает Гончаров, огромная страна по доброй воле и силой была лишена и этих религий: «Последователи древней китайской религии не смеют молиться небесным духам: это запрещено. Молится за всех богдыхан. А буддисты нанимают молиться бонз и затем уже сами в храмы не заглядывают» (с. 466).

Гончаров, столкнувшись с инсургентами Тайпин-Вана, заявившими о своей приверженности христианству, крайне скептически описал их: «Вся эта восставшая сволочь объявляет себя христианами. Христианство это водворено протестантами или пробравшимися с востока несторианами и смешалось с буддизмом» (с. 337). Тем не менее в соответствии с главным мотивом книги (прогресс, «новейшая цивилизация», христианство) художник полагал, что выход Китая из исторического тупика и «успех возможен... не иначе как под знаменем христианской цивилизации» (с. 467).

По словам Гончарова, христианство уже пробирается в Китай всеми возможными путями и водворяется в душах китайцев, заполняя существующую пустоту. Знамя христианской цивилизации несут миссионеры, которые не раз появляются в книге Гончарова. Восприятие разных вероучений христианства определяется самой ментальностью китайцев. Их «практическому и промышленному духу» оказался более по плечу дух протестантской проповеди: «Протестанты начали торговлей и привели напоследок религию. Китайцы обрадовались первой и незаметно принимают вторую, которая ни в чем им не мешает» (с. 337). Католики, забывая о «религиозном индифферентизме» китайцев, «начинают религией и хотят преподавать ее сразу, со всюю ее чистотою и бескорыстным поклонением» (с. 337), поэтому их успех более ограничен. Естественно, что «старая религия» сопротивляется: ее защитники — буддийские бонзы («слепые фанатики») и ученые, трактующие слова Конфуция («педанты, схоластики: они в мертвой букве видят ученость и свет»). Гончаров трезво видит все трудности на пути «новейшей цивилизации» и христианства в странах Востока. На Ликейских островах (Лу-чу, ныне Окинава) русские путешественники встретились с английским миссионером, прожившим там восемь лет («это подвиг истинно христианский»). Но пастор раздраженно отзывается о местном населении: «Плата за нерасположение нерасположением, что было не совсем по-христиански, пастор, может быть, немного преувеличивал миньютюрные пороки этих пигмеев» (с. 392). Главная задача, по Гончарову, — завоевать доверие цивилизуемых наций, уверить их, «что мы пришли и живем тут для их пользы, а не для выгод» (с. 431). «Мы» — это активные носители идеи Прогресса и заповедей Христа, к которым писатель причисляет и себя.

Рассуждения о китайцах своей категоричностью, видимо, смущали самого автора «Фрегата „Паллады“», поэтому и появились следующие слова с извинительной интонацией: «Может быть, синологи, особенно синофилы, возразят многое на это, но я не выдаю сказанного за непременную истину. Мне так казалось...» (с. 467). Надо помнить и такое суждение из «Фрегата „Паллады“», касающееся отношения англичан к китайцам: «Не знаю, кто из них кого мог бы цивилизовать: не китайцы ли англичан, своею вежливостью, кротостью да и умением торговать тоже» (с. 334).

Совершенно очевидно, что столь четкий диагноз «болезни застоя» феодальных стран Крайнего Востока, какой представлен во «Фрегате „Палладе“», не мог родиться из одних наблюдений путешественника. Решающее значение имел опыт осмысления феодальной полуазиатской России в «Обыкновенной истории» (1848) и «Сне Обломова» (1849), позднее — в великом романе «Обломов» (1859). Ментальность обломовцев, проживающих в Петербурге (русская Англия) и почти на границе с Азией — в Обломовке (русская Япония), во многом проецировалась на внутренний мир экзотических японцев и не столь живописных китайцев.

\* \* \*

«Русский мир» предстает во «Фрегате „Палладе“» в ностальгических воспоминаниях, в картинах судовой жизни, в портретах рядовых русских людей.

В образе крепостного человека из-под Костромы, матроса Фаддеева, обычно отмечается ловкость, цепкость и расторопность. Упускаются из виду ставящие в тупик самого путешественника многие его, так сказать, странности: враждебное чувство к книгам как к предметам, за которыми надо ухаживать с особым тщанием, «радость чужому горю», неожиданный смех, «попадется ли кто, достанется ли кому», взгляд на всякий обычай, непохожий на свой, «как на ошибку, с большим недоброжелательством и даже с презрением» (с. 48). Писатель признается, что это не случайные черты, а «требующие тонкого анализа и особенного определения», но, к удивлению, не демонстрирует ни того, ни другого, оставляя читателя недоуменно раздумывать над его восклицанием: «Поди, разбирай, из каких элементов сложился русский человек!» (с. 63). Тем не менее с особой настойчивостью наблюдает автор такой элемент в Фаддееве, как его непробиваемое «непростительное равнодушие»: к себе, к внешнему миру, к неизвестным странам и их красоте, к опасности... Отмечается, что это не знак уверенности в своих силах, выросшей из трудного опыта, или сознательной покорности судьбе... «Это — простое равнодушие, в самом незатейливом смысле» (с. 62), — заключает автор и добавляет, что оно сродни бездумной беспечности в опасных ситуациях, которую легко обнаружить и у одного Фаддеева, и у другого. Так имя денщика-матроса становится нарицательным («этих Фаддеевых легион»). Действительно, двойниками Фаддеева выглядят другие матросы из «забавных сценок» и «комедий», что даются в книге: музыкант Макаров, безымянный матрос, играющий на рожке, сигнальщик Федоров, артиллерист Дьюбин... Всех их отличает «крайнее простодушие», оттеняемое, как в случае с Дьюбиным, большой физической силой.

Под фаддеевским равнодушием скрывается, как все-таки заключает Гончаров, «ничем не сокрушимое стремление к своему долгу — к работе, к смерти, если нужно», т. е. полное растворение индивидуальности в традиции, привычке, «коллективе». Далее «равнодушие» Фаддеева подтверждается отсутствием интереса к причинам самых неожиданных явлений, отказом от напряжения ума («не делая никаких сближений, не задавая себе задач» — с. 67). Так постепенно эта ведущая черта героя все более приравнивается к умственной и душевной неразбуженности, нравственному инфантилизму, отсутствию самосознания. Это все приметы обломовцев — и крепостных и господ — из знаменитого «Сна Обломова». И подобно им, Фаддеев — «этот младенец с исполинскими кулаками» — по-своему мил сердцу автора: «...мне жаль было портить это костромское простодушие европейской цивилизацией» (с. 67). Как видно из этого суждения, Фаддеев и Прогресс признаны антиподами.

Прогресс, по Гончарову, связан с русским человеком другого склада ума и чувствования, который ассоциируется с образом сибиряка. Он сложился из иных элементов, чем Фаддеев: главным стал целеустремленный труд свободной личности. Сибиряк создал новую Россию — Сибирскую Русь: «У ней есть много особенностей как в природе, так и в людских нравах, обычаях, отчасти... в языке, что и образует ей свою коренную, немного суровую, но величавую физиономию» (с. 522). В пробуждение огромного края вовлечены все слои общества: крестьяне-переселенцы («отсутствие следов крепостного права составляет самую заметную черту ее (Сибири. — Е. К.) физиономии» — с. 550), купцы, чиновники, миссионеры... «Кто же, спросят, этот титан, который ворочает и сушей и водой? кто меняет почву и климат? Титанов много, целый легион; и все тут замешаны, в этой лаборатории... все призваны к труду и работают неутомимо» (с. 525). Слово «лаборатория» не случайно: в Сибири вырабатывается русский человек с новым образом мысли и новым общественным поведением, как в лаборатории — новые элементы.

Наиболее полное воплощение сибиряка — отставной матрос Сорокин (контраст всем Фаддеевым!). В Сибири он стал земледельцем — «труд его не пропал: он воротил деньги с барышом» (с. 530). Но этот «русский простой человек» лишен того прагматизма, который писатель подметил у англичан: он жертвует всю свою землю церкви и переселяется на другое место, где начнет все снова. Для людей со способностью к самостоятельным и смелым решениям у Гончарова есть свое определение. Так, о Сорокине: «Это тоже герой в своем роде, маленький титан. А сколько их явится вслед за ним! и имя этим героям — легион: здешнему потомству некого будет благословить со временем за эти робкие, но великие начинания. Останутся имена вождей этого дела в народной памяти — и то хорошо» (с. 530). Во «Фрегате „Палладе“» и в связанном с этой книгой очерке «По Восточной Сибири» (1891) описываются и подвиги вождей, например генерал-губернатора Восточной Сибири Н. Н. Муравьева-Амурского: «Какая энергия! Какая широта горизонтов... Да это отважный, предприимчивый янки!.. Ни усталого взгляда, ни вялого движения я ни разу не видал у него. Это и боевой отважный борец, полный внутреннего огня и кипучести в речи, в движениях» (с. 598). В деятельности губернатора, чиновников, едущих по казенной надобности, купцов, развивающих торговлю, по Гончарову, проявляется подлинная природа русского человека: сибиряки — «величавые, колоссальные патриоты». Из статей Гончарова видно, что среди вождей он числил «великую фигуру современного героя» (7, 386) — императора Александра Второго.

Крайне интересно, что в черновиках первой части романа «Обломов», написанных сразу после возвращения из кругосветного путешествия, образ Штольца прямо связывался с галереей сибирских титанов (деятелей-патриотов России). Так, Штолец напоминает Обломову об их общих намерениях служить России, русской науке: «Надо открывать закрытые источники, чтобы они забились русской силой, чтобы русская жизнь потекла широкой рекой и смешала волны свои с общечеловеческой жизнью, чтобы разливалась свободно своими путями в русской сфере, в русских границах, чтобы исполин восстал ото сна...»<sup>19</sup> После изменения замысла романа роль Штольца была сведена к сюжетной: неожиданные слова о Штольце как о деятеле в окончательном тексте — свидетельство несостоявшегося замысла.

Настоящим титаном («крупной исторической личностью») представлен в сибирских главах архиепископ Иннокентий (впоследствии митрополит Московский и Коломенский): «...чем дальше населяется, оживляется и гуманизируется Сибирь, тем выше и яснее станет эта апостольская фигура» (с. 600). Сама мощная фигура владыки, в синевато-серебристых сединах, с нависшими бровями и светящимися из-под них умными ласковыми глазами и доброю улыбкой, «его воздержный, чисто монашеский образ жизни» заставляют сразу поверить в его величие и святость. Сравнение с апостолом оправдано беспрецедентной миссионерской деятельностью Иннокентия: Якутская область, «печальный, пустынный и скудный край! Как ни пробуют, хлеб все равно плохо родится... Но всюду здесь водружен крест, благодаря стараниям Иннокентия и его предшественников» (с. 505, 506). Еще на Камчатке, в сане протоиерея, он «жил с дикарями, учил их верить в Бога, жить по-человечески и написал об этом известные всему ученому свету книги» (с. 601). К моменту встречи с Гончаровым в Якутске его паства включала более двухсот тысяч якутов, несколько тысяч тунгусов и других племен, раскиданных на пространстве трех тысяч верст. «Под его руководством перелагается евангельское

<sup>19</sup> Гончаров И. А. «Обломов»: Роман в четырех книгах / Изд. подг. Л. С. Гейро. Л., 1987. С. 458 (серия «Литературные памятники»).

слово на их скудное, не имеющее права гражданства между нашими языками наречие» (с. 533).

Гончаров горячо поддерживал деятельность сибирской администрации и православной церкви по просвещению туземных народов Сибири. На страницах «Фрегата „Паллады“» писатель спорит с М. М. Геденштромом, автором книги «Отрывки о Сибири» (1830), утверждавшим, что для якутов «просвещение или расширение понятий человеческих более вредно, чем полезно» (с. 538): их природные добродетели исчезают, уступая место порокам цивилизации. Возражения Гончарова: «Автор берет пороки образованного общества, как будто неотъемлемую принадлежность просвещения, как будто и самое просвещение имеет недостатки: тщеславие, корысть, тонкий обман и т. п. Кажется, смешно и уверять, что эти пороки только обличают в человеческом обществе еще недостаток просвещения» (с. 538). В одном из писем писатель заметил: «Мы, европейцы, конечно, просвещеннее других, но странно было бы вообразить, что мы просвещены совершенно» (с. 825).

Писатель полагал, что в XIX веке христианство переживает новый виток экспансии и успеха в борьбе с «невежеством» (сном души) и язычеством. Знаменательно признание Гончарова в письме А. Ф. Кони (от 19 августа 1880 года): «Эпохи — перехода от язычества к христианству, от темноты варварства к Возрождению — (когда, казалось, все потухало и погибало) — представляют некоторую аналогию современным. И кончилось тем, что христианство возобладало над язычеством и осенило (и будет осенять, не во гнев позитивистам) весь мир... Renaissance зажгло опять свет цивилизации и т. д.»<sup>20</sup> В контексте подобного признания становится понятной горячность такого заявления на страницах «Фрегата „Паллады“»: «Дикие добродетели, простота нравов — какие сокровища: есть о чем вздыхать! Говорят, дикари не пьют, не воруют — да, пока нечего пить и воровать: не лгут — потому что нет необходимости... но ведь оставаться в диком состоянии нельзя. Просвещение, как пожар, охватывает весь земной шар» (с. 538). В описании деятельности владыки Иннокентия очевидно признание его высокой христианской миссии (при одновременном подчеркивании национальных примет: «русские черты лица, русский склад ума и русская коренная, но живая речь» — и патриотизма). В подвижничестве православного духовенства, по Гончарову, проявились лучшие качества «исполины, что восстал ото сна», — пробудившегося русского народа: выносливость, бескорыстие, доброта...

Гуманизация и просвещение логично становятся в сибирских главах синонимами слов Прогресс и Цивилизация — в предшествующих. В этой смене терминов — существо гончаровской концепции «русского самобытного примера цивилизации». Это определение родилось в полемике с поэтом Ап. Майковым, в одной из статей назвавшим русский пикет в южной степи «зародышем Европы в Азии». Гончаров не принимает майковскую формулу русской имитации Европы. Как принципиальное явление, способствующее начинаниям в Сибири, он отмечает: «От берегов Охотского моря до Якутска нет ни капли вина... В этой мере начала крестится глубокий расчет — и уже *зародыш не Европы в Азии*, а русский, самобытный пример цивилизации, которому не худо бы поучиться некоторым европейским судам, плавающим от Ост-Индии до Китая и обратно» (с. 530, 531) (во «Фрегате „Палладе“» возмущенные слова направлены против англичан — торговцев опиумом в Китае). По Гончарову, цивилизация Сибири идет во многом по-другому, чем европеизация Африки и Азии: «...все меры и действия правительства клонятся к тому, чтобы с огромным русским семейством слить горсть иноплеменных детей,

<sup>20</sup> Цит. по: Мельник В. И. Реализм Гончарова. Владивосток, 1985. С. 122—123.

диких младенцев человечества, для которых пока правильный, систематический труд — мучительная, лишняя новизна, которые требуют осторожности и постепенного воспитания...» (с. 531). От «иноплеменных детей» недалеко ушли и русские «младенцы с исполинскими кулаками». Слияние, а не подчинение, постепенное воспитание, а не резкие насильственные сдвиги, осторожность, когда дело касается «племенных черт», сформированных веками государственной жизни и природной средой, — таковыми виделись великому писателю пути Прогресса отдельных наций в составе единого Человечества.

## РУССКАЯ ДЕТСКАЯ ПОВЕСТЬ (НАЧАЛО XIX ВЕКА)

История русской детской литературы еще не написана. В учебниках по детской литературе есть большие разделы о Пушкине и Ершове, хотя для детей они не писали, и лишь краткие упоминания о детских писателях-профессионалах. Это забытая литература, мало кому известная и не переиздаваемая.

Глубокое забвение детской литературы прошлого закономерно. В отличие от «взрослой» детская литература имеет жестко заданные утилитарные функции: она не только рассчитана на детское чтение, но и служит педагогическим целям: наставляет, учит, знакомит. Как часть литературы, она не может стоять в стороне от «большого» литературного процесса, но собственно эстетические достоинства ее нередко приносятся в жертву педагогическим установкам: пусть написано не очень хорошо, зато «правильно», «актуально». Но актуальность преходяща: меняется детский быт, меняются представления о ребенке и педагогические взгляды — становится иной и детская книга. Художественное несовершенство было терпимо, пока книга исправно выполняла свои назидательные обязанности — оно становится нетерпимым, когда эти обязанности уже выполнены. Книга становится «ненужной».

«Ненужной» оказалась и русская детская литература времени ее становления — от последней трети XVIII века до 30—40-х годов XIX века. Между тем историко-литературное значение начального периода русской детской литературы огромно: именно тогда определяются содержание и национальное своеобразие нашей литературы для детей. В 30—40-е годы складываются те представления о детской литературе, которые разделяются и в наше время; в эти годы определяется жанровая система детской литературы с центральным жанром — детской повестью; в эти годы появляются первые профессиональные детские писатели, которых можно было бы назвать классиками.

Предыстория «главного жанра» детской литературы, повести из детского быта, восходит к концу XVIII века, когда собственно и зарождается русская детская литература — со своими издателями и первым в России специальным журналом, основанным Н. И. Новиковым, — «Детское чтение для сердца и разума». Становление детской литературы происходит в это время повсюду в Европе. Единство общеевропейской концепции ребенка ведет к единству детской литературы, объясняет ее интернациональный характер. Литература строится общими усилиями: то, что создается в Германии или во Франции, делается всеобщим достоянием. Определяющее влияние имели Иоахим Генрих Кампе (1746—1818), Арнольд Беркенъ (1747—1791), Мария Эджворт (1767—1849) — создатели европейской детской литературы XVIII века. Но чужое обычно воспринимается как свое: его можно пересказывать и переделывать, не ссылаясь на первоисточник. Авторское право не уважается: тут не только первоисточники

не называются, но и имена авторов-составителей сборников произведений не всегда известны — наверняка мы можем говорить лишь об издателях.

Неразличение своего и чужого, готовность безоглядно подражать иностранным образцам (так, в предисловии 1785 года к «Детскому чтению для сердца и разума» заявляется о стремлении следовать лучшим немецким сочинениям — и это программное заявление) объясняются не только незрелостью детской литературы, но представлением о ее назначении. Цели назидательные явно верховенствуют: книги создаются не ради досуга, а ради пользы. Все первые детские авторы — педагоги по призванию, их задача — воспитание просвещенного, добродетельного человека. Доброе же сердце и разумная голова у всех одинаковы, и за этими воззрениями стоят и просветительская вера в единство разума, и руссоистское убеждение в естественном равенстве людей.

Наиболее удобными для назидательных целей оказались жанры малой прозы: нравоучительный рассказ, басня, аполог, беседа, исторический анекдот. Соседствуя со сценками и молитвами, назидательные рассказы образуют многотомные собрания. Образцом для них стала «Kleine Kinderbibliothek» И. Г. Кампе. Такой грандиозный свод отвечал устремлению автора определить круг детского чтения от младенчества до юношества. Энциклопедический размах «Детской библиотеки» позволял развернуть огромную картину человеческой жизни, полную и одновременно поучительную. Поскольку, однако, такая картина составлена из мозаики небольших назидательных рассказов, она представляет набор иллюстраций человеческого поведения, добродетельного и дурного: важно не только следовать образцам, но и видеть реальные последствия дурных поступков.

Первое издание Кампе на русском языке (без указания на автора) вышло в Санкт-Петербурге в 1776 году: «Нового роду игрушка, или Забавные и нравоучительные сказки, для употребления самых маленьких детей (с французского перевел П... К...)». Это была еще тоненькая книжечка. Впоследствии переводы и пересказы из «Маленькой детской библиотеки» дополнялись сочинениями Беркена и составляли уже увесистые тома: «Золотое зеркало для детей, содержащее в себе сто небольших повестей для образования разума и сердца в юношестве» (СПб., 1787), «Детские забавы, или Собрание кратких повестей, разговоров и нравоучений, служащих к увеселению и наставлению детей» (М., 1792), «Бесценный подарок для благовоспитываемых детей, или Новая детская библиотека, заключающая в себе краткие трогательные повести, нравоучительные сказочки, замысловатые басенки, занимательные разговоры и небольшие комедии, которых герои большою частью малолетние дети и их родители, воспитатели и наставники» (М., 1797). В этих сборниках главное место занимают сочинения «на тему Кампе и Беркена», но нередко соавторами и коллегами знаменитых европейцев выступают издатели и переводчики. Так, «Бесценный подарок», скорее всего, вышел из недр редакции журнала «Детское чтение для сердца и разума» и, возможно, составлен В. С. Подшиваловым.<sup>1</sup>

Сборники сочинений «на тему Кампе и Беркена» предпочли из широкого спектра жанров назидательной литературы нравоучительный рассказ. По-басенному краткий, он повествует о поступке и дает ему оценку. Вся прочая информация излишня. О мухе, падающей в молоко, и ребенке, свалившемся в погреб, достаточно знать только то, что они стали жертвами безрассудства. Герои нравоучительных рассказов не дифференцированы в своем возрасте: от колыбели до женихов — все дитя, которое может в конце произведения выйти замуж. Рядом с ребенком неопределенного возраста является столь же неоп-

<sup>1</sup> Привалова Е. П. О сотрудниках журнала «Детское чтение для сердца и разума» // XVIII век. Сб. 6. М.; Л., 1964.

ределенный «старик». Он может быть отцом, прохожим, садовником — несколько абстрактным носителем мудрости, резонером. Не имеет ни малейшего значения социальная принадлежность маленького героя — лишь предполагается, что он из благополучной, вполне состоятельной семьи. Неважно даже, кто он — мальчик или девочка: издатели одних и тех же историй с легкостью меняют пол ребенка, сохраняя в неприкосновенности сюжет. Наконец, герои нравоучительных рассказов не имеют национальности: они живут в мире, лишенном национальных примет. На гравюрах, сопровождающих текст, фигура ребенка покоится на почти чистом листе бумаги, и эта пустота еще больше подчеркивает общечеловеческую универсальность героя.

Будучи освобожден от возраста, пола, социальной и национальной принадлежности, герой детского назидательного рассказа обладает правом на поступок. Именно в поступке смысл рассказа. Поступок этот, во-первых, полностью исчерпывает сущность героя, во-вторых, определяет всю его последующую жизнь. Героиня рассказа «Щедролюбивое дитя» подает милостыню калеке. Издатель «Золотого зеркала» уверяет: «Заподлинно известно, что сия девочка, которая после выросла и стала отменно умна, получила великое богатство и уважение».<sup>2</sup> Зато история о болтливой девочке очень печальна: «Таким образом всю жизнь свою долженствовала она проводить в плачевном уединении, не вкуся утех добродетельного брака и не познав никогда приятностей дружбы. Так-то печальные следствия детских пороков часто принуждают нас страдать во все дни нашего века!»<sup>3</sup> Подобные назидания напоминают басенную мораль — с той разницей, что рассказы говорят о ребенке и ребенку же предназначены.

Полезность детской книги, ее «учебный» характер надолго останутся в числе главных ее достоинств. Но полезности мало: соединение полезного с приятным стало основным требованием, предъявляемым к литературе во второй половине XVIII века (уже упомянутый В. С. Подшивалов издавал журнал с характерным названием — «Приятное и полезное препровождение времени»). Та же цель ставится и перед детской книгой: «виднейшим и легчайшим образом, т. е. забавляя, — научать малолетних детей с самой нежной их жизни благочестию и добронравию».<sup>4</sup> Едва ли, однако, цель эта была в XVIII веке достигнута: поступки служили примерами и исправно выполняли назидательную роль. Бесплотные фигуры в бесплотном сюжетном пространстве не способны были «забавлять» и служить «приятному препровождению времени»: жесткость и однозначность моральных уроков не могли тому содействовать.

Становление детской литературы как явления эстетического, не растворимого без остатка в дидактике, протекало в русле общелитературного развития. Хотя союз полезного с приятным в детской литературе XVIII века был еще очень хрупким, необходимость его была осознана как программа дальнейшего развития литературы для детей. Утверждающийся сентиментализм превыше всего ценил чувствительность, и первые преобразования в детской литературе задевают типологию характеров. Ее рациональная заданность перестает быть законом. В назидательных рассказах юные герои определены очень четко: дитя либо добродетельно, либо порочно. Если в литературе для взрослых источники детских пороков усматриваются в дурном воспитании, то в детских назидательных рассказах корни зла — прежде всего в непослушании (хотя не забыты болтливость и любопытство, невоздержанность и неаккуратность). Путь

<sup>2</sup> Золотое зеркало для детей... СПб., 1787. Ч. 1. С. 32.

<sup>3</sup> Шишков А. С. Собрание детских повестей. СПб., 1807. Ч. 2. С. 17. Первое издание, где А. С. Шишков не указал своего имени: Детская библиотека, изданная на немецком языке господином Кампе, а с оного переведена г.\*\*\*. СПб., 1783—1785. Ч. 1—2.

<sup>4</sup> Бесценный подарок... С. IV. Предупреждение к книге.

к счастливой жизни открыт через послушание, тогда как непослушание — это болезнь, с которой можно бороться силой разума. Екатерина II внушает князю Н. Салтыкову: «Кто не слушается, тот болен, следовательно лишен выгод здорового. Его содержат аки больного, и болезнь его не кончится иначе, как с возвращением здравого рассудка».<sup>5</sup>

Первым реформатором сложившейся в XVIII веке типологии детских характеров стал А. С. Шишков. Непослушание в его рассказах зачастую (но не всегда) перестает быть грехом. В «Детской библиотеке» А. С. Шишкова (переработанном издании 1806 года) появляется играющий ребенок и впервые употребляется новое для детской литературы слово «шалун». Дети стали играть за калиткой и потеряли дорогу домой. Отец вышел на их крики и пожурил их за непослушание (рассказ «Как нужно быть послушным»). Но непослушание не квалифицируется как порок — дети играют, потому что иначе не могут. И далее следует стихотворение, оправдывающее детские забавы и лишаящее старость ореола непререкаемой мудрости:

У нас все утехи  
У малых детей,  
Игрушки и смехи  
И много затей.

Кто сидя кропочет  
На месте одном,  
Тот разве быть хочет  
Седым стариком?<sup>6</sup>

Резвый и непослушный ребенок освобождается постепенно от печати греха — характер усложняется. С другой стороны, добродетельное дитя, следовавшее прежде всего зову рассудка, может творить добрые дела, повинувшись сердечному влечению. Оказывается, совершать благодеяния не только полезно, но и приятно. Герой рассказа А. С. Шишкова «Благодеятельный Митюша» проливает сладостные слезы умиления от того, что облагодетельствовал бедного старца. Пройдет несколько десятилетий, и рассудочность станет синонимом холодности и бессердечности.

И все же пара «добродетельный—порочный» в типологии характеров детской литературы оказывается очень устойчивой. Чувствительность и естественность юных героев не вызывают крутых перемен в назидательном рассказе. Для того чтобы назидательный рассказ превратился в детскую повесть, характеры должны были обрести определенность — социальную, возрастную, национальную.

В начальной стадии детская литература учитывала социальное неравенство, но представляла его абстрактно: богатый ребенок — бедный ребенок. Благотворительность была единственной сферой деятельности богатого ребенка: он был хорош потому, что не делал того-то и того-то, будучи послушным, а если что и делал, так только добро. Сфера проявления добродетельности для бедного ребенка была шире. Бедное дитя часто бывало благороднее и смелее дворянского ребенка: оно вытаскивало маленького дворянина из воды, выручало в трудную минуту и было способно на тонкие чувства. И все же социальная природа бедного ребенка оставалась непрорисованной. Едва ли не в каждом из русских сборников есть взятая у Кампе история о добродетельном мальчике, который отказался в трудное для семьи время от еды. Обычно это семья крестьянская, и герою нередко придаются черты русского крестьянского мальчишки. Но именно социальная принадлежность оказывается самой неустойчивой деталью этого рассказа, и в изложении Н. Ильина начинается он так: «Московский мещанин Гаврила по прозвищу Неудалой, не зная никакого

<sup>5</sup> Русская педагогика в главных ее представителях / Под ред. Н. Демкова. М., 1898. С. 67.

<sup>6</sup> Шишков А. С. Детская библиотека, или Собрание детских повестей. СПб., 1806. Ч. 1. С. 96—97.

рукодела, был в поденщиках...»<sup>7</sup> Крестьянский сын или московский мещанин — просто условный знак бедного ребенка, недворянина, и этого для начинающей детской литературы довольно. Его благотворительность награждается со сказочной щедростью. «Добросердечие осьмилетнего отрока» оценено столь высоко, что ни он сам, ни отец его, ни братья с тех пор не знали нужды. В рассказе «Честный нищенский» мальчик подобрал кошелек и отдал его высокопоставленному владельцу. «Принц был тем более тронут, что он не ожидал от мальчика такой честности. Приведен будучи в великое удивление, не только отдал он ему те деньги, но и взял его к себе, велел воспитать, а после произвел и в чины».<sup>8</sup> Сказочное возвышение героя «из грязи да в князи» красноречиво свидетельствует, как мало значит в назидательном рассказе его реальное социальное положение: хватит и того, что он беден.

Бедные дети мало-помалу освобождаются от условных пасторальных красок. Крестьянские дети мыслят и говорят иначе, чем добродетельные пастушки: крестьянский мальчик у А. С. Шишкова жалуется: «Мачка померла, а бачка жив еще... Исть ницаго» (рассказ «Резвый мальчик» из «Детской библиотеки»). Это, конечно, только внешняя примета (такими языковыми красками широко пользовалась комическая опера XVIII века), а не глубокая социальная характеристика. Но если история бедного ребенка сопровождается рассказом о судьбе его родителей и картинами нелегкой крестьянской жизни, она способна развернуться в драму русской крестьянской семьи. И детская литература этот путь нашла. Расширение назидательного рассказа до размеров повести было сделано за счет наполнения старых сюжетов бытовыми подробностями, подсказанными реальностью русской жизни — не обязательно, конечно, крестьянской. Так, в повести Владимира Бурнашева «Поваренок» использован старый сюжет о мальчике, слишком любившем сладости. Под разными названиями эта история встречается и в «Золотом зеркале», и в «Бесценном подарке», и в других изданиях. Рассказ о «порочной» страсти Андрюши ведется на фоне описания его семьи и уклада его дома. Отец Андрюши, сапожник Иван Харитонов, сам достоин целой истории: вместе с Суворовым он прошел немало. Неторопливо рассказывает автор и о хозяине Андрюши, кондитере Адаме Карловиче, и о тех сладостях, которые изготовлялись в его кондитерской. Не менее подробно описана история паштета, съеденного порочным Андрюшей.<sup>9</sup> На смену краткому назидательному рассказу приходит развернутая повествовательная форма детской повести, где у героев появилось «социальное лицо».

Традиционные фабулы назидательных рассказов не всегда подходили для бытовой разработки. Требовались новые сюжеты. Если герои детской повести «национализировались» довольно успешно, то сюжеты по-прежнему оставались в массе своей заимствованными. Как и раньше, сочинения иностранных авторов не только переводятся, но и пересказываются по-русски. Одним из популярнейших европейских писателей для детей этого времени был Жан-Никола Бульи (1763—1842), ученик Беркена. Его много переводили на русский язык, особенно Б. Федоров и В. Бурнашев. Герои повестей Бульи оказываются в значительно более сложных и неоднозначных ситуациях, нежели их предшественники из назидательных рассказов XVIII века. Однако при всей популярности Бульи в России, ему не суждено было стать у нас тем, кем были Кампе и Беркенъ: русская литература стремится к оригинальности. Издатель «Детской библиотеки» А. Очкин обещает: «...я буду в особенности обращать внимание

<sup>7</sup> Друг детей. 1809. Ч. 1. № 1. С. 51.

<sup>8</sup> Золотое зеркало для детей... СПб., 1787. Ч. 11. С. 24.

<sup>9</sup> [Бурнашев В.] Детский рассказчик, или Собрание повестей, сказок, рассказов и театральных пьесок, сочиненных Виктором Бурьяновым и Владимиром Бурнашевым. СПб., 1836.

на все отечественное».<sup>10</sup> Эта программа оригинальной отечественной литературы для детей реализуется в творчестве Б. Федорова, В. Бурнашева, А. Зонтаг, А. Погорельского, В. Одоевского, Л. Ярцовой и др.

Становление бытовой повести меняло представления о детской литературе и ее назначении. В соединении полезного с приятным прежде на первом месте безусловно оказывалось полезное. В 20-е годы XIX века начинается процесс, растянувшийся на несколько десятилетий. Суть его в постепенном усилении эстетического начала. Если ишимовская «Звездочка» еще в начале 40-х годов готова «преимущественно действовать на образование сердца, вкуса и слога детей»,<sup>11</sup> то в конце 50-х годов другой детский журнал, «Подснежник», декларативно заявляет: «...знакомство с изящными произведениями, способствующее к эстетическому образованию, должно быть одним из главных предметов в деле воспитания».<sup>12</sup> Нравоучительный рассказ смещается на периферию, а в центре обосновывается детская повесть.

Вторжение быта в детскую повесть неминуемо придает ее героям социальную и национальную характерность. В назидательном рассказе социальное положение юного героя меркло перед его добродетелями или пороками. Дворянское звание не спасало ни от едкого слова садовника, ни от розги «наставника», ни от упреков некоего «бедного старца». Герои новой детской повести стали обитателями подмосковных усадеб и петербургских особняков. Наставники сменились гувернерами, нанятыми папенькой за известную сумму, няньки стали глуповатыми крестьянками, а бредущие по дороге старцы не ускользали от бдительного ока полиции. Так было разрушено традиционное братство «дитя—наставник—старец». Всеправие воспитателя ограничивается его социальными возможностями — вплоть до того, что ему уготована роль жертвы разыгравшихся дворянских детей.<sup>13</sup> В результате герои детской повести перестают быть носителями общих понятий добра и зла, лишаются однозначности и авторское отношение к ним «теплеет».

Перемены в типологии героев побуждают по-новому понимать сюжет. В назидательном рассказе роль поступка была определяющей в судьбе героя. Поступок остался главным импульсом развития сюжета и в новой повести, но сущность героя не сводится к поступку. Герой назидательного рассказа грешил в силу своей порочности. Герой новой детской повести «грешит» в силу того, что он мал и не понимает последствий своих поступков. Так дитя становится не только мальчиком-дворянином, но и ребенком «шести-семи лет от роду», обретая возраст, а вместе с ним и индивидуальность. Перемена в герое — это одновременно перемена в сюжете, и наоборот.

Честь «открытия» возраста ребенка принадлежит у нас Анне Зонтаг, предназначившей свои оригинальные произведения и переводы для детей разного возраста.<sup>14</sup> Близкая родственница В. А. Жуковского (урожденная Юшкова), Зонтаг обратилась к детской литературе по настоятельному совету Жуковского, призывавшего ее попробовать себя в роли детской писательницы: «Примитесь за авторство с особенною целью, т. е. пишите сами и переводите то, что написано лучшего о воспитании и для детей».<sup>15</sup> Зонтаг так и поступила: много

<sup>10</sup> Детская библиотека. 1835. № 10. С. 185.

<sup>11</sup> Звездочка. 1843. № 8. С. 80.

<sup>12</sup> Подснежник. 1858. № 12 (от редакции, без пагинации).

<sup>13</sup> Образы жалких наставников, третируемых детьми, представлены в книге А. Давыдова «Детские повести и стихи» (М., 1849), где автор сетует на свое положение «русского учителя».

<sup>14</sup> Зонтаг А. Повести для детей. Ч. 1: Повести для детей первого возраста; Ч. 2: Повести для детей второго возраста. СПб., 1828.

<sup>15</sup> Уткинский сборник: Письма В. А. Жуковского М. Мойер и Е. А. Протасовой / Под ред. А. Е. Грузинского. М., 1904. С. 103 (письмо 1827 г.).

«писала сама и переводила», не видя особой разницы между этими занятиями. Среди переводов французских и немецких повестей появляются у нее и английские, знаменитой писательницы Марии Эджворт, прежде почти не известной русскому читателю.<sup>16</sup> Пересказывая Эджворт, Зонтаг проявила незаурядный литературный талант, найдя среди русских детей образы, отвечающие английским персонажам.

На первый взгляд А. П. Зонтаг строго следует традиции назидательного рассказа XVIII века. Действительно, ее повесть «Полинька» членится на главы и все они имеют назидательный смысл. Но это повесть, и каждая глава одновременно событие из повседневной жизни Полиньки: покупка в магазине, вытаскивание занозы, день рождения подруги. Уже первое предложение повести сообщает о том, что Полинька — «маленькая семилетняя девочка». Именно возраст определяет многое в поведении Полиньки. Вот глава «Лиловый горшочек». Полинька поставлена перед выбором: ей могут купить либо нужные ей туфельки, либо ненужный лиловый горшочек. Мать проводит с Полинькой беседу, в которой доходчиво объясняет девочке, что следует выбрать туфельки. Назидательная беседа — старый жанр детской литературы, причем беседа наставника с детьми исчерпывает ситуацию: детям все ясно, все точки расставлены. Полинька, вопреки материнским стараниям, выбирает лиловый горшочек, и неразумность ее имела печальные результаты. Но симпатии читателей остаются с Полинькой: ведь ее «плохой» поступок объясняется не порочностью девочки и не традиционным непослушанием, а тем, что ей семь лет, детским непониманием. Полинька находится не на пути порока, как истолковала бы это детская литература XVIII века, а на пути овладения опытом. И уже в следующей главе она делает правильный выбор, вызывая одобрительное замечание матери: «Мне весело и теперь видеть, что ты можешь преодолеть себя и что ты употребляешь на это свой рассудок».<sup>17</sup> Так повесть превращается в историю детской души, набирающейся опыта.

Не только у Зонтаг меняется отношение к непослушанию, воспринимавшемуся прежде как опасный порок. Владимир Бурнашев, пересказывая с французского, не обошел и повесть Бульи, названную им «Белокурая коса».<sup>18</sup> Обычно суровый к детской литературе, В. Г. Белинский назвал повесть Бурнашева «бесподобной» и завершил рецензию словами: «Именно такие повести должно писать для детей».<sup>19</sup>

К этому времени русская детская литература настолько овладела «национальным пересказом» иноземных сочинений, что разобраться в том, где тут свое и где чужое, было и впрямь мудрено. Героиня повести Юлинька живет в Большой Морской. Она делает непростительную глупость: отрезает свою прелестную косу. Как оказалось, Юлинька, совершая этот безрассудный поступок, была движима самыми добрыми побуждениями: она хотела помочь бедной семье деньгами, вырученными за проданную белокурую косу. Поступок безрассудный, достойный осуждения, и поступок благотворительный оказались неразъединимыми. Это стало возможным потому, что героиня Бурнашева мала и наивна и взрослые понятия о добре и благодетии для нее слишком сложны.

<sup>16</sup> Сочинения М. Эджворт делаются у нас известными в 20-е годы прошлого столетия не только в пересказах, но и в переводах. См.: Дети с их характерами; повести, могущие возбудить в юных читателях желание добродетелей и открыть в сердцах их сокрытые недостатки. Английское сочинение мисс Эджворт. М., 1827.

<sup>17</sup> Зонтаг А. Повести для детей. Ч. 1. С. 169.

<sup>18</sup> [Бурнашев В.] Детский рассказчик... СПб., 1836. Ч. 1.

<sup>19</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1953. Т. 2. С. 114.

Обретение возраста героем означает появление психологизма в детской литературе. Подлинным знатоком детской души была Александра Ишимова. Автор до сих пор переиздающейся «Истории России в рассказах для детей» (1837—1840), редактор детских журналов «Звездочка» (1842—1863) и «Лучи» (1850—1860), А. О. Ишимова сорок лет работала в детской литературе, застав разные ее эпохи, имея дело с разными поколениями русских читателей. Обращение к реальности — детскому возрасту и детской психологии — стало главным художественным принципом Ишимова. Ее повествовательница-старушка заявляет: «...имея обязанности много заниматься детьми, сперва с своими собственными, потом с внучками, я старалась изучать их нравы во всех возрастах, во всех состояниях, и даже могу сказать, почти во всех нациях. (...) Я записывала замечания мои и все те случаи и происшествия, которых была свидетельницею, или о которых слышала от верных людей. Таким образом незаметно составились у меня целые томы детских повестей. (...) Не удивляюсь, что рассказы мои нравятся им (детям. — М. К.): они взяты с натуры».<sup>20</sup> И возраст, и состояние, и национальность являются у Ишимова составляющими характер героя. Любопытно, что упоминание о внучках — не более чем литературный прием, деталь образа «старушки», не имеющая ничего общего с биографией писательницы.

Ишимова не отказывается от традиционной тематики детских повестей, но находит психологические обоснования поведения детей в давно известных сюжетных ситуациях. Если в назидательных рассказах поступки маленьких благотворителей превышали их реальные человеческие способности, то у Ишимова этим поступкам поставлены разумные возрастные пределы. Так, в повести «Счастливые дети» мать отправляется со своими детьми навестить бедную семью. Дети недовольны, капризничают. Быт нищих и больных настолько поразил детей, что они устыдились своего недовольства. Маленькая героиня повести Ишимова до слез тронута картиной жизни бедного семейства. Слезы эти естественны, но бесполезны: слезами не поможешь. И вот мать и дочь начинают обсуждать, чем реально может помочь страждущим «такая маленькая, слабая девочка». Жест благотворительности психологически мотивирован и приведен в соответствие с возможностями ребенка.<sup>21</sup>

Не только у Ишимова традиционная тема благотворительности получает психологическую разработку. Сама ситуация благодетельности таила в себе парадокс: дитя совершает идеальный поступок и получает за это материальное вознаграждение, по объему намного превосходящее «подарочек» (вспомним историю о «честном нищенском»). В альманахе «Детский рассказчик» (СПб., 1834) маленький мальчик, увидя бедного старичка, снимает с себя сюртучок и отдает его нищему. Восхищенная его поступком маманька вместо старого сюртучка покупает сыну расшитый серебром мундир. Не говоря уже о том, что щедрая награда за бескорыстный душевный порыв безнравственна, она попросту далека от «правды жизни».<sup>22</sup> А. П. Зонтаг снимает это противоречие. Героиня ее повести «Софинька» (1832) оказалась перед выбором: отдать деньги бедной семье или купить птичку. После внутренней борьбы девочка одарила

<sup>20</sup> Ишимова А. Рассказы старушки. СПб., 1839. Ч. 2. С. 21—23.

<sup>21</sup> Там же. Ч. 2.

<sup>22</sup> Вот голос современника: «...нет никакой надобности всегда представлять материальное торжество добродетели. Будто бы непременно должно быть, что если человек добродетелен, то он и богат, или по крайней мере получает материальную награду. Подобное представление в уме ребенка впоследствии нередко опровергается наблюдением и опытом жизни» (Сухонин П. П. Александр Семенович Шишков в его литературной деятельности // Журнал Министерства народного просвещения. 1851. Ч. 69. Отд. 5. С. 33).

нищих, пожалев их. Столь естественная в маленькой девочке жалостливость делает ее поступок правдоподобным. Награда все же последовала: некий господин, став свидетелем благотворительного поступка, купил Софиньке эту птичку. Но ситуация вознаграждения получает новое разрешение: с приходом весны мать предлагает Софиньке выпустить птичку на волю, и девочка соглашается. «У Софиньки не осталось ничего. (...) Но Софинька спасла целое семейство от голодной смерти, Софинька доставила счастье любимой своей птичке, и Софинька уверена была, что исполнила радостью сердце доброй своей маменьки. Разве это не лучше игрушки, не лучше птички?»<sup>23</sup>

Интерес к психологии ребенка — новая черта русской детской литературы. В повести Антония Погорельского «Черная курица, или Подземные жители» (1829) Алеша проходит путь от доброго мальчика до порочного героя. «Падение» Алеша мотивировано не столько фантастическими событиями, навеянными прозой Э. Т. А. Гофмана, сколько реальной психологией русского мальчика, история которого создана автором «Монастырки». Героиня повести В. Ф. Одоевского «Серебряный рубль» по детской глупости и наивности становится виновницей несчастья горничной, обвиненной в воровстве, — и вновь перед нами точная психологическая зарисовка.<sup>24</sup> Заметим, что «большая» литература к этому времени еще не освоила образ ребенка и психологические повести авторов детских повестей были первыми в этой области.

Реалии русского быта, социального положения русского ребенка, его возраста и психологии определяли национальное своеобразие русской детской литературы, освобождая ее от интернациональной безликости, свойственной детской литературе XVIII века. «Национализации» подвергается все в детской повести — от имени героя до сюжета. «Резвый Фердинанд» и «испуганный Готлиб» (названия назидательных рассказов из «Золотого зеркала») уступают место русским детям. Конечно, переложение на «русские нравы» могло быть чисто маскарадным, не выходя за рамки театральной декорации. Начинается экспансия драматургических приемов в детские повести. В комедиях XVIII века герои играли на лугу в русских платьях и распевали русские песни. В первых детских повестях русские нравы во многом рисуются еще в комедийном духе — отсюда и переодевания (в национальные наряды), и танцы (хороводы), и оркестры из гуслей и дудок.

Труднее давались русским авторам, как мы уже говорили, оригинальные сюжеты. Тем интереснее опыты Любови Ярцовой. Она была своим человеком в семье Г. Р. Державина, где сохранялись старинные патриархальные порядки.<sup>25</sup> Семейная жизнь Державиных казалась писательнице образцовой, и это подтолкнуло ее к созданию «русской детской книги», которую она и закончила в 1833 году, назвав ее «Счастливое семейство». За помощью в издании Л. А. Ярцова обратилась к президенту Академии наук А. С. Шишкову. Сам немало потрудившийся в детской литературе, Шишков с одобрением отозвался о книге начинающей писательницы и посоветовал назвать ее несколько старомодно — «Полезное чтение для детей». Ярцова согласилась, но в повторном издании через двадцать лет вернула повести и первоначальное название.<sup>26</sup> Книга Ярцовой была воспринята общественным мнением как своего рода гражданский подвиг. Академия наук не только издала книгу за свой счет, но и наградила

<sup>23</sup> Зонтаг А. Повести и сказки для детей. Ч. 1. С. 85—86.

<sup>24</sup> Сказки и повести для детей дедушки Ириней, собранные князем В. Одоевским. СПб., 1838.

<sup>25</sup> Быт державинского дома Л. А. Ярцова описала в книге «Новый год, Масляница и Рождество Христово» (СПб., 1861) — глава «Васильев вечер».

<sup>26</sup> Ярцова Л. Счастливое семейство, или Полезное чтение для детей. СПб., 1854.

писательницу Малой золотой медалью, а через два года последовала Демидовская премия.<sup>27</sup>

Отвергая незаслуженные упреки в том, что она удачно передала французскую повесть на русский лад, Л. А. Ярцова в предисловии ко 2-му изданию своей книги писала: «Не имея притязаний на славу, я гордилась тем, что именно русские чувства разлиты во всем сочинении и почерпнуты не из чужеземного сочинения, а из одного горячего сердца, любящего свое отечество и соотечественников своих».<sup>28</sup> Сочинение свое Ярцова задумывала как универсальную русскую книгу для детского чтения. Поэтому получилось оно большим (в первом издании — три тома). Разнообразные жанры — нравоучительные и научные беседы, аллегорические сказки, назидательные рассказы, исторические описания и др. — вставлены Ярцовой в рамку повести. И не только вставлены, но и объединены одной идеей: счастливы те дети, которые сопричастны национальной жизни.

Действие повести Ярцовой разворачивается на берегу Волги, где в прекрасном чистеньком домике живет семейство Добровых. Такое начало не обеспечивает еще ничего специфически национального: немало было уже книг, где переводные сюжеты перенесены в русскую жизнь с рекой и домом.<sup>29</sup> Но у Ярцовой русская жизнь не театрально-декоративная заставка, а предмет изображения и постоянного размышления. Жизнь в деревне не приобщает автоматически к национальным духовным началам. Гости Добровых Палаша и Егорушка стыдятся быть русскими и откликаются только на «Полину» и «Жоржа». В русские игры они не играют, русских книг не читают, родной истории не знают. Дети Добровы, напротив, проводят свободное время в играх, причем русских: «...они бегали взапуски по лугу... плели венки, украшали березки лентами и цветами, пели между тем хороводные песни, играли в фанты, качались на качелях, катались с деревянной горы».<sup>30</sup> Они не жалеют сил на учебу, и важная часть их образования — национальная история и география. Следуя традиции энциклопедических изданий XVIII века, Ярцова включает в детскую книгу обширный внелитературный материал, в том числе отрывки из «Истории государства Российского» Н. М. Карамзина. Вообще традиции старой «высокой» русской литературы хорошо ощутимы в книге Ярцовой: то взволнованные монологи в назидательном духе («О если бы все люди, по слову Божию, равно любили друг друга, то какая бы восхитительная была жизнь! Это была бы одна мирная счастливейшая семья!»<sup>31</sup>), то размышления о Божием величестве, одно из которых оканчивается прославлением всего русского и завершается гимном великому русскому поэту Державину (глава VI, «Ночь»).

Русская жизнь в повести Ярцовой не ограничена усадьбой Добровых. Судьбы детей тесно переплетаются с судьбами крестьян из соседних деревень. Детям открываются крестьянские драмы, в которых они, по мере сил, пытаются принять участие. И эти «непридуманные» обстоятельства русской национальной жизни изменяют традиционные сюжеты назидательных рассказов, к которым обращается Ярцова. История из Кампе о девочке, желавшей нарядов и не к

<sup>27</sup> На заседании, рекомендовавшем книгу к печати, было отмечено, что «сочинительница отличается совершенным знанием отечественного языка, сведениями во многих науках и весьма редкою способностью излагать избранные ею предметы слогом чистым, весьма приятным и вместе с тем приспособленным к понятиям юных ее читателей, так что сочинение это действительно можно назвать украшением нашей словесности» (см.: Сухомлинов М. И. История Российской Академии. СПб., 1888. Вып. 8. С. 231).

<sup>28</sup> Ярцова Л. Счастливые семейство. С. V.

<sup>29</sup> См., например, издание повестей английской писательницы Летиции Барбо «Домашние вечера, или Открытый детский ящик для наставления и удовольствия юношества» (СПб., 1832).

<sup>30</sup> Ярцова Л. Полезное чтение для детей. СПб., 1834. Кн. 1. С. 114—115.

<sup>31</sup> Там же. С. 132.

месту изысканно одетой, прочитывается по-своему: европейские одежды смешны в русской деревне, где удобнее гулять в простых русских платьях, а Егорушка в своем французском наряде буквально вывалян в грязи — он падает в лужу. По логике повести Ярцовой, русскими не рождаются — русскими становятся. Главный пафос ее книги — в прославлении национального воспитания как основы счастливой и благополучной жизни.

К русской жизни повернута и традиционная тема благотворительности. Счастливые дети Ярцовой помогают крестьянским девочкам, узнают их историю, попадают в крестьянскую избу, знакомятся с их бабушкой. Встреча с нищенкой разворачивается в подробную историю отставного солдата и его семьи (см. главы 7 и 19 «Полезного чтения» — «Отставной солдат» и «Геройский подвиг Митиньки и неустрашимость Алеши»). И Ярцова не была одинока. В повести Софьи Бурнашевой («девицы Эсбе») «Буренушка» история о благотворительности господ Холмогоровых, спасающих от голодной смерти крестьянку Акулину и ее детей, лишь повод рассказать о несчастной доле крестьянской семьи.<sup>32</sup> Так ситуация благотворительности становится литературным приемом: с помощью благотворительного поступка юный герой приобщается к национальной жизни. Да и сами «бедные люди» делаются в детских повестях многообразнее. Кроме нянь и воспитателей, появляется в повестях 30-х годов фигура кормилицы, окруженная любовью и вниманием, ставшая национальным символом (впоследствии она уступит это место няне). Добрые дети чтут своих кормилиц. Героиня В. Бурнашева Юлинька, «добрая девочка, от всего сердца, без жеманства... отвечала доброй, почтенной женщине, целуя, обнимая ее и называя милою своею кормилушкою».<sup>33</sup> В повести Ярцовой есть история о том, как «счастливые дети» отыскивали кормилицу Егорушки, а он, испорченный французским воспитанием, не пожелал ее признать.

И еще один новый поворот старой темы. Из русской жизни в мир маленьких дворян приходят «мудрые героини». Пройдя суровую, нищенскую жизнь, они многое познали и могут выручить барчуков в трудную минуту. Старушка Ивановна из повести С. Бурнашевой «Розовое лекарство» сумела излечить двух вечно ссорящихся сестер.<sup>34</sup> Живущая подаванием Сидоровна предстает мудрой советчицей в повести В. Бурнашева «Нищая».<sup>35</sup> Что же касается бедных детей, то бытовая повесть акцентирует не столько их бедность, зовущую к благотворительности (как это было в назидательных рассказах), сколько национальную принадлежность. Бедный ребенок становится русским ребенком и проявляет глубинные свойства именно русской души. То, что в дворянском ребенке скрыто под английским воспитанием и французской модой, то в бедном герое открыто и безусловно.

На таком повороте темы сделал себе литературное имя Владимир Бурнашев, начавший писательскую деятельность статьями о русских самородках (печатались с 1829 года в «Северной пчеле»). Маленькие герои его повестей созданы из взаимоисключающих начал: они сильны и мужественны, но одновременно покорны и чувствительны. Это не мешает им быть объектом благотворительности. Бурнашев строил повести обычно по такой схеме: уход бедного героя из дома, нахождение благодетелей, благодарный труд, умение услужить, собственное дело, обогащение и возвращение к родителям (или забота о них в иной форме). Так, герой повести «Торгаш Гриша»<sup>36</sup> копейка

<sup>32</sup> *Девушка Эсбе*. Неделя у бабушки на даче. СПб., 1839.

<sup>33</sup> [Бурнашев В.] Детский рассказчик... Ч. 1. С. 11.

<sup>34</sup> *Девушка Эсбе*. Неделя у бабушки на даче.

<sup>35</sup> Бурьянов В. [Бурнашев В.] Библиотека детских повестей и рассказов. СПб., 1837. Ч. 1.

<sup>36</sup> Бурнашев В. Детский рассказчик. СПб., 1836. Ч. 1.

за копейкой сколачивает состояние и выкупает из острога невинно пострадавшего отца. Благополучный исход всех начинаний бедных детей у Бурнашева объясняется исконно русскими добродетелями: умением трудиться и умением терпеть.

В судьбе бедного русского ребенка существенно не только то, что он бедный и русский, но и то, что он — дитя. Это избавляет его от многих тягот. Возраст героя всегда раскрывал сердца и кошельки благодетелей, и в скорбной жизни героя открывалось множество счастливых возможностей. И когда во второй половине 1840-х годов бедные дети появляются на страницах «взрослой литературы» («Деревня» Д. Григоровича, «Елка и свадьба» Ф. Достоевского), между изображением ребенка в детской и взрослой литературах разверзается пропасть. Бедное дитя в детской литературе защищено возрастом — в литературе для взрослых оно беззащитно. Обостренное ощущение принадлежности ребенка к миру униженных и оскорбленных было открыто только взрослой литературой.

Со временем взрослая литература о бедных детях стала служить эталоном для детских писателей и детские книги окрашиваются в «мрачный, тяжелый колорит».<sup>37</sup> Но в 30—40-е годы перед детской литературой таких проблем не было, так что по сравнению с литературой второй половины XIX века она выглядит «идеальной». Наступление «литературы нравов» детские писатели-«идеалисты» встречают в штыки, будучи убеждены, что неиспорченная детская душа жаждет идеалов. Еще до того как он стал знаменитым филологом, Я. К. Грот спрашивал: «Какая была бы польза выставить действительность во всей ее наготе перед неопытным умом, еще не посвященным во все ее тайны и неспособным понять их?»<sup>38</sup> А. О. Ишимова, в журнале которой сотрудничал Я. К. Грот, была того же мнения.<sup>39</sup> Поэтому она стремилась совместить реальные картины русской жизни с идеальным истолкованием человеческих поступков. Критика высоко оценила эту позицию писательницы: «Нам особенно нравятся в „рассказах“ ее народность колорита в обрисовке картин нашей природы и нашего быта. Притом почтенная «старушка» по своей опытности знает, что карикатуры, насмешливый и едкий тон, описание пороков и дурных наклонностей вместо научения могут иногда испортить дитя-читателя...»<sup>40</sup>

Соотношение реального с идеальным в детской повести будет иметь свою историю, лишь частично пересекающуюся с литературой для взрослых. Появится жанр святочного рассказа. Обездоленный ребенок, лишившийся социальной определенности, станет героем авантюрно-приключенческого жанра (первый опыт такого рода в детской литературе — повесть В. Львова «Серый армяк» (1836)). Но это уже следующий этап развития русской литературы, которая в 30—40-е годы избавлялась от вторичности и жесткой назидательности. Точнее, не избавлялась и вообще едва могла бы избавиться: назидательность в природе детской литературы — одна из ее функций. Но, как мы уже заметили,

<sup>37</sup> Характеристика Н. Саввина, отмечавшего: «Жизнь для юного читателя в огромном большинстве случаев окрашивается в черный цвет: несчастные разбитые жизни, крушение заветных идеалов, ярко освещенное социальное зло...» (Саввин Н. Опыт ежегодника детской литературы. М., 1911. С. 46).

<sup>38</sup> Грот Я. Заметки о значении идеалов в воспитании // Журнал для воспитания. 1858. Т. 4. Кн. 10. С. 229.

<sup>39</sup> В письме к Я. К. Гроту П. А. Плетнев рассказал о том, какое впечатление произвел на него и на А. О. Ишимову один из физиологических очерков: «В среду мы с Александрой Осиповной читали „Наших“ (очерк А. П. Башуцкого «Наши, написанные с натуры русскими». — М. К.). Статья Башуцкого „Водовоз“, наделавшая здесь шуму своей резкостью, ужасно фальшива и напыщенна. У него везде одна тема: что богатые ужасно много проживают, а бедные много работают» (Переписка Я. К. Грота с П. А. Плетневым. СПб., 1896. Т. 1. С. 489. Письмо 1842 года).

<sup>40</sup> Отечественные записки. 1839. Т. 3. Отд. 7. С. 184.

прямолинейная назидательность делается в русской литературе достоянием периферии, писателей второго и третьего порядка, уходя из центра литературной жизни.

Социальное положение, возраст с его психологией и национальность — вот главные приобретения героев детской повести 30—40-х годов XIX века, — приобретения, сделавшие эту повесть центральным жанром русской детской литературы. Процесс ее становления занял несколько десятилетий и не был обособлен от того, что делалось «наверху», в литературе для взрослых. Если пара «добродетельный—порочный» в детской литературе была безнадежно далека в своей упрощенности от парности героев в большой литературе (Эраст и Леонид Н. Карамзина, Онегин и Ленский А. Пушкина, Стрелинский и Гремин А. Марлинского), то конкретизация героя в социальном и национальном отношениях происходила одновременно, хотя и разными путями, в детской и большой литературах: «Универсальная всечеловечность внесоциальность ранне-романтического героя (байронической личности) сменяется ощущением его связи со временем, эпохой, средой».<sup>41</sup>

У детской литературы был свой путь, и ее связи с романтизмом были не столько прямыми, сколько опосредованными. Непосредственное приложение романтических схем к традиционным сюжетам детской литературы выглядело курьезным: романтическому герою было тесно в жестких дидактических рамках, а высокий романтический порыв обесценивался ходячей моральной сентенцией и выглядел пародийно. Например, герой повести В. Бурнашева «Новый кавказский пленник» еще дитя. Волею автора ему пришлось повторить судьбу пушкинского пленника: оказаться в плену у горцев. За годы, проведенные в неволе, он дорастает до настоящего романтического героя: «...глаза, полные огня, сверкали из-под мохнатой шапки; черные волосы вились по плечам бесчисленными кудрями, живой румянец, зардевшись на загорелом лице, придавал лицу его мужественную приятность. Ему казалось около шестнадцати лет; но уже скорбь набросила и на него свои резкие оттенки, потому что во всех чертах мальчика выражалась очень ярко грусть».<sup>42</sup> Эта мировая скорбь удивительным образом вписывается в привычную для детской литературы схему послушного ребенка. Герой подводит итог своей необычной судьбе: «„Я всегда уповал на Бога“, — отвечал он со свойственной ему скромностью». Романтическая ситуация, повторенная в чуждом для нее жанре, полностью обесмысливается. Неудивительно, что в целом русская детская литература 30—40-х годов не приняла романтизма, увидев в нем «литературу необузданных страстей», вредную для дела воспитания,<sup>43</sup>

Гораздо плодотворнее для развития детской литературы оказалась романтическая концепция детства, складывавшаяся как бы вне литературы. Изображения ребенка в русской романтической литературе практически нет, но есть культ детскости взрослых героев. Прежде всего это «веселые красавицы» поэтических посланий. Самое прелестное в них — живые черты детства, не убитые светским воспитанием:

В любезной резвости своей  
Вы сохранили детских дней  
Простосердечные привычки.<sup>44</sup>

<sup>41</sup> И. Зуитова Р. В. Пути развития романтической повести // Русская повесть XIX века. Л., 1972. С. 100.

<sup>42</sup> Бурьянов В. [Бурнашев В.] Библиотека детских повестей и рассказов. 1838. Ч. 3. С. 46.

<sup>43</sup> Ишимова А. О. Несколько слов о чтении романов. СПб., 1847.

<sup>44</sup> Туманский В. Зенеиде // Поэты 1820—1830-х годов. Л., 1972. Т. 1. С. 269.

Пушкинское «Играй, Адель, не знай печали» не раз звучит в поэзии 20—30-х годов XIX века.

Детство как живость и непосредственность осознается и в литературе для детей. Детский вариант импульсивного героя впервые появляется в повести Л. Ярцовой. Это подвижный, невыдержанный мальчик: Алеша разбивает до рогулю фарфоровую вазу, предназначенную в подарок маменьке. Но не наказание, а награда ждет его за это. Ваза была разбита из-за того, что Алеша стремительно бросился в комнаты: он торопился подать милостыню уходящей нищей. Это добрый и сердечный ребенок. Рядом с Алешей — его брат Федор, умный и рассудительный. Он всегда прав и не совершает ни одного промаха. Между тем Федор и Алеша не представляют старую пару «благодетельный — порочный»: оба они по-своему хороши и добродетельны.<sup>45</sup>

В то же время рассудительный Егорушка выглядит в повести Ярцовой холодным и бездушным.

Импульсивность и порывистость, не сдерживаемые уздой воспитания, противопоставляются холодному рассудку «благоразумного резонера» и в статье В. Белинского «О детских книгах»: «Дитя веселое, доброе, живое, резвое, жадное до впечатлений, страстное к рассказам, не столько чувствительное, сколько чувствующее, — такое дитя есть дитя Божие...»<sup>46</sup> Эта оценка еще раз говорит о том, что традиционная для детской литературы пара «добродетельный — порочный» перестает быть обязательной и может быть заменена иной антитезой: «чувствительный — холодный». Это новое понимание ребенка, уходящее корнями в сентиментализм, окрепло в эпоху романтизма и составляет основу романтической концепции детства. Начала разрабатывать эту концепцию детская литература, но позднее, уже в 40—50-е годы, ее осваивает и «большая» литература. Детство воспринимается как пора невинности и чистоты. Такова поэтизация детства в русской классике: «Обломове» И. Гончарова, «Детстве» Л. Толстого, «Детских годах Багрова-внука» С. Аксакова.

Судьбы детской литературы, таким образом, прочно связаны с историей большой литературы. Связи эти сложны: в чем-то отставая от «взрослой», детская литература не плетется в хвосте у нее, а идет своими путями, делая собственные открытия и опережая порою «взрослую» литературу. В развитии детской литературы есть своя внутренняя логика, как это показывает история становления жанра детской бытовой повести. Но в полной мере закономерности развития детской литературы проявляются лишь в общем историко-литературном контексте.

<sup>45</sup> Наиболее устойчиво держится эта традиционная пара в альманахах конца 1820—1840-х годов. В альманахе «Подарок детям на 1827 год» есть повесть «Фединька и Петруша», где один умен и добр, другой жаден и безрассуден. В повести «Чтение», опубликованной в альманахе «Заря» (СПб., 1831), Валентин — типичное «порочное» дитя, а в следующей за нею «Юлии» героиня — добродетельная девица, тогда как третья повесть, «Два брата», снова сводит вместе добродетельного и порочного. Сами за себя говорят названия повестей, включенных в альманах «Детский рассказчик» (СПб., 1834): «Софья, добрая девочка», «Маленький Жако, жадный ребенок». Наконец, в анонимном сборнике «Повести для маленьких детей» (Б. м., 1848) все та же знакомая пара: непослушный Петя и благочестивый Федор. Именно эта бесконечная репродукция дидактической пары добродетельного и порочного ребенка вызвала отповедь В. Белинского: «Общее мнение осудило детские книжки на ничтожество и презрение. Детские книжки, детский писатель — это все равно что „пустые книжки“, что „вздорный писатель“» (Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 3. С. 497).

<sup>46</sup> Там же. Т. 4. С. 92.

## АВСТРИЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА В РОССИИ И РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА В АВСТРИИ

В предисловии к недавно вышедшему русскому переводу романов и новелл Х. фон Додерера известный украинский историк литературы Д. В. Затонский противопоставляет австрийскую литературу XX века и XIX, утверждая, что лишь в наши дни в лице Ф. Кафки, Р. Музиля, Г. Броха и других новейших представителей она приобрела мировое значение, в то время как классики австрийской литературы — Ф. Грильпарцер, А. Штифтер и их последователи — мало говорят сердцу современного читателя.<sup>1</sup> Такое утверждение в устах исследователя литературы XX века в известной мере оправдано его специфическими научными интересами. Но с ним едва ли может согласиться любой более широко мыслящий историк культуры. Да и вся история русско-австрийских литературных отношений противоречит этому утверждению.

Общеизвестно, что лишь в XIX веке Ф. Мендельсон извлек из забвения и воскресил музыку Баха. Немало времени понадобилось человечеству, чтобы оценить по достоинству гений Шекспира. Достоевский был признан на Западе лишь в 80-е годы XIX века, а его мировое значение было осознано в эпоху русского символизма и религиозно-философского ренессанса начала XX века. И лишь сегодня во всем мире стал необратимым процесс мирового признания Пушкина и Гоголя.

То же самое можно в известной мере отнести и к судьбе в России ряда представителей австрийской классики, например Адальберта Штифтера. Справедливо, что имена Гайдна, Моцарта, Бетховена, Шуберта, И. Штрауса, Брукнера и Малера еще в современную им эпоху сделались не только широко известными в России, но даже едва ли не лучшие первые книги о Моцарте (1843) и Бетховене (1857) были написаны русским — бывшим членом «Зеленой лампы» Александром Улыбышевым. Имена Баха и Бетховена стали родными в России уже в начале XIX века благодаря посвященным им новеллам В. Ф. Одоевского. Верно и то, что австрийская литературная классика была оценена у нас в XIX веке немногими и получила более широкое признание в эпоху Розеггера, Гофмансталя и Шницлера. И мы все же имеем полное право сказать, что история русской литературы опровергает утверждение Затонского. Она доказывает, что между литературами России и Австрии с начала XIX века существовали весьма значительные взаимные связи, сродство и близость. Более того, творчество И.-К. Цедлица, Грильпарцера, Ф. Хальма, Н. Ленау, М. Гартмана, А. Мейснера и многих других австрийских писателей XIX века сыграло уже тогда весьма заметную роль в истории русской культуры.

---

<sup>1</sup> Затонский Д. В. Предисловие // фон Додерер Х. Слунские водопады. Окольный путь. Повести и рассказы. М., 1981. С. 5—6.

Если мы обратимся к недавно изданному в Томске описанию библиотеки В. В. Жуковского (над ее пристальным изучением в течение ряда последних лет с большим успехом работает группа ученых, руководимая воспитанницей Санкт-Петербургского университета профессором Ф. Г. Кануновой), то увидим, что здесь были представлены книги таких австрийских поэтов и прозаиков XVIII и первой половины XIX века, как Алоис Блумауэр (1755—1798), Грильпарцер («Золотое руно»), Анастасиус Грюн, Ленау, Штифтер («Studien», I—VI, 1847—1850) и Цедлиц-Ниммерштат (1790—1862), причем книга А. Грюна «Прогулки венского поэта» («Spaziergänge eines Wiener Poeten», 2-te Auflage, 1831) испещрена пометами Жуковского, а сказка Цедлица «Лесная девушка» («Das Waldfräulein», 1843) украшена рисунками русского поэта на обеих крышках переплета.<sup>2</sup> Тремя книгами был представлен в библиотеке Жуковского и Ф. Хальм, драматическую поэму которого «Камознс» (1838) русский поэт перевел в 1839 году.

Не менее важный и знаменательный факт истории русской культуры — выполненный в 1829 году перевод ранней драмы Ф. Грильпарцера «Прародительница» («Праматерь», «Die Ahnfrau», 1817). В этом переводе драма была поставлена в 1830-х годах в Большом театре в Москве и в Александринском театре в Петербурге, а роль Яромира в московском и петербургском спектаклях исполняли два гения-соперника тогдашнего театра — П. С. Мочалов и В. А. Каратыгин. Думается, что из драм Грильпарцера в николаевской России была не случайно избрана для перевода и постановки именно «Праматерь», так как основной пафос этой драмы состоит в неистовом бунте Яромира против законов старого, осужденного на смерть феодального прошлого, жертвами которого суждено стать и ему, и его возлюбленной Берте. В трактовке Мочалова и Каратыгина, так же как позднее в переводе Блока, «Праматерь» была не «трагедией рока», а мятежом против бесчеловечных и неумолимых законов бытия (то есть, в переводе на язык политики, мятежом против режима Реставрации и его вдохновителя Меттерниха, следование политике которого Достоевский-петрашевец считал позднее одной из главных губительных ошибок Николая I).

В этой связи столь же неслучайными следует признать гениальные переводы баллад Цедлица, принадлежащие Жуковскому и Лермонтову, а также обращение Жуковского к «Камознсу» Ф. Хальма, равно как интерес Тютчева, Фета, М. И. Михайлова, А. Н. Плещеева, а позднее — К. Д. Бальмонта и А. В. Луначарского к поэзии Николауса Ленау. Гениальный «Воздушный корабль» Лермонтова несоизмерим по своим художественным достоинствам со стихотворением Цедлица «Das Geisterschiff» («Корабль призраков», 1840), так же как «Ночной смор» Жуковского с гораздо более бледной одноименной балладой Цедлица, положенной в его основу. Но и Лермонтова, и Жуковского (так же, как положившего стихи Жуковского на музыку М. Глинку) вдохновляла тема осужденного на смерть и забвение гения, погребенного на пустынном острове, среди забывшей о своей эпохе «бурных стремлений», эгоистичной и торгашеской Европы времен Луи-Филиппа. Точно так же в «Камознсе» Жуковского и в вариациях Тютчева на темы Цедлица, Байрона и Ленау («Успокоение»; «И гроб опущен уж в могилу...», первые строки которого навеяны начальными строками стихотворения Ленау «An einem Grabe») темы поэзии, тишины, вечного упокоения противопоставлены враждебной им стихии прозы, суеты и мещанской обыденности. В дальнейшем

<sup>2</sup> Библиотека В. А. Жуковского. Описание. Сост. В. В. Лобанов. Томск, 1981. С. 105, 170, 171, 175, 213, 328.

мятежные стихотворения и поэмы Ленау, М. Гартмана, А. Мейснера продолжают жить в русских переводах вплоть до начала XX века.

Однако едва ли не самые впечатляющие эпизоды русско-австрийских литературных взаимоотношений относятся не к XIX, а к началу XX века. Это — многочисленные переводы романов и новелл П. Розетгера, произведений М. Эбнер-Эшенбах, М. Сафира, Л. Анценгрубера, А. Шницлера, Г. фон Гофманстала, Г. Бара и др.

Наиболее примечательное событие этих лет — перевод уже упомянутой выше «Праматери» Грильпарцера (1908), осуществленный Блоком для театра В. Ф. Комиссаржевской. В истории этого перевода и его сценического воплощения соединена память о пяти замечательных именах: К. А. Сомова, А. А. Блока, В. Ф. Комиссаржевской, А. Н. Бенуа и М. А. Кузмина (написавшего музыку к спектаклю). Сомов побудил Блока выбрать для перевода из числа драматических произведений Грильпарцера именно «Праматерь». А. Н. Бенуа написал декорации и создал эскизы костюмов для постановки. Наконец, сама В. Ф. Комиссаржевская сыграла в ней во время московских гастролей 1909 года роль Берты.

Блоковскому переводу «Праматери» предшествовали не только издание «Прародительницы» Ободовского (1893), но и осуществленный Н. Ф. Арбениным в 1891 году перевод «Сафо»<sup>3</sup> (в 1892 году роль Сафо была с успехом исполнена на сцене московского Малого театра М. Н. Ермоловой в постановке этой драмы, осуществленной в связи с двадцатилетием со дня смерти драматурга). В 1895 году перевод Арбенина вышел отдельным изданием. Переводу «Праматери» Блок предпослал статью, опубликованную предварительно в газете «Речь» (1908. 17 нояб. № 280), в которой не только познакомил русского читателя с жизнью и биографией австрийского классика, но и отметил близость ситуации, сложившейся в Австрии в эпоху Реставрации, с «черными днями» России периода реакции после революции 1905 года, охарактеризовав «мрачный», но и «героический романтизм» «Праматери». В 1918 году Блок вернулся к своему переводу, подвергнув его существенной правке. Вслед за Блоком его младший друг и соратник В. А. Зоргенфрей перевел две другие трагедии Грильпарцера — «Любушу» («Либуссу», 1919) и «Счастье и гибель короля Отокара», что позволило в 1923 году выпустить первый том русского собрания пьес Грильпарцера под редакцией Н. С. Гумилева, М. М. Лозинского и Ф. Ф. Зелинского. Позднее, в 1961 году, драмы Грильпарцера вышли на русском языке с предисловием Е. Г. Эткинда, а история его восприятия в России была тщательно изучена К. М. Азадовским.<sup>4</sup>

В отличие от пьес Грильпарцера комедии Ф. Раймунда (1790—1836) и «венского Аристофана» И.-Н. Нестроя (1801—1862) в XIX веке не имели литературно-сценического успеха в России. Причина этого, думается, в их сугубо местном, национальном колорите.<sup>5</sup>

Из австрийских реалистов второй половины XIX века популярностью в России пользовались Мария фон Эбнер-Эшенбах, сборник рассказов которой вышел в Москве в 1901 году, и Петер Розетгер (1843—1918), романы и

<sup>3</sup> Отрывки из «Сафо» были переведены значительно раньше Н. Протопоповым. См.: Одесский альманах на 1839 г.

<sup>4</sup> См.: *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. М., 1953. Т. I. С. 181; М., 1953. Т. II. С. 103; М., 1953. Т. III. С. 108, 518; М., 1954. Т. IV. С. 11; М., 1955. Т. VI. С. 461, 529; *Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1961. Т. 4. С. 292—419, 549—551, а также: *Азадовский К. М.* 1) Грильпарцер и немецкий романтизм // Герценовские чтения. Л., 1967. Вып. XX. С. 69—74; 2) Блок и Грильпарцер // Россия и Запад. Из истории литературных отношений. Л., 1973. С. 304—319; 3) Ф. Грильпарцер — национальный драматург Австрии. Л., 1971.

<sup>5</sup> Ср.: *Слободкин Г. С.* Венская народная комедия XIX века. М., 1985.

рассказы которого, привлекавшие внимание русского читателя своим юмором и любовным изображением народной жизни, а также австрийской природы, многократно переводились и издавались у нас в 1899—1915 годах. Но особый успех выпал в России на долю Артура Шницлера, девятитомное собрание сочинений которого вышло в издательстве В. М. Саблина в Москве в 1903—1911 годах. Тонкий психологический анализ, отличающий произведения Шницлера, как и его младшего современника Гуго фон Гофмансталя, их интерес к проблемам любви и смерти были во многом созвучны идеям и настроениям русских поэтов и прозаиков периода «Мира искусства» и вообще нашего «серебряного века». Тем не менее, несмотря на большое число переводов и постановок драм Шницлера в России в 1900—1910-е годы (в том числе — с участием В. Ф. Комиссаржевской), оценка его произведений русской критикой не была однозначной. А. Блок писал в 1906 году: «(..)Шницлер, пожалуй, один из наименее важных западных писателей, с которыми нам надлежит знакомиться (..) Схемы его совершенно элементарны (..) Русскую литературу не перечитаешь и не перебежишь между делом, а Шницлера можно читать в гостиную между двумя визитами и разыгрывать на любительской сцене (..) На нем отразились черты его прдизведений: невыстраданность, легковесность и неодоухотворенность (..) Шницлер несовременен и писания его безвременны как легкий, талантливый фельетон (..)».<sup>6</sup> Однако мнение Блока во многом субъективно. И думается, что автор «Лейтенанта Густля», «Зеленого какаду» и «Покрывала Беатрисы» вполне заслуженно продолжал привлекать внимание русской публики. Его новеллу «Фридолин» перевел в 1926 году Осип Мандельштам. В 1910—1911 годах в России были изданы также три книги Германа Бара, посетившего Петербург в 1891 году и написавшего новеллу «Поездка в Россию». Еще раньше две его пьесы шли в Театре Комиссаржевской.

Совершенно иным, чем к Шницлеру, было отношение русских поэтов XX века к Райнеру-Марии Рильке. Его стихами восхищались с юных лет Пастернак, Ахматова и Цветаева. В 1914 году в русском переводе вышли его «Записки Мальте Лауридса Бригге» (недавно переизданы), а стихотворения Рильке в России переводила целая плеяда русских поэтов-переводчиков от В. Эльснера, Ю. Анисимова, Б. Пастернака, А. Биска до Т. Сильман, К. Богатырева и С. Петрова.

Особый сочувственный отклик в России после революции нашли произведения писателей пражской школы: Г. Мейринка, Ф. Верфеля и др. Но, пожалуй, самым популярным в 20—30-х годах из писателей Вены у нас стал Стефан Цвейг, собрание сочинений которого (незаконченное) в 12 томах выпустило с предисловием Горького издательство «Время». В 1963 году оно было повторено в 6 томах.

Широкой популярности новелл и биографических книг С. Цвейга в России способствовал целый ряд причин. Несомненно, талант Цвейга-писателя значительно уступает таланту Кафки, Музиля и многих других австрийских писателей XX века. Но Цвейг имеет перед ними и ряд преимуществ. Первое из них — это динамизм, сжатость и психологическая тонкость его новеллистики, которая сочетается с ее занимательностью и общедоступностью. Цвейг никогда не писал для художественной элиты, он обращался в своих новеллах к широкому интеллигентному читателю. Вместе с тем круг его писательских интересов был всегда весьма широк. Общечеловеческие и общеевропейские вопросы занимали его больше, чем узконациональные. Гете, Гельдерлин и Клейст были ему так же близки, как Диккенс и Бальзак, Толстой и Досто-

<sup>6</sup> Блок А. Собр. соч. М.; Л., 1962. Т. 5. С. 621—622.

евский. И точно так же его интересовали и гуманисты эпохи Возрождения, подобные Эразму Роттердамскому, и великие мореплаватели, подобные Магеллану, и борец против религиозной нетерпимости Каstellio, и погибшие на плахе Мария Стюарт и Мария-Антуанетта, и изворотливый и ловкий политик Фуше, и врачеватели, стремящиеся проникнуть в тайны человеческой души, подобные Месмеру и Фрейду. В этом смысле биографии политических деятелей, писателей и ученых, написанные Цвейгом, являются своего рода малой энциклопедией европейской культуры нового времени. Этот широкий европейский горизонт, свойственный Цвейгу, созвучен той общечеловеческой отзывчивости русской литературы, о которой писал Достоевский.

Вслед за Цвейгом и Верфелем настала очередь знакомства русского читателя с Иозефом Ротом, а позднее, после второй мировой войны, — с Францем Кафкой, признание которого у нас было весьма запоздалым, так как долгое время он считался одним из столпов модернизма; а также с Р. Музилом, Г. Брохом, Э. Канетти, Х. фон Додерером, И. Бахман. В то же время в России выходили издания Ф. Грильпарцера, А. Штифтера, И. Рота и других классиков австрийской литературы XIX—XX веков. Влиянием Кафки, несмотря на острые споры, которые вызывали его произведения в 60—70-х годах в нашей критике, отмечено позднее творчество Ахматовой, романы Набокова и произведения многих других писателей как российского зарубежья, так и самой России — вплоть до М. Харитонов.

Следует подчеркнуть особую роль в ознакомлении русского читателя с австрийской литературой трех сборников: «Австрийская новелла XIX века» под редакцией Т. Путинцевой (М., 1959), «Австрийская новелла XX века» с предисловием Ю. Архипова (М., 1981) и антологию австрийской поэзии XIX—XX веков «Золотое сечение» (М., 1988), в которой параллельно даны оригиналы и русские переводы произведений австрийских поэтов, составленную В. С. Вебером и Д. С. Давлианидзе. Ценные примечания к первому и третьему из этих изданий содержат свод библиографических данных о русских переводах австрийской поэзии и прозы на русский язык, а к антологии Вебера и Давлианидзе приложен ряд характеристик представленных в ней мастеров австрийской поэзии. К сожалению, не все переводы, включенные в эту антологию, выполнены удачно. В 1960-м и 1971 годах вышли также сборники этюдов («штудий») Штифтера «Старая печать» и «Лесная тропа». Важным приобретением русской науки последних лет являются главы С. В. Тураева и А. В. Михайлова об австрийской литературе XVIII—XIX веков в VI и VII томах «Истории всеобщей литературы», издаваемой Институтом мировой литературы РАН.

Перейду к вопросу о значении русской литературы для Австрии.

Первыми, кто способствовал ознакомлению австрийского читателя с русской литературой, были западнославянские литературные деятели — Иозеф Добровский, Юнгман, Шафарик, Вячеслав Ганка и др. Добровский, как известно, еще в XVIII веке посетил Россию и познакомился с древнерусской письменностью, а Ганка перевел не только на чешский, но и на немецкий язык «Слово о полку Игореве» и был лично знаком с Гоголем, оставившим свою запись в его альбоме.<sup>7</sup> Однако история чешско- и словацко-русских (как и польско-русских или западноукраинско-русских) литературных связей — большая и серьезная специальная тема, которой посвящена обильная научная литература, а потому на ней я не буду останавливаться.

Не буду я также касаться и вопроса о начале знакомства немецкоязычного австрийского читателя с русской литературой, так как это могло происходить

<sup>7</sup> См.: Моисеева Г. Н., Крец М. М. Й. Добровский и Россия. Л., 1990.

по мере перевода произведений русских поэтов XVIII и первой половины XIX века на немецкий язык, независимо от того, в Берлине ли, Вене, Лейпциге или любом другом городе они печатались.

Думается поэтому, что о роли русской литературы для австрийской можно говорить лишь начиная с 40—60-х годов XIX века, хотя славянский фактор (оставляя в стороне чешско-русские или словацко-русские литературные связи) в более широком смысле всегда играл существенную роль в развитии немецко-австрийской музыки и литературы (в том числе и в творчестве Грильпарцера).

Все же имя одного из австро-славянских ученых и общественных деятелей XIX века, принадлежавших к числу первых пропагандистов новой русской литературы, следует упомянуть. Это — сербо-лужичанин по происхождению Я. П. Йордан, издававший в 40-х годах в Лейпциге журнал «Jahrbücher für die Literatur, Kunst und Wissenschaft». Ему посвящена известная статья академика М. П. Алексеева.<sup>8</sup> Йорданом был опубликован ряд статей, основные идеи которых восходят к статьям Белинского, и две заметки о первом романе Достоевского «Бедные люди».<sup>9</sup> Трудно сказать, читал ли эти две статьи Франц Грильпарцер. Тем не менее нельзя не заметить определенной близости между героем его замечательной новеллы «Бедный музыкант» (1848) и Макаром Алексеевичем Девушкиным Достоевского. Вряд ли речь в данном случае может идти о влиянии «Бедных людей» на Грильпарцера-прозаика. В своем очерке о Меттернихе Грильпарцер уделяет значительное внимание России, но мало вероятно, что он был знаком с русской литературой своего времени. Тем более примечательны черты, объединяющие два классических шедевра русской и австрийской литератур 40-х годов XIX века, созданных почти одновременно, — и прежде всего необыкновенно любовное проникновение в душу глубоко ушибленного жизнью человека, горячее сочувствие ему, понимание собственного ему сплетения робости и приниженности с деликатностью, благородством и внутренней чистотой. Кстати, бросается в глаза, что имена героинь Грильпарцера и Достоевского совпадают, а ремесло мясника в новелле Грильпарцера могло вполне быть подсказано фамилией Быкова. Колебания Барбары между любовью к бедному музыканту и мясником вызывают в памяти отказ Вареньки Доброселовой от нежного и поэтического чувства Девушкина в пользу положения помещицы-жены своего соблазнителя Быкова. Здесь впервые имеет место своеобразная встреча австрийского и русского художественного гения. Впрочем, это лишь гипотеза, тем более что характеры Быкова в «Бедных людях» и мясника у Грильпарцера психологически различны.

Из русских романистов XIX века первым получил известность в Австрии (как и в других западноевропейских странах), по-видимому, Тургенев. Сохранилось его письмо к Марии фон Эбнер-Эшенбах от 9 марта 1877 года в ответ на ее, — к сожалению, не дошедшее до нас, — «лестное, даже слишком лестное», по оценке самого Тургенева, письмо, которое австрийская писательница направила ему вместе со своим рассказом «Божена» (1876).<sup>10</sup> По мнению первого публикатора названного письма, немецкого ученого И. Гезерика, посвятившего этому вопросу специальную статью,<sup>11</sup> творчество Тур-

<sup>8</sup> Алексеев М. П. Белинский и славянский литератор Я. П. Йордан // Лит. наследство. 1950. Т. 56. С. 437—470.

<sup>9</sup> См.: Jahrbücher für Literatur, Kunst und Wissenschaft. 1846. Jg. 4. Hf. 11—12. S. 434—435, 443—447.

<sup>10</sup> Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: в 28 т. М.; Л., 1966. Т. XII. Кн. 1. Письма. С. 105, 439.

<sup>11</sup> Geserick I. Marie von Ebner-Eschenbach und Ivan Turgenew // Zeitschrift für Slavistik. 1958. Bd 3. Hf. 1. S. 43—60.

генева оказало влияние на становление таланта М. Эбнер-Эшенбах. Тургенев выражает в письме радость, что в Эбнер-Эшенбах он ощутил не только чуткую читательницу, но и родственную ему душу. Воздействие Тургенева испытал и австрийский новеллист Фердинанд фон Заар (1833—1906).

Вторая встреча австрийского и русского художественного гения (после «встречи» «Бедных людей» Достоевского и «Бедного музыканта» Грильпарцера) произошла в начале нашего века, когда русская литература уже успела достичь на Западе широкого признания. Но она в отличие от первой была уже встречей по влечению сердца. Я имею в виду роль России, русской культуры и русской поэзии для становления одного из величайших австро-германских поэтов XX века Райнера-Марии Рильке.

Как известно, у Рильке еще в 90-е годы XIX века возник глубокий интерес к России и особому складу русской духовности. В начале 1900-х годов он дважды побывал в России, лично познакомился с Львом Толстым, причем не только посетил его в Москве, но и совершил поездку к нему в Ясную Поляну. Восторженное отношение Рильке к русской духовности, его восхищение Толстым и Достоевским, осуществленные им переводы «Слова о полку Игореве», фрагмента о студенте Покровском из «Бедных людей» и «Чайки» Чехова (для которых поэт не смог найти издателя в Австрии и Германии и которые не дошли до нас), его дружба с поэтом-крестьянином С. Д. Дрожжиным и жизнь у него в доме, «Часослов» и «Стихи о Господе Боге», а также стихи, написанные на русском языке, сохраняющие для нас живое очарование, несмотря на недостаточное владение поэтом русским литературным языком, русские слова в письмах его к Лу Андреас-Саломе, его письма к ней, к Е. М. Ворониной и А. Н. Бенуа, увлечение Васнецовым и другими русскими художниками, желание участвовать в «Мире искусства», знакомство с Горьким, восхищение «Митиной любовью» Бунина являются наиболее яркими эпизодами «взаимодействия» русской и австрийской литератур.<sup>12</sup>

О влиянии Толстого и Достоевского на следующее после Рильке поколение австрийских писателей свидетельствуют не столько труды З. Фрейда и его школы, сколько протест Г. Гофманстала против пагубного влияния Достоевского,<sup>13</sup> а также творчество Ф. Верфеля, С. Цвейга, И. Рота, Р. Музиля. В «героических» биографиях Толстого и Достоевского, вошедших в книги Цвейга «Три певца своей жизни» и «Три мастера» (так же, как в более ранних строках, посвященных им Достоевскому), и в его последней мемуарной книге «Вчерашний день» восхищение его поколения русской литературой получило наиболее открытое и полное выражение. А в новеллах Цвейга и в его романе «Нетерпение сердца», как и в творчестве немецких и австрийских экспрессионистов, в том числе в «Големе» Г. Мейринка, в «Человеке из зеркала» и других произведениях молодого Верфеля, в «Иове» и «Марше Радецкого» И. Рота, о чем мне уже приходилось писать более подробно и к чему я не хочу сегодня возвращаться, так как наиболее существенное, на мой взгляд, для прояснения этой темы уже было сказано 15 лет назад,<sup>14</sup> отражено обращение целой плеяды австрийских писателей 20-х и 30-х годов (так же, как их германских современников — Т. Манна, Г. Гессе, Я. Вассер-

<sup>12</sup> См.: Азадовский К., Чертков Л. Русские встречи Рильке // Рильке Р.-М. Ворпсведе. Ор. Роден. Письма. Стихи. М., 1971. С. 357—389 (см. там же библиографию). Ср.: Бунин И. А. Собр. соч.: В 9 т. М., 1966. Т. 5. С. 523—525.

<sup>13</sup> См.: Hofmannsthal H. von. Blick auf den geistigen Zustand Europas (1922) // Hofmannsthal H. von. Reden und Aufsätze. Frankfurt am Main, 1973. S. 478—481.

<sup>14</sup> См.: Фридлендер Г. М.: 1) Достоевский, немецкая и австрийская проза XX в. // Достоевский в зарубежных литературах. Л., 1978. С. 117—174; 2) Достоевский и мировая литература. Л., 1985. С. 328—445.

мана; кстати, последний прожил немало времени в Вене) к поэтической технике романа Достоевского и к отдельным художественным образам и ситуациям его романов и повестей. Здесь и темы «бедных людей», униженных и оскорбленных, и темы «случайного семейства», вражды «отцов и детей», и темы «двойничества», любовного «треугольника», болезненно-трагического «смятения чувств» (пользуясь названием одной из самых популярных новелл Цвейга). Особенно привлекал австрийских писателей Достоевский — писатель «большого города», так как и Австрия пережила в этот период время перехода ее литературы от преобладания «деревенских» и «усадбных» тем и мотивов к мотивам городского существования со свойственными ему спутниками: одиночеством, растерянностью, превращением индивида, жившего в условиях старой Австро-Венгерской монархии в мире устойчивого семейного уклада, господства традиционных политических и моральных ценностей, в мятущегося и напряженно ищущего смысла жизни музильевского «человека без свойств», переживающего постоянную смену психологических взлетов и падений в мире, где господствуют динамика и напряженность, моральная и психологическая незавершенность, противоречивое столкновение национально-австрийского и общеевропейского начал.

По словам Г. Броха, русский роман XIX века «распахнул дверь в „этическое искусство“, он стал в конечном счете политическим (...) Произведения Достоевского (...) достигли такого метафизически-этического уровня, который для западной литературы (...) оставался недостижимым».<sup>15</sup> Тем не менее эгегическое, меланхоличное и несколько статичное искусство самого Броха-романиста мало похоже на исполненные динамики и драматизма «романы-трагедии» Достоевского, призывающие человечество к очищению и облагораживающему страданию во имя обретения «мировой гармонии» и высшей общечеловеческой Правды. В отличие от Достоевского Брех не был человеком экстремы. Идеи автора «Заката Европы» были ему более близки, чем вера в высокое предназначение писателя-«пророка», унаследованная Достоевским от его великих предшественников — Пушкина, Лермонтова и Гоголя,<sup>16</sup> и его христианские идеалы. Характерно, что, несмотря на интерес к теме заката античной цивилизации и «Божественной комедии», Достоевского мало занимал и образ Вергилия, судьбе которого посвящен тот роман Броха («Смерть Вергилия», 1945), который принес ему мировую известность.

Более значительным было воздействие Достоевского на Р. Музиля, несмотря на характерный для последнего художественный рационализм и иронический скептицизм, а также по преимуществу эпический (а не драматический) общий склад его романов и новелл. Воздействие это связано с присущим Музилю сплавом художественного слова и эссеистики, а также интересом к обстоятельствам, порождающим в обществе возникновение «человека без свойств», насилие и «волю к власти», — проблемам, столь остро поставленным австрийским романистом в «Смятении воспитанника Тёрлеса» и главном его произведении «Человек без свойств», а также в автокомментарии к этому замечательному роману. В то же время характерная для Музиля ирония и «остраненное» отношение к персонажам сближают его, скорее, с Джойсом (а отчасти также с Ж. Роменом и А. Жидом), чем с Достоевским, его проповедью спасительной силы любви и страдания.

С художественным миром Достоевского был несомненно хорошо знаком и другой австрийский писатель XX века — Хаймито фон Додерер (1896—1966).

<sup>15</sup> Брех Г. Невиновные. Смерть Вергилия. М., 1990. С. 13.

<sup>16</sup> См.: Broch H. Zerfall der Werte // Broch H. Die Schlafwandler. Kommentierte Volksausgabe. Frankfurt am Main, 1978. Bd 1. S. 533—583, 618—624, 689—716.

Додерер провел четыре года (1916—1920) в России в качестве военнопленного, а во время второй мировой войны находился некоторое время на русском фронте. Один из создателей венского «романа большого города», Додерер был также автором австрийских «Демонов» (или «Бесов» — «Die Dämonen», 1956), романа, уже само название которого напоминает о Достоевском. С традицией «Бесов» Достоевского связано и то, что повествование в «Демонах» Додерера ведет хроникер, взгляд которого проникает как в жизнь верхних слоев общества, так и в его глубоко скрытое «подполье». Не случайно, думается, и даваемое здесь хроникером уже в начале романа противопоставление русского человека с его склонностью к странничеству и братолюбием человеку Запада, плотно приросшему к закону и домашнему очагу и при этом выше всего ставящему свою личную «самость». Введение в ткань романа средневековой рукописи позволяет Додереру, по примеру Достоевского, связать настоящее с прошлым, а от событий 15 июля 1927 года — дня столкновения в Вене шюцбундовцев и рабочих с темными националистическими элементами и пожара Венского Дворца Правосудия (автор характеризует этот трагический день как «Канны австрийской свободы») — перекинуть мост к событиям 40-х годов.<sup>17</sup> Тем не менее роман Додерера меньше всего роман идеологический. Автору его глубоко чужды как захватывающая страстность, глубина и бесстрашие мысли героев Достоевского, так и морально возвышенная религиозно-этическая проблематика его романов, их грозный пророческий смысл и апокалиптические мотивы.

О том обаянии, которое имел для писателей Германии и Австрии образ Мышкина — «князя-Христа», я писал в книге «Достоевский и мировая литература». Не прошла мимо Мышкина и Ингеборг Бахман (1926—1973), которой принадлежат написанные белым стихом монологи «Мышкин рассказывает о своей казни» и «Вариации к балладе Пушкина о Рыцаре бедном» для балетной пантомимы на сюжет романа Достоевского «Идиот» (1957). В своих франкфуртских лекциях Бахман мимоходом упоминает также Гоголя и Льва Толстого, размышляя об их отречении от искусства в последние годы жизни.<sup>18</sup>

Свидетельство интереса к русской литературе XX века в Австрии — антология «Russische Erzähler. Erzählungen der russischen Literatur von 1917 bis heute» (1962). В Венском университете Н. С. Трубецкой читал свои лекции о Достоевском. Немало внимания русским поэтам XX века постоянно уделяет «Wiener slavistisches Almanach», в котором наряду с австрийскими принимают участие также ученые из России и Германии. В России получили высокую оценку книги венского профессора Г. Вытженса о Вяземском и работы профессора Р. Нойхойзера о русском преромантизме и о Достоевском. Но все это — тема уже другого, специального исследования.

<sup>17</sup> Doderer H. von. Die Dämonen. München: Deutscher Taschenbuchverlag, 1985. S. 32—33, 1328.

<sup>18</sup> Bachmann J. Gedichte. Erzählungen. Hörspiele. Essays. München, 1964. S. 28—34, 301.

О. К. Супронюк

## ИЗ НОВЫХ МАТЕРИАЛОВ К БИОГРАФИИ Н.Я. ПРОКОПОВИЧА

(К ИЗУЧЕНИЮ НЕЖИНСКОГО ЛИТЕРАТУРНОГО ОКРУЖЕНИЯ Н.В. ГОГОЛЯ)

Ты старый, верный спутник от незапамятной юности. Будь здоров и весел мыслью, что хотя немногочуден наш круг, состоящий, может быть, из трех только лиц, но тесна связь его и будет продолжаться даже тогда, когда даже ни одного из нас не будет на свете.

*Из письма Н. В. Гоголя Н. Я. Прокоповичу от 3 июня 1837 года из Рима.*

В истории взаимоотношений выдающихся литературных деятелей с людьми, составляющими их близкое окружение, рассеяно множество незначительных на первый взгляд фактов, заслуживающих внимания уже тем, что они способствуют восстановлению утраченных звеньев в цепи историко-литературных событий, созданию целостной картины формирования творческой индивидуальности писателя.

Личная и творческая биография Н. Я. Прокоповича — близкого друга Н. В. Гоголя, сопровождавшего его на жизненном пути с юности до конца жизни; поэта, педагога, издателя первого прижизненного собрания сочинений писателя — является важным источником для построения научной биографии Н. В. Гоголя. Задача изучения взаимоотношений Н. В. Гоголя и Н. Я. Прокоповича и восстановления биографии последнего поставлена давно и привлекала внимание ряда исследователей,<sup>1</sup> однако не была решена из-за отсутствия достаточного количества сведений. Несмотря на то что Прокопович имел довольно обширные литературные связи, был в дружеских отношениях с В. Г. Белинским, а в петербургском кружке литераторов, выходцев из Нежинской гимназии, во главе которого стоял Гоголь, в нем видели талантливого, подающего большие надежды писателя, уже первый биограф Прокоповича, Н. В. Гербель, вынужден был отметить: «По смерти Прокоповича, я задумал собрать его стихотворения, затерянные в разных журналах, и издать их отдельною книжкой, предпослав им небольшую биографию покойного поэта, от чего, впрочем, я должен был вскоре отказаться, за недостатком материалов для подобной биографии».<sup>2</sup> Введение в книгу все же было написано. Основой для построения биографического очерка стала обнаруженная вскоре после смерти Прокоповича его переписка с Гоголем.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> См.: Гербель Н. В. 1) Н. Я. Прокопович и отношения его к Гоголю // Стихотворения Н. Я. Прокоповича. СПб., 1858. С. 5—57; 2) Н. Я. Прокопович // Гимназия высших наук и Лицей кн. Безбородко. СПб., 1881. С. 423—428; Шенрок В. И. Прокопович Н. Я. РБС. СПб., 1910. Т. «Притвиц-Рейс». С. 32—35.

<sup>2</sup> Гербель Н. В. Н. Я. Прокопович и отношения его к Гоголю. С. 7.

<sup>3</sup> Письма Гоголя к Прокоповичу после смерти последнего были приобретены у его семьи графом Г. А. Кушелевым-Безбородко (в то время почетным попечителем Лицея кн. Безбородко и Нежинской гимназии) и в 1858 году принесены им в дар этому учебному заведению.

Поисками материалов, связанных с творческими взаимоотношениями Гоголя и Прокоповича, впоследствии занимался В. И. Шенрок. Ему принадлежит заслуга введения в научный обиход писем Прокоповича к Гоголю. В настоящее время известны 5 писем Прокоповича к Гоголю<sup>4</sup> и 35 писем Гоголя к Прокоповичу, ставших одним из важнейших источников для изучения жизни и литературной деятельности Н. В. Гоголя. Одной из обобщающих работ, посвященных данной проблеме, стал очерк В. И. Шенрока о Н. Я. Прокоповиче, написанный для Русского биографического словаря. Вместе с материалами Гербеля он сосредоточил основной массив известных ныне сведений о Прокоповиче.

Обращение к архивным источникам позволило восполнить некоторые недостающие звенья в биографии Прокоповича и уточнить подробности личных и творческих взаимоотношений его с Гоголем. Находки касаются нежинского и раннего петербургского (до 1836 года) периода его биографии.

Николай Яковлевич Прокопович родился 27 ноября 1810 года в Оренбурге. Формулярный список его отца раскрывает неизвестные ранее обстоятельства детских лет Прокоповича и дает сведения о его семье. Отец его, Яков Семенович, был из военных (в службу вступил в Лейб-гвардию Преображенский полк капралом в 1789 году), дослужился до чина штабс-капитана в 1799 году. В сентябре 1801 года, будучи в чине капитана, вышел в отставку, был определен к «статским делам», получил чин титулярного советника и с ноября служил в Оренбургской таможене унтер-офицером. В 1817 году по предписанию департамента Внешней торговли был назначен управляющим Троицкой таможней, откуда в июле 1820 года в чине коллежского советника по прошению уволен. В этом же году он, 49-летний вдовец с двумя сыновьями — Николаем 9 лет и Василием 7 лет, переехал в Нежин.<sup>5</sup> Вскоре в Нежине он был избран уездным предводителем дворянства.

23 января 1821 года Николай Прокопович был определен вольным пансионером в открывшуюся в Нежине гимназию высших наук кн. Безбородко.<sup>6</sup> В гимназии Н. Прокопович и Н. Гоголь-Яновский учились в разных классах. Так, в 1822 году Прокопович был вольным пансионером 2-го класса, Гоголь — пансионером гимназии 4-го класса<sup>7</sup> (разница между вольными и гимназическими пансионерами заключалась в том, что первые содержались в пансионе за счет родителей, вторые — за счет гимназии). В 1827 году Прокопович был в 4-м классе, Гоголь — в 6-м;<sup>8</sup> в 1827 году соответственно Прокопович в 6-м классе, а Гоголь в 8-м.<sup>9</sup> Однако отдельные курсы лекций во время учебного процесса учащиеся разных классов слушали вместе. В 1822 году, например, Прокопович и Гоголь изучали латинский язык под руководством профессора Андрущенко во втором отделении по языкам.<sup>10</sup>

По воспоминаниям их однокашников, в гимназии Гоголь и Прокопович были друзьями: вместе выписывали вскладчину журналы и интересующие их литературные произведения; участвовали в постановке гимназических спектаклей, причем если Гоголь выступал в ролях комических, то Прокопович отличался в трагических, издавали рукописные жур-

<sup>4</sup> Они перепечатаны в издании: Переписка Н. В. Гоголя: В 2 т. М., 1988. Т. 1. С. 107—111, 123—131.

<sup>5</sup> Российский государственный исторический архив в г. Петербурге (далее РГИА). Ф. 497. Оп. 1. Д. 5621. Л. 20: Формулярный список от 14 авг. 1820 г. Его данные уточняют общепринятые в литературе сведения о том, что отец Прокоповича служил управляющим Оренбургской таможней.

<sup>6</sup> Отдел Государственного архива Черниговской области в г. Нежине. Ф. 377. Оп. 1. Д. 57. Л. 21—22. Дата уточняет сведения Гербеля (см.: Н. Я. Прокопович. С. 423—424) о том, что Гоголь и Прокопович были зачислены в гимназию «в один день». Гоголь поступил в гимназию 1 мая 1821 года.

<sup>7</sup> Центральный государственный исторический архив Украины в г. Киеве. Ф. 2162. Оп. 1. Д. 276. Л. 367.

<sup>8</sup> Там же. Д. 422. Л. 15.

<sup>9</sup> Там же. Д. 490. Л. 38.

<sup>10</sup> Отдел ГАЧО в г. Нежине. Ф. 377. Оп. 1. Д. 67. Л. 101.

налы, пробовали перо в разных жанрах, при этом Прокопович был литературным конфидендом Гоголя (именно ему читал Гоголь одно из первых своих произведений, написанных в младших классах гимназии, — балладу «Две рыбки»<sup>11</sup>). Есть основания предполагать, что в гимназии Прокопович обладал репутацией более способного и подающего надежды литератора, чем Гоголь. Даже в конце жизни Гоголь вспоминал: «У тебя же, судя по твоим школьным, еще писанным в Нежине повестям, есть все свойства повествователя. Речь твоя лилась плодovито и свободно, твоя проза была в несколько раз лучше твоих стихов и уже тогда была гораздо правильной нынешней моей» (Из письма Н. В. Гоголя Н. Я. Прокоповичу от 8/20 июня 1847 года из Франкфурта). К сожалению, до нас не дошли прозаические опыты Прокоповича, упоминаемые в этом письме Гоголя, однако мы располагаем стихотворением 15-летнего поэта, сохранившимся в его письме из Нежина в Москву к неустановленному адресату. Ввиду важности этого документа для характеристики эстетических ориентаций начинающего литератора и творческой атмосферы Нежинской гимназии, текст его мы приводим полностью.

«Милостивый государь!

Имея достоверное сведение, что Вы участвуете в издании «Телеграфа» и надеясь, что вспомня прежнее знакомство моего отца с Вами, Вы не откажетесь вручить почтеннейшему издателю „Телеграфа“ г. Полевому стихи здесь приложенные. Упражняясь в российской словесности, долгом почитаю начать свое поприще в одном из лучших журналов нашей Империи. Препровождая стихи мои, надеюсь, что справедливая строгость г. Полевого будет мне полезна и тогда, Милостивый государь, я буду стараться возблагодарить по мне оное уважение. Ныне же с искренним почтением остаюсь к Вашим услугам покорный Н. Прокопович.

Нежин,

1825 года, декабря 11 дня.

#### СОН РАТМИРА

(отрывок из поэмы)

Погасло яркое светило.  
 На поле бранном все молчит.  
 В брегах далеких море выло,  
 Звезда в тумане чуть горит.  
 Все спит, одни лишь часовые  
 Военный крик передают  
 Да песни бранные поют  
 Вдали посты передовые.  
 И тихо скромная луна  
 Течет спокойно в облака.  
 Возвысясь в небу дуб столетний  
 Главу державную склонил.  
 Зефир во тьме ночной пролетный  
 Листом покорным шевелил.  
 Под дубом тем сидит с тоскою  
 С товарищем своим Ратмир  
 И забывая прочий мир,  
 Вздыхает с грустию немую.  
 „О чем ты думаешь?“ — спросил  
 Его товарищ в бранном поле.  
 — О как не думать в горькой доле  
 Тихонько он проговорил.

<sup>11</sup> См.: [Кулиш П. А.] Записки о жизни Николая Васильевича Гоголя, составленные из воспоминаний его друзей и знакомых и из его собственных писем: В 2 т. СПб., 1856. Т. 1. С. 25.

„Скажи, товарищ, мне причины  
Своей печали и кручины?“  
— Я расскажу тебе, мой друг, —  
Вчера сражаться как устали  
Когда враги в лесах пропали,  
Светильник дня покинул луг.  
О прошлом в страстном рассужденьи,  
О настоящем в удивленьи  
Я лег под дуб тенистый сей,  
И сон слетел к главе моей...  
Томимые сомкнулись очи,  
И вижу в ясном вещем сне...  
(Я в нем забыл и сумрак ночи  
И веял ветер знакомый мне)  
Прозрачный свет крылом невидным  
Наш ратный дол осеребрил;  
И гласом ясным, тайным, скрытым  
Оттуда кто-то говорил:  
„Ратмир, Ратмир! спешి скорее  
В родной уютный дом отцов.  
Гони коня, беги сильнее  
И в родине между кустов,  
Творцом усыпанных над Двиной,  
Найди прелестный кустик роз,  
Свидетель тайных мук и слез.  
Сорви цветок, потом долиной  
Иди к возлюбленной своей —  
И там венец любви твоей!“  
Умолкнул; — душен сумрак ночи,  
Слезой наполненные очи;  
Приник на грудь молодой главой...  
Все тихо, мрачно в ратном поле,  
Лишь конь гуляет в сладкой воле  
И звезды блещут в тьме ночной!

Н. Прокопович  
Нежин, 1825.

Вот мои стихи: я посылаю их Вам для того, чтобы узнать суждение литераторов о них. Прошу еще покорно, чтобы не были напечатаны на месяц январь по тем причинам, что общество наше на следующий год будет выписывать «Телеграф» через моего соученика г. Яновского».<sup>12</sup>

Важно отметить, что в 1825 году юный Прокопович ориентируется на «Московский телеграф» — новый журнал, выступивший с ясно заявленной романтической программой. Автор письма говорит о том, что стихотворение его написано в качестве упражнения на занятиях по российской словесности. Согласно плану преподавания курса русской словесности в гимназии, составленному директором И. С. Орлаем, ученики 5-го класса, проходя с профессором П. И. Никольским этот курс, должны были изучать поэзию, выучивая наизусть стихотворения «изящных авторов» и сочинять в подражание им собственные стихи.<sup>13</sup> В число авторов, произведения которых рекомендовались для изучения в качестве образцовых, был включен Жуковский, творчество которого в 1820-е годы связывалось с понятием «новой», романтической школы. Это свидетельствовало о том,

<sup>12</sup> ИРЛИ. Ф. 93. Оп. 3. № 1028.

<sup>13</sup> См.: Сребницкий И. А. Материалы для биографии Н. В. Гоголя из архива Гимназии высших наук // Гоголевский сборник. Киев, 1902. С. 335—336.

что И. С. Орлай корректировал классический, уже несколько архаичный курс П. И. Никольского, предписывая изучать и поэзию нового романтического направления.

Само же стихотворение — очень любопытный образец, свидетельствующий о восприятии автором разнообразных эстетических установок, существовавших в литературной среде Нежинской гимназии. Показательно, что для опыта выбран фрагмент со сном — характерный элемент байронической поэмы. Однако «байронизм» юного поэта — только в воспроизведении внешней формы ее. Основная концепция отрывка, в основе которого лежит чисто сентиментальная любовь главного героя Ратмира, эклектична и свидетельствует о том, что подражатель в тот период более органично воспринимал сентиментальную эстетику, хотя и пытался соединить ее в своем произведении с чертами нарождающегося романтического направления. Очевидна, в частности, ориентация на «Руслана и Людмилу» Пушкина.

Еще один документ свидетельствует о месте Прокоповича в кругу гимназических литераторов, раскрывая подробности быта гимназистов и их литературные интересы. Это письмо соученика по гимназии Прокоповича Н. В. Кукольника к нему от 29 июля 1825 года из Киева. Оно известно в литературе,<sup>14</sup> однако не опубликовано и подробно не комментировалось.

«В! Сие письмо не должно быть никому показано.

Почтеннейший приятель Николай!

Письмо твое получил я 26-го сего месяца. Упреки твои в рассуждении моего молчания несправедливы, потому что я в таких нахожусь запутанностях по делам Рыцарства Бильярдного Шара, что я не мог ни к кому до сих пор ни слова писать, потому что забыл, есть ли кроме Киева на свете люди. Загадку сию ты узнаешь уже по приезде моем, который скоро произойдет, потому что дела Рыцарства кончились, а без оных мне скучно. Препровождение времени описывать невозможно, потому что разнообразие оно заставило бы меня писать более листа и много платить грошей. Я непомерен по шалости и желанию оных, ибо только выигрыш немного доставляет мне гроши. Впрочем, я слава Богу здоров и ужасно как веселюсь. Самое приятнейшее время мое (исключая время бытности моей в Вильне и пребывания баронов Криднеров в Нежине) есть время моего здесь жития. Заметь себе драгоценные фамилии: Берестовских, Петровых, Могилянских, Домогадских — они тебе послужат руководством в длинном повествовании моего здесь пребывания. Вчера сидел я над Днепром в беседке дворцового сада и думал о вас. Сегодня был я на Киевской колокольне и проклинал Рыцарство, приведшее душу мою в ужасное положение. Я надеялся возложить на себя знаки монашеского смирения и заключиться в монастырь мудрости — Гимназию. Ветер, бушуя на высоте, смеялся моему предположению и порывами своими хотел свалить меня с башни. Я сошел с нее и, пришедши домой, пишу письмо сие. По дороге купил я табаку для курения и вспомнил, сколь дорого он у нас в Нежине, а посему обязался привезти тебе его. За все новости я очень благодарен, но почему о Моисееве ни слова? Напиши, будет ли он инспектором и пр. Я не могу более писать к тебе. Напиши, здоров ли Платон Васильевич и постарайся ему поклониться.

Прощай, пиши, а письма моего не показывай никому.

Только покажи всем ученикам следующую страницу.

Твой Кукольник.

1825 года  
июня 29 дня  
Киев

Р. Б. Ш.

<sup>14</sup> См.: Машинский С. Гоголь и «дело о вольнодумстве». М., 1959. С. 186.

При сем находятся письма к Любичу и Кольшкевичу, прошу их им вручить. Сушкову скажи, что Греча по частям не продают, а ежели хочет купить что-нибудь другое, может писать ко мне каждый день».<sup>15</sup>

На обратной стороне листа, который Кукольник просил показать ученикам, большими латинскими буквами была написана одна фраза: «Venerabilibus condiscipulus Nestor Kukolnik salutem plurima dicit».

Письмо это сохранилось в бумагах главного следователя по «делу о вольнодумстве» в Нежинской гимназии, члена Главного правления училищ, чиновника из Петербурга Э. Б. Адеркаса вместе с комментарием к нему надзирателя пансиона К. А. Моисеева. Оно было перехвачено Моисеевым при его «обыкновенном осматривании пансионерских бумаг мимо их (т. е. пансионеров. — О. С.) ведома»<sup>16</sup> в период активных поисков в гимназии вольнодумцев и организованных тайных обществ. Исследователи «дела о вольнодумстве» слишком поспешно доверились доносу Моисеева, в частности его расшифровке подписи-аббревиатуры в конце письма — Р. Б. Ш.<sup>17</sup> Между тем из текста письма совершенно очевидно, что она означает «Рыцарство Бильярдного Шара» и не имеет тайного политического смысла, который стремился придать ей надзиратель.

Это чисто бытовое, дружеское письмо, в котором отразилась известная и по другим мемуарным источникам страсть Кукольника в гимназические годы к бильярду.<sup>18</sup> Кроме этого, оно интересно как источник, запечатлевший литературные связи Прокоповича в гимназии. Все упомянутые в письме его и Кукольника товарищи по учебе — гимназические поэты. Помимо повседневных школьных шалостей, их связывают и литературные интересы. В. И. Любич-Романович (1805—1888) стал довольно известным поэтом и переводчиком. Менее известны два других имени. Первый из них — Алексей Иванович Кольшкевич (1808 — после 1844), выпускник гимназии 1829 года, однокашник Кукольника и Прокоповича, впоследствии тоже пробовавший силы на литературном поприще.<sup>19</sup> До нас дошел единственный поэтический опыт Кольшкевича — стихотворение «Русские мелодии», опубликованное в издаваемом С. Е. Раичем журнале «Галатея» (1829, № 31). Имя его упоминается и в переписке Т. Н. Грановского как имя одного из ближайших друзей его молодости. Грановский ценил литературное дарование Кольшкевича, ждал от него многого, но ожидания эти не осуществились.<sup>20</sup>

Еще менее известно имя другого гимназического товарища Прокоповича и Кукольника — Сушкова. Поэтом был Петр Васильевич Сушков (1808—1873), младший из двух братьев Сушковых, учившихся в гимназии в 1823—1826 годах. До гимназии он учился в частном пансионе в Харькове,<sup>21</sup> впоследствии, в 30-е годы, служил в различных министерствах в Петербурге, а затем жил помещиком в своем имении в Кременчугском уезде Полтавской губернии, служил уездным предводителем дворянства.<sup>22</sup> К сожалению, тексты его поэтических опытов до нас не дошли, лишь в «Реестре книгам и рукописям», изъятым у гимназистов инспектором пансиона Н. Г. Белоусовым во время расследования

<sup>15</sup> РГИА. Ф. 733. Оп. 69. Д. 64. Л. 1—2.

<sup>16</sup> Там же. Д. 59. Л. 7.

<sup>17</sup> См.: *Машинский С.* Указ. соч. С. 186, а также: *Байцура Т.* Иван Семенович Орлай: Жизнь и деятельность. Пряшев, 1977. С. 165. (В них повторяется расшифровка подписи Моисеевым «Работник Братства Шапалинского»).

<sup>18</sup> См., например: «...Кукольник был порядочный гуляка. Особенно любил он игру на бильярде. Бывало, целые ночи просиживал он для этого в трактирах и только к шести часам утра возвращался в корпус; при этом отлично умел надувать надзирателей» (*Мацевич Л.* Гоголь и Кукольник в Нежинской гимназии высших наук: Рассказы Н. Ю. Артынова, записанные Л. Мацевичем // *Русский архив.* 1877. Т. 3. С. 192).

<sup>19</sup> Подробнее о неизвестных ранее гимназических поэтах см.: *Супрунок О. К.* Литературная среда раннего Гоголя // *Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз.* 1991. № 1. С. 58—68.

<sup>20</sup> См.: Т. Н. Грановский и его переписка: В 2 т. М., 1897. Т. 1. С. 10; Т. 2. С. 57—261.

<sup>21</sup> Отдел ГАЧО в г. Нежине. Ф. 377. Оп. 1. Д. 74. Л. 23.

<sup>22</sup> См. о нем: *Павловский И. Ф.* К истории полтавского дворянства. Полтава, 1906. Вып. 1. Приложения. С. XXI.

«дела о вольнодумстве», сохранились названия его стихотворений, написанных в 1826 году. Это элегии «Желаю я, чтобы бродили глазенки милые на мне» и «О, дни любви и упоенья», а также «Романс».<sup>23</sup>

То обстоятельство, что письмо Кукольника не имеет отношения к «делу о вольнодумстве», не означает, однако, что гимназисты стояли от него в стороне. Так, сохранилось распоряжение почетного попечителя гимназии А. Г. Кушелева-Безбородко от 27 октября 1826 года «выслать вольных пансионеров Николая Прокоповича, Данилевского и Мартоса за то, что они скрытно от начальства читают неприличные возрасту книги, пишут стихи, не показывающие чистой нравственности».<sup>24</sup> Последствия этого распоряжения, как известно, близко коснулись и Гоголя. А. С. Данилевский, друг его детства, бывший для Гоголя «роднее родного брата», был вынужден покинуть гимназию. Он проучился год в Благородном пансионе при Московском университете, и лишь летом 1827 года ему удалось восстановиться в гимназии. П. И. Мартос, семья которого жила по соседству с семьей Гоголя на Полтавщине, впоследствии корреспондент Пушкина, участник первого издания «Кобзаря» Т. Г. Шевченко, автор воспоминаний о Гоголе в Нежинской гимназии, был вынужден уволиться в военную службу и больше к учебе не возвращался. Судьба Прокоповича сложилась удачнее: ему удалось остаться в гимназии. Можно предположить, что этому способствовали хлопоты его отца, занимавшего видное служебное положение в Нежине.

Тяжелым был для Прокоповича 1828/29 учебный год. К этому времени Гоголь окончил гимназию и переехал в Петербург. В архиве гимназии сохранился ряд прошений Прокоповича, пытавшегося покинуть Нежин. Так, в июне 1828 года он просит отчислить его из числа учащихся для окончания курса наук в другом учебном заведении,<sup>25</sup> в марте и апреле 1829 года — в связи с определением в военную службу по домашним обстоятельствам, из-за которых он находит невозможным продолжать учебу.<sup>26</sup> Все его прошения об увольнении из гимназии согласованы с И. Я. Сполатбогом, назначенным к 1828 году попечителем над именем и детьми умершего коллежского советника Я. Прокоповича. Очевидно, домашние обстоятельства были связаны с кончиной отца.

Курс наук в Нежинской гимназии Прокопович все же окончил. В июле 1829 года он получил право на чин 14 класса (степень действительного студента). Следует отметить, что, по данным биографов Прокоповича, он окончил курс гимназии в 1828 году вместе с Гоголем. Гербель пишет: «Окончив курс наук в 1828 году, друзья расстались: Гоголь уехал в Петербург, а Прокопович остался в Нежине, где пробыл целый год и только в 1829 году, по вызову Гоголя, отправился в Петербург».<sup>27</sup> Это же повторяет Шенрок: «По окончании курса в Нежине, Гоголь и Данилевский поехали в Петербург искать счастья. Через несколько месяцев прибыл к ним и Прокопович».<sup>28</sup> Эти сведения опровергаются самим же Гербелем в его «Списке студентов, окончивших курс в Гимназии высших наук».<sup>29</sup> Вместе с Прокоповичем в 1829 году гимназию окончили Н. Кукольник, К. Базили, И. Халчинский, М. Риттер, Н. Родзянко, А. Колышкевич — активные участники литературной и театральной жизни гимназии, многие из которых стали заметными деятелями отечественной культуры. К. Базили впоследствии вспоминал в своем дневнике об этом времени в его жизни: «...в ту пору литература процветала в нашей гимназии, и уже проявлялись таланты товарищей моих: Гоголя, Кукольника,

<sup>23</sup> РГИА. Ф. 733. Оп. 69. Д. 59. Л. 20, об.

<sup>24</sup> Отдел ГАЧО в г. Нежине. Ф. 377. Оп. 1. Д. 88. Л. 115.

<sup>25</sup> Там же. Д. 104. Л. 19.

<sup>26</sup> ЦГИА Украины в г. Киеве. Ф. 2162. Оп. 1. Д. 553. Л. 6; Отдел ГАЧО в г. Нежине. Ф. 378. Оп. 1. Д. 1239. Л. 51.

<sup>27</sup> Гербель Н. В. Н. Я. Прокопович. С. 424.

<sup>28</sup> Шенрок В. И. Прокопович Н. Я. С. 32.

<sup>29</sup> Гимназия высших наук и Лицей князя Безбородко. СПб., 1881. С. СXXXII.

Николая Прокоповича, Данилевского, Родзянко и других, оставшихся неизвестными по обстоятельствам их жизни или рано сошедших в могилу».<sup>30</sup>

В 1829 году Прокопович по примеру многих его товарищей, в том числе и Гоголя, переезжает в Петербург. В первое время своего пребывания в Петербурге он живет с Гоголем на одной квартире: «...сначала на Большой Мещанской, в доме каретника Иохима (ныне ул. Плеханова 39), а потом на Екатерининском канале, в доме Зверкова (ныне канал Грибоедова 69)».<sup>31</sup> К этому времени относится один из самых загадочных и неисследованных периодов его биографии.

Все глухие упоминания о начале карьеры Прокоповича в письмах Гоголя и воспоминаниях его товарищей свидетельствуют о том, что начало служебного поприща его было связано с театром и намерением его стать актером. Однако недостаток достоверных данных породил у исследователей его биографии и творчества ряд предположений, сущность которых сводилась к следующему: в начале 1830-х годов в Петербурге Прокопович учился в театральной школе, собирался стать актером, но по неизвестным причинам летом 1832 года все бросил и уехал на родину. Очевидно, он, подобно Гоголю, потерпел неудачу при испытании в театре или, что еще вероятнее, просто не решился на него. В конце 1832 года, как указывает Шенрок, Прокопович возвратился в Петербург.<sup>32</sup> Однако здесь его биография обрывается и последующий ее период начинается с 1836 года — времени, когда Прокопович поступил на службу преподавателем русской словесности в 1-й кадетский корпус (где служил до конца жизни) и выступил как издатель первой комедии Гоголя «Ревизор».

Существуют документы, которые позволяют заполнить лакуну в биографии Прокоповича, каковой являются 1830—1835 годы. Из переписки исправляющего должность управляющего Петербургским театральным училищем с директором императорских петербургских театров, сохранившейся в деле «О принятии дворянина Прокоповича пансионером в Петербургское театральное училище»,<sup>33</sup> мы узнаем, что сын умершего коллежского советника Я. Прокоповича отправился с места жительства своего г. Нежина в Петербург для определения в военную службу. 23 ноября 1829 года в связи с появившимся желанием посвятить себя драматическому искусству, он подал прошение в театральное училище с просьбой определить его на драматическое отделение этого учебного заведения своекоштным пансионером. Отмечая, что 18-летний Прокопович имеет сценическую внешность («довольно приятную наружность») и «большую страсть к драматическому искусству», управляющий училищем ходатайствует перед директором театров о его зачислении. 1 декабря 1829 года Прокопович был принят в училище своекоштным пансионером на драматическое отделение.<sup>34</sup> Сведения о его дальнейшей судьбе сосредоточены в «Деле об определении в дирекцию актером Николая Прокоповича и об увольнении его по прошению».<sup>35</sup> В прошении Прокоповича на имя директора императорских санктпетербургских театров от 15 января 1835 года читаем: «Воспитываясь в СПб Театральном училище своекоштным пансионером, я 2 апреля 1832 года выпущен из онога в число русской труппы актером. Ныне по расстроенному моему здоровью, не имею совершенно никакой возможности продолжать учебу мою по сценической части, почему осмеливаюсь утруждать Ваше превосходительство всепокорнейшею просьбою оказать мне милость уволить вовсе от службы при театре».<sup>36</sup> Распоряжение по этому прошению находится в

<sup>30</sup> Шенрок В. И. Материалы для биографии Гоголя. М., 1892. Т. 1. С. 90—91. Автор дневника представлен Шенроком как один из товарищей Гоголя по гимназии (исследователь не получил разрешения назвать его имя в печати). Об авторстве К. М. Базили впервые см.: *Заболотский П. Опыт обзора материалов для биографии Н. В. Гоголя в юношескую пору*. СПб., 1902. С. 5.

<sup>31</sup> Гиллельсон М. И., Мануйлов В. А., Степанов А. Н. Гоголь в Петербурге. Л., 1961. С. 77.

<sup>32</sup> Шенрок В. И. Прокопович Н. Я. С. 33.

<sup>33</sup> РГИА. Ф. 498. Оп. 1. Д. 317. Л. 1—3.

<sup>34</sup> Там же. Л. 4.

<sup>35</sup> Там же. Ф. 497. Оп. 1. Д. 5621.

<sup>36</sup> Там же. Л. 12.

рапорте директора санктпетербургских императорских театров министру Императорского двора: «По постановлению СПб театрального училища 10 мая 1829 года утвержденному, воспитанные в оном пансионеры обязаны по выпуске из оного училища прослужить при театре 5 лет. На основании чего и актер Прокопович следовал бы подвергнуться сему правилу, но как слабость здоровья его, а при том и неимение сценических способностей делают его для дирекции совершенно бесполезным, то во избежание излишних издержек, какие бы могла она еще понести от содержания сего ненужного для нее лица — испрашиваю разрешения Вашей светлости на увольнение Прокоповича ныне же вовсе из ведомства дирекции». Предписано: «Уволить, снабдив надлежащим аттестатом. 21 января 1835 г.».<sup>37</sup>

В этих же документах содержится объяснение причины загадочной поездки Прокоповича летом 1832 года в Нежин. В прошении от 30 мая 1832 года инспектору русской труппы А. И. Храповицкому Н. Прокопович писал: «Желая устроить домашние обстоятельства, касательно раздела с братом моим доставшегося нам от покойного родителя имения, я покорнейше прошу Ваше Высокопревосходительство исходатайствовать мне у Его сиятельства господина директора увольнение на три месяца для поездки в Нежин Черниговской губернии».<sup>38</sup> По распоряжению директора императорских театров Прокоповичу был предоставлен отпуск на три месяца с 3 июня 1832 года.<sup>39</sup> Он возвратился из отпуска в Петербург 4 сентября 1832 года.<sup>40</sup>

В них зафиксировано еще одно важное событие в жизни Прокоповича этого периода. На прошении от 9 апреля 1833 года от актера Н. Прокоповича и актрисы М. Трохневой о разрешении на вступление их в законный брак выдано свидетельство от 19 апреля 1833 года о том, что со стороны театральной дирекции на вступление их в законный брак препятствий не имеется.<sup>41</sup>

Представленные здесь архивные материалы позволяют в значительной мере восстановить личную биографию Н. Прокоповича до 1835 года. Напомним, что к началу 1830-х годов относятся первые выступления его в печати, притом в тех самых изданиях, с которыми прямо или косвенно были связаны и литературные дебюты Гоголя. В альманахе «Северные цветы» на 1832 год, который собирали Пушкин и О. М. Сомов в память скончавшегося в 1831 году Дельвига, появляется его «Полночь» (с подписью «-чь») — стихотворение, отмеченное печатью несомненного поэтического дарования. В 1832 году, высылая «Северные цветы» А. С. Данилевскому и обращая его внимание на стихотворения Языкова, Пушкина и Жуковского, Гоголь писал: «Сюда затесалась и Красненького „Полночь“».<sup>42</sup> На протяжении 1831—1832 годов Прокопович напечатал несколько стихотворений в «Литературных прибавлениях к Русскому инвалиду» Воейкова. Вокруг этого печатного органа в поисках литературного прибежища после распада «Литературной газеты» и «Северных цветов» собрались бывшие их сотрудники. Здесь же выступают нежинские одноклассники Гоголя и Прокоповича, петербургские их друзья и знакомые — Любич-Романович, Сомов, Щастный, Деларю, Розен.<sup>43</sup>

К раннему петербургскому периоду относится еще один вопрос, касающийся творческой биографии Прокоповича. 24 мая 1835 года Гоголь писал ему: «Твоя пиеса за день до моего приезда только получена и еще до сих пор не была в руках Совета. Я поручил Погодину сей же час уведомить тебя и дал ему твой адрес. Получил ли ты от него отзыв или нет?»<sup>44</sup> Н. Гербель считал, что в письме упоминается неизвестная нам

<sup>37</sup> Там же. Л. 14—15.

<sup>38</sup> Там же. Л. 6.

<sup>39</sup> Там же. Л. 1.

<sup>40</sup> Там же. Л. 7.

<sup>41</sup> Там же. Л. 10—11.

<sup>42</sup> Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14 т. М.; Л., 1940. Т. 10. С. 217. Красненьким называли Прокоповича в гимназии за румяный цвет лица.

<sup>43</sup> См.: Вацуро В. Э. Первый русский переводчик «Фариса» А. Мицкевича // Славянские страны и русская литература. Л., 1973. С. 62.

<sup>44</sup> Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14 т. Т. 10. С. 365.

«театральная пьеса» Прокоповича.<sup>45</sup> Однако есть основания предполагать, что в нем идет речь о его повести в стихах «Своя семья», опубликованной во второй части «Московского наблюдателя» за 1835 год. Цензурное разрешение на вторую часть журнала было дано 15 июня 1835 года. Гоголь в это время тесно связан с Погодиным, принимает участие в его делах, дает советы в отношении организации нового журнала «Московский наблюдатель», который Погодин начинает издавать вместе с бывшими сотрудниками «Московского вестника» и «Европейца», предполагает в первой части его напечатать свою повесть «Нос». По всей вероятности, он выступил в качестве посредника при публикации первого большого произведения своего друга.

Литературная деятельность Н. Прокоповича в собственном смысле слова не может быть предметом рассмотрения в настоящей статье, — она требует специального литературоведческого анализа. Задача нашей публикации — дать преимущественно внешнюю канву биографии Прокоповича. Как биография одного из главных представителей той среды, в которой рос, формировался и начинал свою литературную деятельность Гоголь, она является ценным дополнительным источником для построения его личной и творческой биографии.

В. Н. Фойницкий

## О ВОЗМОЖНОМ ИСТОЧНИКЕ СТИХОТВОРЕНИЯ М.Ю. ЛЕРМОНТОВА «ПАРУС»

Стихотворение Лермонтова «Парус» — предмет многих исследований (см. библиографию к статье «Парус» в «Лермонтовской энциклопедии»). Однако его дальнейшее изучение нуждается в расширении круга источников, относящихся не в последнюю очередь к недостаточно освещенной проблеме «Лермонтов и французская философия». Если об отношении поэта к литературе Франции за 1847—1916 годы зарегистрировано свыше 25 названий, то за период с 1917-го по 1977 год не учтено ни одной специальной работы по этому вопросу.<sup>1</sup> Сказанное относится и к библиографии, посвященной философской литературе, притом не только французской: «Тема „Лермонтов и философия“ разработана еще далеко не полностью».<sup>2</sup>

В контексте проблемы «Лермонтов и французская философия» представляется заслуживающим внимания следующий источник. С большой долей вероятности можно утверждать, что, создавая «Парус», Лермонтов мысленно обращался к философскому творению Блеза Паскаля «Мысли».<sup>3</sup>

Следует напомнить о большом интересе к личности и творчеству французского ученого и философа, проявлявшемся со стороны русских мыслителей и писателей с

<sup>45</sup> Гербель Н. В. Н. Я. Прокопович и отношения его к Гоголю. С. 22.

<sup>1</sup> См.: Миллер О. В. 1) Литература о жизни и творчестве М. Ю. Лермонтова. Л., 1990. С. 344 (предметно-тематический указатель с подрубкой «Французская литература»); 2) Библиография литературы о М. Ю. Лермонтове. Л., 1980. С. 515 (рубрика «Лермонтов и зарубежная литература»; подрубки «Французская литература» нет).

<sup>2</sup> Мануйлов В. А., Гиллельсон М. И., Вацуро В. Э. М. Ю. Лермонтов: Семинарий. Л., 1960. С. 151.

<sup>3</sup> Первое издание появилось посмертно — в 1669 году. Позднее «Мысли» многократно переиздавались, как отдельно, так и в составе собраний сочинений, выходивших в Париже (в том числе в 1812, 1819, 1820, 1825, 1826, 1827, 1829, 1830 годах). Первый перевод на русский язык появился в издававшемся Н. И. Новиковым журнале «Утренний свет» (1779. Ч. VI. С. 83—165, 273—288; Ч. VII. С. 181—264); первым отдельным изданием в русском переводе «Мысли» вышли после гибели Лермонтова, в 1843 году.

самого начала XIX века. Так, среди своих книг Пушкин бережно хранил парижские издания «Мыслей» (1829) и «Писем к провинциалу». Неоднократно ссылаясь на творения Б. Паскаля Тургенев. «Великий писатель земли русской» также высоко ценил духовный облик французского физика и математика и его морально-этическое учение.

Сопоставим тексты:

...Главная беда человека — в его неспособности к домоседству. Если бы тот, у кого довольно средств для безбедного существования, умел, не томясь, жить в своем углу, разве пускался бы он в плаванья?..

...Мы ищем не того мирного и ленивого существования, которое оставляет сколько угодно досуга для мыслей о нашей горестной судьбе, но тревожащих, развлекающих нас и уводящих прочь от мучительных раздумий. Вот почему люди так любят шум и движение...

Безотчетное чувство толкает их в погону за мирскими развлечениями и занятиями, и происходит это потому, что они непрерывно ощущают горечь своего бытия. А другое безотчетное чувство... подсказывает, что счастье в покое. Столкновение столь противоречивых чувств рождает в людях смутное, неосознанное желание *искать бури во имя покоя*...<sup>5</sup>

...(Причина. — В. Ф.) этой бедственной людской особенности... действительно нашлась, и очень серьезная: она коренится в изначальной бедственности нашего положения, в хрупкости, смертности и такой ничтожности человека, что стоит подумать об этом, и уже ничто не может нас утешить.<sup>6</sup>

Белеет парус одинокий  
В тумане моря голубом.  
Что ищет он в стране далекой?  
Что кинул он в краю родном?

Играют волны, ветер свищет,  
И мачта гнется и скрипит;  
Увы! — он счастья не ищет!  
И не от счастья бежит!

Струя под ним светлей лазури,  
Над ним луч солнца золотой —  
А он, мятежный, просит бури,  
Как будто в бурях есть покой!<sup>4</sup>

...Жизнь моя — я сам тот, кто говорит с Вами и кто через мгновение может превратиться в ничто, в одно имя, то есть опять-таки в ничто. Бог знает, будет ли существовать это «Я» после жизни! Страшно подумать, что наступит день, когда не сможешь сказать: «Я!» При этой мысли вселенная есть только комок грязи.<sup>7</sup>

<sup>4</sup> Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: В 4 т. М., 1958. Т. 4. С. 426 (первоначальная авторская редакция).

<sup>5</sup> Паскаль Б. Мысли // Ларошфуко Ф., Паскаль Б., Лабрюйер Ж. Суждения и афоризмы. М., 1990. С. 191, 192—193, 194 (курсив мой. — В. Ф.). Ср.: Паскаль Б. Мысли. СПб., 1843. С. 156—157, 162—163, 165—166; Pascal B. Pensées. Paris, 1812. V. I. P. 218, 219, 223.

<sup>6</sup> Там же. С. 192. Ср.: Паскаль Б. Мысли. СПб., 1843. С. 157; Pascal B. Pensées. Paris, 1812. V. I. P. 218—219.

<sup>7</sup> Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. С. 427 (письмо Лермонтова М. А. Лопухиной от 2 сентября 1832 года с текстом стихотворения «Белеет парус одинокий»). В этом же письме есть строки: «Придет ли мне в голову мысль, я запишу ее; если что примечательное займет мой ум, поделюсь с Вами» (с. 425—426), также заставляющие предполагать знакомство поэта с аналогичным по жанру творением французского философа.

Р. Андерсон (США)

## О КОМПОЗИЦИИ РОМАНА «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ»

В романе Достоевского «Преступление и наказание» наше традиционное понимание повествовательного времени сильно изменяется, ослабевает. В отличие от многих романистов-реалистов своего века Достоевский снижает важность биографии и общественной истории. Это основное отступление от реалистических норм привносит некоторую неясность в мотивы поведения Раскольникова и чувство, что у него действительность и сон часто перемешиваются. Отдельные моменты затягиваются, и целые дни, кажется, выпадают из русла повествования. Это общее ослабление действительного времени представляет собой один из важнейших элементов того «фантастического реализма», который уже давно отмечен многими литературоведами в творчестве Достоевского вообще и особенно в «Преступлении и наказании».

Вместо исторического времени Достоевский часто ставит акцент на случайные детали, загадочные предметы и необычные архитектурные формы, которые есть в романе. Эти различные пространственные формы часто непредсказуемы, неожиданны. Они неизбежно приводят читателя к заключению, что физические детали каким-то образом связаны с крайне неожиданным поведением самого Раскольникова. В этой связи мы замечаем, как часто возникают интересные совпадения между этими мистическими для Раскольникова деталями и его непредсказуемыми мыслями и действиями, как часто они возбуждают в нем сильные эмоциональные реакции. Эти реакции крайне трудно объяснить в контексте тех скудных данных его биографии, которые есть в романе.

Благодаря фантастической смеси эмоций и физических деталей мы «читаем» этот роман как — на первый взгляд — не совсем логичный ряд сцен, в которых Раскольников вдруг узнает смутные образы своего подсознания в случайных предметах, формах и деталях современного города. Такие сцены связаны логикой вещей, находящихся в прямом контакте с человеческим подсознанием, но не логикой ровного хронологического порядка. В любой момент шляпа, мост, рваный участок обоев, дверной колокольчик, цвет стакана воды или очертания комнаты могут явственно проявить Раскольникову свою тайную значимость. Именно эти смутные образы раскрывают скрытое значение и его прошлой жизни, и его будущего.

Эта мозаика городских образов в связи с размытыми эмоциями Раскольникова дает нам некоторый доступ к его психологии и через нее — к общей композиционной роли этого персонажа в романе. Но такая мозаика весьма сложна и указывает одновременно на противоположные черты образа. С одной стороны, она выявляет его эгоцентризм и гордость, факторы, которые отчуждают его от семьи, друзей и моральных ценностей своей культуры. С другой стороны, именно эта связанность вещей с его психологией ведет Раскольникова вперед по столь важному для него духовному пути к возрождению среди тех самых друзей, семьи и нравственных ценностей, которые он подвергает опасности из-за своей логики воли и убийства. В этом смысле его загадочное притяжение к неожиданным предметам и формам имеет композиционное значение, которое стоит обсудить подробнее.

В данной статье я бы хотел рассмотреть лишь одну сторону — духовную — этого соответствия зрительных образов и подсознания Раскольникова. Следует подчеркнуть то традиционное моралите в романе, которое Константин Мочульский описывает как современное воплощение христианской аллегории грехопадения и покаяния, спасения человека от духовной смерти чудом божественного милосердия и прощения.

Я бы хотел обсудить, как эта центральная тематическая аллегория отчуждения, с одной стороны, и возрождения, с другой, реализуется в соответствии с некоторыми изобразительными принципами классической русской иконописи. В этом смысле эффективность аллегории проявляется в том, как Достоевский описывает и соединяет отдельные пространственные формы, на первый взгляд, в несвязанных сценах. Такая

эффективность большей частью основана на вышеуказанной рифмовке вещей в связи с процессами подсознания Раскольникова. Хотя эти сцены далеки друг от друга в повествовательном времени и описывают совсем разные места действия, тем не менее можно отметить некоторые чисто зрительные факторы, которые рифмуются и создают тематическую связь между этими сценами.

Эта рифмовка зрительных форм сама по себе имеет семиотическое значение для нашего понимания Раскольникова; она исподволь ведет его по тому аллегорическому пути, который так важен Мочульскому, как и многим другим исследователям Достоевского. Одним словом, рассмотрение этих зрительных элементов, соединяющих отдаленные композиционно сцены, может дополнить наше понимание центральной темы для Достоевского в этом романе — темы религиозной.

Во многом Достоевский использует принципы традиционной иконописи, чтобы раскрыть фабулу грешника и его покаяния. Такое заимствование неудивительно, если мы вспомним, что Достоевский считался одним из самых последовательных православных верующих среди русских писателей своего времени. Он неоднократно страстно писал в своих письмах 60-х годов о том, что он хочет разоблачить светскую гордость молодых атеистов в лице сверего персонажа-бунтовщика и довести его до духовного возрождения. Религиозный потенциал романа несомненно принципиален.

Тем более стоит вспомнить, что связь между иконой и прозой в русской культуре вообще имеет свою долгую историю. В православии икона долго считалась и считается равноценной устной проповеди в смысле поучительности. По традиции русская культура отличается своей зрительной ориентацией на религию, и эта традиция активно продолжалась во времена Достоевского. Неоплатоническую веру, воплощенную в иконе, о том, что милосердие Бога преодолевает пределы человека в природе, нетрудно найти как в желании Раскольникова переступить пределы обычного бытия, так и в мистерии его спасения — вне рамок обыкновенного светского бытия. Семиотика, которая нужна, чтобы «увидеть» аллерию, организованную в пространстве иконы, служит образцом той семиотики, которая нужна, чтобы «читать» «Преступление и наказание».

Как и многие другие, я считаю, что центральная религиозная аллегория в тематике романа — это проповедь о Лазаре. В частности, я обратил внимание на две связанные сцены, которые вместе организованы как парные панели диптиха в иконописи. Как и в иконе, мы воспринимаем повествовательную проповедь через взаимные зрительные элементы этих сцен. В них Достоевский осуществляет свое повествовательное моральное в терминах того, что мы видим.

Первая сцена — та, в которой Раскольников в начале романа спрячет награбленную добычу под тяжелым камнем в отдаленном петербургском дворе. Как и Лазарь, молодой грешник испытывает глубокую прострацию, ибо его душа прячется за камнем вместе с добычей. Вторая сцена — в конце романа, в которой происходит решающий разговор между Раскольниковым и Соней в ее комнате. После этого разговора он выходит на перекресток и признается в своем преступлении перед толпой. Подобно Лазарю, убийца выходит из своей изоляции и возвращается в семью и к своему народу.

Хронологически эти сцены далеки друг от друга и представляют совсем разные места действия. Однако они тесно связаны на уровне их физической и архитектурной планировки. В чисто зрительном смысле воспринимать их нужно одновременно, как начало и конец аллерию, как парные половины диптиха, чтобы разобраться в их символической. Промежуточное время сильно слабеет перед зрительной доминантой, объединяющей эти сцены.

Как и парные иконы, обе сцены отличаются своим строгим двухмерным пространством, на котором рисуются части великого чуда из Евангелия — погребение души героя и ее воскресение. Ограниченное количество деталей, введенное Достоевским в обеих сценах, придает им «монументальное» качество открытого пространства — то, чем особенно известны классические иконы Андрея Рублева XV века.

В начальной сцене, происходящей во дворе, на Вознесенском проспекте, Раскольников прячет украденные им у ростовщицы заклады.

«...Налево вход во двор, обставленный совершенно глухими стенами. Справа, тотчас же по входе в ворота, далеко во двор тянулась глухая небеленая стена соседнего четырехэтажного дома».<sup>1</sup> Обратим внимание на отсутствие бытовых деталей, связанных с Раскольниковым, в центре картины и на искажение архитектурных углов — элементы, типичные в иконописи: «Слева, параллельно глухой стене и тоже сейчас от ворот, шел деревянный забор, шагов на двадцать в глубь двора, и потом уже делал перелом влево. Это было глухое отгороженное место...» (Там же). Из-за забора Раскольников видит «угол низкого, закопченного, каменного сарая» (Там же).

Площадка поражает своей пустой поверхностью, своими плоскими необычными углами. В описании подчеркивается отсутствие тех реалистических оттенков — лишние детали и трехмерная глубина, — которые характерны для современного Достоевскому реализма как в живописи, так и в художественной прозе. Мы тут видим только «разные материалы», именно как те шаблонные, чисто декоративные детали в иконе, которые относятся к ее менее важной периферии.

И Достоевский специально направляет наше зрение на схематичный план площадки. Читатель-зритель сосредоточивается на аллегоричном изображении духовной изоляции Раскольникова в момент, когда он прячет украденные им вещи. В этом пустом, стилизованном дворе мы видим, как он поднимает камень и кладет под него мелочь, за которые убил человека. Полное отсутствие реалистических элементов в сцене позволяет направить все наше внимание на моральную сторону его поступка. Без всяких объяснений автора-рассказчика, посредством зрительных элементов аллегории мы осознаем, что он хоронит свою душу вместе с золотом и деньгами.

Двор — центр картины — окружен забором, за которым люди продолжают вести свою обычную жизнь. Тонкая линия этого забора четко отделяет существенную, душевную драму Раскольникова от второстепенного бытия. Как и в иконе, этот забор отграничивает центр нашего внимания (т. е. действия Раскольникова) от периферии (каждодневная действительность окружающих его обычных людей). Как и во многих картинах средневековой живописи, наша зрительная позиция находится как бы на возвышенном месте, с которого мы одновременно рассматриваем резко отличающиеся планы духовной и светской сфер. Тут сама организация пространства определяет относительные композиционные ценности повествовательных элементов этой сцены.

В этом Достоевский повторяет ту основную схематизацию пространства, которую Борис Успенский считает базовой чертой иконы вообще. Успенский утверждает: «...относительно большая условность характера вообще для менее важных элементов изображения и, следовательно, относительное возрастание условности изображения может использоваться как способ художественной дифференциации элементов по их семиотической значимости в изображении».<sup>2</sup>

Еще одна зрительная деталь, чисто в духе средневековой иконописи. Во дворе, где Раскольников изо всех сил старается поднять тяжелый камень, Достоевский отмечает неграмотную вывеску, висящую точно над его головой: «Сдесь становитца воз прещено». Этот пример городских граффити, на мой взгляд, напоминает читателю многочисленные сокращенные эмблемы в традиционных иконах. Сами слова предсказывают продолжение той аллегорической фабулы, которая начинается в этом месте: «Здесь останавливаться нельзя».

Богатая зрительная символика греха и погребения вместе с «монументальной» простотой, абстрактностью и стилизацией в организации пространства в этой первой сцене сильно переключаются с дополнительной символикой и организацией пространственных форм во второй сцене с Соней. Это одна из самых известных и важных сцен романа. К. Мочульский утверждает, что она воплощает суть центральной религиозной мистерии для Достоевского.

<sup>1</sup> Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1973. Т. VI. С. 85. Далее ссылки на этот том приводятся в тексте.

<sup>2</sup> Успенский Б. А. О семиотике иконы // Символ, Париж, 1987. № 18. С. 183.

И совсем не случайно, что в комнате Сони мы замечаем поражающее сходство со многими образами, с фантастическим архитектурным планом, которые отличают вышеописанный момент во дворе. «...Это была большая комната, но чрезвычайно низкая, единственная отдававшаяся от Капернаумовых, запертая дверь к которым находилась в стене слева. На противоположной стороне, в стене справа, была еще другая дверь, всегда запертая наглухо... Сонина комната походила как будто на сарай, имела вид весьма неправильного четырехугольника, и это придавало ей что-то уродливое. Стена с тремя окнами, выходящая на канаву, перерезывала комнату как-то вкось, отчего один угол, ужасно острый, убежал куда-то вглубь, так что его, при слабом освещении, даже и разглядеть нельзя было хорошенько; другой же угол был уже слишком безобразно тупой» (С. 241).

Хотел бы отметить те же искаженные, невероятные углы, резко разграниченные архитектурные линии и плоские, абстрактные, стилизованные поверхности. Закрытые двери напоминают тут замкнутость двора, отделение центрального момента от окружающей светской действительности. Пространство этой комнаты, как и пространство двора, далеко не воспринимается читателем как правдоподобное место; тут нет ничего реалистического. Особенно видна та же «монументальная» плоскость зрительного порядка, которая так заметна в первой сцене-панели: «Во всей этой большой комнате почти совсем не было мебели» (С. 241).

В этом комнате, лишенной бытовой вещественности, Соня читает вслух, как Лазарь призывается из могилы в новую жизнь, к любимым друзьям и семье. Тут неизбежна параллель с Раскольниковым, ибо он тоже готовится в этой сцене вернуться из своей изоляции на площадь, к народу. Еще одна деталь, наверняка не случайная, напоминает первую половину диптиха во дворе. Достоевский пишет, что комната Сони походит на сарай — явная зрительная римфовка с каменным сараем, который описывается во дворе. Камень, конечно, центральный символ в обеих половинах повествования о Лазаре. Образ камня включает в себя и горькое начало, и торжественный конец аллегии. Он также находится в самом центре нравственной эволюции Раскольникова — он присутствует при погребении его души и потом появляется в сцене, где его душа освобождается. Как и Лазарь, Раскольников три дня существует в страшном небытии, но благодаря чуду милосердия он, как и Лазарь, возрождается.

В заключение я бы хотел подчеркнуть, что, избегая ряда вопросов биографии и общественной истории, Достоевский во многом формирует наше восприятие тематики и символики романа тем, на что он направляет наше зрение. Пользуясь рифмовкой неожиданных физических форм и деталей в сценах, отдаленных друг от друга, Достоевский создает ряд психологических и моральных переключек, которые мы помним в физическом, а не в хронологическом смысле. Как результат, Достоевский соединяет символические моменты, которые выдвигают Раскольникова из сферы реалистической логики в высшую сферу духовной, христианской мистерии. Тот пространственный композиционный порядок, которым он объединяет, на первый взгляд, несвязанные сцены, сильно опирается на богатую духовную логику русской иконописи. С помощью таких традиционных зрительных элементов Достоевский адаптирует основной религиозный смысл произведения в соответствии с новыми условиями современной ему городской действительности.

*И. Станишич*

## ЛЕГЕНДЫ О П. П. НЕГОШЕ И А. С. ПУШКИНЕ

Связи П. П. Негоша (1813—1851) с русской культурой мало изучены, несмотря на множество работ на разных языках, посвященных творчеству крупнейшего поэта южных славян. До сих пор не было отдельной работы, раскрывающей эти связи.

Первые монографии о Негоше написаны русскими учеными.<sup>1</sup> В книгах П. А. Лаврова и П. А. Ровинского больше говорится о Негоше как государственном деятеле, владыке Черногории, как о борце и полководце, чем как о гениальном поэте. И там, где Лавров и Ровинский говорили о его литературных произведениях, проблемы влияния русской литературы на Негоша не поднимались.

Связи Негоша с русской культурой многогранны. Еще мальчиком Негош приезжает в Цетинский монастырь к своему дяде Петру I Петровичу, черногорскому владыке, который принял на себя заботы о его воспитании. Русская традиция в этом монастыре была живее и сильнее, чем где-либо на славянском юге. Кроме старых черногорских и церковнославянских книг, в этом монастыре первым чтением молодого Негоша были и русские книги; а сам Петр I Петрович, который несколько лет учился в России в духовной академии, в совершенстве знал русский язык. Несколько позднее в монастыре Савина в черногорском Приморье первым учителем 13-летнего Негоша стал русский монах. Следующим учителем молодого Негоша был крупнейший сербский поэт-романтик, ближайший соратник Карагеоргия Сима Милутинович Сарайлия. С. М. Сарайлия вместе с Карагеоргием несколько лет находился в эмиграции в России, был знаком с виднейшими представителями русской культуры, а творчество ряда русских поэтов сильно повлияло на его собственную поэзию. С уверенностью можно сказать, что Негош, активно впитывая лучшие традиции родного народа, воспитывался под воздействием и русской культуры.

Первая поэма восемнадцатилетнего Негоша посвящена России («Нова црногорска пјесна о војни русах и турака»). С тех пор тема России занимает одно из важнейших мест в его творчестве. У Негоша нет практически ни одного крупного произведения, где бы не упоминалась Россия, ее история, ее культура.

Негош в качестве главы Черногории и черногорской православной церкви дважды побывал в России — в 1833 и 1837 годах. В 1833 году Негош был принят Николаем I. В Петербурге он был возведен в сан митрополита. На этой торжественной церемонии, кроме представителей Синода, присутствовал сам царь со свитой. Во время пребывания в Петербурге Негош был тронут благородством русского народа и красотой русской столицы. Об этом говорят его восторженные письма к Вуку Караджичу. Путешествие в Россию обогатило Негоша-поэта. В Петербурге он написал два стихотворения: «Орао и кокот» (шуточная песня о войне русских с Наполеоном) и оду «Нева» — подлинный поэтический гимн Неве, «зеркалу человечности», гимн Петербургу и «океану русской славы».

Первый сборник стихов Негош выпускает в 1834 году, сразу после приезда из России. Этот сборник состоит всего из десяти стихотворений. Характерно, что восемь из них — о России или о людях, встреченных в России. Большой частью это оды, созданные в духе одописцев того времени. Но и в них виден подлинный негошевский лиризм.

В 1847 году Негош был избран почетным членом Императорского общества истории и древностей российских при Московском университете. В течение всей жизни Негош вел постоянную переписку не только с русскими правителями, представителями Святейшего Синода, дипломатами, но и с учеными.

До сих пор в литературоведении бегло упоминалось о влиянии на Негоша Державина и Пушкина.<sup>2</sup> Оставалось почти не исследованным некоторое воздействие на Негоша и других русских поэтов: Хераскова, Батюшкова и Лермонтова. Без «Россиады» Хераскова структура поэмы Негоша «Слободиада» была бы безусловно иной. В некоторых стихотворениях Негоша на античные темы можно обнаружить реминисценции из Батюшкова.

<sup>1</sup> Лавров П. А. Петр II Петрович Негош. М., 1887; Ровинский П. А. Петр II (Радэ) Петрович Негош. СПб., 1889.

<sup>2</sup> В 1961 году Д. Неделькович в предисловии к поэме «Луча микрокосма» отметил и незначительное влияние Ломоносова, но лишь в философском аспекте (см.: Неделькович Д. 1) Негош философ освобожденческого гуманизма. Београд, 1973. С. 287—299; 2) Ломоносов и Негош // Русская литература. 1967. № 2. С. 96—102).

В литературоведении тема Негош — Лермонтов оставалась незатронутой. Между тем глубочайшие загадочные проблемы вселенной и космоса души поэтически воплощались и приобретали философское осмысление своеобразно и во многом тождественно у обоих поэтов. Этот вопрос нельзя рассматривать вне контекста мировой философской и поэтической культуры, если взять тему разгадывания тайн архитектоники вселенной и древнейшего понятия сатанизма, демонизма. «Демон» Лермонтова и крупнейшая философская поэма Негоша «Луча микрокосма» — это не только созвучие родственных культур и поэтических темпераментов. При сопоставлении этих двух грандиозных поэм схожие элементы обнаруживаются в образной системе, в общем эмоциональном строе и более ощутимы в творческом соприкосновении. Здесь приведем следующие строки Негоша, с которых начинается его поэма:

Тешко ли се у полет пуштити  
на ладници крила распетијех  
без кормила и без руковође  
у бескрајни океан воздушни  
ће су сунца само капље св'јетле,  
а мирови једва видне искре...

Они ведут нас непосредственно к лермонтовскому «Демону»:

На воздушном океане,  
Без руля и без ветрил,  
Тихо плавают в тумане  
Хоры стройные светил...

Литературоведы не коснулись посреднической роли русской культуры в художественном генезисе Негоша. Ученые давно говорили о влиянии Гомера, Софокла, Данте, Мильтона, Гете, Шиллера и других на Негоша, но никто не учитывал, что он познакомился с этими великими поэтами в основном через русские переводы. Русский язык широко распахнул перед Негошем окно в мировую культуру. Воздействие классиков на Негоша шло не через оригиналы (исключая французов и итальянцев); каждый русский поэт-переводчик, оставляя в переводе отпечаток своей творческой индивидуальности, этим в известной мере воздействовал на Негоша. Греческую философию, сыгравшую великую роль в становлении Негоша — поэта и философа, он впитал также в основном через русские переводы.

До сих пор мало написано о русизмах в поэзии Негоша, в то время как они являются органической частью негошевской поэтики. Они никогда не несут в себе духовного отчуждения от национальных корней, они глубоко функциональны, они — живой компонент творческой индивидуальности, сформированной и под постоянным непосредственным воздействием русской поэзии. Эти языковые новации Негош обогатил магическою силой своего таланта, и они органически срослись с его эпическим выкристаллизованным десетерцем, с исконной мелодией черногорских скал, песен, причитаний и крылатых юнацких призывов.

В литературе о Негоше много неясного, запутанного в связи с личностью Пушкина. Одни утверждали, что Негош переводил Пушкина, а этого никогда не было.<sup>3</sup> Другие писали, что Негош встречался с Пушкиным. Когда Негош в 1833 году приехал в Петербург, где находился 60 дней, Пушкина там не было. Третьи утверждают, что Негош отпелвал Пушкина в Святогорском монастыре. Эти и подобные легенды обычно

<sup>3</sup> Негош в своем альманахе «Грлица» (1839) опубликовал не перевод, но оригинал на русском языке — глубоко поэтическое пушкинское переложение стихов Мериме о победе черногорцев над Наполеоном («Бонапарт и черногорцы»), а также стихотворение о вожде сербского восстания («Песня о Георгии Черном»).

возникали к юбилеям Пушкина или Негоша, а позже закреплялись в работах некоторых югославских и советских литературоведов.

Более подробно остановимся на версии-легенде о «присутствии» Негоша при погребении Пушкина.

В год столетия негошевского «Горного венца» (1947) словенский поэт Миле Клопчич в статье «Пушкин — народни песник» писал: «По рассказам современников, в течение полутора дней мимо гроба Пушкина прошли десятки тысяч людей, массы были взволнованы. Отсюда и неожиданный приказ о тайных похоронах Пушкина: только друг покойного А. И. Тургенев и несколько жандармов сопровождали сани с гробом Пушкина до Святогорского монастыря (Псковская губерния), где его и похоронили. Кроме могильщика, еще один человек наблюдал это безлюдное печальное погребение самого большого русского поэта. То был наш поэт Негош, оказавшийся в этом монастыре по пути в Петербург».<sup>4</sup>

В этом же журнале появилась и статья сербского поэта и критика Й. Поповича «Значајни сусрети (маргиналије о сусрету Његоша, Пушкина и Вука<sup>5</sup>)», в которой слова М. Клопчича использованы как достоверный источник: «В своей статье „Пушкин — народный поэт“, — пишет Попович, — М. Клопчич упомянул одну драгоценную минуту встречи двух поэтов — русского и наших народов, минуту малоизвестную. Речь идет о встрече Негоша с мертвым Пушкиным. Когда в феврале 1837 года царское самодержавие запретило открытые похороны великого поэта... на тайных похоронах присутствовал владыка черногорский П. П. Негош, в качестве правителя Черногории находившийся в деловой поездке в Петербург. Остановившись по дороге в Святогорском монастыре, он увидел однажды ночью сани, которые тайно въехали в монастырь. Возле саней были жандарм и А. И. Тургенев, а в санях — мертвый Пушкин. Случайный свидетель этих тяжелых похорон гениального народного поэта, может быть, именно тогда понял, насколько Пушкин бессмертен... О том, что тогда чувствовал и думал Негош, не осталось документов. Встреча эта заслуживает вдохновенного поэтического произведения. Есть в ней случайность, есть и нечто мрачное, таинственное, романтическое, на чем настаивать было бы ошибочно. Произвольно было бы делать вывод о влиянии этой встречи на поэтическое творчество Негоша, который на десять лет позже закончил „Горный венец“. Но без всякого акцентирования случайности, романтического декора, произвольных догадок можно сказать, что то была встреча двух великих поэтов — одного, чья жизнь угасла, и другого, чье творчество только разгоралось, двух народных поэтов, родоначальников новой поэзии, вдохнувшей народным чувством и духом. Это была одна из встреч братских народов».<sup>6</sup>

Об этих событиях, по мнению Поповича, в литературе о Негоше имеется очень мало сведений, «кроме беглых упоминаний в переписке». Однако в переписке Негоша и его современников эта встреча нигде не упоминается. Й. Попович рассказал об этом же и во второй статье, которая начиналась словами: «Сретни пјевче великог народа», т. е. строкой посвященного Пушкину стихотворения Негоша. Он доказывал этими стихами, что Негош «почувствовал значение великого народного поэта, которого он, начинающий поэт, увидел мертвым в 1837 году в Святогорском монастыре».<sup>7</sup> Статья Поповича неоднократно перепечатывалась в югославской прессе, и «встреча» двух славянских гениев была воспринята как факт потрясающий, достойный воспоминания и восславления.

\* \* \*

В монографиях о Негоше П. Лаврова, П. Ровинского, Д. Медаковича, Л. Томановича, В. Латковича, И. Секулич, Р. Драгичевича, Й. Миловича, в работах многих других авторов, а также в архивах (в Цетине, Которе, Задаре, Вене, Москве, Петербурге) содержится множество достоверных данных о поездке Негоша в Россию в 1837 году, с

<sup>4</sup> Југославија — СССР. Београд, 1947. Св. 16. С. 20.

<sup>5</sup> Вук Караджич.

<sup>6</sup> Југославија — СССР. 1947. Бр. 18. С. 20.

<sup>7</sup> Словенско братство. 1947. Јуни. С. 440.

четко обозначенными датами, на основании чего можно со всей точностью проследить, когда Негош отправился в путь из Черногории, когда прибыл в Вену, Псков и Петербург.

В послании народу Черногории и Брда 12 ноября 1836 года Негош сообщает, что «отправляется в путь в Россию» и просит народ «жить в мире и согласии». 23 декабря из Вены Негош направляет Николаю I прошение дозволить ему приезд в Россию: «Всемиловейший Государь, возрите с благостию свойственной великой душе Вашей на просьбу черногорского народа. Никогда не нарушил бы я ни личным ни заочным прошением драгоценных минут Вашего величества если б крайность и близкое бедствие не угрожало народу вверенному моему попечению». Накануне Нового года Негош в Вене написал новогоднее поздравление в стихах князю Меттерниху.<sup>8</sup> 1 февраля 1837 года Негош в Вене же навестил капитана Ф. Орешковича. 4 февраля Негош снова обратился к черногорскому народу. Из рапорта Орешковича следует, что Негош выехал из Вены 6 февраля 1837 года.

Из всех перечисленных фактов вытекает: в тот день, когда хоронили Пушкина, Негош еще находился в Вене.

В 1910 году стала известной переписка вице-канцлера К. В. Нессельроде с губернатором А. Н. Пешуровым в связи с пребыванием Негоша в Пскове.<sup>9</sup> 17 февраля 1837 года Нессельроде послал губернатору Пешурову «депешу» следующего содержания: «Милостивый государь, Александр Никитич! По полученным здесь сведениям, правитель Черногории архиепископ Петр Петрович Негош отправился из Вены в С.-Петербург. Государь император высочайшим указом соизволил пригласить его остановиться на некоторое время в Пскове до дальнейшего разрешения на проезд его сюда». Хотя в этой депеше велено встретить Негоша благосклонно, в согласии с его высоким саном, все же видно, что его решили задержать в Пскове по высочайшему государственному приказу. В данном случае для нас важна дата этой депеши, чтобы в точности установить, когда Негош прибыл в Псков. Специальную инструкцию направил туда и Священный Синод, чтобы владыка черногорский был встречен «с почетом и вниманием».

Для встречи Негоша был отряжен и особый наряд жандармов во главе с капитаном Ф. С. Ракеевым — якобы для «персонального сопровождения» высокого гостя. Ракеев встретил его в Луге и возвратил в Псков.

22 февраля 1837 года Негош, уже из Пскова, пишет к Нессельроде: «Письмо Ваше от 17 числа сего февраля за номером 424 через нарочного я получил на пути моем в столицу в г. Луге. Сего числа утром в восемь часов и сим поспешаю по эстафете иметь честь ответить Вашему сиятельству, что повинуюсь священной воле Государя императора и в особенности изложенной в отзыве Вашего сиятельства (...) спешить буду возвратиться в г. Псков, как место, назначенное для моего ожидания...». Из письма видно: Негош знает, что оклеветан, но он верит в свою правоту: «Чувствую себя совершенно правым, противу доносов и клеветы я не предпринимаю даже оправдываться, ибо, повторяю, совершенно уверен, что время и вернейший разузнаваний оправдают меня в глазах российского монарха, которому я и народ черногорский издревле предан». В письме от 26 февраля, тоже к Нессельроде, чувствуется вся глубина горечи оскорбленного владыки: «...скорбь в душе об одном и том же: что я безвинно обнесен перед лицом монарха, принимаю смелость повергнуть Вашему сиятельству на уважение следующее: у меня нет языка которым бы довольно я мог выразить страданий моего сердца, что эта нелепая увеличенная клевета так горько очернила мои усердные намерения на пользу черногорского народа перед лицом обожаемого им и мною всегда великодушного монарха».

<sup>8</sup> Длинное стихотворение из 127 строк — своеобразная ода. Заглавие — «Кнезу Меттерниху» — дала редакция собрания сочинений Негоша. В его присутствии В. С. Караджич, журналист В. Гоппе и придворный советник, историк Й. Хаммер перевели это стихотворение на немецкий язык. Негош хотел напечатать его в оригинале и немецком переводе, но Меттерних не согласился на публикацию, так что стихи оставались неопубликованными до 1911 года.

<sup>9</sup> Пребывание правителя Черногории владыки Петровича Негоша в Пскове (неопубликованные документы) // Славянские известия. 1910. № 7/8. С. 676—679.

Напомним, что российский консул в Дубровнике И. М. Гагич по распоряжению Министерства иностранных дел 8(20) марта 1837 года отправился из Дубровника в столицу Черногории Цетине. Он интересовался не только деятельностью Негоша в Черногории, но и на территории между Черногорией и Дубровником, бывшей под властью Австрии, через которую следовал владыка, направляясь в Россию. 29 марта (10 апреля) Гагич послал Министерству иностранных дел пространный доклад о Негоше (то, что услышал о нем от самых близких к нему представителей власти и церкви, мнение народа о владыке), а также о ситуации в Черногории. Когда министерство получило это извещение и донесение капитана Ракеева о его беседах с Негошем в Луге и Пскове, оно направило директора Азиатского департамента К. К. Родофиникина в Псков для разговора с Негошем, после чего Родофиникин представил министру доклад. Суть его сводилась к тому, что обвинения и подозрения по отношению к Негошу были необоснованными. В Пскове Негош оставался около восьмидесяти дней. А затем ему было дозволено отправиться в Петербург.

О чем беседовал губернатор Пещуров с Негошем и докладывал ли об этом Родофиникину, Нессельроде и другим, — пока не выяснено и, возможно, никогда выяснено не будет. Факт, что Негош из Черногории обращался к Пещурову с письмами.

Негош никогда, если даже терпел оскорбления, не терял надежд на Россию, всегда верил в ее моральную поддержку. Он свято сберегал национальные заветы черногорцев, выраженные словами владыки Петра I Петровича в минуту его утасания, когда он вверял судьбу черногорского народа семнадцатилетнему Радивою (так звали Негоша до принятия монашеского пострига): «Держись Бога и России». Эти слова, подобно неугасимой молнии, связывали Черногорию с Небом и Россией.

18(30) мая Негош прибыл в Петербург; его принял император Николай I. В ходе переговоров были устранены все недоразумения, развеяны все интриги (наговоры И. Вукотича, М. Вучичевича и других были отброшены как клевета), достигнуто согласие по всем вопросам, материальная помощь со стороны России была увеличена девятикратно.

В середине июня Негош отправился из Петербурга в Черногорию. 12 июня он послал письмо Николаю I, где выразил благодарность императору от имени черногорского народа. Насколько для Негоша были священны единство и честь славянских народов, говорят следующие слова из письма российскому императору: «Единый Бог воздаст православной России за неоставление единоверного и единоплеменного ей народа. Нам токмо остается употребить все усилия наши сохранить непорочную честь славян, к семейству коих великому и Богом благословенному имеем счастье принадлежать».<sup>10</sup>

\* \* \*

Что за книга «Огледало српско»? Это сборник народных песен о битвах черногорцев с 1702 года и до времен Негоша, т. е. до 40-х годов XIX столетия. Утверждают, что несколько стихотворений принадлежит владыке Петру I Петровичу и что здесь есть и стихи самого Негоша. Укоренилось мнение, что Негош не только редактировал, но кое-что усовершенствовал и менял. Из множества черногорских юнацких песен о страданиях и героизме черногорцев, по словам самого Негоша, не выбрана и не вошла в сборник даже десятая доля. Значит, это своеобразная антология черногорской эпической поэзии, составленная Негошем. В книгу включены и девять стихотворений из сборника В. С. Караджича, посвященных восстанию Карагеоргия.

В предисловии Негош определяет свое отношение не только к черногорской народной поэзии, но к народной поэзии вообще: «Наши народные песни не нуждаются ни в каких предисловиях и рекомендациях, ибо хвалить их сейчас перед миром было бы повторением того, что о них уже давно сказано учеными — как нашими, славянскими, так и другими, которые их справедливо превознесли до звезд, а некоторые сравнили их с песнями Гомера

<sup>10</sup> Все цитаты из писем Негоша взяты из кн.: *Негош П. П.* Целокупна дјела. Београд, 1951. Књ. 7. С. 375. 378—380, 385—386.

и Оссиана. О черногорских песнях можно сказать, что в них содержится история народа, который не пожалел никаких жертв, чтобы сберечь свою свободу. Правда, поэзия часто преувеличивает подвиги черногорцев, но во многих, наиболее важных местах держится строгой точности. Из черногорских песен, что сейчас выходят в свет, это не является и десятой частью; но главные битвы начиная с 1702 года нашли здесь отражение...». Следующее далее стихотворение «Сјени Александра Пушкина» написано в духе классицистических од, с необыкновенными гиперболоми, в которых отражается легендарный славянский облик России и образ поэта. Напомним, что «Горски вијенац» Негош посвятил Карагеоргию, а поэму «Луча микрокосма» — сербскому поэту С. Милутиновичу Сарайлии. Все это подтверждает, что имя Пушкина стояло в ряду самых дорогих для Негоша. В этом таится неисчерпаемый источник для творческой фантазии, воплощающей тему «Негош — Пушкин».

После возвращения из России (1837) Негош почти семь лет ничего не публиковал, кроме десятка стихотворений (большинство из них написано к праздничным датам либо как послания и посвящения друзьям). После долгого молчания появилось «Огледало српско» (1845). В отличие от прежних посвящений (Синоду, царю) Негош посвятил его русскому гению. В. Петрович считает, что глухими черногорскими ночами, создавая свои произведения, свой необыкновенный стих, Негош дружил с Данте, Мильтоном и Пушкиным, и что только такой большой художник, как Негош, мог так глубоко проникнуть в фольклорную сокровищницу.<sup>11</sup> В. Петровичу прекрасно удалось показать, насколько Негош был близок всему лучшему, что есть в южнославянском эпосе, но в чем конкретно проявлялась «дружба» Негоша с Данте, Мильтоном и Пушкиным он не выяснил.

Что вдохновило Негоша на посвящение сборника Пушкину? Биограф поэта В. Врчевич утверждал, что Негош очень увлеченно читал пушкинские строки после второй поездки в Россию. (Ко многим сообщениям В. Врчевича до сих пор отношение скептическое). В негошевской библиотеке сохранились издания Пушкина 1838—1841 годов. На полях этих книг нет никаких пометок Негоша. В письмах и сохранившейся части его записной книжки какие-либо упоминания о Пушкине отсутствуют. Неизвестно и то, когда Негош впервые встретился с его поэзией (в оригинале и в переводе).

Сборник «Огледало српско» давно называли «учебником патриотизма». Он открывается портретом Карагеоргия и стихотворением, посвященным Пушкину. Карагеоргий — предводитель сербского восстания, символ сербской свободы, любимец сербов, черногорцев и всех балканских народов, боровшихся против османского ига. Это идеальный образ героя поэзии Негоша.

Портрет вождя сербского народа рядом с именем величайшего русского поэта у Негоша имеет свою закономерность. В этом мы видим, что судьбы Сербии и Черногории неразделимы и неразрывна их связь с Россией. Издавна в Черногории существовали народные легенды и песни, которые говорят, что в России рождается солнце. И это солнце великая славянская матушка посылает другим народам. В стихотворении «Сјени...», как бы продолжая это исконное поверие южных славян, словно определяется место России во вселенной и место певца — гения под ясным небосклоном. По Негошу, гений Пушкина родился под такой небесною сферой, где магическая рука творца высекает рои юных солнц. Могло ли быть более величественное определение для рождения гения? Из-за этого ли Пушкин — счастливый певец, или из-за того, что он — певец великого народа? Об этом нам языком космических образов скажет само посвящение:

#### СЈЕНИ АЛЕКСАНДРА ПУШКИНА

Над звезданим многостручним сводом,  
над домаком умнога погледа,  
под врховним небосклоном неба,

<sup>11</sup> Петровић В. Сабрана дела. Нови Сад, 1958. Књ. VI. С. 254—255.

гдје се млада непрестано сунца,  
искресана руком магическом  
општег творца, сиљу ројевима:  
тамо се је твој гениј зачео  
и пјевања миром помазао;  
откуд зора сине над природом,  
одонуд је к нама долетио.  
Сретни пјевче великог народа,  
твоме праху земном свештеноме  
собраће ти витешки подвизи  
пред дивнијем ступају олтаром.  
Владика црногорски

Здесь дадим наш почти дословный перевод этого стихотворения:

#### ТЕНИ АЛЕКСАНДРА ПУШКИНА

Над звездным многослойным сводом,  
за пределами мысленного взора,  
под верховным сводом неба,  
где беспрестанно молодые солнца,  
высеченные магической рукою  
общего творца, сыплются роями:  
там твой гений зародился  
и поэзию миром помазал;  
откуда заря сверкнет над природой,  
оттуда он к нам долетел.  
Счастливый певец великого народа,  
к твоему праху земному священному  
собратьев твоих юнацкие подвиги  
пред дивным вступают алтарем.

Владыка Черногорский

Негош не намеревался публиковать «Огледало српско» под своим именем. Это означало, что и посвящение будет без авторства. Однако еще до публикации появилось извещение в газете, раскрывавшее имя того, кто задумал и составил сборник. Подтверждение этому находим в письме Милаковича, секретаря Негоша, направленном в Белград издателю В. Берари: «Когда у Его величества владыки и государя черногорского из-под пера вытекло несколько строк посвящения „Огледала српско“ гению Пушкина, он не думал оглашать их как свои. Но поскольку сербской публике стало известно, что посвящение тоже его, благоразумней первые стихи заменить другими, которые честь имею в приложенном сем листке Вам доставить с просьбой, чтобы их, вместо тех первых, дали печатать в „Огледала српско“». <sup>12</sup>

В новом посвящении две первые строки развернуты в восемь, а последующие стихи: (Који сједиш на светој катедри...) заменены строками:

Сретни певче великог народа,  
твоме праху земном свештеноме  
собраће ти витешки подвизи  
пред дивнијем ступају олтаром.

<sup>12</sup> Письмо Милаковича к В. Берари и первоначальный вариант посвящения в 1949 году обнаружил в старом архиве одного белградского издательства Љ. Дуркович-Якшич (см: «Летопис Матице српске». 1949. Бр. 6. С. 385).

Более ста лет не было известно, как выглядело то первое посвящение. А оно было таким:

Благодјетелни генију славјански,  
на пјевање небом помазани,  
који сједиш на светој катедри  
у средини великог народа,  
теби ово дело посвећујем.

(Благодетельный гений славянский,  
на поэзию небом помазанный,  
восседающий на святой кафедре  
посреди великого народа,  
это творенье тебе посвящаю.)

Во втором варианте посвящения более емко и полно воплотилось отношение Негоша к Пушкину, высвечены чаяния и устремления южных славян к России, высказаны заветные мысли о прошлом своего народа и о роли поэзии вообще.

В. Латкович считает, что во второй части первого посвящения существен политический момент. По мнению этого автора, в то время в России так сказать могли только о царе или, в крайнем случае, о престолонаследнике, что восседает «на святой кафедре посреди великого народа», но не о поэте.

Негош хорошо понимал, что о царе в то время не говорилось «сидит на святой кафедре». Это могло относиться только к представителям высшего духовенства, начиная с епископа. Словосочетание «святая кафедра» Негош употребляет, когда говорит и о поэтах, например о Лукиане Мушицком.<sup>13</sup>

Для лучшего понимания посвящения Пушкину и взгляда Негоша на поэзию необходимо вспомнить и письмо Негоша 1851 года Э. А. Франклу, австрийскому переводчику сербской поэзии: «Наши народные песни — это история юнацкая, эпопея народная. В них человек может видеть, каков народ, который их поет. Меня поэзия много занимала. Ах, дивная поэзия, искра таинственная! Я никогда не мог разобраться, является ли она искрой бессмертного огня, или она чадо узкого поднебесья нашего. С земной кафедры я считаю ее порывом ветра, но если человек поднимется выше самого себя, тогда он увидит бедность людскую и, если он поэт, сможет сказать, что он жрец алтаря всевышнего.

Поэт — клич смертного с бурного нашего берега. Поэт — глас вопиющего в пустыне, он мечтает о бессмертии, призывает его (...) он видит великий лист книги мироздания открытым, в нем читает чудеса Создателя. Они его наисладчайшие напитки, он силой воображения выводит из болота земли росток небесной жизни (...) Трудолюбие и мастерство муравья и пчелы и строгий полет журавлей я с большей радостью наблюдаю, чем все парады европейских столиц».<sup>14</sup>

Неоднократно отмечалось, что стиль Негоша подлинно народный и в то же время глубоко философский. В одной строке у него спрессована такая духовная энергия, на которой могла бы держаться вся книга. И верно сказал И. Андрич о Негошевой строке

<sup>13</sup> 5 июля 1837 года Негош написал стихотворение «Праху народољубца», посвященное Л. Мушицкому (1777—1837), крупнейшему сербскому поэту того времени. В этом стихотворении находим строки:

Виш Аполон сина не види очима  
храм се српских музах разруши навеки.  
Увенуше вјенци пастира и пјевца,  
паде ступац снажни отеческе цркве;  
катедра је пуста, а лира пребјена...

Следует заметить, что Мушицкий был также духовным лицом.

<sup>14</sup> *Негош П. П.* Цјелокупна дјела. Књ. 9. С. 469—470.

«Нека буди што бити не може!» («Пусть будет, чего быть не может!»): «Нигде — ни в мировой поэзии, ни в судьбе народа — я не нашел более могучего лозунга».<sup>15</sup> И в строках, посвященных Пушкину, пульсирует сила бессмертного духа Негоша; к ним также можно отнести исключительное суждение И. Секулич о стихах великого черногорского поэта: «У Владыки есть только один глагол — тот, который Бог употребил, когда заповедал свету выступить (...) Заповедь Владыки может иметь силу даже перед строем богов».<sup>16</sup>

Доныне опубликованы два перевода на русский язык стихотворения «Тени Александра Пушкина». Ни один из них, однако, не передал поэтическую мощь и своеобразие Негошева оригинала.

В 1913 году А. Сироткин вспомнил, что в своей статье «Пушкин и славяне» («Исторический вестник». 1909. Февр. С. 590—661), где он старался «собрать все цветы, вплетенные славянскими поэтами во венок Пушкину»,<sup>17</sup> не привел стихотворения нескольких славянских поэтов. Первое из таких, не вошедших в упомянутую статью-подборку, — стихотворение Негоша «Тени Пушкина»:

В горней области надзвездной,  
Под глубокой синей бездной,  
Там, куда и ум людской  
Вознестися не дерзнет,  
Где Всевышний возжигает  
Звезды творческой рукой  
И огнями осыпает  
Полог неба голубой, —  
Там родился гений злой!  
Видел он светил горенье,  
И на крыльях вдохновенья  
Долу к нам принес поэт  
Этих зорь весенний свет.

Этот весьма вольный перевод, выполненный самим А. Сироткиным, не сохранил масштабность и образность мысли Негоша. А концовка, включающая в себя гениальное негошевское определение Пушкина и русского народа, а также отношения южных славян к нему, полностью искажена.

Другой перевод был сделан в 60-е годы Б. Слуцким. Здесь также немало упрощенного; в конце же стихотворения главная мысль автора исчезла:

#### ТЕНИ АЛЕКСАНДРА ПУШКИНА

Над многоочитым звездным сводом  
и под самой верхней сферой неба,  
там, где взгляд людской достичь не может,  
юных солнц бесменное рожденье, —  
выбитые из кремня творца рукою,  
осыпаются они роями, —  
Там и был зачат твой гений  
и поэзией миропомазан;  
из тех мест, где вспыхивают зори,  
к людям прилетел твой гений.  
Все, что может совершить геройство,  
на алтарь чудесный я слагаю,

<sup>15</sup> Андрић И. Сабрана дела. Београд, 1976. Књ. 13. С. 18.

<sup>16</sup> Секулич И. Говор и језик. Београд, 1959. С. 165—166.

<sup>17</sup> Славянские известия. 1913. 11 авг.

посвящаю я святому праху  
твоему, певец счастливый  
своего великого народа.<sup>18</sup>

\* \* \*

Читателю очень трудно определить, что есть исторический факт, а что — версия, легенда, вымысел в том, что пишется о связях Пушкина и Негоша. За последние сорок лет в советских изданиях встречались различные варианты легенд о встрече двух поэтов. Легенды чаще всего появлялись в публицистических очерках и газетных заметках, особенно в знаменательные для истории дружбы народов России и Югославии даты. Авторы подобных заметок, как правило, не были знакомы с Негошевой поэзией и даже не заглядывали в летопись его жизни.

Непроверенные данные встречаются и у переводчиков поэзии Негоша на русский язык, и у авторов предисловий к изданиям югославской поэзии. Так, например, М. Зенкевич в предисловии к своему переводу «Горного венца» Негоша пишет: «Есть сообщение о том, что по дороге в Петербург Петр Негош остановился в Святогорском монастыре и видел привезенный туда гроб с телом Пушкина. Вероятно, эта горестная встреча с прахом любимого поэта внушила Петру Негошу стихотворение „Тень Пушкина“». <sup>19</sup> Даже в изданиях, представляющих собой своеобразную антологию мировой поэзии, встречаем: «Рассказывают, будто бы во время своей второй поездки в Россию Негош, вынужденный на некоторое время остановиться во Пскове, побывал в Святогорском монастыре и видел гроб с телом А. С. Пушкина». <sup>20</sup>

Появляются и литературные произведения, авторы которых, стремясь увековечить давние традиции братства и родства культур славянских народов, «оживляют» в художественной форме эпизод «встречи» великих поэтов и тем самым канонизируют легенды о ней. В рассказе «Странный пилигрим» С. С. Гейченко пишет: «Со стороны Пскова показался большой конный поезд... Поезд подъехал к Святым воротам обители и остановился. Ударил большой соборный колокол. Звон его подхватили все пятьдесят колоколов четырех святогорских храмов... Из головных саней легко выскочил необыкновенно высокий и красивый молодых лет человек с живыми черными глазами, черными волосами до плеч и небольшой бородкой... Приезжий подошел к игумену и приложился к иконе... Подойдя к лестнице, ведущей к соборному храму, гость обратился к игумену:

— А где здесь могила великого русского певца Александра Пушкина?

Игумен вздрогнул, услышав имя Пушкина, но сделал вид, что вовсе не удивлен вопросом.

— Сюда, пожалуйста, — ответил Геннадий и указал на паперть собора.

— Я приехал поклониться светлому имени Пушкина и его праху. Хочу отслужить панихиду...

Служба закончилась. Гость попросил отца Геннадия провести его на кладбище, к могиле Пушкина...

Подойдя к свежей могиле, прикрытой зеленым ельником, гость остановился около маленького деревянного креста, стал на колени, склонил голову до земли и долго стоял так. Поднявшись, он взглянул на небо и, помолчав, стал говорить стихами, но не по-русски, хотя в его речи было много русских слов...» <sup>21</sup>

<sup>18</sup> Европейская поэзия XIX века. М., 1977. С. 773.

<sup>19</sup> Зенкевич М. Петр Негош и его поэзия // Негош П. П. Горный венец. М., 1955. С. 8. Позднее этот же автор писал: «В 1837 г. Негош, вторично посетив Россию, останавливался в Святогорском монастыре, где похоронен Пушкин. Стихотворным посвящением „Тени Александра Пушкина“ открывается сборник народных песен „Зеркало сербское“ («Огледало српско», 1845), содержащий и песни Негоша» (Краткая литературная энциклопедия. М., 1968. Т. 5. С. 162). Эти слова повторены и в Большой Советской Энциклопедии (см.: БСЭ. М., 1974. Т. 17. С. 402).

<sup>20</sup> Европейская поэзия XIX века. С. 894 (прим. А. Романенко).

<sup>21</sup> Гейченко С. С. У Лукоморья. Л., 1981. С. 121—124.

Разумеется, ни одно произведение, претендующее на художественность, не может существовать без вымысла. Однако в данном случае автор вложил в уста Негоша слова, которые ничего общего не имеют со стилистикой его речи, заставив его выражаться с помощью современных газетных штампов: «...Нет сегодня живого Пушкина. Но он среди нас, и всегда будет его тень с нами...» Картина панихиды завершается своеобразным послесловием автора, содержащим некоторые разъяснения этого таинственного эпизода: «Кто же был этот странный гость, откуда он прибыл и как это могло случиться, чтобы он — такое высокое сановное духовное лицо — вдруг отслужил панихиду по крамольному Пушкину, говорил о нем такие странные недозволенные речи?.. Это был Петр II Негош — светский и духовный правитель Черногории, ее виднейший государственный деятель».

Рассказ С. С. Гейченко перекликается с предположениями и рассуждениями Н. Мартиновича о панихиде на могиле Пушкина.

Пребыванию Негоша в Пскове Н. С. Мартинович посвятил две статьи, одну на русском языке, другую — расширенный вариант — на родном.<sup>22</sup> Мартинович — один из самых добросовестных, скрупулезных, энциклопедически эрудированных знатоков черногорской культуры и Негоша. И все-таки этот неутомимый исследователь в различных областях — истории, литературы, фольклора, человек критической оригинальности, во многом романтически подошел к освещению проблемы пребывания Негоша в Пскове. Вероятно, здесь сыграло роль и эмоциональное состояние — радость от того, что он оказался в тех местах, где жил, творил и где покоится Пушкин, где побывал также Негош.

Мартинович считает, что поездка Негоша задержалась и «из-за интриг австрийских шпионов». Однако известно, что больше всего неприятностей ему причинили некоторые черногорцы (И. Вукотич, М. Вучичевич и другие), в то время жившие в России. Пользуясь высоким доверием петербургского двора, стремясь любыми способами присвоить власть над Черногорией, они доставляли российскому правительству крайне искаженные сведения о правлении Негоша (якобы он злоупотребляет материальной помощью России, занимается поэзией в ущерб государственным делам). Некоторые бюрократы из окружения императора им в этом способствовали.

Мартинович пишет: «Пешуров был знакомым Пушкина. Негош же является одним из самых страстных почитателей поэта на Балканах (...) По-видимому, общий интерес к Пушкину особенно сблизил их». Здесь Мартинович, как и многие литературоведы, несколько преувеличивает, называя Негоша самым страстным почитателем Пушкина на Балканах. Несомненным остается одно: Негош посвятил Пушкину прекрасное, удивительно емкое, философское стихотворение. Написано же оно спустя семь лет после гибели поэта. Остается тайной, мог ли интерес к Пушкину сблизить Негоша и псковского губернатора. Сам Мартинович указывает, что «перевоз тела Пушкина из Петербурга в Псков происходил в глубокой тайне, под общим полицейским надзором». Известно, что губернатор Пешуров неукоснительно выполнял инструкции царского двора. Логично предположить, что и тайну погребения Пушкина губернатор Негошу не раскрыл. Мартинович считает: неудивительно, что у Негоша с Пешуровым «возникло желание побывать на могиле поэта, отслужить, по обычаям того времени, панихиду, посетить его дом. Негош, имевший духовный сан митрополита, очевидно, сам служил панихиду по Пушкину в сороковой день после его смерти. Негош опубликовал стихотворение «Тени Пушкина», которое могло зародиться в его сознании именно тогда, когда он стоял у могилы поэта». Однако факты свидетельствуют, что это стихотворение Негош написал только после того, как стало известным, кому именно принадлежит неподписанное, из пяти строк посвящение Пушкину на первой странице сборника «Огледало српско».

<sup>22</sup> Мартинович Н. С. 1) Петар II Петрович Негош в Пскове // Временник Пушкинской комиссии. 1966 (1969). С. 59—61; 2) Петар II Петровић Његош у Пскову // Стваране, 1971. Бр. 6. С. 776—795.

Нужно учесть, что Негош фактически был в Пскове под своеобразным надзором (а в это время Гагич расследовал в Черногории деятельность Негоша-правителя, российский же двор ждал от Гагича и других дипломатических агентов докладов об этом) и, будучи весьма умным дипломатом, едва ли мог допустить какие-либо отступления от «программы» Нессельроде и Пешурова.

Говоря о сороковинах по Пушкину, Мартинович далее пишет, что «такие предположения пока не получили подтверждения в архивных материалах, однако они убедительны и логичны. Панихиду служили сперва во Пскове, а затем на могиле Пушкина у Святогорского монастыря (...) Некоторые данные нас в этом убеждают». Предположение Мартиновича не нашло документального подтверждения, но не исключено, что эти предполагаемые сороковины представляются будущим исследователям как достоверный факт.<sup>23</sup>

Негош являлся высшим лицом церковной иерархии, как выдающийся философ был знаком со многими религиозными учениями; однако, став правителем Черногории, в богослужении участвовал всего несколько раз. Он сам говорил, что заботы «о сбережении пороха и ежедневная борьба за сохранение искры черногорской свободы» отдалили его от молитвы и исполнения пастырского долга.

Негош бывал на могилах Вергилия, Данте, Торквато Тассо и многих исполинов мировой культуры, которыми всю жизнь восхищался. (С могилы Вергилия он принес ветку лавра; а в одной итальянской церкви, где хранится пояс Торквато Тассо, с позволения священника, вытянул из этого пояса ниточку). Однако нигде не возникла у него попытка отслужить по кому-либо панихиду. Допустим, что в случаях с Вергилием, Данте и Тассо этого и не могло быть по той причине, что они католики, а Негош — православный. Он, однако, бывал на могилах и многих южнославянских поэтов и героев. Наука и по сей день не знает ни одного случая, чтобы на этих могилах он служил панихиду. Известно его изречение: «Самый упоительный ладан для юнаков — это порох, вспыхнувший на алтаре человечности и свободы!» Поэтому нам мало верится в то, что могло быть какое-либо исключение из этого ряда, хотя бы речь шла и о Пушкине. Не следует забывать и о том, каким сложным оказалось это время для Негоша. В таких обстоятельствах вряд ли Негош мог решиться отслужить панихиду по Пушкину. Этот жест мог поставить под угрозу его высокую миссию как главы государства.

Для слов Мартиновича «Негош действительно использует восхищение Пушкина Сербией и Черногорией» мы не находим достаточных аргументов. Мартинович впадает в крайность, доказывая этот тезис. «Горный венец» начинается посвящением «Праху отца Сербии», т. е. Карагеоргия. Стихотворение «Сабљи бесмртнога вожда (књаза) Караһорџија» и другие упоминания Карагеоргия в стихах Негоша после его пребывания в Пскове и Михайловском убеждают Мартиновича в том, что Негош нашел у Пушкина «наилучшее подтверждение правильности развития культа Карагеоргия как повстанческого вождя сербского народа». Это, без сомнения, «родство» натянутое. Обратимся к стихам:

Оружје свештено, вјенчано са славом,  
с каквијем восторгом тебе данас виђу,  
каква ли ми чувства душу потресују!

.....  
Ти си властвовала на равнинама' бојним;  
пред тобом је Стамбол, бич народа, дрхта;  
од твојега звука и моћна удара  
тресла се је луна, премрска планета...

<sup>23</sup> В настоящее время так и происходит. К примеру, О. Кутасова пишет: «Черногорский исследователь Н. Мартинович не без основания строит гипотезу о том, что владыка отслужил в Святогорском монастыре панихиду по Пушкину на сороковины, был в Михайловском» (Кутасова О. Жизнь поэта // Негош П. Горный венец. М., 1988. С. 24).

Саблю Карагеоргия Негош купил в Вене 1 июля 1837 года, и стихотворение написано не под чьим-то влиянием, но сильное чувство радости и гордости от приобретения оружия великого вождя породило эти стихи.

Что же сказать в таком случае о негошевском культе Милоша Обилича, которого Пушкин нигде не упоминает? Негош прославлял сильных личностей более всего под влиянием исторических событий. Счастье своего народа он видел лишь в полной национальной независимости и потому так любил и возвеличивал Карагеоргия. Совершенно справедливы слова В. Латковича о том, что «восхищение Карагеоргием было обусловлено характером освободительной борьбы в Черногории, и Негош впитал это восхищение, как он однажды сам выразился, с молоком матери».<sup>24</sup> Не следует забывать, что Негош в первом своем стихотворении «Нова прјесна црногорска о војни Русах и Тураках» называет Карагеоргия «новым сербским царем», а в стихотворении «Заробљен Црногорац од виле» прославляет Карагеоргия: «Син Тополе, огледало српства».

В народной памяти южных славян два героя — Обилич и Карагеоргий — неразделимы, хотя их разделяют несколько веков. Милош Обилич, герой народного эпоса о битве на Косово, — самый яркий, самый идеальный образ в «Горном венце». Перед этим образом сербы и черногорцы отчитываются даже на том свете; и это значит, что для человека в его земной жизни Обилич есть высшая этическая мера мужества и человечности. Таким же символом наряду с Обиличем у Негоша выступает образ Карагеоргия — «отца Сербии», «бича тиранов», от которого вздрогнул «страшный Стамбул». Карагеоргий — символ Сербии, восстания и свободы. Негош отвел ему самое прекрасное место среди «великанов мировой истории». М. Попович пишет: «Карагеоргий, подобно Обиличу, у Негоша — неугаемый, живой во все времена».<sup>25</sup>

В посвящении поэмы «Луча микрокосма» Негош требует от С. Милутиновича, чтобы он «выстроил в пламенеющие ряды Обилича и Карагеоргия». По словам М. Бабовича, это сделал сам Негош.<sup>26</sup> Образ Карагеоргия у Пушкина совершенно иной по сравнению с Негошевым. Известно, что «Песню о Георгии Черном» Достоевский называл «крупнейшим бриллиантом» пушкинской поэзии. Эта песня действительно раскрывала потрясающую жизнеподобную человеческую драму. Пушкин имел право решать такую глубинную психологическую проблему. Однако исторически «Песня...» далека от истины. Это тоже своего рода трагическая легенда. Карагеоргию не была свойственна жестокость столь беспредельная, как представлено у Пушкина; факт, изображенный в стихотворении, вымышлен его врагами — сторонниками Милоша Обреновича, теми, кто впоследствии подлейшим способом отсекли голову спящему Карагеоргию и отправили ее турецкому султану. Неправда о жестокости Карагеоргия содержится в текстах П. П. Свинына<sup>27</sup> и Д. Н. Бантыш-Каменского.<sup>28</sup> Ложные сведения о Карагеоргии распространял также К. К. Родофиникин. Образ Карагеоргия в стихах Пушкина вызывает у читателя содержание ужаса. Между тем у Негоша Карагеоргий — это национальное знамя во все времена, идеал воина и патриота, достойный подражания.<sup>29</sup>

\* \* \*

В XIX столетии П. Лавров и П. Ровинский в своих книгах о Негоше не пытались истолковывать его стихотворение, посвященное Пушкину. Они не затрагивали также вопрос о возможном влиянии пушкинской поэзии на южнославянского поэта. После книг этих двух знаменитых славистов в российском литературоведении XX века не появлялись значительные работы, посвященные Негошу. Следует привести краткие суждения каса-

<sup>24</sup> Латковић В. П. П. Његош. Цетиње, 1953. С. 144.

<sup>25</sup> Поповић М. Историја српске књижевности. Романтизам. Београд, 1968. С. 257, 282—283.

<sup>26</sup> Бабовић М. Његош и следбеници. Подгорица, 1993. С. 34.

<sup>27</sup> См.: Отечественные записки. 1818. 5 марта.

<sup>28</sup> См.: Бантыш-Каменский Д. Н. Путешествие в Молдавию, Валахию и Сербию. М., 1810.

<sup>29</sup> У нас на эту тему написана работа «А. С. Пушкин и Георгий Петрович Черный».

тельно Пушкина, Негоша и «Огледала српског», высказанные в течение последних пяти десятилетий некоторыми югославскими и российскими литературоведами.

Н. Кравцов в своих трудах бегло упоминает Негоша. Он пишет, что тот в стихах, а также в поэме «Горный венец» «воспевал могущество русского народа, победы Суворова и Кутузова, а в поэме „Слободиада“ — борьбу русских и черногорцев против Наполеона, которую воспевают и Пушкин в стихотворении „Бонапарт и черногорцы“. А. С. Пушкина Негош назвал „счастливым певцом великого народа“. Негош посвятил ему стихотворение „Тени Пушкина“».<sup>30</sup>

В «Горном венце» не воспеваются могущество русского народа, победы Суворова и Кутузова. Только в посвящении Карагеоргию упоминаются имена Суворова и Кутузова, Минина и Пожарского среди выдающихся мировых имен, которыми гордится век.

«Свой сборник поэтических обработок сербского и черногорского фольклора „Сербское зеркало“ (1845), — пишет К. Державин, — Петр Негош посвящает памяти Пушкина. Негош обращается к русскому поэту с волнующим стихотворением, в котором прославляет его как „счастливого певца великого народа“».<sup>31</sup> К. Державин считает, что обработка Пушкиным южнославянских и чешских народных поэтических мотивов послужила Негошу примером. При этом забывается, что Негош вырос на южнославянском эпосе, что это — его школа, его богословие, его клятва и молитва. Все его творчество — это высшая художественная трансформация фольклорных эпических традиций.

Двумя годами раньше С. Артемов упоминает, что Пушкин «встречался с деятелями освободительной борьбы балканских народов. Он был знаком с сербским писателем С. Милутиновичем, автором поэмы „Сербиянка“, бывал в семьях сербов, болгар, греков».<sup>32</sup> С. Милутинович Сарайлия был в России вместе с Карагеоргием и его воеводами, а потом служил секретарем у Петра I Петровича, дяди Негоша, был также учителем молодого Негоша. Нет подтверждений тому, что Милутинович Сарайлия и Пушкин были знакомы. С. Артемов приписывает Негошу и те «заслуги», которых у него нет. «Глубоким уважением к Пушкину, — заявляет этот автор, — проникнуто творчество известного сербского поэта Петра Негоша, который отдал много сил популяризации и переводам пушкинских произведений. Пушкину посвящена его книга стихов. Она открывается стихотворением: „Где зори всходят над природой, / Оттуда прилетел ты к нам, / О счастливый певец великого народа!“». Жаль, разумеется, что Негош не переводил Пушкина и не «отдал много сил» популяризации его творчества, хотя заслуги такого рода ему постоянно приписывают. Негош переводил «Слово о полку Игореве» и фрагменты из «Илиады» с перевода Гнедича.

«„Зеркало сербское“, — пишет О. Кутасова, — вместо первоначально задуманного прозаического посвящения Пушкину открывается стихотворением „Тени Александра Пушкина“. Так Негош выразил благодарность русскому поэту за его интерес к сербскому эпосу, черногорской и сербской истории».<sup>33</sup>

Когда речь идет об интересе Пушкина к южным славянам, более всего упоминается сделанная им переработка произведений Мериме. Но российский поэт интересовался южными славянами не только через призму мистификации талантливого француза. В своей прозе Пушкин упоминает довольно многих исторических личностей из среды балканских славян, в том числе и знаменитого предка Негоша, родоначальника династии Петровичей, владыку Данило Петровича — того, который в 1715 году заключил братский военный союз между Черногорией и Россией.

Встречался Пушкин и с сербскими повстанцами, оказавшимися в эмиграции, старался заучить побольше сербских слов, переводил сербские песни, читал ряд произведений мировой литературы, посвященных южным славянам. Нередко забывается один факт,

<sup>30</sup> Кравцов Н. Из истории русско-сербских литературных связей // Славяне. 1955. № 6. С. 25.

<sup>31</sup> Державин К. Пушкин у славян // Звезда. 1951. № 6. С. 173.

<sup>32</sup> Артемов С. Пушкин у славян // Новый мир. 1949. № 6. С. 220.

<sup>33</sup> Кутасова О. Жизнь поэта. С. 30.

который сам Пушкин никогда не забывал в своей родословной, а именно — что «черного арапа», его предка, из заморских стран привез и подарил Петру I знаменитый сербский просветитель, выдающийся дипломат Сава Владиславич.

Исследуя связи Негоша с французской культурой, К. Спасич пишет, что Пушкин был одним из самых любимых поэтов Негоша.<sup>34</sup> В свою очередь и французский литературовед О. Мишель полагает, что составленный и в некоторой степени обработанный Негошем сборник народных песен, «которые прославляют героизм черногорских и сербских бойцов первого восстания, мог с полным правом быть посвящен Пушкину».<sup>35</sup> Югославский революционер и государственный деятель П. Попивода в связи со столетием смерти Негоша пишет, что его поэма «Горный венец» — «величайшая драгоценность в сокровищнице нашей литературной классики. Негош относился к числу самых выдающихся югославских поборников братства и дружбы с великим русским народом (...) Изю всех поэтов Негош больше всего ценил Пушкина. Смерть гениального поэта болью отозвалась в сердце Негоша. „Счастливый певец великого народа“ назвал он Пушкина в стихотворении, посвященном его памяти («Тени Александра Пушкина»)».<sup>36</sup>

Другую крайность видим у М. Джиласа в его весьма значительной книге о Негоше, написанной негошевским сочным языком: «Совсем не случайно, что Россия никогда не была поэтическим вдохновением Негоша — поэта мифов, у которого все, к чему бы он ни прикоснулся, претворялось в чистое лирическое изъяснение. В „Горном венце“ Россия не упоминается, хотя посланец Петра Великого Милорадович побывал у владыки Данило. В „Степане Малом“ царский посланец Долгоруков изображен не особо умным и не значительным. От Негоша осталось о русских — юношеские стихи в народном стиле и натянутые, полуслужебные оды правителя, который вынужден выпрашивать деньги и поддержку».<sup>37</sup> Джилас словно не желал видеть, в каком контексте у Негоша упоминается Россия и ее выдающиеся полководцы. Он также не искал поэзию в эпистолярном наследии Негоша; между тем в его письмах, адресованных в Россию, немало поэтических порывов.

\* \* \*

Легенды живут долго, если в своей основе содержат пусть приблизительную фактическую реальность, «исторический корень». Они нередко обладают магией и поэтической красотой. В переломные, трагические времена многие легенды имели и нравственное оправдание.

Р. Драгичевич еще в 1948 году убедительно доказал, что «встречи» Негоша с мертвым Пушкиным быть не могло и что эту «ошибку необходимо изъять из научной литературы, ибо мы имеем столько исторически доказанных связей со славянской Россией, что нам нет необходимости приводить те, которые хотя бы в малейшей степени сомнительны, а не только те, которых не существовало».<sup>38</sup> Но и после столь обоснованного предупреждения эти версии-легенды продолжают существовать, разветвляясь и трансформируясь.

Легенда о «встрече» Негоша и Пушкина (особенно в том виде, как это эмоционально изображено у М. Клопчича и Й. Поповича) содержит поэтический заряд, обуславливая у читателя эмоциональный взрыв; люди в этом усматривали и своеобразный рок — угас величайший поэт России, и его в последний путь провожает тот славянский гений, который только что шагнул в «царство поэзии». Но когда это упрямо повторяется во многих мелкопрагматичных репортажах и корреспонденциях, в литературных обзорах и издательских заметках и когда при этом игнорируются факты — это оборачивается упрощением как истории, так и поэзии. Нередко авторы поступали так с намерением

<sup>34</sup> См.: *Спасич К.* Негош и французы. Београд, 1988. С. 7.

<sup>35</sup> *Мишел О.* Негош и историја у песниковом делу. Београд, 1989. С. 154.

<sup>36</sup> *Попивода П.* Петар Петрович Негош // *Огонек.* 1951. № 46. С. 24.

<sup>37</sup> *Джилас М.* Негош: Пјесник, владар, владыка. Београд, 1988. С. 186. В этой объемной книге, кстати, ни разу не упомянут Пушкин.

<sup>38</sup> *Драгичевич Р.* Чланци о Негошу. Цетиње, 1949. С. 117.

связать великие исторические и поэтические личности еще больше, с целью сближения народов и культур. Но подобные натянутости, вопреки фактам, не обогащают культуру, не укрепляют братство между народами. Такая легенда уже не раз послужила фитилем вдохновения. Однако поддерживать ее сегодня означало бы творить насилие над историческими фактами, подвергать сомнению необходимость глубоко научных исследований, которые обуславливаются созвучностью великих творцов, родственных народов и схожих эпох. Люди не нуждаются в подобных легендах, а науке они мешают.

Когда именно зародилась первая легенда о «встрече» Негоша с погибшим Пушкиным — остается пока невыясненным. И. Секулич, автор исключительно мудрой, содержательной книги о Негоше, высказала суждение, что потомки «с радостью комбинируют пути и мысли великих людей», но такие комбинации, считает она, в большинстве своем иллюзорны. Здесь же она оставила нам и загадочное «сведение», что в России «некий С. Тургенев написал целую фантазию о присутствии Владыки (речь идет о Негоше. — *И. С.*) на отпевании Пушкина зимой 1837 года, в глуши, в монастырском одиночестве, куда поспешно отправили павшего на дуэли поэта».<sup>39</sup> Секулич не уточнила, когда и где «фантазия» эта впервые появилась. Мы полагаем, что здесь имеется в виду А. И. Тургенев, но у него не нашли хотя бы зачатка этой легенды.

М. Клопчич не ответил на вопрос автора этой статьи, откуда у него сведения о том, что черногорский поэт в Святогорском монастыре присутствовал при погребении Пушкина.

Есть ли в стихах Негоша основание для подобных легенд? Следующие строки могут навести на мысль, что Негош был возле алтаря, у храма, где похоронен Пушкин:

собраће ти витешки подвизи  
пред дивнијем ступају олтаром.

При более глубоком проникновении в суть этих строк ясно, что пред «дивный алтарь» вступают не «собратья», но «героические подвиги братьев». А это означает: подвиги тех, которые воспеты в сборнике «Огледало српско». Негош в своих стихах достаточно часто употребляет слово «алтарь» («олтар прави на камен крвави»), особенно в тех случаях, когда говорит о поэтах и поэзии. На основании приведенных строк можно прийти к следующему выводу: самое имя Пушкина, его поэзия могли представлять для Негоша «дивный алтарь».

«Я каждому злу смотрю прямо в глаза», — так писал Негош С. Кинчанину 20 января 1850 года. Пора, чтобы в конце XX века исследователи связей Негоша с Пушкиным посмотрели фактам в глаза более внимательно.

Пушкина у южных славян воспевали издавна. Но упомянутые легенды относятся все же ко времени, более близкому нам. Напомним, что поэтами уже в XX столетии складывались сказки о Пушкине и черногорцах. Одну из них сочинил Радуге Маркович Стийенский в 1942 году, когда находился в Москве. Сказка посвящена югославским партизанам и сложена в духе старинных юнацких гуслярских песен. Называется она «Пушкин и черногорцы». В ней старик Стоянович вспоминает свою невозвратную юность и минувшие битвы своего народа, обращаясь к Пушкину:

...И знакомую русскую книгу  
Достает из-за пазухи старец,  
И читает на снежной вершине.  
Молодея от песни горячей:  
«Черногорцы, что такое, —  
Бонапарте спросил, —  
Правда ль: это племя злое  
Не боится наших сил?»  
И столетний старец Стоянович

Зажигается пушкинской песней,  
Вспоминает далекое время,  
Когда брат Стояновича Мирко  
Бил на кручах врага Бонапарта.  
Партизан Стоянович промолвил:  
«Пушкин, наш славянин вдохновенный,  
Наш певец с голубыми глазами,  
Ты меня на сорок лет старше,  
Если б жил ты на свете сегодня,

<sup>39</sup> Секулич И. Негошу. Београд, 1977. С. 184—185.

То прославил бы новою песней  
 Черногорцев, бойцов непреклонных.  
 Черногорцев вовек не пугала  
 Угнетателей жадная свора.  
 Солнце жаркое нас закалило,  
 В небе молния благословила,  
 И земля приказала сырая  
 Всем собираться на битву с фашизмом.  
 Враг своею чешуйчатой лапой  
 Погасить хочет факел свободы,  
 Он терзает и горы, и небо,  
 Топчет предков славных могилы,  
 Слушай, Пушкин, для вражеских танков  
 Есть у нас и ущелья, и реки,  
 Есть тяжелые скользкие камни,  
 И гранаты у нас, и бутылки».  
 Так беседовал с Пушкиным старец,

Вдруг внизу зашумело ущелье,  
 Спрятал старец любимую книгу  
 И повел партизан Стоянович  
 . . . . .  
 Снова в чету в набеги и битвы.  
 Шла дружина с верной московкой,  
 С боевою тяжелою пращей  
 И с любимой пушкинской песней,  
 Золотою российской книгой.  
 Посиневшей холодной рукою  
 Партизан Стоянович потрогал  
 Свой согретый маленький томик,  
 Где стихи полнокровные жили  
 О бойцах — черногорцах упрямых,  
 Где дышал в каждой песне и строчке  
 Вдохновенный, искрающийся Пушкин.<sup>40</sup>

Эта сказка, рожденная в огне войны, тоже малое зеркало суровой реальности, в которой слились героический дух прошлого и совместные славные подвиги славянских народов.

И все же, вопреки фактам, легенды о «встрече» Негоша и Пушкина продолжают жить, приобретают все новые литературные воплощения. Несмотря на то что наука о литературе не может принять версию, изложенную в легенде, эта легенда оказалась плодотворной, будила и продолжает будить интерес к этим двум крупнейшим славянским поэтам. Ряд поэтов посвятил этой «встрече» стихи, которые своим накалом, образностью, воспроизведением духа эпохи, благодаря своей высокой художественности обретают силу и обаяние исторической подлинности. Характерен в этом плане сонет черногорского поэта Момира Войводича «Негош на Пушкиновом погребу» (1985)<sup>41</sup> («Негош на погребении Пушкина»):

Тисучу осамсто тридесет седме зиме,  
 негош из Виене крену без дозволе  
 У царски Петроград. У Пскову пред њиме  
 Неста даље пута док власти изволе

Да отворе к цару пут архипастира  
 Из Черногорије. Бризну вучји огреб...  
 Шестог фебруара, поред манастира  
 Свјатигорска, стиже на Пушкинов погреб;

Тек што три жандара и собар Никита  
 Изнијеше ковчег и поче да чита  
 Посмртну молитву Генadiј над раком,

У пратњи жандара, приће снежна чела  
 Пјесник са Ловћена да из Царског Села  
 Пјеснику пожели родну земљу лаком.

Отношение Негоша к России многократно выражено в его поэзии и письмах. И никакие легенды не могут сравниться с его подлинным гимном России, братству славянских народов, их борьбе за свободу. В этом плане его письмо (1847) Императорскому Обществу истории и древностей российских при Московском университете после получения диплома почетного члена этого Общества по силе чувств, философских и исторических определений,

<sup>40</sup> Славяне. 1942. № 3. С. 32.

<sup>41</sup> Стваранье. 1985. Бр. 6. С. 186.

возможно, не имеет аналогов даже в мировой поэзии: «Благодарю Москву за внимание, за то, что она вспомнила о своем искреннем поклоннике, обитающем на краю славянского мира; за то, что не забыла атома, но атома, который ей принадлежит по всему, — атома, который ураганами времен занесен на страдание в среду чужих! О, сколь Москва восхищает меня! Москва — священная скиния великого народа, в которой воспитывается завет нашего величия! Москва — колыбель Донского, Иоанна Великого, Пожарского и Романовых! Москва — мать царей, начало величия славянского! Москва — столица знати и святой алтарь православия и славянства! Москва — которая великодушным всесожением своим показала свету имя славянское, — неколебимая скала, о которую величие запада Европы сокрушилось! Как удивительно внимание Москвы для души, пылающей пламенем величия и гордости славянской! Я ее преданный сын, я ее поклонник. Я верный поклонник блистательной славы родного племени! Москва — душа души моей и сладостное сновидение, исполненное святыми, великими надеждами. Судьба моя не согласна с моим намерением: я Москвы не видал и, может быть, не увижу, но она у меня всегда перед глазами: то вижу ее пылающею жертвой на олтаре великого народа; то вижу ее возрождающуюся из пепла, подобно фениксу; то вижу священный Кремль — святую обитель царей, сияющий златыми главами храмов, как державный венец царицы славянского мира; то вижу ее вельмож, непоколебимых столбов трона и славянства. Вот единственный круг в мире, где душа черногорца может торжествовать и открывать свое прямое чистосердечие по чувству единоплеменности!

Внимание Москвы нецененно для начальника горсти народа, обреченного роком на испытание, на жертву за православие и за честь имени, — народа, в продолжение четырех веков теснимого и истребляемого государствами иноплеменными, сохранившего бытие свое только верою и честью имени и дожившего до блаженной эпохи, когда царь и мать величия славянского вспомнили об нем, — народа, над которым ломались громы всех ужасов тиранства, — народа, противу которого злобный голос неверных иноплеменных всегда гремел и гремит хулением. Для владыки, гордо страждущего за честь племени, внимание Москвы — единственная моя святыня, которой я жадно и усердно поклонюсь как невинный сын природы новорожденному солнцу после ночи, возмущаемой адскими сновидениями! (...)

Прощайте, вельможи и прочие господа члены сего Общества, любезные единоплеменники мои, и не оставляйте Вашим вниманием вечно преданного душою

владыку черногорского

П. П. Негоша».

Роль Негоша в югославской поэзии и в судьбе черногорского и сербского народов, его поэтическое величие ярко раскрываются в высказываниях многих ученых и писателей. Для всех Негош был и остается народной святыней, воплощением истинных и всегда действенной мудрости. Г. Гезман писал о Негоше, что «он был поэтом, одним из самых гениальных в век Гете, Байрона и Пушкина». <sup>42</sup> Говоря о «Горном венце», Р. Ковияниц пишется: «Такие книги мудрости, вечных истин и высоких моральных принципов древние народы провозглашали святыми. „Горный венец“ — это синтез нашей народной поэзии, ее эссенция. И разве наши народные песни не являются книгою пророков, апостолов, Евангелием нашей национальной религии!» <sup>43</sup> Сотни негошевских строк вошли в душу народа как изречения и молитва. В них видели и путеводную звезду, и спасение, свою судьбу: «Наше „Священное писание“ — это „Горный венец“, творение, которое не стареет, чьи слова нетленны. Знать его наизусть, беречь каждое слово — это единственный способ не потерять себя». <sup>44</sup> Невозможно забыть слова знаменитой сербской писательницы И. Секулич, более пятидесяти лет исследовавшей твор-

<sup>42</sup> Гезман Г. Негошева филозофија хероизма // ГЕМ Цетиње, 1963. Т. 3. С. 55.

<sup>43</sup> Ковияниц Р. Једно мјесто у «Горском вијенцу» // Цетиње и Црна Гора. Београд, 1927. С. 188.

<sup>44</sup> Бетковић М. О Негошу. Шабац, 1988. С. 48.

чество Негоша: «Мало людей и среди самых великих, внешний облик которых уже есть документ их исключительности. За двести лет мы знаем троих: Гете, Байрона и П. Петровича Негоша. Это те люди, которые — счастливы они или трагичны — созданные по Библии из праха земного, еще и „рождены свыше“, или, по словам св. Августина, это те, которых Бог создал ради себя, чтобы иметь родственников, чтобы не быть одиноким, чтобы было „с кем разговаривать“, — как грустно вздыхал гордый Бог Мильтонов». <sup>45</sup> Эмоциональный тон этого высказывания отражает то трепетное отношение к личности Негоша, которое и способствует возникновению разного рода легенд о нем.

Т. Г. Морозова

## САТИРА В. Г. КОРОЛЕНКО И М. Е. САЛТЫКОВА-ЩЕДРИНА <sup>1</sup>

В многообразном, богатом оттенками творчестве В. Г. Короленко есть одна малозамечная и недостаточно оцененная исследователями грань: произведения сатирического характера. Существует даже мнение, что художественное освоение действительности в форме сатиры было недоступно дарованию Короленко. Именно такой точки зрения придерживался крупнейший исследователь творчества Короленко Г. А. Бялый. Он утверждал: «...щедринская манера была не в его возможностях: у него не было щедринской ярости и гневной страсти». <sup>2</sup> Сходное мнение косвенно выразил и А. В. Луначарский. Касаясь ряда эпизодов из рассказа Короленко «Река играет», он пишет: «Ведь все это мрачно, ужасно. Ведь это Шольда немецких сказок, Пошехонье Щедрина», а Короленко «с изумительным мастерством обморачивает нас так, что мы читаем обо всем этом с ласковой усмешкой». <sup>3</sup> Вместе с тем тот же Г. А. Бялый нашел, что портрет молодого земского начальника, «представителя крепостнического самодурства новейшей формации», изображенного Короленко в рассказе «В облачный день», «выдержан в тонах щедринского гротеска». <sup>4</sup>

К сатире, основному виду творчества Щедрина, Короленко обратился очень рано, с первых шагов своего творческого пути, и уделял ей внимание на протяжении всей литературной деятельности. В его архиве хранится немало как законченных, так и лишь набросанных произведений сатирического и юмористического характера. Все они обнаруживают несомненную ориентацию на Щедрина, творчество которого служило для младшего писателя непрезойденным образцом художественной сатиры и глубины политического мышления. И совершенно обоснованно в юбилейной речи в связи со своим пятидесятилетием Короленко прямо назвал Щедрина, наряду с Гл. Успенским, своим учителем. <sup>5</sup>

\* \* \*

Вершину сатирического творчества Короленко представляет сказка «Стой, солнце, и не двигись, луна!», законченная в 1899 году. <sup>6</sup> Исполненная злободневного общественного содержания, сказка Короленко, как и большинство произведений Щедрина, — политическая сатира. В ней Короленко несомненно сознательно, в определенных идейных и художе-

<sup>45</sup> Секулић И. Негошу. С. 204.

<sup>1</sup> Данная статья является частью работы «В. Г. Короленко и М. Е. Салтыков-Щедрин».

<sup>2</sup> Бялый Г. А. В. Г. Короленко. Л., 1983. С. 293.

<sup>3</sup> Луначарский А. В. Чему учит Короленко // Луначарский А. В. Этюды. М.; Пб., 1922.

С. 84.

<sup>4</sup> Бялый Г. А. Указ. соч. С. 193.

<sup>5</sup> См.: ИРЛИ. Ф. 89. № 20199. СХХХ. 8. 14. (Запись речи сделана Л. Я. Гуревич).

<sup>6</sup> Впервые опубликована в кн.: Короленко В. Г. Таланты (неизданные рассказы). М., 1927. С. 35—63. Включена в собр. соч. в 10 томах (М., 1954. Т. 4. С. 157—179. Далее ссылки на этот том в тексте).

ственных целях использовал принципы и мотивы сатирической системы Щедрина, наиболее ярко отразившиеся в «Истории одного города».

Обращение к творчеству великого сатирика, и главным образом к «Истории одного города» тридцатилетие спустя после ее опубликования, подсказано напряженными раздумьями Короленко в этот период над теми вопросами, которые с такой остротой поставлены в знаменитой сатире: об исторических судьбах России, о самодержавии как форме русской государственности, о роли народа в преобразованиях страны. Именно эти вопросы и составили проблематику сказки «Стой, солнце, и не двигись, луна!».<sup>7</sup>

В дневнике 2 марта 1888 года Короленко записал: «Всякая современность есть переход от прошедшего к будущему, движение. Она заключает сложнейшую систему, сплетение отживших моментов с действующими и только еще зарождающимися».<sup>8</sup> Вдумываясь в процессы, протекавшие в современной ему действительности, — в сложное «сплетение отживших моментов с действующими и только еще зарождающимися», Короленко не мог не признать устойчивости ее социально-политических основ, служивших предметом обличений Щедрина. Вместе с тем он не мог не заметить тех сдвигов, которые намечались в общественно-политической и идейной жизни России его времени и которые позволяли предвидеть ход ее дальнейшего исторического развития.

Наблюдая над процессами в современной ему жизни, Короленко, как мы полагаем, задумал применить средства сатиры Щедрина к новому периоду русской истории — к своему времени — и продолжить критику тех основ социально-политического строя, которые тормозили «переход от прошедшего к будущему». Основанная на превосходном знании текстов великого сатирика, на глубоком вчувствовании в его манеру и на близости его идейной позиции, сказка «Стой, солнце, и не двигись, луна!» — творческая вариация на тему Щедрина.

Сохраняя идейные, тематические и стилистические основы великого образца, используя отдельные элементы его содержания, сказка Короленко творчески его обновляет свежим материалом, осмыслением, подсказанным временем, и смелыми прогнозами. Основной принцип, который Короленко заимствовал у автора «Истории одного города» для воплощения своего замысла, — художественно-сатирическое пересоздание явленной действительности в условные сказочно-фантастические образы, заостренные гиперболой и имеющие символическое или аллегорическое значение. Короленко был убежден, что самодержавие в России его времени стало реакционной формой правления. 26 октября 1898 года (незадолго до завершения работы над сказкой — 15 января 1899 года) он записал: «Кончился период русской истории, когда монархи стояли впереди прогресса страны!»,<sup>9</sup> а в статье «Самодержавная беспомощность» (1903) утверждал: «Самодержавие несовместимо с жизнью...».<sup>10</sup> Убеждением в исторической исчерпанности самодержавия, верой в близость его падения рождена стихия юмора, господствующая в сказке, в отличие от трагедийного начала, значительного в «Истории одного города»; продиктован и выбор жанра произведения с возможностями счастливого, «сказочного» финала в развитии сюжета и допустимостью различных уподоблений.

Отличаясь от жанра «Истории одного города» и от сказок великого сатирика, сказка Короленко сохраняет элемент историзма, присущий шедевру Щедрина. Короленко использует жанровые особенности народной сказки — сказочный зачин («В некотором царстве, в некотором государстве...»), сказочный образ звездочета, трехкратные повторения некоторых эпизодов, фольклорные тавтологии («чудо-чудное и диво-дивное»), традиционные эпитеты («весна-красна», «солнце красное») и т. д., — применяя щедринский прием

<sup>7</sup> Свое название сказка получила от библейской легенды об израильском полководце Иисусе Навине, по приказу которого остановилось солнце. Содержание легенды точно отвечает сюжету и проблематике сказки. О спорах по поводу этой легенды в годы юности Короленко рассказывает в «Истории моего современника» (ч. V, гл. XXX, «Дух времени в Гарном луче»). Молодежь признала легенду противоречащей реальным возможностям.

<sup>8</sup> Короленко В. Г. Дневник. [Полтава], 1925. Т. 1. С. 128.

<sup>9</sup> Короленко В. Г. Дневник. Т. 4. С. 58.

<sup>10</sup> Цит. по: Короленко В. Г. Избр. соч. Л., 1935. С. 647.

стилизации под определенную речевую манеру. Щедрин в соответствии с жанром своей «истории» прибегает к стилизации под летописную наивно-простодушную манеру архивариуса. Короленко стилизует свою сказку под народную или старорусскую речь. Стихия народного творчества сливается в произведении Короленко с потоком образов и мотивов щедринской сатиры, образуя оригинальное художественное целое.

Действие сказки происходит в условном городе Восток, воплощающем, как и щедринский Глупов, отсталую полуазиатскую страну — символ царской России. В «Истории одного города» в поле восприятия читателя — целый ряд фигур правителей города, сменяющих один другого, а высшее начальство скрыто «в неведомой дали» и лишь изредка дает о себе знать назначением нового градоначальника или присылкой команды для умирения бунтующих граждан. Верховную власть «в городе Востоке со пригороды и деревнями» представляет непосредственный ее носитель — воевода Устаревший. Но там и тут главный объект сатиры — деспотический государственный строй.

Как это делал и Щедрин, Короленко в своей сатире отталкивался от реальных и конкретных явлений действительности. Как в образах глуповских градоначальников мы часто узнаем черты определенных исторических лиц прошлого, так в образе правителя Востока, с его недвусмысленным именем, легко угадывается фигура последнего русского самодержца. В 1903 году писатель опубликовал в штуртартской газете «Освобождение» (№ 14) статью «Самодержавная беспомощность», в которой писал о Николае II: «...Перед лицом всей России, даже всего мира, он отрешился от всего, что если не в действительности, то в идее считается лучшими атрибутами самодержавия».<sup>11</sup> В марте 1917 года он оценивал личность уже сошедшего с престола монарха так: «Судьба подарила нам такого царя, который делал не просто поразительные глупости, но глупости точно по плану, продиктованному каким-то ироническим гением истории».<sup>12</sup>

Юмористическое звучание сказки в большей мере связано именно с образом воеводы. Если воспользоваться выражением А. С. Бушмина, это «юмор презрения». Комизм образа создается противоречием между полновластием его положения, которым он гордится («что хочу, то и делаю»), и его личной слабостью — глупостью, которая выражается в неразумном, идущем вразрез с интересами народа использовании власти. Первоначально сказка так и называлась: «Сказка про глупого воеводу».

Столкновение воеводы с народом и составляет конфликт, на котором построено произведение. Отражая один из главнейших конфликтов времени (самодержавие и народ), он совпадает с тем, который лежит в основе «Истории одного города». Но Короленко значительно повышает его остроту, в соответствии с реальным нарастанием его в русской действительности к концу столетия. Усиливается у Короленко и страх правителя перед проявлениями народного недовольства, которому воевода противостоит теми же методами, что и глуповские градоначальники: полицейский сыск, тюрьма, ссылка, разного рода репрессии, которые обозначаются Короленко типичными щедринскими словечками («фискалы рыщут, доносят», «в тюрьму волокут»). В результате своей деятельности воевода «казну расточил», «школы упразднил», «ученых прекратил» и т. д.

В связи с юмористической подачей образа, от глуповских градоначальников правитель Востока унаследовал главным образом комичные частности поведения. Таков, например, курьезный прием самоутверждения, к которому прибегает Устаревший, напуганный «темными» народными толками. Он «ведит согнать обывателей, выйдет на крыльцо, посмотрит, посмотрит, да вдруг крикнет: „Кто я по здешнему месту?“ — Людишки кланяются: — Ты, мол, по здешнему месту воевода, отец и благодетель!» (158—159). Так действовал и щедринский Фердыщенко, обнаружив «неповиновение». «Надев вицмундир, пошел в ряды и... с азартом кричал на торговцев: „Кто ваш начальник? Сказывайте! Или, может быть, не я ваш начальник?“».<sup>13</sup>

<sup>11</sup> Цит. по: Короленко В. Г. Избр. соч. С. 646.

<sup>12</sup> Короленко С. В. Книга об отце. Ижевск, 1968. С. 291.

<sup>13</sup> Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч.: В 20 т. М., 1969. Т. 8. С. 308. Далее ссылки в тексте.

Сходны проявления страха перед народным гневом у королевского воеводы и щедринского градоначальника. Так, когда Фердыщенко у Щедрина грозила народная расправа за его распутство, он прятался в архиве или на вышке градоначальнического дома. Когда пристав Негодяев у Короленко «нашептывал Устаревшему, что Невинномыские хотели воеводин двор разорить, а воеводу упразднить», Устаревший «заперся на воеводином дворе, на вышке» (166). Так же как щедринский градоначальник Беневоленский разбрасывал по ночам листочки, в которых были написаны сочиненные им для Глупова законы, короленковский воевода в стремлении утвердить свою власть «стал писать указы явные и тайные — подметные» (163).

Главная сюжетная линия сказки, реализующая конфликт, — усилия правителя Востока не допустить наступления весны, предвещающей (по неверно понятому предсказанию звездочета) конец его владычества, и столкновения на этой почве с подвластным ему народом. Аллегорический смысл этого сюжета прозрачно ясен: весна, знаменующая расцвет природы, символизирует здесь радостное обновление страны, наступление новой эпохи в ее жизни.

В дневнике 19 октября 1898 года, т. е. в период непосредственно предшествующий работе над сказкой, Короленко записал сесания министра внутренних дел И. Л. Горемыкина о трудностях борьбы с современным революционным движением, так как оно принимает легальные формы, опирается на закон. «Вместо борьбы с изолированными кружками молодежи и радикальных разночинцев мы получаем наконец борьбу общества, — пишет Короленко и заключает: — Вот что значит руками преграждать течение реки».<sup>14</sup> Это лаконичное заключение пословично-поговорочного типа, завершающее размышления писателя о бесплодности борьбы правительства с силами прогресса, Короленко в своей сказке совершенно по-щедрински претворил в живую, исполненную веселой иронии, гиперболически-комическую сцену, в которой изображен воевода, выскочивший «во всей парадной форме» из своего двора и старающийся руками остановить бурные весенние потоки.

Эта сцена легко соотносится с сюжетом того знаменательного эпизода «Истории одного города», который предшествует финалу произведения и имеет важнейшее значение в раскрытии его идейного содержания: бессмысленная и бесплодная попытка Угрюм-Бурчеева «завалить» реку, прекратить ее течение.

При несомненном сходстве их символики в этих сюжетах содержится и гораздо более глубокий смысл и соответственно более значительная аналогия, чем обычно полагают.<sup>15</sup> Стремление остановить течение реки, символизирующее естественное движение народной жизни, — это лишь высшая точка разрушительной деятельности «непреклонного идиота», вся устремленность которой — умертвить жизнь, прекратить ее развитие, и так как в период властвования Угрюм-Бурчеева не стало «ни прошедшего, ни будущего», то и «летоисчисление было упразднено» (VIII, 404). Именно этот зловещий мотив — остановить время, прекратить движение истории — положил в основу своего произведения и Короленко, символически отразив его в самом названии. В сказке «Стой, солнце, и не двигись, луна!» воевода боится не только прихода весны, но и наступления Нового года,<sup>16</sup> поэтому он распорядился «счет дней прекратить» (168). У населения были изъяты календари (сатирически гиперболическое выражение административной бдительности), официальные ведомости стали помечать фантастическими датами (мартобря и т. д.), при этом идущими вспять. О смене дней и ночей стали извещать совершенно произвольно с пожарной каланчи фонарем, знаменовавшим ночь, или флагом, означавшим день.

<sup>14</sup> Короленко В. Г. Дневник Т. 4. С. 37—38.

<sup>15</sup> См.: например: Иванов Г. В. В. Г. Короленко и «История одного города» М. Е. Салтыкова-Щедрина // Учен. зап. ЛГУ. № 295. Сер. филол. наук. Вып. 58. 1960. С. 126.

<sup>16</sup> В архиве Короленко сохранился небольшой набросок «Семен Акинфьевич Бодрственный», очевидно предшествовавший работе над сказкой, в котором изображен некий высокий административный чин, стремящийся остановить «неизбежное течение времени» и поэтому за- претивший встречу Нового года (РГБ. Кор. 8. 406).

В этом сказочном сюжете, в этих гиперболических деталях, как и в характере деятельности щедринского градоначальника, остро, с большой силой сатирической концентрации, воплощена самая суть, основной принцип политики пережившей себя монархической деспотии, вершинная точка ее враждебности живой жизни, ее мертвящая сила, ее реакционная сущность. В отрицании изжившего себя антинародного политического строя — основной пафос как произведения Щедрина, так и сказки Короленко. «Замерла вся Востокская округа, — таков итог деятельности Устаревшего в изображении Короленко. — Не то сонное, не то мертвое царство; люди ходят, озираючись, ошалелые, брат брата, отец сына боятся...» (173).

Совершенно по-щедрински поданы в сказке фигуры должностных лиц, сподвижников воеводы. Очень трудно установить, имел ли в виду автор сказки, создавая их образы, реальных лиц своего времени. Как и у Щедрина, это не портреты, а художественные образы, воплощающие политику произвола и гнет, что отвечает общему смыслу сказки. Можно предположить, что Короленко отразил в ней реальное соотношение сил в русском государстве своего времени: слабый монарх во главе его и преобладающие реакционные силы — носители реальной власти.

С творчеством Щедрина образы окружения воеводы связывает не только их содержательный смысл, не только фантастическая и гиперболическая форма их разработки, но и такие частности, как говорящие фамилии, нередко прямо заимствованные у Щедрина или их варьирующие. В сказке Короленко фигурируют: пристав Негодяев (как видим, Короленко использовал имя одного из щедринских градоначальников), «фискал» Иуда Ухин (у Щедрина в «Дневнике провинциала в Петербурге» предшественник короленковского Ухина — Иуда Стрельников, шпион и лжесвидетель) и старший сержант гвардии (бывший полицейский) Мрак-Могильный — фигура совершенно злобная. Он задумал отрубить правые руки всем обитателям Востока, чтобы не воровали (левой бесподручно). Его фамилия образована явно по типу Угрюм-Бурчеев, но звучит еще более устрашающе. Внешность его обрисована резкими сказочно-гиперболическими чертами, удивительно напоминающими портрет одного из щедринских уездных начальников из «Убежища Монрепо». У Короленко, как и у Щедрина, здесь чувствуется ориентация на традиции народной сатиры. У Щедрина: «... глаза, как плоски, усы, как у таракана» (XIII, 378). У Короленко еще более гиперболизировано: «... глаза, точно колеса вертятся, усы, точно две сабли турецкие...» (172).

Особое место среди подручных Устаревшего занимает околоточный надзиратель Держиморда, «олицетворяющий собой бодрствующее начало власти» (167). Используя постоянный прием Щедрина вводить в свои произведения героев других авторов, Короленко образ гоголевского персонажа, не однажды появляющегося и на страницах Щедрина, поддал совершенно оригинально, в соответствии с содержанием, символикой и стилем своего произведения. Фигура Держиморды, стоящего на холме на страже восхода солнца, закрывая фалдочками мундира солнечные лучи от граждан Востока, — исполненный неповторимого своеобразия, большой юмористической экспрессии и гротескного комизма образ.

Помимо имен щедринских персонажей или образованных по их подобию (Мрак-Могильный), мы встречаем у Короленко использованный Щедриным прием хронологических смещений или введения в сказочный текст упоминаний о реальных исторических лицах. Так, в «Истории одного города» говорится о чтении героями статей Н. Страхова, упоминаются издатель «Русского архива» П. И. Бартенев, историк Н. И. Костомаров. В сказке Короленко большую роль играет календарь, издававшийся А. С. Суворинным. Упоминание о Суворине сопровождается замечанием о реальной политической эволюции этого лица: «Давно раскаялись» (162). Говорится в сказке об одном востоковце, пострадавшем от воеводы за чтение учебника Д. И. Иловайского. Как Костомаров и Бартенев — современники Щедрина, так Суворин и Иловайский — современники Короленко. Сатирическая острота упоминаний об Иловайском как об опасном источнике крамолы усиливается тем, что его работа носила реакционный характер.

Как и создатель «Истории одного города», Короленко дает в своей сказке собирательный образ народа, упоминая о разных его слоях: об «именитых» гражданах, о боярах, о

купечестве, об ученых, о «черняди». Наименованию «глуповцы» у Короленко соответствует «востоковцы» — они же, подобно глуповцам, «обыватели», «людишки».

Концепция народного характера в сказке Короленко тождественна запечатленной в «Истории одного города». Господствующими чертами глуповцев и востоковцев являются патриархальное простодушие, политическая наивность, смиренное преклонение перед властью — «упорное начальстволюбие», по выражению Щедрина. «Народ они были покладливый и добрый. Начальство любили и почитали всемерно», — пишет о своих востоковцах Короленко (167). Изображение народных масс выдержано в том же комическом гиперболизированном плане, как и вся сказка. Другими словами, народ в сказке Короленко, так же как и у Щедрина, является в значительной мере объектом сатиры.

Однако настроение и поведение востоковцев в сказке Короленко претерпевают определенную эволюцию. Писатель последовательно изображает нарастание народного недовольства и разные формы его проявления. Последовательность этой линии составляет главное отличие произведения Короленко от «Истории одного города», в которой мы встречаем лишь единичные и бесплодные проявления народной активности (ходыки Евсеич, Пахомыч) и даже прямой рассказ о «глуповском либерализме» отнесен в конец произведения и содержит изображение эпизодически появляющихся лиц, мечтавших о справедливом порядке вещей.

Можно утверждать, что основная тема сказки Короленко — нарастание народного протеста, постепенная организация противоборствующих сил, завершающаяся победой восставшего народа. У Короленко этот процесс начался с речей «наезжих людей», у которых «начальство давно переменялось, на место воевод стали ландраты, завелись даже думы» (157).<sup>17</sup> И пошли толки: «Чем мы хуже?», «Будет Устаревшему воеводе упразднение» (159). Дошли толки до воеводы. Начались расправы. Создается своеобразная диалектика взаимоотношений воеводы и народа: чем менее воевода чувствует прочность своей власти, тем суровой его расправы, чем жестче преследования, тем резче проявления народного недовольства. Возникли «кружки саморазвития» (162), когда же их «воспретили», «вместо оных невинных кружков» «крамольники образовали тайные общества и, собираясь под покровом темных ночей, стали предаваться превратным толкованиям» (163). «Превратные толкования» — известная щедринская формула, означающая революционные идеи.

Исполнено значительного политического смысла изображение Короленко попыток обитателей Востока мирными средствами воздействовать на воеводу, сатирически претворяющее реальные события недавних лет. Так, однажды «именитые востоковцы» прямо явились к Устаревшему. «Вышел воевода к именитым людям, они перед ним на колени. Давно не видали, обрадовались, слезят, землю целуют: „Милостивец ты наш, ясное солнышко“...» (169). Но едва они заикнулись о календарях, воевода вспылил, назвал их мечтателями и ушел.

В этом эпизоде со всей очевидностью художественно претворено реальное событие недавних лет — «верноподданническое» обращение к только что вступившему на престол царю ряда земств, выразивших надежды на дарование конституции по европейскому образцу. Это обращение, как известно, вызвало крайнее недовольство Николая. Адрес Тверского земства просто не был им принят. В печально известной речи царя на приеме представителей дворянства, земств и городов («именитых людей!») в Зимнем дворце 17 января 1896 года Николай II назвал эти либеральные надежды «бессмысленными мечтаниями».

Основанный на реальном факте эпизод с делегацией «именитых людей» в сказке Короленко сатирически подчеркивает типичность отрицательного отношения самодержавия к самым умеренным либеральным притязаниям (календари!) и одновременно творчески использует целый комплекс щедринских сатирических мотивов: здесь присутствуют уже

<sup>17</sup> В журнальном тексте «Истории одного города» возникновение критического сознания в среде глуповцев Щедрина также объясняет влиянием чужеземцев. Сатирик исключил это объяснение в издании 1879 года. Короленко впервые познакомился с «Историей одного города» по первому изданию (1870). Само же выражение «наезжие люди» не раз встречается у Щедрина.

упоминавшееся «начальстволюбие» («обрадовались, слезят»), а также знаменитый щедринский «бунт на коленях»,<sup>18</sup> еще один связан с приобретшим особый смысл в истории русской культуры словом «мечтатели». Невольно вспоминается грибоедовское: «...и просльвет у них мечтателем! опасным!!». У Щедрина же Короленко мог прочитать: «...мечтатели — слово, которое в переводе почти равносильно разбойнику» (VII, 275). Именно в этом смысле слово «мечтатели» и употреблено короленковским воеводой. А представителей востокской интеллигенции, написавших «о всех непорядках», воевода назвал бунтовщиками — меткий штрих в сатире Короленко, обличавший трусливую политику русского царизма.

Нарастание народного недовольства отражает в сказке и эпизод со священнослужителем, оказавшимся вовлеченным в конфликт народа с носителем власти. У Щедрина служитель церкви стоит на высоте своего пастырского призвания, он порицает искавшего у него защиты градоначальника Фердыщенко за его распутство и в назидание рассказывает ему библейскую историю об Ахаве и Иезавели (VIII, 312). У Короленко поп — раболепный и трусливый служитель воеводы. В ответ на обращение к нему за помощью взволнованного народа он «только бородой мотает». «“Всяка душа, — говорит, — да повинуется”. — „Да чему, — людишки говорят, — повиноваться-то?“ А поп опять: „Несть бо воевода, аще не от бога...“ Так и не добились толку. Много после того в раскол ушло...» (169). Усилив таким образом конфликт народа с самовластием, лежащий в основе произведения, развернув его с большой остротой, Короленко ввел в свое произведение и новый частный критический мотив: пагубную зависимость церкви от государства, — мотив, отсутствующий в книге Щедрина.

Прорывается народный протест в сказке Короленко и в дерзких индивидуальных выпадах, и в побегах за рубеж. Так, один молодой востоквец «самому воеводе на улице крикнул: „Врешь, воевода, не сможешь весну победить! Исчезнете оба с сержантом, как черви! Еще таких примеров не бывало, чтобы воеводскими приказами течение времен воистину отменялось...“». А когда его схватили, «кинулся тогда народ из Востокской округи... да за рубеж, где весну начальство не запрещает» (172). Но Мрак-Могильный «обложил» границу войсками — «зверь не прорыщет, птица не пролетит...» (173).

Щедрин в главе «Сказание о шести градоначальниках» рисует картину стихийного народного буйства. Оставшись без градоначальника, «движимые силою начальстволюбия», глуповцы «немедленно впали в анархию» и, разбив стекла в магазине, без видимого повода сбросили с колокольни своих же сограждан — Степку да Ивашку — и утопили в реке Порфишку да другого Ивашку. Так же были сброшены с раската или утоплены Тимошка да третий Ивашка, Прошка да четвертый Ивашка. Случайно уцелел пятый Ивашка, которого тоже готовились сбросить с колокольни. Вероятно, в творчестве Салтыкова-Щедрина это самый страшный и горький эпизод, раскрывающий несознательность народной массы. Перед нами действительно «бунт бессмысленный и беспощадный».

Короленко тоже вводит в свое произведение картину народного бунта. Не менее жестокий в своих проявлениях, бунт востокцев, хотя и ложно, но более осмысленно мотивирован. Не похожий на картину, нарисованную в «Истории одного города», эпизод народного буйства в сказке Короленко все же, несомненно, ориентирован на творчество Щедрина. Как мы полагаем, он идейно и творчески пересоздает, в соответствии с новым историческим моментом, заключительную часть последнего из «Пошехонских рассказов» великого сатирика — «Фантастическое отрезвление».

В рассказе Щедрина бунт вспыхнул по «подстрекательству» публициста Скоморохова и закончился убийством пошехонцами ни в чем не повинного своего же собрата Ивана Рыжего. Сам сатирик так раскрывает смысл этого «пошехонского происшествия»: «Особенность пошехонского мирозерцания» в том, что пошехонцы «искони... уклонялись от выяснения самим себе действительных, а не персональных причин постигшего их

<sup>18</sup> Напомним: у Щедрина по поводу введения Бородавкиным горчицы и прованского масла глуповцы «не соглашались и упорно стояли на коленях... Знали они, что бунтуют, но не стоять на коленях не могли» (VIII, 338).

затруднения» (XV, 2, 274). Другими словами, народ, по Щедрина, видит причины своих бед не в общих социально-политических условиях своего существования, а в действиях отдельного, часто ни в чем не повинного лица.

В сказке Короленко народное волнение тоже спровоцировано сверху (публицистом младшим Негодяевым) и направлено не на истинную причину неблагополучия — на своевластие и произвол востокковского самодержца, а на представителей интеллигенции — братьев Невинномыских, издателей, очевидно либеральной газеты, повинных лишь в том, что, не подчинившись распоряжению воеводы ставить ложные даты выхода газеты, стали выпускать газету без дат. Народ, недовольный отсутствием дат на популярной газете, собрался толпой и набросился на Невинномыских. «Перебили тогда, — рассказывает Короленко, — этого смиренного народа без числа» (170). Как видим, народ «уклоняется от выяснения действительных причин своих затруднений» и прибегает, как выражается сатирик, к «личным репрессалиям» по отношению к невинным и в рассказе Щедрина, и в сказке Короленко. Но противоречивая сложность «пошехонского мирозерцания», как и поведения обитателей Востока, с наибольшей яркостью проявляется в эпизоде «фантастического отрезвления», завершающем историю народного волнения и в том и в другом произведении.

«Проникнувшись от лютости»,<sup>19</sup> рассказывает Короленко, человек из толпы только что буйствовавших востокковцев обращается к одному из умирающих: «Прости ты нас, человек добрый, Христа ради». И слышит ответ: «...Бог вас простит, бедные вы люди. Вы в своей темноте тому делу не повинны... Вот, говорит, когда внешнее солнышко над Востокковской округой взойдет, красное, говорит, внешнее, жаркое... Не будет тогда ни воеводы Устаревшего, ни Негодяевых, а Ухино и семя переведется... тогда вы и обо мне вспомнете» (170). И так же как пошехонцы у Щедрина дружно толпой хоронили свою жертву Ивана Рыжего («...когда клир запел „Со святыми упокой“, — вся толпа, словно послушное эхо, повторяла за клиром щемящий душу напев» — XV, 2, 147), так востокковцы у Короленко взяли убитого ими «беднягу» на руки, принесли к церкви, гроб сколотили, понесли гроб по улицам на погост и, так как поп убоился хоронить «воеводского супротивника», сами «Со святыми упокой» всем народом пели (170).

Как видим, Короленко повторил ситуацию щедринского героя, но создал отвечающие времени более политически острые обстоятельства. Не говоря о масштабах бунта («перебили тогда народу без числа»), Короленко отмечает пробуждающееся сознание, выразившееся в стыде за содеянное, и возросшую активность народа. Народ сам, пренебрегая убежавшим в страхе попом, хоронит не простого обывателя, как у Щедрина, а «воеводского супротивника» под влиянием его предсмертной речи, подавшей надежды на светлое будущее. Этот заключительный эпизод отражает веру писателя в то, что чувство правды, разум и деятельное начало восторжествуют в сознании народной массы. Этой веры в рассказе Щедрина, написанном в трудные 80-е годы, не чувствуется. Тем более отсутствует у Щедрина мотив «светлого будущего». Заключительный эпизод в его рассказе воспринимается как еще одно резкое проявление противоречий в психологии народа.

Дальнейшие события в сказке Короленко отражают все большее обострение конфликта народа с воеводой, настойчивые попытки обитателей Востока противодействовать всевластью Устаревшего. Так же как у глуповцев росло раздражение против «непреклонного идиота», как у Щедрина «с наступлением сумерек какие-то тени бродили по городу», а по ночам «происходили непрерывные совещания» (VIII, 422), так в городе Востоке составилось общество «любителей солнечного восхода, и его члены», «питая в сердцах своих крамольные ожидания», «прокрадывались под покровом ночи к урочищу, именуемому Васькин Умет, и оттуда, глядя на солнечный восход, предавались неистовому радованию...» (167). Так, в соответствии с символикой сказки,

<sup>19</sup> Слова «лютость», «лютеть» Щедрин неоднократно употребляет, говоря о расправе пошехонцев с Иваном Рыжим.

возникает обобщающий многозначительный символ — деятельность во имя тепла и света, во имя новой жизни — подготовка революции. И когда «таковые сборища» были запрещены, читаем мы далее, «молодые востоковцы, склонные к буме мыслию, не бросили этого дела». «С тех пор, — рассказывает Короленко, — пошло на Востоке уже явное бунтовство и озорство, и оно уже до конца воеводства Устаревшего не переводилось» (167).

Как комментарий к финалу сказки звучат слова Короленко в письме к М. Горькому от 27 июля 1921 года: «Глупые цари держали Россию вне всякого политического прогресса, представляя такой прогресс исключительно конспирации, и этим подготовили такой феерический, можно сказать, провал своего режима».<sup>20</sup>

Не однажды писали о либерализме Короленко. Но так же как «с опубликованием „Истории одного города“ вполне и окончательно определилась огромная дистанция между позицией Щедрина и позицией либералов»,<sup>21</sup> так сатирическая сказка Короленко обнаружила весьма четкую критическую позицию ее автора по отношению к либерализму. Либеральная интеллигенция представлена в сказке в собирательном образе «Невинномыских с товарищи», опорочивших себя компромиссной позицией по отношению к воеводе и народу. Невинномыские легко подчиняются запрету посещать общество любителей солнечного восхода, обнаруживают готовность сотрудничать с режимом. Призванный в помощники воеводой, Невинномыский старший утверждает: «Мы вам искони слуги верные были» (176), а перед лицом революционного народа выглядит смешным и жалким: «Шумит народ, а Невинномыский только в грудь себя колотит да слезы льет» (176). И народ отвергает его кандидатуру.

Не веря больше в добрых начальников, восставший народ не идет ни на какие компромиссы, не доверяет никаким обещаниям. С той же жестокостью, как и в народных сказках, расправляется он со своими мучителями, пособниками Устаревшего. «Связали сержанта по рукам, по ногам, да на воеводских глазах в воду бросили. Поплыл сержант, как колода, с потоками весенними» (175—176). Схватили и Негодяева, несмотря на то что он обещал через три месяца «весну разрешить», «связали, да и бросили в воду вслед за сержантом» (176).

Дошла очередь до воеводы. И если исчезновению «былого прохвоста» в «Истории одного города» предшествует страшная, исполненная грозного и загадочного смысла картина, вызывающая и в наши дни разные, иногда прямо противоположные толкования, то у Короленко все происходит предельно ясно и идиллически просто. Пришли к Устаревшему выборные от его недавних покорных подданных и говорят: «Вот что, Устаревший, уезжай ты от нас подальше» (177). У Щедрина лаконичное и вновь загадочное и трагедийное: «История прекратила течение свое» (VIII, 423). У Короленко начинается новая светлая пора в жизни востоковцев — пора «великого делания» (178).

В отличие от предстоявшей жестокой реальности Короленко пощадил своего непутевого воеводу и сохранил ему жизнь, наказав его тем, что заставил любоваться расцветом страны, освободившейся от его всевластия.<sup>22</sup>

<sup>20</sup> Цит. по: В. Г. Короленко в годы революции и гражданской войны. 1917—1921: Биографическая хроника / Сост. П. И. Негретов; ред. А. В. Храбровицкий. Manufactured in U.S.A., 1985. С. 345.

<sup>21</sup> Бушмин А. С. Сатира Салтыкова-Щедрина. М.; Л., 1959. С. 94.

<sup>22</sup> 26 июня 1918 года в газете «Наша жизнь» было сообщено об убийстве Николая II в поезде. Это сообщение вызвало резко отрицательное отношение Короленко. Он записал в дневнике того же числа: «Эта мерзость есть вместе и огромная глупость: из слабого, безвластного, неумного человека, погубившего Романовых, делают трогательную фигуру мученика. Это очень на руку русской реставрации. Даже приверженцы монархии не стояли за Николая. Он, в сущности, был помехой для российского „роялизма“. Его все-таки пришлось бы устранить. Это сделали какие-то глупые злодеи». (Цит. по: Вопросы литературы. 1990. № 8. С. 195). Мы видим, насколько устойчивым было мнение писателя о последнем русском монархе, отразившееся в сказке. Вместе с тем нельзя не отметить изумительной прозорливости писателя и политической широты понимания им вопроса, если иметь в виду намерения некоторых политиков нашего времени причислить Николая к лику святых.

Трагическое во взглядах и творчестве Щедрина было проявлением той общественной драмы, которую пережила революционная демократия вследствие разгрома освободительного движения 60—70-х годов. И хотя великий сатирик был убежден в «бесконечной изменчивости общественных форм», предрекающей человечеству «обширное будущее», в те годы, когда он завершал свою «Историю», он смотрел в еще неясную даль времени. Короленко даже в период реакции, наступившей после подавления революции 1905 года, сохранил свое убеждение в неизбежности победы прогрессивных сил страны над силами реакции. «То, что поднималось, — писал он, — будет подыматься. Это не подлежит сомнению, и наши дети скоро вздохнут воздухом свободы». Несколько ниже он скажет: «Теперь массы уже в движении».<sup>23</sup> Поэтому Короленко легко смог довести сказочные события до чаемого им исторического завершения.

В маленьком сказочном произведении Короленко «Стой, солнце, и не двигись, луна!» с большой полнотой отразились политические взгляды писателя, прочно сложившиеся к рубежу двух веков, а в его финале — подлинные оптимистические надежды писателя, наложившие отпечаток на всю его тональность.

Короленко справедливо предвидел революционный исход общественно-политической ситуации в России начала XX века и приветствовал его. Февральскую революцию он встретил радостно и оценил ее как значительнейшее событие. Он писал: «Россия только что совершила великое дело — свергла вековое иго».<sup>24</sup> В те же дни он сообщает сестре жены: «...много разных туманных мыслей завлакивает еще горизонт и теснится в голове. Как бы то ни было, огромный факт совершился».<sup>25</sup> 15 марта 1917 года пишет в редакцию газеты «Русские ведомости»: «Горячее поздравление и привет всем товарищам по „Русским ведомостям“. Обнимаю всех, как в Светлый праздник».<sup>26</sup> Приведем еще одно, более позднее, высказывание Короленко, характеризующее его настроение после февральской революции: «Вот мы и дожили до „революции“, о которой мечтали, как о недосыгаемой вершине стремлений целых поколений. Трудновато на этих вершинах, холодно, ветрено... Но все-таки, несомненно, это — перевал. Началась „новая русская история!“».<sup>27</sup>

Упоминая в своей сказке о борьбе в «первое время» после изгнания воеводы («улица на улице ходила и волость на волость»), Короленко не предвидел всего масштаба жестокости гражданской войны, той «страшной свалки, которую была охвачена вся Россия»<sup>28</sup> после Октября. В высшей мере примечательно, что в этот период, когда безмерно развязались животные страсти и нечеловеческие зверства, Короленко, заноса в дневник свои нерадостные впечатления, не однажды вспоминал «формулы» великого сатирика. Так, в дневнике от 28 декабря 1917 года, рассказав о том, что в Полтаве стали громить винные склады и город охватило повальное пьянство, писатель использовал знаменитое щедринское «Оно»: «Наконец, „Оно“ пришло», — записал Короленко.<sup>29</sup> Эта запись бросает свет на понимание Короленко загадочного слова автора «Истории одного города», на его оценку современных событий, свидетельствует о его постоянных соприкосновениях с сатирой Щедрина.

Но вместе с тем и в этот период, когда обстановка в России чрезвычайно осложнилась размерами гражданской войны, иностранной интервенцией, непрерывной сменой властей на Украине, голодом, террористическими актами «на двух полюсах русской жизни»,<sup>30</sup>

<sup>23</sup> Короленко В. Г. О современном положении (1906). Рукопись // РГБ. Ф. 135. Опубликовано Н. Митрофановым в кн.: Археографический ежегодник за 1971 год (М., 1972. С. 364—366).

<sup>24</sup> Русские ведомости. 1917. 14 марта. № 58.

<sup>25</sup> Короленко В. Г. Письма к П. С. Ивановской. М., 1930. С. 250—251.

<sup>26</sup> Голос минувшего. 1920—1921. С. 152.

<sup>27</sup> Короленко В. Г. Письмо к А. А. Дробышевскому 17 сент. 1917 г. // Нижегородский сборник памяти Вл. Гал. Короленко. Н.-Новгород, 1923. С. 33.

<sup>28</sup> Письмо Х. Г. Раковскому 30.III.1919 // Вопросы истории. 1990. № 10. С. 8.

<sup>29</sup> Вопросы литературы. 1990. № 8. С. 202.

<sup>30</sup> Там же. С. 195. Короленко имел в виду, с одной стороны, убийство Николая II, с другой — М. М. Володарского.

когда многие явления этих лет вызывали резко критическое отношение и мучительные переживания писателя-гражданина и великого гуманиста, он и тогда не пришел к отрицанию самого принципа революционного действия. Даже тогда он со всей категоричностью заявил: «Я не контрреволюционер и никогда им не буду».<sup>31</sup> Даже и тогда он не впал в отчаяние. В письме от 30 января (12 февраля) 1918 года, адресованном редакции журнала «Русское богатство» в связи с его 25-летием, мы встречаем такие знаменательные строки: «Время бурное и туманное, пути застилаются мглой. Но я верю, что русский народ найдет дорогу среди этого бездорожья».<sup>32</sup>

\* \* \*

Рассмотрение сказки «Стой, солнце, и не двигись, луна!» убеждает в идейной и художественной ее значительности. Одновременно проникновение в идейный смысл и художественную ткань сказки обнаруживает многосторонние связи произведения Короленко с творчеством Щедрина, отражающие близость идейно-политических позиций двух художников, сходное понимание основ русской общественно-политической действительности.

В сказке Короленко и в «Истории одного города» Щедрина один и тот же объект сатиры — самодержавно-деспотический строй, противоречивший интересам и благу народа, препятствовавший процветанию и прогрессивному развитию страны, тот же вдохновляющий сатиру идейно-политический пафос — уничтожающее отрицание этого строя. Писатель внес в свою сказку и целый ряд новых выразительных и исполненных сатирического юда моментов, отвечающих новому времени, а также единству содержания, жанра, стиля, пафосу произведения. Все это убеждает в силе его дарования, распространяющегося и на сатиру.

## ПЕРЕПИСКА Л.И. ШЕСТОВА С А.М. РЕМИЗОВЫМ

(ВСТУПИТЕЛЬНАЯ ЗАМЕТКА, ПОДГОТОВКА ТЕКСТА И ПРИМЕЧАНИЯ  
И. Ф. ДАНИЛОВОЙ И А. А. ДАНИЛЕВСКОГО)

(Продолжение) \*

111

21.12.23

Paris<sup>1</sup>

Дорогой Лев Исаакович

сегодня 21<sup>е</sup>. Деньги за квартиру надо платить 25-го.

А 25-го Noël,<sup>2</sup> стало быть надо 24-го. Как бы так сделать,  
чтобы в этот день получить? Я зайду (24 — понедельник)

Вот уже неделя, как начал писать

и очень неровно

п(отому) ч(то) нельзя шевелиться, а<sup>3</sup>  
[Подпись-монограмма]<sup>4</sup>

кланяюсь всем

от Серафимы Павловны

поклоны

<sup>31</sup> Письмо к М. П. Сажину от 24 апреля 1921 года. Цит. по: В. Г. Короленко в годы революции и гражданской войны. 1917—1921. С. 325.

<sup>32</sup> Там же. С. 90.

\* Начало публикации см.: Русская литература. 1992. № 2. С. 133—169; № 3. С. 158—197; № 4. С. 92—133; 1993. № 1. С. 170—181; № 3. С. 130—140.

<sup>1</sup> Ремизовы прибыли в Париж из Берлина 8 ноября 1923 года. На следующий день, 9 ноября 1923 года, Ремизов сообщал С. Я. Осипову: «Потихонечку, не без приключений добрались до Парижа. Временный адрес наш Monsieur A. Rémisov chez M-me Malfitano 22 rue de la Faisanderie Paris XVI. Начали искать квартиру» (ИРЛИ. Ф. 256. Оп. 3. Ед. хр. 8. Л. 38). Впоследствии Н. В. Резникова вспоминала о начале «парижского» периода в жизни Ремизовых: «По приезде в Париж Ремизовы временно поселились у одной старинной приятельницы А. М., знавшей его еще в молодости. Помнится, что первые месяцы жизни в Париже были трудными из-за здоровья С. П.: у нее был тяжелый припадок болезни печени. Друзья помогли найти квартиру. Ремизовы поселились на улице Шардон-Лягаш, в районе Отей. Они прожили осень и зиму в этой квартире» (Резникова Н. В. Огненная память. С. 72). Именно этот адрес (Paris XVI, Chardon Lagache № 59) указан на обороте почтовой карточки. Отправлена Шестову по адресу: 7, Rue Sarasate XV.

<sup>2</sup> Рождество (фр.).

<sup>3</sup> Так у Ремизова.

<sup>4</sup> См. прим. 22 к п. 97.

## 112

14.I.24

Alex Rémisov  
59, Rue Chardon-Lagache  
Paris XVI

Дорогой Лев Исаакович

в календаре  
надпись:

в воскресенье 20-го в день St. Sébastien <sup>1</sup> приду в 4-е

Nul ne sait ce que  
Dieu ferait d'une  
âme, si cette âme  
le laissait faire <sup>2</sup>

а у меня такое за это время

и хворь опять — почти не ем

и все-таки выхожу

и еще жду — захворал ведь этот Шклявер,<sup>3</sup> но на этой  
неделе думает выйти

жду в часы назначенные как раз от 4—6<sup>и</sup>

корзину получили, но перевоз обошелся дорого: ее привозили тогда на Sarasate <sup>4</sup>  
и назад отвезли

постараюсь на неделе зайти

Кланяюсь дому всему

[Монограмма-рисунок] <sup>5</sup>

<sup>1</sup> Св. Себастьян (фр.).

<sup>2</sup> Никому не ведомо, куда Господь приведет душу, если эта душа позволит себя вести (фр.). Здесь и далее переводы с французского выполнены Д. В. Базановой, которую публикаторы сердечно благодарят за оказанную помощь.

<sup>3</sup> Шклявер Георгий Гаврилович — адвокат, приятель Ремизова, персонаж его берлинских мистификаций (см.: Ремизов А. М. Неизданный «Мерло». С. 216, 246) и автобиографических произведений (см., например: Ремизов А. Мышкина дудочка. Париж, 1953. С. 142—143); в мемуарах Н. В. Резниковой упоминается среди завсегдаев парижской квартиры Ремизова на ул. Буало в послевоенное время (см.: Резникова Н. В. Огненная память. С. 100).

<sup>4</sup> Т. е. на квартиру Шестова.

<sup>5</sup> См. прим. 22 к п. 97.

Дорогой Лев Исаакович

24.1.24  
Paris

твоя статья будет напечатана В МАЙСКОЙ КН(ИЖКЕ)  
La Vie des Peoples<sup>1</sup>

10 frs за страницу

Показывал две твои книги,<sup>2</sup>

ЖАЛЬ, ЧТО НЕТ У МЕНЯ НЕМЕЦКОЙ<sup>3</sup>

НА МАЙ ПОТОМУ, ЧТО ВСЕ ЗАНЯТО — РАНЬШЕ СОСТАВЛЕННЫ  
РУССКАЯ СТАТЬЯ — ОДНА ПОЛАГАЕТСЯ НА КНИГУ

февраль — Гребенщиков<sup>4</sup> (вездесущий!)

март — я (Суд Божий)<sup>5</sup> (— помнишь, ты мне рассказывал)  
апрель — Бальмон(т)<sup>6</sup> (— киевскую историю?)

и вот только МАЙ ОСТАЕТСЯ

Посылаю ОТЗЫВ о твоей КНИГЕ<sup>7</sup>

и прошу ТЕБЯ, когда заглянешь,  
принеси, не забудь

Евразийский сборник,<sup>8</sup>

к(отор)ый Сувчинский<sup>9</sup> прислал.

Поклоны

(я боюсь, что  
<sup>1/2</sup> недели сидеть  
придется

КАШЕЛЬ ИЗВОДИТ!

[Монограмма-рисунок]<sup>10</sup>

<sup>1</sup> «La Vie des Peoples» — «Revue synthétique de la pensée et de l'activité françaises et étrangères»; ежемесячный журнал, выходивший в Париже в 1920—1925-м годах (№№ I—XVII). О какой именно статье Шестова идет речь и была ли она опубликована в этом издании, установить не удалось, так как комментаторы не имели возможности ознакомиться с журналом de visu.

<sup>2</sup> Имеются в виду книги Шестова «Les Révélations de la mort» (вышла в марте 1923 года в парижском издательстве «Плон»; пер. Б. Шлецера) и «La Nuit de Gethsémanie. Essai sur la philosophie de Pascal» (вышла в конце июня 1923 года в парижском издательстве «Grasse» как 23-й номер в серии «Зеленые тетради»); впоследствии были включены в его сочинение «На весах Иова. (Странствования по душам)», опубликованное на языке оригинала в 1929 году. Подробнее об этих книгах см.: Баранова-Шестова Н. Жизнь Льва Шестова. Т. I. С. 234, 245—249, 252—254; Т. II. С. 259.

<sup>3</sup> Речь идет о книге Шестова «Tolstoi und Nietzsche», выпущенной кельнским издательством «Marcus-Bloch Verlag» в июле 1923 года.

<sup>4</sup> Гребенщиков Георгий Дмитриевич (псевд. Сибиряк, 1883—1964) — писатель реалистического направления с уклоном в этнографизм, автор двенадцатитомного романа-эпопеи «Чураевы», журналист. В сентябре 1920 года эмигрировал из России в Турцию, а в 1921 году поселился в Париже, где основал Американско-Сибирское книгоиздательство «Алатас» (Нью-Йорк—Париж—Рига—Харбин), выпустившее в 1924 году книгу Ремизова «Звенигород окликанный. Николины притчи». В апреле 1924 года переехал на жительство в Америку. Ремизов принимал участие в прошальном вечере, посвященном этому событию (см.: Последние новости (Париж). 1924. 2 апр. № 1210. С. 3; разд. «Хроника»). 6 марта 1924 года в газете «Последние новости» (№ 1187) было помещено следующее сообщение о публикации Гребенщикова, которая подразумевается в настоящем письме: «В февральской книжке ежемесячного французского журнала „La vie de Pégly“ появилось начало повести Г. Д. Гребенщикова „Хан Батырбек“ в переводе Жоржа Шклявера. В той же книге начата печатанием обширная статья г. Шклявера о биографии и творчестве Г. Д. Гребенщикова» (С. 3; разд. «Литературная хроника»).

<sup>5</sup> Французский перевод ремизовского рассказа «Суд Божий» («Le jugement de Dieu») появился в № 49—50 (май—июнь) журнала «La Vie des Peoples» за 1924 год. См. об этом: Bibliographie des oeuvres de Alexis Remizov. P. 28.

<sup>6</sup> К. Д. Бальмонт. См. прим. 14 к п. 19. Состоялась ли эта публикация, установить не удалось.

<sup>7</sup> Ввиду многочисленности отзывов на книги Шестова, вышедшие в этот период, сказать определенно, какой из них подразумевает здесь Ремизов, не представляется возможным. Подробнее о рецензиях и откликах на шестовские издания 1923 года см.: Баранова-Шестова Н. Жизнь Льва Шестова. Т. I. С. 254—258, 271, 276, 285, 286; Т. II. С. 321—323.

<sup>8</sup> Очевидно, речь идет об одном из выпусков неперiodического издания «Евразийский временник» (Берлин—Париж, 1923—1927) под редакцией П. П. Сувчинского, П. Н. Савицкого и кн. Н. С. Трубецкого. У Ремизова «Евразийский».

<sup>9</sup> П. П. Сувчинский. См. прим. 21 и 20 к п. 106.

<sup>10</sup> См. прим. 22 к п. 97.

## 114

31.1.24

Дорогой Лев Исаакович

вчера собрался уходить из заточения — туман и петух  
не поет, побоялся

К Доброву <sup>1</sup> завтра вечером, нет, сегодня  
Получил письмо от В. Стépieux <sup>2</sup> на 5.П 20 h(eure) <sup>3</sup>

Шкляверу <sup>4</sup> напишу:

плохо то, что тут, оказывается,  
требуют, ч(то)б(ы) было на машине  
переписано.

И я удивляюсь, как мог этот Hirschwald <sup>5</sup> послать тебе  
тогда такое, что и понять ничего нельзя:

придется ему отослать рукописи обратно,

на них и смотреть не хотят

Он пишет о La Revue Européenne <sup>6</sup>

6, Rue Blanche IX,

где будто бы русским отделом заведует Б. Ф. Шлецер. <sup>7</sup>

А журнал печатается в Дижоне.

Ну, вот, надо написать  
письмо Kaiser'у <sup>8</sup>

Но надо и Герману Леопольдовичу <sup>9</sup>

написать, как <sup>10</sup> надо писать

Уманскому <sup>11</sup> я уже написал

[Монограмма-рисунок] <sup>12</sup>

Кланяюсь  
всем твоим

<sup>1</sup> Возможно, речь идет о Филиппе Александровиче Доброве (1869—1941) — враче, общественном деятеле. Вероятнее однако, что Ремизов имеет в виду Абрама Юрьевича Доброго — банковского деятеля, весьма состоятельного человека, знакомого Шестова и почитателя его творчества (см. об этом в кн.: Баранова-Шестова Н. Жизнь Льва Шестова. Т. II. С. 146, 156). А. Ю. Добрый упоминается в книге Ремизова «Мышкина дудочка» (С. 161, 162).

<sup>2</sup> Benjamin Stépieux (1888—1944) — критик, специалист по итальянской и французской литературе, прославился своими переводами произведений Л. Пиранделло на французский язык; долгое время был одним из руководителей журнала «Nouvelle Revue Française» и секретарем французского PEN-клуба. Ремизов пишет о нем в книге «Мышкина дудочка» (С. 168, 170).

<sup>3</sup> часов (фр.).

<sup>4</sup> Г. Г. Шклявер. См. прим. 3 к п. 112.

<sup>5</sup> Кого имеет в виду Ремизов, установить не удалось.

<sup>6</sup> «La Revue Européenne» — журнал, выходивший в Париже в 1923—1926-м и 1927—1931-м годах (№№ 1—46 и 1—7). В этом журнале в 1926, 1928-м и 1929 году были опубликованы четыре произведения Ремизова (см.: Bibliographie des oeuvres de Alexis Remizov. P. 27, 29, 71, 72).

<sup>7</sup> Шлецер Борис Федорович (Boris de Schloëzer, 1881—1969) — писатель, литературный критик, переводчик и музыковед. Шурин и друг Скрябина, автор монографии о нем. До революции принимал участие в журналах «Золотое руно» и «Аполлон». В 1921 году поселился в Париже.

Сотрудничал во французских и русских журналах, писал статьи на музыкальные и философские темы. Автор книг о Стравинском, Бахе, Гоголе и др. Ему принадлежат лучшие переводы на французский язык произведений Гоголя, Толстого, Достоевского, Лескова, а также сочинений Розанова и Шестова, с которым Шлётцер познакомился в Киеве в 1918 году. В эмиграции их личные и творческие связи получили дальнейшее развитие: почти все статьи и книги Шестова, опубликованные на французском языке, были переведены именно Шлётцером. Ему принадлежит несколько предисловий к изданиям Шестова, а также статьи, посвященные творчеству философа. Подробнее об этом см.: *Баранова-Шестова Н. Жизнь Льва Шестова*. Т. II. С. 312—313 и по указателю. Кроме того, Шлётцер перевел повесть Ремизова «Страды Богородицы» из книги «Звезда надзвездная» (см.: *Remizov A. La passion de la Vierge // Le Roseau d'Or* (Paris). 1927. № 20).

<sup>8</sup> Кайзер Рудольф (Kaysler Rudolf, 1889—?) — писатель, редактор берлинского журнала «Die Neue Rundschau» (1890—1944 и 1945—1949); с 1922-го по 1924 год в этом журнале публиковались произведения Ремизова (см.: *Bibliographie des oeuvres de Alexis Remizov*. P. 55, 77), а с декабря 1925 года — сочинения Шестова. Автор рецензий на немецкие издания некоторых шестовских книг (см. об этом в кн.: *Баранова-Шестова Н. Жизнь Льва Шестова*. Т. I. С. 320—322; Т. II. С. 32, 264, 269).

<sup>9</sup> Г. Л. Ловцкий. См. прим. 15 к п. 58. С 1921-го по 1933 год Ловцкие жили в Берлине.

<sup>10</sup> Слово, выделенное нами курсивом, подчеркнуто Ремизовым два раза.

<sup>11</sup> Кого подразумевает Ремизов, установить не удалось.

<sup>12</sup> См. прим. 22 к п. 97.

## 115

Дорогой Лев Исаакович

Посылаю тебе из «Дней»<sup>1</sup> рецензию.<sup>2</sup>

Я написал К. Розенберг<sup>3</sup> (племянница Томаса Ман(н)а<sup>4</sup>), она поговорит с Кайзером.<sup>5</sup>

Боюсь, что тут еще и другое есть: новых сотрудников они очень осторожно берут, а тут еще из Парижа<sup>6</sup>

Как же зовут m(ada)me Добрую.<sup>7</sup>

Или мне не годится писать?

Кланяюсь всем

[Монограмма-рисунок]<sup>8</sup>

12.3.24

сиднем сию: переписываю и редактирую  
легенды<sup>9</sup>

<sup>1</sup> «Дни» — ежедневная газета (позднее — еженедельник), выходила с перерывами в 1922—1933-м годах сначала в Берлине, а затем в Париже под редакцией А. Ф. Керенского. В ней публиковались многие произведения Ремизова, в том числе главы из книги «Взвихренная Русь» (см.: *Bibliographie des oeuvres de Alexis Remizov*. P. 149—150).

<sup>2</sup> Ловцкий Г. «Гетсманская ночь» Льва Шестова. *La nuit des Gethsémani. Essai sur la philosophie de Pascal par Léon Chestov. Librairie Grasset. Paris. 1924 // Дни* (Берлин). 1924. 9 марта. № 407. С. 11 (разд. «Библиография»).

<sup>3</sup> Розенберг Кэте (Rosenberg Käthe) — переводчица, сотрудница журнала «Die Neue Rundschau». Перевела для этого издания новеллы Ремизова (см.: *Bibliographie des oeuvres de Alexis Remizov*. P. 55, 71), а также его книги «В поле блакитном» (см.: *Remisow A. In blauem Felde*. Berlin: S. Fischer Verlag, 1924) и «Пятая язва» (см.: *Remisow A. Die fünfte Pflage*. München: Propyläen Verlag, 1925). Вероятно, ей принадлежит перевод одной из статей Шестова на немецкий язык (см. об этом: *Баранова-Шестова Н. Жизнь Льва Шестова*. Т. I. С. 322). Племянница Томаса Манна.

<sup>4</sup> Манн Томас (Mann Thomas, 1875—1955) — писатель, лауреат Нобелевской премии (1929). Знакомый Шестова и его почитатель. Подробнее об их взаимоотношениях см.: *Баранова-Шестова Н. Жизнь Льва Шестова*. Т. I. С. 317—318, 330; Т. II. С. 62—63, 71—72, 264, 272. Принимал деятельное участие в судьбе Ремизовых, когда весной 1923 года они попали в списки выселяемых из Берлина эмигрантов (см. об этом прим. 4 к п. 104). В книге «Мышкина дудочка» Ремизов вспоминает об инциденте с немецкими властями и приводит адресованное ему в связи с этим письмо Томаса Манна (С. 163).

<sup>5</sup> См. прим. 8 к п. 114.

<sup>6</sup> Речь идет о попытках Шестова опубликовать свои сочинения в берлинском журнале «Die Neue Rundschau», которые увенчались успехом только в декабре 1925 года. См. об этом: Баранова-Шестова Н. Жизнь Льва Шестова. Т. I. С. 321—322; Т. II. С. 32, 264, 269.

<sup>7</sup> Возможно, подразумевается Дора Юрьевна Добрая — сестра А. Ю. Доброго (см. прим. 1 к п. 114); упоминается в книге Ремизова «Мышкина дудочка» (С. 137).

<sup>8</sup> См. прим. 22 к п. 97.

<sup>9</sup> Очевидно, Ремизов имеет в виду работу над книгой «Звенигород окликанный. Николины притчи», выпущенной издательством «Алатас» (Париж—Нью-Йорк—Рига—Харбин) в 1924 году.

## 116

15.3.24

120<sup>bis</sup> Av. Mozart5, Villa Flore<sup>1</sup>XVI<sup>c</sup>

Дорогой Лев Исаакович

Получил письмо от Käthe Rosenberg,<sup>2</sup> она видела Kayser'a:<sup>3</sup> он ей сказал, что рецензия от Лундберга<sup>4</sup> получена и будет напечатана в одной из ближайших книг (Die) N(eue) Rundschau.<sup>5</sup>

Если бы это было издано у Fischer'a<sup>6</sup> (издателя и Rundschau), конечно рецензия пошла бы немедленно. Это я так соображаю. Kayser'у я написал еще.

Между прочим, если Ловский<sup>7</sup> напечатает где-нибудь в Баварии, хорошо бы его рецензию напечатанную послать Kayser'у, это для знакомства. (новому сотруднику попасть в журнал очень трудно) Кланяюсь

AP.<sup>8</sup>

Прокофьев<sup>9</sup> играть отказался: он *по контракту*<sup>10</sup> не может выступать на вечерах. А от Доброго<sup>11</sup> ответ еще не получил.

Открытое письмо. Отправлено по адресу: Monsieur Léon Chestov (chez Balachovski) 1 Rue Alboni XVI, т. е. на квартиру С. Г. Пти-Балаховской (см. прим. 3 к п. 13). Номер дома указан неверно (1 вместо 6).

<sup>1</sup> Ремизовы прожили по этому адресу около трех лет. Подробное описание квартиры на авеню Мозар см. в кн.: Резникова Н. В. Огненная память. С. 72—73.

<sup>2</sup> См. прим. 3 к п. 115.

<sup>3</sup> См. прим. 8 к п. 114.

<sup>4</sup> Е. Г. Лундберг. См. прим. 13 к п. 2 и прим. 4 к п. 96.

<sup>5</sup> Какие-либо рецензии самого Лундберга, или же исходящие из его литературного окружения, в этом журнале в 1924 году не публиковались.

<sup>6</sup> Fischer Samuel (1859—1934) — издатель; в 1886 году основал в Берлине издательство «S. Fischer Verlag», которое продолжало существовать в несколько измененном виде и после его смерти. В 1890 году при издательстве был создан культурно-политический журнал «Die Neue Rundschau», оказавший значительное влияние на духовную жизнь Германии.

<sup>7</sup> Т. е. Г. Л. Ловцкий. См. прим. 15 к п. 58 и прим. 9 к п. 114.

<sup>8</sup> Далее следует приписка Ремизова, сделанная в правом верхнем углу открытки.

<sup>9</sup> Прокофьев Сергей Сергеевич (1891—1953) — композитор, пианист и дирижер. Упоминается в одном из «снов» в книге Ремизова «Взвихренная Русь» (Париж, 1927. С. 130).

<sup>10</sup> Слова, выделенные курсивом, подчеркнуты Ремизовым.

<sup>11</sup> См. прим. 1 к п. 114.

117

26.3.24.  
Paris

Дорогой Лев Исаакович

По размышлении и по расспросам (памятуйя слова Буайэ<sup>1</sup>  
боюсь, кабы не вышло какой обиды, (обратиться к  
и потому прошение посылаю Кульману<sup>2</sup>  
непосредственно Кульману.

А тебя прошу, поддержи

всего [Монограмма-рисунок]<sup>3</sup>  
пока от Серафимы Павловны  
поклон

<sup>1</sup> Буайе Поль (Boyer Paul) — профессор, директор парижской Школы восточных языков, в которой с 1924-го по 1939 год преподавала славяно-русскую палеографию С. П. Ремизова-Довгелло. Оказал содействие в устройстве русских философов, высланных из Советской России, в Париже. Почетный член Русской Академической Группы (см. прим. 12 к п. 102). Поддерживал дружеские отношения с Шестовым (см. об этом: *Баранова-Шестова Н. Жизнь Льва Шестова*. Т. I. С. 182, 249, 282—283, 333; Т. II. С. 207).

<sup>2</sup> Кульман Николай Карлович (1871—1940) — критик, профессор русской литературы в Сорбонне; почитатель ремизовского таланта (см. об этом: *Джурич О. Русская литературная Сербия: 1920—1941*. (Писатели, кружки и издания). [Београд, 1990]. С. 214). Вероятно, в этом письме, как и в следующем п. 118, речь идет об устройстве С. П. Ремизовой на работу в Школу восточных языков.

<sup>3</sup> См. прим. 22 к п. 97.

118

10.4.24.

Дорогой Лев Исаакович

Всякий день стремился к тебе и все помеха: сегодня совсем уж собрался,  
угольщик задержал.

Постараюсь

после-завтра придти

к  $1\frac{1}{2}$  5 в(ечера) в субботу<sup>1</sup> 12-го

С Буайэ<sup>2</sup> говорил: сейчас оба<sup>3</sup> уезжают —  
через 2 нед(ели) вернуться

и тогда по-настоящему  
разговаривать

Кланяюсь всем

от Серафимы Павловны  
поклоны

Завтра пойду счастье

пытать с изд(анием) по-рус(ски)

Страды мира<sup>4</sup>[Монограмма-рисунок]<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Слова «в субботу» вписаны над строкой; на самой строке в этом месте помещен рисунок, изображающий «идущее» фантастическое «четвероногое» и хвостатое существо, в котором можно углядеть черты отдаленного портретного сходства с автором письма. Вероятно, как это часто бывает у Ремизова, рисунок возник на месте неверно написанного слова.

<sup>2</sup> См. прим. 1 к п. 117.

<sup>3</sup> Т. е. П. Буайе и Н. К. Кульман. См. прим. 1 и 2 к п. 117.

<sup>4</sup> Имеется в виду книга Ремизова «Звезда надзвездная. Stella Maria Maris», опубликованная на русском языке издательством «YMCA-Press» (Париж) только в 1928 году. Впоследствии Ремизов сообщал об этой книге Н. В. Кодрянской: «Книга „Звезда надзвездная“ (страда мира). В этой книге собраны и выражены образы и чувства „отреченных книг“, какие занимали русский народ в веках. 1) Страсти Господни. 2) Страды Богородицы. 3) Страды архангела Михаила. 4) Страды Ивана Купала. 5) Трагические события Рождества. Избиение младенцев. — Весь мир страдает»

(Кодрянская Н. Алексей Ремизов. С. 116). Замысел этой книги возник еще в Берлине. 7 августа 1923 года в дарственной надписи С. П. Ремизовой-Довгелло на форзаце книги немецких переводов своих пересказов старинных русских легенд «Die goldene Kette» (München, 1923) Ремизов писал: «Страда — это самая глубь жизни — это стержень и корень (...) Жаль, что по-русски нет — такой общей книги „Страды“ (...)» (цит. по: Волшебный мир Алексея Ремизова. Каталог выставки. СПб., 1992. С. 28). А в дарственной надписи жене на самой «Звезде надзвездной», сделанной 23 января 1929 года, вспоминал: «Еще в Берлине я мечтал о этой книге и, наконец, осуществилось: это моя песнь Богородице. А писалась она в страду наших дней и самые пламенные слова связаны с нашей судьбой» (Там же. С. 25).

<sup>5</sup> См. прим. 22 к п. 97.

## 119

(22.5.1924) <sup>1</sup>

Monsieur Léon Chestov  
7 Rue Sarasate  
XV<sup>e</sup>  
Paris <sup>2</sup>

Bonne chance!

Copiez ceci. Envoyer le à une personne à qui vous souhaitez bonne chance. La chance a été commencée par un officier américain et doit faire 3 fois le tour du monde. Ne coupez pas la chène: car à quiconque la brisera il ar(r)ivera mahleur. Envoyez cette lettre dans les 24 heurs et dans 9 jours il vous arrivera un grand bonheur. Allez en souriant vers l'année 1925 <sup>3</sup>

<sup>1</sup> В правом верхнем углу помета рукой неустановленного лица: «22.5.24.».

<sup>2</sup> Очевидно, настоящее письмо является последним из отправленных по этому адресу. Вскоре Шестовы покинули квартиру на ул. Sarasate (см.: Баранова-Шестова Н. Жизнь Льва Шестова. Т. I. С. 308).

<sup>3</sup> Букв.:

Удачи!

Перепишите это. Пошлите человеку, которому желаете удачи. Удача пошла от американского офицера и должна 3 раза обогнуть землю. Не рвите цепочку: ибо кто ее разобьет, с тем случится несчастье. Отошлите это письмо через 24 часа и через 9 дней к Вам придет большое счастье. Идите с улыбкой к 1925 году (фр.).

## 120

120 bis Av. Mozart  
5 Villa Flore  
Paris XVI  
14.6.24

Дорогой Лев Исаакович

Пишу тебе краткое донесение <sup>1</sup>

Смертельно болит голова который день, а тут еще читал Сказку о з(олотой) рыбке на Пушкинском вечере <sup>2</sup> и совсем теперь ни на что не похож. И дела очень плохие — ничего не выходит: ни с французским, ни с русским. Да и холода опять пошли. По недоразумению родился голым. Всю жизнь об этом жалею.

Вчера из пушек палили — 100 и один выстрел, выбрали нового президента <sup>3</sup>

Шлезёр <sup>4</sup> по ошибке вместо аспирина ртуть проглотил: теперь она у него забежала в укромное место и он вроде подвижного градусника. «Сейчас, — говорит, — ничего, а какво будет в холод, когда упадет на нуль!»

Гуковский<sup>5</sup> (старичок) сошел с ума: мания величия — вообразил себя, ну, как думаешь? — Керенски (м—)<sup>6</sup> и разослал всем знакомым декреты в стихах.

Мы тоже получили.

Лундберг<sup>7</sup> женился на Гогоберидзе<sup>8</sup>

У Германа Леопольдовича<sup>9</sup> что-то с «ногой». Деликатно говорят: натер.\* И вправду, до сих пор не был, а жду его, чтобы письмо написать.

\* В каком-то бистро дернули!

Шифрин<sup>10</sup> получил обезьяний знак<sup>11</sup> с кукушкиной дудочкой. Шрейбер Я. С.<sup>12</sup> едет в Париж.

Кланяюсь Мирре Яковлевне<sup>13</sup> и Доктору<sup>14</sup>  
от Серафимы Павловны поклоны  
Алексей Ремизов

<sup>1</sup> Письмо адресовано в Берлин, где в июне 1924 года Шестов гостил у Эйтингонов. См. об этом: *Баранова-Шестова Н.* Жизнь Льва Шестова. Т. I. С. 308.

<sup>2</sup> Речь идет о русско-французском вечере в честь 125-летия со дня рождения Пушкина, состоявшемся 12 июня 1924 года в Сорбонне. Ремизов принимал участие во второй части программы и «с обычным мастерством прочел „Сказку о рыбаке и рыбке“» (*Р. С.* Пушкинское торжество // *Последние новости* (Париж). 1924. 14 июня. № 1269. С. 2). И впоследствии он неоднократно выступал с чтением этой сказки Пушкина, часто включал ее в репертуар собственных литературных вечеров (описание одного из них см.: *Резникова Н. В.* Огненная память. С. 79—82). По свидетельству современников, ремизовское исполнение произведений русских классиков XIX века производило глубокое впечатление (см., например: *Шаховская З. В.* Поисках Набокова. Отражения. М., 1991. С. 128).

<sup>3</sup> Думэрг Гастон (1863—1937) — французский государственный деятель, юрист по образованию, радикал-социалист. В 1902 году впервые вошел в правительство и неоднократно был министром, а с 22 февраля 1923 года — президентом Сената. 13 июня 1924 года был избран президентом Франции и оставался на этом посту до 1931 года.

<sup>4</sup> Т. е. Б. Ф. Шлэцер. См. прим. 7 к п. 114.

<sup>5</sup> А. И. Гуковский. См. прим. 1 к п. 107.

<sup>6</sup> Керенский Александр Федорович (1881—1970) — эсер, министр-председатель и верховный главнокомандующий Временного правительства; с 1918 года — в эмиграции, где, в частности, руководил газетой «Дни» (см. прим. 1 к п. 115).

<sup>7</sup> Е. Г. Лундберг. См. прим. 13 к п. 2 и прим. 4 к п. 96.

<sup>8</sup> Имеется в виду Елена Давыдовна Гогоберидзе (? — после 1969) — актриса, литератор, переводчица с грузинского на русский язык; сестра известного революционера, крупного государственного и партийного деятеля Левана Гогоберидзе, расстрелянного в 1937 году; жена Е. Г. Лундберга. Персонаж берлинских мистификаций Ремизова (см. об этом: *Ремизов А. М.* Неизданный «Мерло» С. 249). Подробнее о ней см.: *Палей А. Р.* Встречи на длинном пути: Воспоминания. М., 1990. С. 212—214.

<sup>9</sup> Г. Л. Ловцкий. См. прим. 15 к п. 58 и прим. 9 к п. 114. Очевидно, находился в это время в Париже. Пассаж о «ноге» Ловцкого, бессспорно, является «откликом» на его статью о Ремизове (см.: *Ловцкий Г. А. М.* Ремизов // *Последние новости* (Париж). 1924. 4 апр. № 1212. С. 2—3), которая выдержана в стилистике самого писателя, и прежде всего, его «Кукки»; более того, здесь упоминаются некоторые темы «Розановых писем», в том числе и разнообразные «хвосты».

<sup>10</sup> Я. С. Шифрин — владелец парижского издательства «Плеяда» («Editions de la Pléiade»); почитатель Шестова, намеревался издать полное собрание его сочинений на французском языке (впоследствии вышли в свет только три тома). Подробнее об этом издательском начинании см.: *Баранова-Шестова Н.* Жизнь Льва Шестова. Т. I. С. 351—359.

<sup>11</sup> Т. е. был принят в Обезьянью Великую и Вольную Палату. Об Обезвелоппале и его «деятельности» в период эмиграции см.: *Резникова Н. В.* Огненная память. С. 24—26.

<sup>12</sup> См. прим. 7 к п. 56 и прим. 3 к п. 96.

<sup>13</sup> Мирра Яковлевна Эйтингон — жена Макса Ефимовича Эйтингона (см. прим. 6 к п. 104).

<sup>14</sup> Т. е. М. Е. Эйтингон. См. прим. 6 к п. 104.

22—23.6.24  
Paris

Дорогой Лев Исаакович

вчера думал встретить Германа Леопольдовича,<sup>1</sup> но он еще не выходит с Бинштоком<sup>2</sup> ничего сейчас не выйдет:

Захворала Доманская<sup>3</sup>

ходил Зайцев<sup>4</sup> с Поляк(овым)—Лит(овцевым)<sup>5</sup> просить  
вспомоществование.

Захворала Теффи<sup>6</sup>

опять ходили

а третьему сейчас идти, притом здоровому,  
невозможно.

Выяснилось — один-другой с недоумением  
слушали мою жалобу

Кто-то пустил слух [это мне в наказание  
что я получаю субсидию [ , как Бальмонт<sup>7</sup> от [нрзб. 1 сл.]. ]

1000 frs в месяц.

Был Сувчинский,<sup>8</sup> тоже передает: слышал от Бердяева<sup>9</sup>

Вишняк,<sup>10</sup> Осоргин<sup>11</sup> — откуда?

Понимаешь, получается глупое положение: мои прошения рассматриваются совсем другим  
глазом. Я понимаю: раз человек получает, чего ж ему еще, когда есть неполучающие.  
Придется теперь просто в прошениях оговаривать

Вчера были у Семена Владимировича<sup>12</sup>

Все тебя вспоминают и ждут.<sup>13</sup>

Я, конечно, рассказывал о тебе всякие замечательные небывлицы

Нашел тебе читательницу: итальянка, *по-русски не*<sup>14</sup> читает, но все понимает, когда  
говорят.

Прежние годы до 3—4 сижу и ничего, а сейчас 2<sup>ой</sup> и петух не пел, а устал

Занимаюсь гимнастикой — хочу достигнуть самых запутанных вывертов и пойду служить  
в цирк

Мирре Яковлевне и Доктору<sup>15</sup> поклонись от нас обоих

Серафима Павловна тебе кланяется

А. Rémizov

Шлезер<sup>16</sup> оправляется после ртути<sup>17</sup>

Письмо помещено на отпечатанном типографским способом (по-французски) приглашении на авторский вечер Ремизова, состоявшийся 4 апреля 1924 года в зале отеля «Лютеция» (Бульвар Распай, 43). В анонсе вечера сообщалось, что Ремизов «прочтет ряд новых произведений, среди них новый китайский рассказ, сказки весенние и монолог из „Трагедии о Иуде, принце искаротском“» (см.: Последние новости (Париж). 1924. 4 апр. № 1212. С. 3; разд. «Хроника»).

<sup>1</sup> Г. Л. Ловцкий.

<sup>2</sup> Кого имеет в виду Ремизов, установить не удалось.

<sup>3</sup> Вероятно, речь идет об Августе Филипповне Даманской (1885—1959) — писательнице и переводчице, сотруднице журнала «Современные записки» и газеты «Последние новости».

<sup>4</sup> Б. К. Зайцев. См. прим. 2 к п. 97.

<sup>5</sup> С. Л. Поляков. См. прим. 12 к п. 96.

<sup>6</sup> Теффи — псевдоним Надежды Александровны Бучинской (урожд. Лохвицкой, 1872—1952), известной писательницы, автора юмористических и лирических рассказов, повестей и стихотворений, пользовавшихся огромной популярностью не только в дореволюционной России, но и среди русских читателей в эмиграции.

<sup>7</sup> К. Д. Бальмонт. См. прим. 14 к п. 19.

<sup>8</sup> П. П. Сувчинский. См. прим. 21 к п. 106.

<sup>9</sup> Н. А. Бердяев. См. прим. 7 к п. 1 и прим. 21 к п. 97.

<sup>10</sup> М. В. Вишняк или А. Г. Вишняк. См. прим. 9 к п. 97.

<sup>11</sup> Осоргин — псевдоним Михаила Андреевича Ильина (1878—1942), писателя, публициста, литературного критика и библиофила. В сентябре 1922 года был выдворен из Советской России. Жил в Берлине, а осенью 1923 года переехал в Париж, где сотрудничал в газетах «Последние новости», «Дни» и в журнале «Современные записки». Автор девяти статей и рецензий, посвященных творчеству Ремизова эмигрантского периода (см.: Aronian S. Critical and Bibliographical Literature on A. M. Remizov // Russian Literature Triquarterly. 1985. № 18. P. 215).

<sup>12</sup> С. В. Лурье. См. прим. 1 к п. 28 и прим. 9 к п. 96.

<sup>13</sup> В это время Шестов находился в Берлине в гостях у Эйтингонов.

<sup>14</sup> Слова, выделенные нами курсивом, вставлены Ремизовым сверху.

<sup>15</sup> М. Я. и М. Е. Эйтингоны.

<sup>16</sup> Б. Ф. Шлёцер. См. прим. 7 к п. 114.

<sup>17</sup> См. об этом в п. 120. Этот «случай» со Шлёцером упоминается Ремизовым в книге «Мышкина дудочка» (С. 196).

## 122

Дорогой Лев Исаакович

12.11.24

горе мое — простужаюсь: чуть на волю —  
и насморк и зябь и знобь

и боюсь выходить

Если не будет дождя проливного,<sup>1</sup> в воскресенье 16.X<sup>2</sup> придем  
в 5<sup>b</sup> часов ведь?<sup>3</sup>

Состоится ли твоя лекция 15-го в 5<sup>b</sup> ?<sup>4</sup>

Если *отложишь, извести.*<sup>5</sup>

Серафима Павловна  
кланяется

Кланяюсь Анне Елеазаровне<sup>6</sup>  
и всем А. Ремоз<sup>7</sup>

<sup>1</sup> Слово вставлено сверху.

<sup>2</sup> Дата вписана над словом «воскресенье». Здесь ошибка: следует читать «16.XI», так как 16 октября Шестов выехал в Париж из Виши и только 1 ноября окончательно переехал на новую квартиру (41 rue de l'Abbé Grégoire, Paris 6), где его, очевидно, и намеревался посетить Ремизов.

<sup>3</sup> Здесь и далее слова, выделенные нами курсивом, подчеркнуты Ремизовым.

<sup>4</sup> Речь идет о состоявшейся 15 ноября 1924 года первой лекции специального курса «Философские идеи Паскаля и Достоевского», который читался Шестовым в 1924—1925 учебном году по субботам в 17 часов на историко-филологическом факультете в Сорбонне. См. объявление о лекциях русских профессоров «Русские лекции в Сорбонне» (Последние новости (Париж). 1924. 8 нояб. № 1393. С. 3), а также анонимную заметку под тем же названием (Последние новости (Париж). 1924. 14 нояб. № 1398. С. 4). В лекционном списке значится и курс С. П. Ремизовой-Довгелло «Русская палеография» (лекции проходили по вторникам в 10 часов в Школе восточных языков), а в заметке указано, что сам Ремизов, среди других известных писателей, согласился «прочсть в Сорбонне лекции по отдельным вопросам».

<sup>5</sup> Две фразы о лекции Шестова помещены Ремизовым в рамку.

<sup>6</sup> А. Е. Березовская-Шестова. См. прим. 2 к п. 33. Здесь и далее Ремизов последовательно пишет «Елиазаровна».

<sup>7</sup> Рядом с подписью помещены рисунок с неразборчивой надписью и авторским глаголическим значком Ремизова, а также росчерк.

## 123

4.12.24

Дорогой Лев Исаакович

Бога ради, когда те деньги, о к(отор)ых говорил, достанешь, *извести.*<sup>1</sup> Третий день Серафима Павловна лежит. И у нас ничего нет. Подал прошение в Союз.<sup>2</sup> — Страшно боюсь, что газ закроют. Несколько раз приходили со счетом.

Очень прошу тебя к Harrison<sup>3</sup> не<sup>4</sup> обращайся. Они приедут в понедельник, я буду с ними заниматься. Это нарушит отношения.<sup>5</sup>

К С. П. Иванову<sup>6</sup> ходила Ольга Елисеевна.<sup>7</sup> — Он ничего не может.

Вынул из коллекции бельгийски(е) деньги 25<sup>u</sup> с. 3<sup>u</sup><sup>8</sup>

Кланяюсь Анне Елеазарвне и детям А. Ремизов.

Открытое письмо. На обороте указан новый адрес Шестова (см. прим. 2 к п. 122).

<sup>1</sup> Слово, выделенное нами курсивом, подчеркнуто Ремизовым.

<sup>2</sup> Вероятно, имеется в виду Союз русских писателей и журналистов в Париже, секретарем которого был в этот период приятель Ремизова С. Л. Поляков-Литовцев (см. прим. 12 к п. 96).

<sup>3</sup> Harrison Jane Ellen — переводчица; в 1924 году при участии Ремизовых выполнила перевод «Жития протопопа Аввакума» на английский язык (см. об этом в письме Шестова к М. Е. Эйтинглу от 6 июля 1924 года, опубли. в кн.: Баранова-Шестова Н. Жизнь Льва Шестова. Т. I. С. 309). Впоследствии Ремизов вспоминал о совместной работе: «В 1924 году Аввакум заговорил по-английски. Перевод создавался в Париже мисс Харрисон Еленой Карловной, и ее ученицей Хоп Миррилиз Надеждой Васильевной в сотрудничестве С. П. Ремизовой-Довгелло и Д. П. Святополка-Мирского. Мое участие было в звании „чтеца“: интонация и ритм шепчут и самое заковыристое и непривычное — не „литературное“ — живую речь, которую всегда можно представить „книжно“ и перевести на живую речь другого языка» (Ремизов А. М. Неизданный «Мерло». С. 236). Вскоре перевод был опубликован (см.: The life of the Archpriest Avvakum, by himself. Translated from the Seventeenth Century Russian by Jane Harrison and Hope Mirrlees, with a Preface by Prince D. S. Mirskij. London, 1924). Печатный отклик на эту работу в русской эмигрантской прессе, скорее всего, появился также не без участия Ремизовых, так как принадлежит Владимиру Диксону, входившему в их ближайшее окружение в Париже (см.: Диксон В. О любви к России // Воля России (Прага). 1926. № 10. С. 181—183).

<sup>4</sup> Слово подчеркнуто Ремизовым два раза.

<sup>5</sup> Фраза вписана сверху над зачеркнутым текстом.

<sup>6</sup> Возможно, подразумевается Сергей Петрович Иванов (1894—1983) — художник, график, иллюстратор, портретист. В 1922 году бежал из России в Финляндию, затем переехал в Париж, где жил и работал все последующие годы.

<sup>7</sup> Чернова-Колбасина Ольга Елисеевна (1886—1964) — литератор. Дочь друга И. С. Тургенева Елисея Яковлевича Колбасина. Вторая жена лидера партии эсеров В. М. Чернова. Познакомилась с Ремизовыми в Париже в 1911 году, впоследствии встречалась с ними в Петербурге и поддерживала наиболее близкие дружеские отношения в эмиграции. Подробнее об этом см. в воспоминаниях ее дочери Н. В. Резниковой «Огненная память» (С. 32—35 и др.).

<sup>8</sup> Очевидно, имеются в виду унции (от лат. uncia), старинные золотые или серебряные монеты, находившиеся в обращении во многих романских странах до 1881 года.

## 124

7.12.24

Paris

Дорогой Лев Исаакович

Спасибо.

Вчера получил из Союза Журналистов.<sup>1</sup> И придется мне ехать в газовое общество заплатить, если не придут завтра. Я заявил, что не могу выйти.

Выйти из дому сейчас *очень трудно*.<sup>2</sup> Серафима Павловна лежит: И никого нет. А приходят к нам *только после 8<sup>u</sup>* вечером (все заняты, кто служит, у кого дела). До сих пор доктор не может определить болезнь: может это ап(п)ендицит, а может что-нибудь с почками. По ночам очень мучается. Завтра придет доктор, и что покажет исследование. За эту неделю я вышел на почту, ч(то)б(ы) послать пневматичку,<sup>3</sup> и то шел по улице, а меня точно кто за ноги хватает и кажется не иду, а земля плывет

Кланяюсь Анне Елеазарвне и детям Алексей Ремизов.

<sup>1</sup> См. прим. 2 к п. 123.

<sup>2</sup> Здесь и далее слова, выделенные нами курсивом, подчеркнуты Ремизовым.

<sup>3</sup> Т. е. письмо по пневматической городской почте в Париже.

9.1.25

Paris

Дорогой Лев Исаакович

Вчера Серафима Павловна сговорилась на субботу (10-го)  
но я должен уходить,

получил письмо,

и никак невозможно

( собрание  
французское )

Давай уговоримся у miss Harrison<sup>1</sup> о дне свидания

Анне Елеазаровне кланяюсь

Елка у нас будет долго

от Серафимы Павловны

стоять

всем поклоны

Алексей Ремизов

<sup>1</sup> См. прим. 3 к п. 123.

(Продолжение в следующем номере)

И. А. Доронченков

### «...КРАСАВИЦА, КАК ПОЛОТНО БРЮЛЛОВА»

(О НЕКОТОРЫХ ЖИВОПИСНЫХ МОТИВАХ В ТВОРЧЕСТВЕ МИХАИЛА КУЗМИНА)

Стихотворный цикл Михаила Кузмина «Форель разбивает лед» (1927) — одно из произведений, к которым применимы слова: «Любое из них, словно автору было присуще бесконечное количество замыслов, допускает бесконечное количество толкований, причем никогда нельзя сказать, вложена ли эта бесконечность самим художником или раскрывается в произведении как таковым».<sup>1</sup> Возможен, впрочем, и другой вариант — бесконечность трактовок привносится толкователями, стремящимися уловить неявный смысл произведения в сложной соотнесенности реальных и мнимых значений, ассоциаций, подтекстов.

Так происходит, к примеру, с одним из наиболее трагичных и таинственных, постоянно искушающих интерпретаторов ансамблей европейской живописи — росписями Дома Глухого, исполненными Гойей на стенах его последнего испанского жилища в начале 1820-х годов. Погружаясь в истолкование мифологических значений этих панно, можно выстроить сложную и увлекательную конструкцию, которая, однако, подчиняет «совершенно не традиционное произведение системе традиционных смыслов».<sup>2</sup> Такой, в частности, была влиятельная концепция шведского искусствоведа-иконолога Фольке Нордстрёма.<sup>3</sup> Можно подойти к живописи Дома Глухого с точки зрения исторического контекста и романтической эстетики, попытаться постичь смысл росписей, исходя из внутренних семантических связей ансамбля. Так поступил В. Н. Прокофьев, полагавший, что в этих произведениях «исследователь может выявить только лишь идейный „каркас“

<sup>1</sup> Шеллинг Ф. В. И. Система трансцендентального идеализма. Л., 1936. С. 383.

<sup>2</sup> Прокофьев В. Н. Гойя. Ансамбль росписей нижнего этажа Дома Глухого. 1820 // Мастера классического искусства Запада. М., 1983. С. 165.

<sup>3</sup> Nordström F. Goya. Saturn and Melancholy // Studies in the art of Goya. Stockholm; Göteborg; Uppsala, [1962].

замысла, но никогда нельзя перечислить всех его причуд и поворотов, ответвлений и продуктивных противоречий». <sup>4</sup> Но и анализ самого Прокофьева не свободен от ряда спорных допущений: плата за стремление к гармоничной, завершенной концепции, к досказанности там, где «за пределами поддающегося разгадке смысла продолжают... волноваться смыслы только лишь смутно ощущаемые». <sup>5</sup>

При всем несходстве гофьевской «черной живописи», где зритель беззащитен перед обнаженными хтоническими силами, перед пластической мощью образов, где взгляд не находит отрады ни в изображаемом, ни во внешнем блеске изображения, и стихов Кузмина, изощренно тонких, хрупких, как лед, скрывающий шевеление витального хаоса, эти явления все же можно сопоставить. Особую роль в них играет своеобразная, трудно поддающаяся расшифровке «индивидуальная мифология» художника, в которой традиционные образы наполнены новым содержанием. Характер же воздействия подобных произведений во многом определяется конечной неизъяснимостью смысла, который, скорее, предчувствуется читателем или зрителем, нежели рационально формулируется.

Реконструкция «индивидуальной мифологии» художника позволяет выявить некие постоянные начала его творчества, присутствующие открыто или неявно в различных произведениях. Впрочем, у этого подхода есть свои пределы, опасности и противоречия. Их демонстрирует, в частности, концепция «индивидуального мифа» Михаила Кузмина, предложенная недавно Ириной Паперно. В основе этого мифа — воссоединение лирического героя с запредельным двойником-братом-возлюбленным. <sup>6</sup> Слияние двойников осуществляется в кузминском «мифе» через преодоление, разрушение преграды между мирами, к которым принадлежат лирический герой и его alter ego, или, если следовать Паперно, через преодоление смерти. Преграду, как правило, воплощает прозрачная или отражающая лучи поверхность — зыбкая или застывшая: водная гладь, лед, стекло, зеркало. Устойчивая характеристика преграды — серо-голубая цветовая гамма. В цикле 1927 года, полагает Паперно (с. 62), холодная преграда одушевляется, ее олицетворяет женщина, разрушающая гармонию любовного союза героев. <sup>7</sup> Она возникает в «Первом ударе»:

Никто не видел, как в театр вошла  
И оказалась уж сидящей в ложе  
Красавица, как полотно Брюллова.  
Такие женщины живут в романах,  
Встречаются они и на экране...  
За них свершают кражи, преступленья,  
Подкарауливают их кареты  
И отравляются на чердаках.  
Теперь она внимательно и скромно  
Следила за смертельно любовью,  
Не поправляя алого платочка,  
Что сполз у ней с жемчужного плеча,  
Не замечая, что за ней упорно

<sup>4</sup> Прокофьев В. Н. Указ. соч. С. 173.

<sup>5</sup> Там же.

<sup>6</sup> См.: Паперно И. Двойничество и любовный треугольник: поэтический миф Кузмина и его пушкинская проекция // *Studies in the Life and Works of Mixail Kuzmin*. Ed. by John E. Malmstad. Wien, 1989. P. 57—82 (Wiener Slawistischer Almanach; Sonderband 24). Далее ссылки на эту статью даются в тексте. Понятие «personal myth» было применено к «Форели» Дж. Малмстадом и Г. Шмаковым: *Malmstad J. E. and Schmakov G. Kuzmin's «The Trout Breaking Through the Ice» // Russian Modernism: Culture and the Avant-Garde, 1900—1930*. Ed. by George Gibian and H. W. Tjalsma. Ithaca and London, 1976. P. 140.

<sup>7</sup> Того же мнения придерживается и Б. М. Гаспаров (см.: *Гаспаров Б. Еще раз о прекрасной ясности: эстетика М. Кузмина в зеркале ее символического воплощения в поэме «Форель разбивает лед» // Studies in the Life and Works of Mixail Kuzmin*. P. 85). В его характеристике «мифологической схемы» сделан важный акцент на ущербности конечного слияния и неизбежности распада обретенной гармонии во имя нового возвращения к ней.

Следят в театре многие бинокли...  
 Я не был с ней знаком, но все смотрел  
 На полумрак пустой, казалось, ложи...<sup>8</sup>

Мифологическая конструкция, выстроенная на основе всего корпуса лирики Кузмина, по мнению Паперно, в «Форели» усложняется: «В соответствии с требованиями жанра,<sup>9</sup> подразумевающего более четкую разработку персонажей и сюжета, мифологическая схема соединения с двойником-возлюбленным, не теряя своих символических коннотаций, воплощается в персонаж традиционного романного любовного треугольника» (с. 62). Рассматривая различные возможности развития сюжета, Паперно приходит к выводу, что естественное в любовном треугольнике кровавое столкновение мужчин-соперников в этой ситуации влечет за собой убийство возлюбленного-брата и, таким образом, гибель самого героя.

В общей системе статьи Паперно важную роль играет характерное свойство романтического сознания начала века — представление о повторяемости и возвращаемости событий, о проникновении минувшего, в частности «золотого века» русской культуры, в современность. Отсюда проистекает возможность модификации однажды уже произошедшего события. Поэт может переиграть, заковать жизненную ситуацию, заново воссоздав ее, воскресив и очистив в произведении изящной словесности (см., например, коррекцию «истории 1913 года» в романе Кузмина «Плавающие-путешествующие», 1915).<sup>10</sup>

Внешнюю соотносительность действия «Форели» с эпохой Пушкина призваны подчеркнуть пушкинские реминисценции, открываемые Паперно в тексте Кузмина. К примеру, цыганские мотивы «Второго удара» позволяют ей перебросить мост к пушкинским «Цыганам». Но «цыганщина», на которую обратил внимание и Б. Гаспаров, в этой части «Форели» все же неявна. Более значим в данном случае карпатско-балканский колорит сцены братания, которая завораживает читателя, словно магический обряд, творимый на его глазах. Гаспаров говорит о трансильванском *soigneur*е, что дает возможность педалировать цыганское начало и вывести за пределы выделенного «локуса» Богемию, представленную в его концепции как «срединная земля» — медиум между скованным стужей Севером («Исландия, Гренландия и Тулэ ...») и воплощающим вольную жизнь страстей балканским Югом.<sup>11</sup> Но на родную графу Дракуле Трансильванию (Семиградье) в тексте «Форели» указывает, пожалуй, лишь упоминание вампира, связанное, впрочем, с Богемией. Между тем другие топонимы; встречающиеся во «Втором ударе» («разве дрогнут твои Карпаты ...»; «Не богемских лесов вампиром ...»), не столько служат

<sup>8</sup> Кузмин М. Избр. произв. / Сост., подг. текста, вступ. ст. и комм. А. Лаврова, Р. Тименчика. Л., 1990. С. 284.

<sup>9</sup> В письме к О. А. Гильдебранд-Арбениной М. Кузмин говорит: «Я написал большой цикл стихов...» (цит. по: *Cheron G. Kuzmin's «Forel' razbivaet led»: The Austrian Connection // Wiener Slawistischer Almanach. Bd 12. 1983. P.108*). Дж. Малмстад и Г. Шмаков определяют это произведение как поэму (*long poem*) или цикл (*cycle*). См.: *Malmstad J. E. and Schmakov G. Op. cit. P. 137, 138*. Циклом называют «Форель» В. Марков (*Марков В. Поэзия Михаила Кузмина // Кузмин М. А. Собрание стихов. III. München, 1977. С. 392*), Дж. Шерон (*Cheron G. Kuzmin's «Forel' razbivaet led»... P.107*), Н. Богомолов (*Богомолов Н. А. Вокруг «Форели» // Михаил Кузмин и русская культура XX века. Л., 1990. С. 206*). Б. Гаспаров (Указ. соч. С. 84 и др.) и И. Паперно именуют это произведение поэмой. Такое жанровое определение позволяет более тесно связать «Форель» с романом в стихах «Евгений Онегин» не только как с вероятным «образцом жанра», но и как с источником ряда мотивов (с. 69), что важно для развиваемой в статье Паперно «пушкинской проекции». Следует отметить, что на некоторые переключки цикла Кузмина с произведениями Пушкина указали еще Малмстад и Шмаков (*Op. cit. P. 142, 159—160*).

<sup>10</sup> Об этом см.: *Тименчик Р. Д., Топоров В. Н., Цивьян Т. В. Ахматова и Кузмин // Russian Literature. 1978. VI-3. July. С. 226 и др.*

<sup>11</sup> *Гаспаров Б. Указ. соч. С. 87*. Несколько ниже речь идет о «фольклорно-мифологическом мире» Северных Балкан. Немецкое имя Чехии, впрочем, также входит в круг вероятных «цыганских» ассоциаций. Французское название кочевого народа, ставшее нарицательным для артистической среды, — *Bohemiens* — означает «богемцы».

географически-пространственному разделению героев, сколько указывают на определенный ареал — издавна любимый романтиками обширный гористый край в центре и на юге Европы, приблизительно от Шумавы (Богемского леса) на западе до галицийских Карпат на востоке с южными пределами, теряющимися в бесконечных хребтах.<sup>12</sup> Сопряжение этих географических названий появилось незадолго до Кузмина у Александра Блока: «Было то в темных Карпатах, Было в Богемии дальней...» (1913).<sup>13</sup>

Однако для «Второго удара» более существенны не пушкинские, а гоголевские мотивы. «Далеко от Украинского края, проехавши Польшу, минуя и многолюдный город Лемберг, идут рядами высоковерхие горы... Идут каменные цепи в Валахии и в Седмиградскую область, и громадою стали в виде подковы между галицким и венгерским народом. Нет таких гор в нашей стороне. Глаз не смеет оглянуть их; а на вершину иных не заходила и нога человечья... Еще один (мертвец. — *И. Д.*) всех выше, всех страшнее, хотел подняться из земли; но не мог, не в силах был этого сделать... а если бы поднялся, то опрокинул бы и Карпат, и Седмиградскую и Турецкую землю...»<sup>14</sup> Напомню, что «страшная месть» вершится именно за убийство названного брата. Это обстоятельство вполне отвечает гипотезе Паперно, но в то же время размывает «пушкинский» слой подтекста: «За пана Степана, князя Седмиградского, был князь Седмиградский королем и у ляхов, жило два козака: Иван да Петро. Жили они так, как брат с братом... Ехали оба рыцаря на жалованную королем землю, за Карпат. Посадил козак Иван с собою на коня своего сына, привязав его к себе... Рядом ехал Петро, весь дрожал и притаил дух от радости. Оглянулся и толкнул названного брата в провал. И конь с козаком и младенцем полетел в провал».<sup>15</sup>

Предполагаемые во «Втором ударе» пушкинские аллюзии («Цыганы», «Янко Маркович» и др.) позволяют, как кажется Паперно, обнаружить в сюжете «Форели» дополнительные смыслы и, более того, «сложить... потенциальные сюжетные ходы и элементы - в некую целостную сюжетную структуру, связанную с моделированием возможных путей развития и разрешения мифологической ситуации любовного треугольника: попытка убийства соперника оборачивается невольным убийством возлюбленного и, одновременно, братоубийством; погибает и сам герой, невольный виновник „братоубийства“... Этот своеобразный сюжет, *лежащий за пределами текста поэмы*, становится частью создаваемого в „Форели“ кузминского поэтического мифа о любовном треугольнике» (с. 68; здесь и далее курсив мой. — *И. Д.*).<sup>16</sup>

«Мифологическая модель» (сближение-расставание двойников, ведущее к гибели-самоубийству вмешательство женщины) находит, если следовать Паперно, отражение в кузминской интерпретации «истории 1913 года», завершившейся смертью поэта

<sup>12</sup> Замечу, что в кличе «Гайда, Марица!», пришедшем во «Второй удар», конечно, из оперетты Кальмана, слышен не только отзвук имени пушкинской (*Гаспаров Б.* Указ. соч. С. 87) и лажечниковской Мариулы — это и точное название протекающей на Балканах, в Болгарии, реки. Последнее обстоятельство, впрочем, вряд ли сознательно учитывалось Кузминым.

<sup>13</sup> См.: *Лавров А. В.* «Другая жизнь» в стихотворении А. Блока «Было то в темных Карпатах...» // Сборник статей к 70-летию Ю. М. Лотмана. Тарту, 1992.

<sup>14</sup> *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч. [Б. м.], 1940. Т. I. С. 271, 278.

<sup>15</sup> Там же. С. 279, 280.

<sup>16</sup> Поединок на Черной речке связывается Паперно с прослеживаемым в лирике Кузмина мотивом смерти на реке и в то же время — весеннего взламывания льда, т. е. воскресения. Следуя григорианскому календарю, Паперно предпочитает относить событие к февралю, поскольку для Кузмина февраль — первый месяц весны, а это в свою очередь открывает возможность соотносить реконструкцию «индивидуального мифа» с обстоятельствами гибели поэта. Между тем Пушкин умер 29 января. В день дуэли, 27 января, «несмотря на ясную погоду, дул довольно сильный ветер. Морозу было градусов пятнадцать» (*Данзас К. К.* Последние дни жизни и кончина Александра Сергеевича Пушкина // Пушкин в воспоминаниях современников. М., 1950. С. 498). Это одна из ситуаций, когда, по словам Дж. Шерона, Паперно «пришлось затратить немало усилий, чтобы приспособить факты к своей догадке» (*Slavic and East European Journal.* 1990. Vol. 34. № 2. P. 262).

Всеволода Князева, разлученного с Кузминым, как гласит предание, Ольгой Глебовой-Судейкиной.<sup>17</sup>

В свою очередь, «история 1913 года», отразившаяся в коллизии «Форели», соотносится Паперно с трагическим финалом жизни Пушкина. Эту аналогию подкрепляют обнаруженные ею в стихах Кузмина «отсылки к различным текстам Пушкина», которые, по словам исследовательницы, «буквально пронизывают текст поэмы» (с. 68). Аналогия призвано подтвердить и отмеченное мемуаристами «пушкинианство» Кузмина, проявляющееся в облике и поведении, равно как и страсть его современников к отождествлению своей эпохи со столетней давности порой, когда «сияло солнце Александра»: «В целом возникает ощущение соприсутствия в поэме пушкинского слоя, а в связи с этим возникает возможность проекции всего сюжета и всей ситуации „Форели“ на сюжеты и ситуации, связанные с именем Пушкина» (с. 69).<sup>18</sup> Несколько ниже речь идет, впрочем, уже не об ощущении: «Этот культурный контекст (самосознание «серебряного века» и осмысление «смерти поэта», традиционно соотносимой с гибелью Пушкина. — И. Д.) определил сознательную проекцию ситуации „Форели“, а также биографических событий, лежащих в ее основе, на историю гибели Пушкина» (с. 70).

Выводы Паперно следует воспроизвести с возможной полнотой не только потому, что в Россию проникли считанные экземпляры венского сборника. Речь идет о глубоко принципиальном: исследовательница пытается воссоздать и утвердить в сознании читателя невысказанное отношение Кузмина к предсмертной драме Пушкина. «Осмелюсь предложить следующую реконструкцию кузминского прочтения истории гибели Пушкина, — пишет она. — Пушкин гибнет в результате вмешательства в его судьбу непостоянной и ветреной женщины — „брюлловской красавицы“... Вокруг женщины складывается ситуация любовного треугольника. „Другой мужчина“ в этом треугольнике (Дантес) — это прекрасный юноша-воин<sup>19</sup>... Он гомосексуалист. Соперников связывают отношения „избранного братства“... Таким образом, дуэль Пушкина с Дантесом (как и литературный двойник этой ситуации, дуэль Онегина с Ленским) — это „братоубийство“. Согласно логике кузминского мифа о любовном треугольнике, истинным партнером Пушкина является не ветреная „брюлловская красавица“, а прекрасный юноша-воин, Дантес. Стреляя в соперника, Пушкин стреляет в „названного брата“, или в двойника. В результате он неизбежно гибнет сам; дуэль Пушкина с Дантесом оказывается самоубийством. Итак, как и в „истории 1913 года“, любовный треугольник приводит к самоубийству. Однако одновременно он приводит и к бессмертию: как известно, культ „бессмертного Пушкина“ начался в самый момент его смерти... Проекция ситуации „Форели“ на историю гибели Пушкина дополняет, уточняет и „укрупняет“ смысл и значение создаваемого Кузминым поэтического мифа о любовном треугольнике. Так, благодаря пушкинской проекции подкрепляется идея бессмертия. Отождествление

<sup>17</sup> В данном случае важны не столько подлинные мотивы драмы и реальное развитие событий, сколько их восприятие современниками. Ср., например: «...все стихи Кузмина, приобретенные Радловой, посвящены покойному Всеволоду Князеву, гусарскому офицеру, покончившему с собой (кажется, в 1912 г.) из-за раздвоения его любви между Кузминым и Глебовой-Судейкиной» (запись в дневнике Э. Ф. Голлербаха, середина июня 1941 года). Цит. по: М. А. Кузмин в дневниках Э. Ф. Голлербаха / Предисловие и публ. Е. А. Голлербаха // Михаил Кузмин и русская культура XX века. С. 235. Об «истории 1913 года» см.: *Тименчик Р. Д.* Заметки о «Поэме без героя» // Ахматова А. Поэма без героя. М., 1989. Существенно отличающуюся от легенды версию событий см.: *Богомолов Н. А.* Михаил Кузмин: вхождение в литературный мир // Новое литературное обозрение. 1992. № 1. С. 134.

<sup>18</sup> Правда, подводя итоги статьи, Паперно сочла нужным отметить: «Без сомнения, пушкинский подтекст далеко не очевиден; он нуждается в реконструкции и восстанавливается лишь в результате распутывания целой сети ассоциативных связей, подкрепляемых апелляцией к культурной мифологии эпохи Кузмина» (с. 74).

<sup>19</sup> Это прямая аналогия со Всеволодом Князевым, который в последние месяцы жизни служил вольноопределяющимся в 16-м гусарском Иркутском полку.

(«братание») лирического героя с Пушкиным — это вернейший залог его бессмертия, а точнее, вечного возвращения» (с.75—76).<sup>20</sup>

Пространное описание «брюлловской красавицы» появилось у Кузмина еще в 1915 году. Это словесный портрет героини романа «Плавающие-путешествующие» Ираиды Львовны Вербиной, всячески подчеркивавшей свое сходство с женщинами 1830-х годов. В Ираиде Львовне принято узнавать некоторые черты Ольги Глебовой-Судейкиной.<sup>21</sup> Но, как это нередко бывает у Кузмина, жизненный прототип «раздваивается», его свойства передаются нескольким персонажам. В данном случае это благородная Ираида Вербина и Лелечка Царевская, которая, напротив, воплощает разрушительное женское начало и несет страдание другой «паре» романских персонажей-«двойников» — Лаврику и Лаврецкому.<sup>22</sup>

Ряд «Ольга Глебова-Судейкина — Ираида Вербина — женщина 1830-х годов» требует завершения: от предполагаемого конкретного лица<sup>23</sup> — к литературному «двойнику», который в то же время соотносится с историческим типом пушкинской поры. Этот расплывчатый, условный образ дамы минувшего столетия должен в свою очередь обрести очертания — воплотиться в реальной женщине. Отметив внутреннюю связь персонажей «Первого удара» и «Плавающих-путешествующих», а также их возможного прототипа (Судейкиной), их соотнесенность с образами Брюллова, Паперно заключает: «В свете этого весьма вероятно, что среди прототипов брюлловской красавицы имеется конкретная женщина тридцатых годов девятнадцатого века и что Кузмин имеет в виду *какой-то реальный портрет Брюллова*. Существует знаменитый портрет Натальи Николаевны Пушкиной работы Брюллова (1831), который вполне соответствует описанию, данному в „Плавающих-путешествующих“. Брюллов — не только современник, но и приятель Пушкина, оставивший любопытное свидетельство о его семейной жизни (и негативную ее оценку). Образ Натальи Николаевны в тридцатые годы — это именно образ удивительной красавицы. Прекрасные плечи, подчеркнутые на портрете Брюллова, — характерная черта ее красоты; шаль, небрежно брошенная на плечи, — деталь тогдашней моды... *Представляется возможным* связать образ Натальи Николаевны Пушкиной и уже установленные прототипы „брюлловской красавицы“... Если „брюлловская красавица“ в ложе — Наталья Николаевна Пушкина, то входящий в ложу „человек лет двадцати с зелеными глазами“... — Дантес... Таким образом, лирический герой „Форели“ оказывается в роли главного участника знаменитого треугольника — в роли самого Пушкина» (с. 70—71).

Эта схема удовлетворяет до тех пор, пока находишься под обаянием ее изощренной выстроенности. Однако очень скоро читатель начинает чувствовать себя Петером Шлемилем, встретившим в уединенном ночном странствии таинственного незнакомца. По мере того как словоохотливый спутник излагал свою философию, герою Шамиссо все более явственно казалось: «сей краснойбай с большим мастерством возводит крепкое сколоченное здание, которое, будучи в себе самом обосновано, возносится ввысь и стоит

<sup>20</sup> Реконструкция Паперно выглядит особенно пикантно, если учесть отношение Пушкина к содомии, а также роль петербургских «астов» в фатальной интриге, приведшей к гибели поэта. См.: Письмо А. С. Пушкина к Ф. Ф. Вигелю от 22 октября — 4 ноября 1822 г. // Пушкин. Полн. собр. соч. [Б. м.], 1937. Т. XIII. С. 71—73; Щеголев П. Е. Дуэль и смерть Пушкина: Исследование и материалы. М., 1987. Кн. 2. С. 139, 172—173 и др.

<sup>21</sup> См.: Тименчик Р. Д., Топоров В. Н., Цивьян Т. В. Указ. соч. С. 228 и др. О приеме «раздвоения» персонажей см. там же. Паперно также ссылается на эту работу.

<sup>22</sup> «Тургеневская» фамилия персонажа, как и сцены усадебной жизни, описанные в романе Кузмина, позволяют предположить возможные параллели между некоторыми мотивами «Плавающих-путешествующих» и романами Тургенева.

<sup>23</sup> По мнению Дж. Малмстада и Г. Шмакова, женщина в «Форели» сочетает черты О. Глебовой-Судейкиной, О. Гильдебранд-Арбениной и А. Радловой. При этом «является ли женщина, сидящая в опере, той самой женщиной (Эллинон), для которой молодой человек покинул поэта, в действительности никогда не было окончательно прояснено, но можно предположить, что это так и есть» (Malmstad J. E. and Schmakov G. Op. cit. P. 140).



Солнечную память узелком завяжем,  
Никому не скажем, встанем и пойдём:  
Над изгибом Мойки, там, за Эрмитажем  
Голубой и белый в медальонах дом.<sup>28</sup>

Брюллов — не просто крупнейший живописец пушкинской поры, блестящий живописец империи, первый русский художник, получивший широкое европейское признание. «Великий Карл» сознательно культивировал в своем творчестве и поведении манеру «старых мастеров», отсутствовавших в истории русского искусства. Отсюда, похоже, и тот обертон искусственности, например в сравнении с А. Венециановым, П. Федотовым или А. Ивановым, который, раздражая последующие поколения, в то же время должен был импонировать чутким к стилистической игре художникам «серебряного века».

Связь между героиней «Форели» и каким-либо брюлловским портретом пытались установить уже Дж. Малмстад и Г. Шмаков: «От молодого человека мы узнаем о загадочной „Эллинор“ не более, чем то, что она прекрасна и что она появляется по утрам в амазонке, — любопытная деталь, вероятная отсылка к широко известной картине Брюллова „Всадница“, которая позволила бы связать „Эллинор“ с женщиной в опере из „Первого удара“». <sup>29</sup> Действительно, костюм сидящей на лошади молодой дамы с полотна Брюллова напоминает «голубовато-серую амазонку» Эллинор, упомянутую в «Пятом ударе».

В комментариях к различным изданиям «Форели» живописный прообраз персонажа «Первого удара» последовательно возводится к Карлу Брюллову: «„Полотно Брюллова“ (Карл Павлович. 1799—1852) — имеются в виду некоторые из его портретов (скорее всего, портрет Самойловой)»; <sup>30</sup> «„Красавица, как полотно Брюллова“ — картина К. П. Брюллова (1799—1852) „Портрет графини Самойловой, удаляющейся с бала“»; <sup>31</sup> «Свое общее представление о женских портретах работы Карла Павловича Брюллова (1799—1852) Кузмин дает в романе „Плавающие-путешествующие“, описывая Ираиду Львовну Вербину, „напоминавшую брюлловские портреты“...» <sup>32</sup>

Уместно задаться вопросом, насколько конкретны, узнаваемы живописные образы у Кузмина? Служит ли упоминание имени художника риторической фигурой или, напротив, должно влечь за собой сложную цепь ассоциаций? <sup>33</sup> При этом следует учитывать традицию употребления имен живописцев в романтической литературе начала XIX века: «Все искусство в это время — в той среде, где имена художников беспрестанно упоминают и где в этом испытывают потребность, — существует на переходе от чистого знака и социально престижной марки к реальному постижению и переживанию... Имена художников — это функционирующие в обществе знаки особой природы; они заключают в себе и прикрывают собою целые миры неизведанного богатства, но точно так же на каждом шагу обращаются в чистую условность». <sup>34</sup> На рубеже 1910—1920-х годов нечто подобное происходило в России с именем Пикассо. В целом же аналогия между началом XIX столетия, о котором пишет А. В. Михайлов, и первыми десятилетиями века двадцатого скорее помогает подчеркнуть различие ситуаций и в то же время предостерегает от излишнего доверия к «живописным» образам в произведениях изящной словесности.

<sup>28</sup> *Рождественский Вс.* Большая Медведица: Книга лирики: (1922—1926). Л., 1926. С.30.

<sup>29</sup> *Malmstad J. E. and Schmakov G.* Op. cit. P.150. Картина Брюллова «Всадница» (портрет Джованини и Амацции Паччини). 1832. Государственная Третьяковская галерея, Москва. 291,5×206. Здесь и далее размеры даны в сантиметрах.

<sup>30</sup> Кузмин М. А. Собрание стихов. III. С. 691 (комментарий Дж. Малмстада и В. Маркова).

<sup>31</sup> Кузмин М. Стихотворения; Поэмы / Сост., вступ. ст. и прим. С. С. Куняева. Ярославль, 1989. С. 353.

<sup>32</sup> Кузмин М. Избр. произв. С.547.

<sup>33</sup> О функции визуальных образов, «картинок», у Кузмина см., в частности: *Цивьян Т. В.* К анализу цикла Кузмина «Фузий в блюдецке» // Михаил Кузмин и русская культура XX века. С. 43—46.

<sup>34</sup> Михайлов А. В. О Людвиге Тике, авторе «Странствий Франца Штернбальда» // Тик Л. Странствия Франца Штернбальда. М., 1987. С. 328.

Пример буквального, на первый взгляд, претворения живописных впечатлений у Кузмина — стихотворение «Катакомбы» из цикла «Путешествие по Италии» (1921, сб. «Параболы»). Оно в значительной мере строится на перечислении росписей раннехристианских подземелий на Аппиевой дороге в окрестностях Рима, в простодушных иносказаниях запечатлевших истины вероучения (например, история пророка Ионы символизирует воскресение Иисуса Христа и в то же время иллюстрирует молитву о спасении души умершего христианина):

Младенчески тени заслушались пенья Орфея.  
Иона под ивой все помнит китовые недра.  
Но на плечи Пастырь овцу возлагает, жалея,  
И благостен круглый закат за верхушкою кедра.<sup>35</sup>

Стихотворение «Пейзаж Гогэна» (1916, сб. «Вожатый»), напротив, построено на прихотливой контаминации или, по удачному выражению комментаторов,<sup>36</sup> на переплетении образов картин Гогена. Можно почти согласиться с тем, что «в этом стихотворении... не описываются конкретные работы французского художника... а даются общие вариации на темы и мотивы его живописи „таитянского“ периода».<sup>37</sup> Однако в данном случае, в отличие, например, от второго «Пейзажа Гогэна» (1916, сб. «Нездешние вечера»), истоки тех или иных мотивов все же можно проследить с известной уверенностью, как это и сделали не без доли иронии Дж. Малмстад и В. Марков: «Например, из *D'où venons-nous...* (1897),<sup>38</sup> возможно, взята фигура с „руками к небу“ — объединение собирающего плоды и „идола“, похожего на буддийские статуи (отсюда, кстати, может быть «пагода», которой нет нигде на картинах Гогена), но „уродом“ она сделана, видимо, по ассоциации с мужской фигурой на *Contes barbares* (1902). „Карего конька“ и „тенистый брод“ можно найти в картине *Le Cheval blanc* (1898). Девушек с косами и красными губами у Гогена много, но „абрикосы“, по-видимому, вызваны рифмой (они, кажется, и не растут на Таити). „Плота“ и „костра“ нам у Гогена найти не удалось (хотя есть много челнов); „топор“ имеется на картине *L'Homme à la hache* (1891)».<sup>39</sup>

Одно из свойств целостного живописного мифа Гогена — повторяемость мотивов и ситуаций, многократное использование одной и той же фигуры в различных и в разное время созданных композициях. Поэтому наряду с произведениями, указанными коммен-

<sup>35</sup> Кузмин М. Избр. произв. С. 258. Ср.: «Что же это за пророк, который дремлет... закинув руку за голову, под тыквенным своим навесом, в позе Эндимиона, пленившего луну — Селену — юной своей красой?» (Вейдле В. Рим. Беседы о Вечном Городе. Италия, 1966. С. 20). Иона, исторгнутый из утробы причудливого кита-«типокампа», отдыхает, строго говоря, не под ивой. Она в данном случае — дань поэтической эвфонии. Русский текст Библии содержит нейтральный перевод. Речь в нем идет о некоем «растении», которое Господь произрастил над пророком, когда тот удалился из Ниневии (Иона; 4, 5—6). Но в Септуагинте, греческом переводе Ветхого завета, частично переложеном на латынь и распространявшемся среди первых христиан, растение было названо тыквенным. В латинском переводе св. Иероним исправил неточность, передав его название как *hedera* — плющ. Таким образом, до распространения Вульгаты отдыхающий Иона помещался под сенью тыквенного растения *cucurbita*, позднее же — под плющом. Катакомбы Каллиста относятся к III веку, следовательно, там пророк изображен еще под тыквенными побегами. См.: Фрикен А. фон. Римские катакомбы и памятники первоначального христианского искусства. М., 1877. Ч. 2. С. 205—206. О связи поэтики и образов стихотворения с росписями катакомб см. мою статью «Стихотворение Михаила Кузмина „Катакомбы“ и живопись раннехристианских подземелий» (в печати).

<sup>36</sup> Кузмин М. А. Собрание стихов. III. С. 654.

<sup>37</sup> Кузмин М. Избр. произв. С. 528.

<sup>38</sup> В России эта картина, хранящаяся в Музее изящных искусств Бостона, известна под названием «Откуда мы? Кто мы? Куда мы идем?».

<sup>39</sup> Кузмин М. А. Собрание стихов. III. С. 654. Костер у Гогена все-таки обнаружился. Он изображен на картине «Iraiga» («Праздник». 1891), ныне принадлежащей Музею Израиля в Иерусалиме (см.: Gauguin: Galeries nationales du Grand Palais. 10 janvier—24 avril 1989. [Paris, 1989]. № 121). Маловероятно, чтобы Кузмин мог видеть это полотно, тем более что для появления костра в стихотворении живописный прообраз излишен.

таторами, можно было бы перечислить длинный ряд картин, в которых фигурируют аналогичные мотивы. Но педантизм в данном случае вряд ли позволит тоньше ощутить прелесть кузминского живописания словом.

По поводу комментария к «Пейзажу Гогэна» в мюнхенском издании следует, однако, сделать принципиальное уточнение. Перечисленные Малмстадом и Марковым картины хранятся в Бостоне, Эссене, Париже, Нью-Йорке. Истоки же гогеновских образов и мотивов, отраженных в стихотворных строках Кузмина, целесообразно искать прежде всего в полотнах из московских собраний С. И. Щукина и И. А. Морозова. Эти коллекции содержали тридцать картин Гогена и были хорошо известны русским художественным кругам. В таком случае «карий конек» и «тенистый брод» пришли в стихи из картины «Бегство» («Брод», 1901, б. собр. Щукина, ныне Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва), идею которой сейчас принято связывать с мифом о смерти:<sup>40</sup>

Темен тенистый брод...

Ярок дальний припек...

Гладок карий конек...

Звонко стучит копытами,

Ступая тропами изрытыми,

Где водопой протек.<sup>41</sup>

Это почти буквальное описание московского полотна. «Припек» здесь действительно дальний — сквозь деревья первого плана, погружающие в лилово-синюю тень всадников и ручей, проглядывает яркая полоса прибрежного песка, на которую накатываются зеленые волны с белыми гребнями.

«Топор» держит тайтянин в «Пейзаже с павлинами» (Matamoe, 1892, б. собр. Морозова, ГМИИ). Истукан присутствует в нескольких полотнах, прежде всего следует назвать «Великого Будду» (1899, б. собр. Морозова, ГМИИ), «Идола» (Rave te hiti aatu, 1898, б. собр. Щукина, Эрмитаж, Санкт-Петербург), «Ее звали Вайраумати» (Vaiiraumati tei oa, 1892, б. собр. Щукина, ГМИИ) и др. Но в отличие от итогового полотна Гогена «Откуда мы? Кто мы? Куда мы идем?», скорее всего известного Кузмину по репродукциям, в московских картинах нет сочетания «урода»-статуи с «руками к небу» и тайтянина, собирающего урожай. Тянущаяся к ветвям фигура, однако, изображена в картине «Мужчина, собирающий плоды с дерева» (1897, б. собр. Щукина, Эрмитаж).

Жизнь живописных образов особенно прихотлива в произведениях Кузмина, связанных с Венецией. Имя художника характеризует эпоху, определяет интонацию, служит своего рода камертоном. Предваряя комедию «Венецианские безумцы», Кузмин писал: «Действие происходит в Венеции XVIII века, в Венеции Гольдони, Гоцци и Лонги».<sup>42</sup> Не случайно комментаторы, один из которых почувствовал в миниатюрном «Св. Марко» (1919—1920, цикл «Стихи об Италии», сб. «Нездешние вечера») «палитру Тинторетто и Тициана»,<sup>43</sup> отмечают, что имена художников Гварди и Лонги «не раз приходят в голову при чтении первой половины стихотворения» «Венеция».<sup>44</sup> Во второй же его части возникает и вовсе легко узнаваемая картина:

<sup>40</sup> См.: Гоген: Взгляд из России. Альбом-каталог: Москва, Ленинград. 1989. М., 1990. С. 284. «Карий конек» виден также в глубине «Сцены из жизни тайтян» (1896, б. собр. Щукина, Эрмитаж), есть он и в картине «Сбор плодов» (1899, б. собр. Щукина, ГМИИ).

<sup>41</sup> Кузмин М. Избр. произв. С. 183.

<sup>42</sup> Венецианские безумцы. Комедия М. Кузмина. М., 1915. С. 9.

<sup>43</sup> Марков В. Указ. соч. С. 377.

<sup>44</sup> Там же. С. 671. Стихотворение входит в цикл «Стихи об Италии» (сб. «Нездешние вечера»).

Словно Тьеполо расплавил  
Теплым облаком атласы...  
На террасе Клеопатры  
Золотеют ананасы.<sup>45</sup>

Этот образ, как и подобает гостю из играющей Венеции, двоятся. Он побуждает вспомнить роспись венецианского палаццо Лабиа (середина 1740-х годов), входящую в один из наиболее известных фресковых циклов Тьеполо.<sup>46</sup> Не менее вероятно, однако, что в строках стихотворения воскресает видение знаменитого «Пира Клеопатры» (1743—1744) из Эрмитажа, запомнившегося петербуржцу начала столетия как «исключительного волшебства картина».<sup>47</sup> Не случайно величественное полотно последнего большого художника барокко, блистательно-поверхностного Джованни Баттисты Тьеполо, было не без доли нарочитости воспринято критиком «серебряного века» как образ угасающей эпохи. Александр Бенуа полагал, что в «Пире Клеопатры» глазу зрителя открывается «не веселый маскарад, а какая-то торжественная тризна, в которую театральная пышность костюмов не вносит радости и где все, наоборот, точно застыло, притаилось в ожидании унылого конца».<sup>48</sup>

Наиболее насыщен живописными образами рассказ «Из записок Тивургия Пенцля» (1921). В нем воссоздана «венецианская жизнь» восемнадцатого столетия — несумрачная, пестрая и легкая, но в то же время зыбкая, как отразившийся в ряби канала фейерверк.<sup>49</sup> Имя художника названо здесь лишь однажды. Витторе Карпаччо (ок. 1455 или 1465—1526) символизирует прошлое адриатической республики, когда светловолосые венецианки были прельстительно дородны и величавы, а для горожан и иностранцев «печатались официальные списки золотых и важных куртизанок и полный прейскурант».<sup>50</sup> Карпаччо знаменит своими живописными циклами (к примеру, «История святой Урсулы». 1490—1500-е годы. Галерея Академии, Венеция). Неторопливо повествовательные, полные разнообразных деталей, загадочных эмблем и символов, его картины рождают сладостное и шемящее ощущение золотистого сна наяву, часто оставаясь при этом неразгаданными до конца.

<sup>45</sup> Кузмин М. Избр. произв. С. 222.

<sup>46</sup> См.: Кузмин М. А. 1) Собрание стихов. III. С. 671; 2) Избр. произв. С. 536.

<sup>47</sup> Вейдле В. Безымянная страна. [Париж, 1968]. С. 96. В начале 1930-х годов «Пир Клеопатры» был продан за рубеж и находится теперь в австралийском городе Мельбурне, в Национальной галерее Виктории. Надо сказать, что теплый блеск атласа передает, скорее, масляная живопись, а не матовая поверхность фрески на стене венецианского дворца.

<sup>48</sup> Бенуа А. Путеводитель по картинной галерее Императорского Эрмитажа. СПб., [Б. г.]. С. 106. Бенуа подчеркивает эту интонацию не только в театральной тьеполовской величавости, но и в живописи других мастеров венецианской школы XVIII века, например, Гварди (Бенуа А. История живописи. СПб., 1912. Т. III. С. 360—362, 508). Ср.: «На пороге XIX века, накануне полной перемены жизни, быта, чувств и общественных отношений, по всей Европе пронеслось лихорадочное, влюбленное и судорожное стремление запечатлеть, фиксировать эту улетающую жизнь, мелочи обреченного на исчезновение быта, прелести и пустяки мирного житья, домашних комедий, „мещанских“ идиллий, почти уже изжитых чувств и мыслей. Словно люди старались остановить конец времени. Об этом говорят нам и комедии Гольдони, и театр Гоцци, писания Ретиф де ла Бретона и английские романы, картины Лонги и иллюстрации Ходовецкого... Повсюду звучит какая-то лебединая песнь исчезающего общества» (Кузмин М. «Слуга двух господ». (Большой Драматический театр) // Жизнь искусства. 1921. 30 марта—1 апреля. № 706—708. С. 1).

<sup>49</sup> Между прочим, в этом рассказе снова возникает мотив двойников-близнецов: «Они так любили друг друга, так ухаживали один за другим, что всем было смешно, и даже не узнавали, есть ли у которого-нибудь из них любовница... И вот... один из мальчиков умирает... Брат чуть не сошел с ума». И на этот раз разлучницей оказалась женщина, рассказчица истории Терцина. Ночью ей явился умерший близнец и, понюхав табак, сказал: «Простите, сударыня, что я вас беспокою. Передайте, прошу вас, Эрнесту, что я очень скучаю». Но Терцина не вняла просьбе призрака: «Если бы я передала Эрнесту, что брат его скучает, тот застрелился бы» (Кузмин М. Избр. произв. С. 485—486).

<sup>50</sup> Кузмин М. Избр. произв. С. 482.

Появление же имени Карпаччо в данном контексте в рассказе Кузмина объясняет его соседство с упоминанием куртизанок минувших эпох. В венецианском музее Коррер хранится широко известная картина художника (вернее, фрагмент более крупного, когда-то обрезанного слева и сверху произведения), на которой изображены две дамы, пребывающие в меланхолической неге на дворцовой террасе. Герб на вазе с цветами помог установить, что это женщины из знатного семейства Торелли. В начале же века в них видели куртизанок, которым славилась старая Венеция.

Несмотря на то что в рассказе Кузмина более ни один из венецианских художников не упомянут, живопись постоянно присутствует в нем благодаря своеобразным «цитатам». Роль таких «цитат» играют картины — тонкий ход искусного стилизатора, воссоздающего жизнь, однажды уже стилизованную, преображенную живописью. Включая в повествование эпизоды, мотивы, детали с полотен Франческо Гварди, Пьетро Лонги или их безымянных подражателей, чьи произведения для публики начала века часто сливались с творениями самих «мэтров», Кузмин не просто создает словесную картину, порождающую у каждого из читателей собственные зрительные образы, но ненавязчиво отсылает к полотнам, запечатлевшим единственно возможный, навсегда застывший облик Венеции XVIII века.

Живописцы Гварди и Лонги, чьи картины составляют своего рода пунктирную цепь, связывающую весь рассказ, дополняют друг друга. Пьетро Лонги (1702—1785) — бытописатель карнавальная Венеции, создатель небольших простодушно-игривых картин. Чуть заметная живописная скованность придавала его творчеству прелесть в глазах ценителей именно начала века: «Он чувствовал все художественные возможности, которые давала окружающая его жизнь. Если он не был в состоянии обратить их в мастерские произведения, то это не его вина. От этого его картинки не менее теплы, душисты и так неожиданно трогательны. Лонги верно понял главный художественный «нерв» тогдашней венецианской жизни — красоту маски».<sup>51</sup>

Франческо Гварди (1712—1793) — вероятно, последний большой мастер венецианской школы, любимый английскими туристами за протокольно точные vedute — продукцию его камеры-обскуры, и в то же время создававший из причудливых руин элегические живописные «каприччи». Но подлинными шедеврами были признаны его тонкие лиричные пейзажи, изображающие панорамы города, площади и каналы, празднества и происшествия — вроде обручения дожа с Адриатикой или пожара складов с маслом в квартале Сан Маркуола. В отличие от Лонги, изощренная живопись Гварди самой своей плотью передает характер предзакатной Венеции — резвящейся и пестрой, но в неосознанной глубине нервно-острой и меланхолической. Поверхность его картин — оживленная зримым движением кисти целостная живописная стихия, объединяющая воду и воздух, человеческие фигуры и здания. Нервный и изящный мазок его — один и тот же в водной дорожке от весла гондольера, в протянутой руке зеваки и в очертаниях возвышающихся над каналами палаццо.

Невозможно представить Кузмина с дотошным буквализмом переносящим в свой рассказ мизансцену или полный набор мотивов того или иного полотна. Картины, узнаваемые в «Записках Тивургия Пенциля», как правило, содержат возможность разнообразного развития сюжета или характеризуют внешние обстоятельства действия. Так, эпизод, открывающий рассказ, — легкий скандал вокруг недостаточно горячего шоколада, — сводится затем к ситуации, напоминающей картину Лонги «Утренний шоколад» (1775—1780. Ка Реццонико, Венеция. № 219<sup>52</sup>): «Пострадавший аббат был опытный

<sup>51</sup> Муратов П. Образы Италии. М., 1911. Т. I. С. 40.

<sup>52</sup> Номер после названия картины, года создания и местонахождения определяет ее позицию в наиболее полных каталогах произведений Ф. Гварди и П. Лонги: *L'opera completa di Francesco Guardi. Introdotta da scritti del pittore e coordinata da Luigina Rossi Bortolato. Milano, [1974]; L'opera completa di Pietro Longhi. Introdotta e coordinata da Terisio Pignatti. Milano, [1974].*

либреттист... мы втроем сидели за круглым столом, и перепуганная утренней вспышкой служанка подавала такой горячий шоколад, что, кажется, сама синьора Терцина насилу глотала его, хотя и старалась это скрыть». <sup>53</sup> В картине Лонги вместо служанки — слуга, молодая особа еще не поднялась с утреннего ложа, а ее кавалер явно старше и толще, чем спутник Терцины. Зато на месте лукавый аббат в голубом одеянии и, главное, воспроизведена эмоциональная атмосфера полотна Лонги.

«Каждый день она вычитывает в газетах разные диковины и таскает меня смотреть то слонов, то гиппопотамов...» <sup>54</sup> — эти развлечения запечатлены Лонги. Его картины изображают привезенных в Венецию слона (1774, Сергоминьо Монте, Наследие Салом, № 205) и носорога (1751, Ка Реццонико, № 78; вариант — Национальная галерея, Лондон, № 79). В последнем полотне юная пара у барьера, оказывающаяся в поле зрения едва ли не раньше жующего зверя на переднем плане, напоминает главных персонажей рассказа — Тивуртия Пенция и его легкомысленную подругу Терцину.

Герои «Записок», следящие за полетом монгольфьера, словно созерцают полотно Гварди «Подъем воздушного шара 15 апреля 1784 года» (ныне — Берлин-Далем, собственность Kaiser-Friedrich-Museums-Verein, № 710): «Он молча распахнул окно и дышал, как рыба на берегу, мокрым серебристым воздухом. На дождливом, розоватом небе над лагуной, вдали, неуклохе качался невиданный доселе серый воздушный шар, крики толпы и рукоплесканья доносились, как неровный прибой... Светлое серое небо словно входит квадратно прямо в комнату. Вдали на мели не разобрали еще деревянного эшафота для зрителей, сколоченного по случаю воздушного полета шара. Там копошатся люди, будто после казни.» <sup>55</sup>

Свидание в монастыре, из которого Эспер намеревается похитить любимую им Антонию — воспитанницу, обучающуюся игре на контрабасе, — происходит в людном и просторном зале, разделенном широкой решеткой. Это помещение неоднократно изображалось Лонги, братьями Гварди и художниками их круга (см., например: Il Parlatorio. Ок. 1750. Ка Реццонико. № 296, 297 (ранее приписывались Лонги) и др.; Джанантонио и Франческо Гварди. Il Parlatorio delle monache. Ка Реццонико. № 58 и мн. др. <sup>56</sup>).

«Белые бауты меня просто пугают, — признается Тивуртий. — Все в них похожи на уток...» <sup>57</sup> Это мелкий штрих из тех, что рождаются только у непосредственного наблюдателя. В данном случае наблюдателем был, вероятно, Пьетро Лонги, написавший десятки картин с изображением замаскированных участников карнавала. На тех из них, где два персонажа в широких костюмах слегка раскачиваются в движении в разные стороны, утиная повадка масок бросается в глаза. Ср. наиболее выразительные: Шарлатан (1757. Ка Реццонико. № 121); Продавщица ароматов (ок. 1756. Ка Реццонико. № 119); Ридотто (ок. 1760. Бергамо. Академия Каррара. № 131).

Повествователь, от лица которого написан рассказ, чужак из Кёнигсберга (!), «меланхолик и экстравагант», также охарактеризован не без помощи изобразительного искусства. Его воспоминания об уютном садике в родном городе вызывают в памяти гравюры любимого Кузминым Даниэля Ходовецкого (1726—1801). Сентиментальная

<sup>53</sup> Кузмин М. Избр. произв. С. 481. Ср.: «В картинах Лонги перед нами проходит вся домашняя и уличная жизнь Венеции XVIII века. Дама совершает свой первый утренний туалет. Немного позже дама полулежит на софе, накинув на плечи мех, и пьет шоколад, слушая последний сонет домашнего поэта» (Муратов П. Указ. соч. С. 43).

<sup>54</sup> Кузмин М. Избр. произв. С. 482.

<sup>55</sup> Там же. С. 482—483.

<sup>56</sup> В настоящее время в этой картине, приписывавшейся в начале века Франческо Гварди, находят главным образом руку старшего брата Джанантонио. Атрибуция полотна не раз менялась. См.: L'opera completa di Francesco Guardi. P. 92.

<sup>57</sup> Кузмин М. Избр. произв. С. 484. Ср.: «Рассмешитесь: словно гуси, выступают две бауты» («Венеция» — там же, с. 222). Также: «На картинах Лонги перед нами Ридотто в дни его расцвета... Толпа масок наполняет залы. „Баутты“ проходят одна за другой, как фантастические и немного зловещие ночные птицы» (Муратов П. Указ. соч. С. 41—42).

картина, встающая перед умственным взором немца, не что иное, как прозаическая версия стихотворения «Ходовецкий» (1916, сб. «Нездешние вечера»).

Вряд ли следует настаивать на том или ином живописном прообразе, даже если речь идет о такой яркой и редкой картине, как «Подъем воздушного шара», впечатление от живописи которой великолепно передано в нескольких строках рассказа. Практически каждый из этих сюжетов был неоднократно повторен как самими Лонги или Гварди, так и в их мастерских, равно как и многочисленными подражателями, копиистами и создателями подделок. Ряд картин, фигурировавших в начале века под именами Гварди и Лонги, теперь выведен из круга их достоверных произведений. Но дело не только в безусловной подлинности той или иной картины, а в атмосфере Венеции XVIII века, которую еще возможно ощутить именно благодаря этой живописи. Вряд ли неподражаемая трепетность живописи Гварди, равно как и нежные тона Лонги прошли бесследно для интонации и языка «Записок Тивуртия Пенцля».

Спорить можно не столько об отражении венецианской живописи в произведениях Кузмина, сколько о процессе и механизме ее восприятия поэтом, о характере поэтического перевоплощения впечатлений. Упомянутые полотна в значительной части принадлежат венецианским собраниям, хотя картины с аналогичными сюжетами есть и в других европейских коллекциях (за исключением Петербурга и Москвы — у нас несколько иной Гварди и практически нет Лонги). Большая коллекция живописи выставлена в Ка Реццонико — музее венецианской жизни XVIII столетия. Он был открыт только в 1936 году, собрание же его было передано из городского музея Коррер. На рубеже веков развернутая в этом музее экспозиция была относительно невелика, однако картины соседствовали в его стенах с разнообразными предметами быта, а также с манекенами, наряженными в подлинные маскарадные костюмы.<sup>58</sup>

Сейчас трудно сказать с абсолютной уверенностью, какое из этих произведений увидел и запомнил Кузмин во время своего путешествия в Италию весной и летом 1897 года и краткого пребывания в Венеции.<sup>59</sup> Письма Г. В. Чичерину, наиболее достоверный источник сведений о странствиях молодого поэта по Италии, не содержат буквальных венецианских впечатлений. Намечая план путешествия, Кузмин отвел Венеции четыре дня, столько же, сколько Орвьето, Пизе или Равенне. При этом Риму предназначалось пятнадцать дней, Флоренции — десять, а средневековой Сиене целых двадцать!<sup>60</sup> Естественно, этот распорядок соблюден не был, но в данном случае важно априорное предпочтение центрам пред- и раннеренессансного искусства, средоточиям так называемых «примитивов». Несколько позднее, примерно за месяц до отъезда, Кузмин писал другу: «...итальянск(ие) города я подробно расписал и распредел(ил) по дням, на все хватит времени вполне, кроме Венеции, на которую, даже положив 8 дней (на счет Сьенны), приходится влить чуть ли не по 6 церквей в день. Т(ак) к(ак) меня больше всего влекут примитивы, то приход(ится) вращаться все в Тоскане или поблизости (Orvieto; Gemignano; Prato; M. Olivetto; Sienna; Pisa; Lucca; Firenze)».<sup>61</sup> Судя по различным замечаниям Кузмина в письмах Чичерину, в эту пору он был поглощен искусством раннего Возрождения Италии и Германии. С большой осторожностью можно предположить сознательное внимание поэта во время его итальянской поездки к венецианскому восемнадцатому веку. Карпаччо скорее мог претендовать на него. Вот характерный пример: «...все города Италии так отличаются, так богаты, так захватывают. В Венеции не только Тициано, но и Cima da Conegliano, в Болонье Francia, а на смену расцвет музыки. И

<sup>58</sup> См.: Guida illustrata del Museo Civico Correr di Venezia. Venezia, 1909. P. 59—65; *Мурамов П.* Указ. соч. С. 40—41.

<sup>59</sup> См. об итальянском путешествии Кузмина: *Malmstad J. E.* Mixail Kuzmin: A Chronicle of His Life and Times // Кузмин М. А. Собрание стихов. III. С. 37—48.

<sup>60</sup> См. письмо Г. В. Чичерину от 24 января 1897 года: РНБ. Ф. 1030. Ед. хр. 53. Л. 9.

<sup>61</sup> Письмо М. А. Кузмина Г. В. Чичерину от 3 марта 1897 года: РНБ. Ф. 1030. Ед. хр. 20. Л. 1—1, об.

Генуя, и Перуджа, и Assisi, и Venezia полны такого делающего безумным прошлого, и в глубине всего Рим, Urbs!»<sup>62</sup> Знаменитый мастер эпохи расцвета — украшение музеев и предмет поклонения туристов — упомянут рядом с одним из современников братьев Беллини и Витторе Карпаччо, Джамбаттистой Чима да Конельяно (1459—ок. 1518), среди болонцев же назван не столп академизма XVII века «божественный» Гвидо Рени, а Франческо Франча (ок. 1450/1453—1517), испытавший влияние Перуджино.

Позднее поэту могли быть доступны воспроизведения картин венецианских художников, например гравюры Ж. Флипара, Ф. Бартолоцци и др., или разнообразные издания, посвященные быту и искусству Венеции XVIII века.<sup>63</sup>

Очевидно лишь, что, включая произведение изобразительного искусства в стихотворение или рассказ, М. Кузмин, как правило, свободно манипулирует его деталями и отдельными мотивами. Порой он причудливо их переплетает, как в «Пейзаже Гогэна», или же отталкивается от живописного произведения, произвольно развивая его сюжет, перестраивая действие на свой лад. Так происходит не только в галантно-поверхностном эпизоде с утренним шоколадом, но и в стихах о природе искусства, где персонажи фрески Беноццо Гоццолли во флорентийском палаццо Медичи—Рикарди ведут себя не так, как им предписано историей евангельских волхвов.<sup>64</sup> Существенно, однако, что конкретное живописное произведение, отразившееся в стихах или прозе Кузмина, практически всегда узнаваемо.

Но имел ли в виду Кузмин какой-либо определенный портрет Брюллова? Ассоциации, которые вызывает героиня «Первого удара», связаны не только с живописью, но также с беллетристикой и кинематографом. Лишь «жемчужное плечо» и «алый платочек» вносят краски в ее портрет, недостаточные, впрочем, для того, чтобы определить реальный живописный прообраз.

Иное дело пространный словесный портрет Ираиды Львовны Вербиной, который расширяет круг ассоциаций брюлловского мотива в «Первом ударе». Приведу это описание полностью: «Госпожа Вербина не только в обстановке, но и в костюмах старалась сохранить характер старинности, который очень шел к ее высокой, полной фигуре, напоминавшей брюлловские портреты: покатые плечи, высокий лоб с прямым пробором, большие, темные, без особенного выражения глаза, удлинённый овал и маленький рот бантиком<sup>65</sup> — заставляли желать на этой голове желтый турецкий тюрбан, а самое Ираиду Львовну видеть или в маскарадном костюме, сопровождаемую арапчатами, или в цилиндре и амазонке, готовую сесть на серого в яблоках жеребца, привязанного у балкона с широкой лестницей в сад. Она без сомнения знала это сходство и часто принимала позы, сидя на диване, заваленном вышитыми подушками, опустив свободно узкую кисть руки с длинными пальцами и выставив кончик лакированной туфли. Для полноты впечатления она часто носила декольте, прикрывая его нежными пестрыми

<sup>62</sup> Письмо М. А. Кузмина Г. В. Чичерину от 10 августа 1898 года: РНБ. Ф. 1030. Ед. хр. 20. Л. 55 об.

<sup>63</sup> См., например: *Molmenti P. La Storia di Venezia nella Vita privata dalle origine alla caduta della Repubblica // IV edizione interamente riffata. Parte terza. II Decadimento. Bergamo, 1908; Ravá A. Pietro Longhi. Bergamo, 1909.* Известно, к примеру, что 11 мая 1921 года Кузмин рассматривал гравюры с произведений Каналетто (см.: *Кузмин М. Дневник 1921 года / Публ. Н. А. Богомолова и С. В. Шумихина // Минувшее: Исторический альманах. 12. М.; СПб., 1993. С. 469*). Антонио Канале, прозванный Каналетто (1697—1768), — наиболее знаменитый мастер везувии, придавший завершенность этому жанру городского пейзажа. Его полотна, изображавшие парадную жизнь Венеции, отличались мастерской живописью, а воссозданные в них эпизоды — острой наблюдательностью. Но проникновенности и изысканности Гварди этот художник был лишен. Гравюры с произведений Каналетто получили большое распространение. Впрочем, часто они носили ремесленный характер. Под прозвищем Каналетто был известен также его племянник, художник Бернардо Беллотто (1720—1780), работавший главным образом в различных странах Европы.

<sup>64</sup> Имеется в виду стихотворение «Невнятен смысл твоих велений...» — (1921, сб. «Параболы»). См.: *Кузмин М. А. Собрание стихов. III. С. 675.*

<sup>65</sup> Здесь Паперно, также приводящая это описание, прерывает цитату (с. 70).

тканями, а в руках держала крутое опахало из белых перьев с маленьким зеркальцем посередине, в котором так соблазнительно отражалась ее торжественная, пышная, не без примеси гаремности, красота. В этот день впечатлению брюлловского портрета несколько мешало то обстоятельство, что рядом с Ираидой Львовной на кушетке помещалась ее *belle-soeuf* Лелечка Царевская, тоже очень хорошенькая дама, но совсем не в стиле Ираиды Львовны. Она не напоминала ничьих портретов, а просто была миленькая блондинка, каких тысячи, но которые тем не менее всегда находят достаточное количество ценителей». <sup>66</sup>

Кузминское описание довольно точно передает дух и стиль «великого Карла». Но вместе с тем в этом словесном портрете, как и в «Записках Тивургия Пенцля», с большой мерой достоверности узнаются реально существующие произведения, детали которых не смешаны столь замысловато, как, например, в «Пейзаже Гогэна». Едва ли не каждый мотив портрета Ираиды Львовны Вербиной находит аналогию в конкретном живописном полотне К. Брюллова.

В *маскарадный костюм* облачена графиня Юлия Павловна Самойлова (рожд. графиня Пален, 1803—1875), удаляющаяся с бала вместе со своей приемной дочерью Амацилией Паччини. В 1897 году этот портрет был передан в числе более чем двадцати полотен Брюллова из царского-гоцкого Александровского дворца в Русский музей императора Александра III (ныне Государственный Русский музей). <sup>67</sup> *Арапчонок* сопровождает графиню и ее воспитанницу Джованину Паччини на значительно более раннем (1832—1834) портрете, вызвавшем в свое время восторги итальянской критики, вспоминаяшей имена Ван Дейка и Рубенса. Сейчас это полотно находится в частном собрании в Филадельфии, <sup>68</sup> но после распродажи собрания графини в Париже в 1875 году, сменив ряд владельцев, оно оказалось в киевской коллекции барона В. Г. Гинзбурга. <sup>69</sup> Хозяин предоставил его для ряда выставок, в частности для юбилейной экспозиции Карла Брюллова в 1899—1900 годах в Петербурге и для знаменитой выставки портретов в Таврическом дворце (1905). Оно не осталось незамеченным. Например, К. А. Сомов писал Е. Н. Званцевой 1 января 1900 года: «У нас теперь интересная выставка Брюллова, несколько шедевров, как напр(имер), „Графиня Самойлова с воспитанницей и арапкой“...» <sup>70</sup> В 1906 году этот портрет экспонировался в Париже в числе шедевров русской живописи (выставка была организована С. П. Дягилевым).

*Женщина в цилиндре и амазонке*, спускающаяся с балкона в сад по широкой лестнице, явилась с портрета сестер Александры Афанасьевны и Ольги Афанасьевны Шишмаревых, написанного в 1839 году. <sup>71</sup> Кстати, серого в яблоках жеребца, бьющего копытом у лестницы, придерживает еще один арап. Эта картина пришла в Русский музей тем же путем, что и портрет покидающей костюмированный бал графини Самойловой.

*Тюрбан* изобразен на портрете княгини Марии Петровны Волконской; есть он и в картине «Турчанка» из Третьяковской галереи; *опахало*, правда, из пестрых павлиньих, а не белых перьев, томно опущенная рука — детали портрета светлейшей княгини Елиза-

<sup>66</sup> Кузмин М. А. Проза. Т. V: Плавающие-путешествующие; Военные рассказы / Ред. и прим. В. Маркова и Ф. Шольца. Berkeley, 1985. С. 16—17. Сравнения Ираиды Вербиной с брюлловскими портретами см. также на с. 21, 72.

<sup>67</sup> См.: Государственный Русский музей. Живопись: XVIII—начало XX века. Каталог. Л., 1980. № 816. См. также с. 5. Портрет написан не позднее 1842 года. Размеры — 249 × 176.

<sup>68</sup> См.: *Леонтьева Г. К.* Карл Павлович Брюллов. 2-е изд. Л., 1991. С. 25.

<sup>69</sup> См.: *Ацаркина Э.* Судьба одного портрета // *Художник*. 1966. № 11. С. 39.

<sup>70</sup> Константин Андреевич Сомов: Письма; Дневники; Суждения современников. М., 1979. С. 72. См. также: Каталог состоящей под Высочайшим Его Императорского Величества Государя Императора покровительством историко-художественной выставки русских портретов, устраиваемой в Таврическом дворце, в пользу вдов и сирот павших в бою воинов. СПб., 1905. Т. V. № 1141. В заметках Кузмина о «таврической» выставке нет упоминания о произведениях Брюллова. См.: *Cheron G.* The Diary of Mikhail Kuzmin. 1905—1906 // *Wiener Slavistischer Almanach*. 1986. Bd. 17. P. 401 (запись от 26 сентября 1905 года).

<sup>71</sup> Государственный Русский музей. Живопись... № 807. Размеры — 281 × 213.

веты Павловны Салтыковой.<sup>72</sup> Подобные детали, впрочем, можно найти и в других произведениях Брюллова.

Претворенные в описании Кузмина портреты написаны маслом; но даже если бы остались неизвестными оригиналы, это можно утверждать с уверенностью, так как только масляная живопись — не темпера и не акварель — могла породить то впечатление величавости, царственного блеска, сияния тканей и теплого излучения плоти, ту чувственную прелесть образа, которые Кузмин столь изящно и точно воссоздал в слове.

Перечисленные живописные полотна невозможно связать с изображением Н. Н. Пушкиной. Впрочем, чтобы убедиться, что загадочная дама в «Первом ударе» вовсе не жена поэта, не обязательно апеллировать к тексту романа. Если согласиться, что у художников, подобных Кузмину, нет случайных, незначащих слов, то такой вывод можно сделать на основании единственной строки: «...красавица, как полотно Брюллова». Слово «полотно» метонимически обозначает картину, написанную маслом на холсте. Темпера, клеевые краски на этой основе применяются гораздо реже (так, слово «доска» может быть употреблено по отношению к иконе, исполненной, как правило, яичной темперой на дереве, а оттиск гравюры часто именуют «листом»). Иными словами, картина — это покрытое красками полотно.

«Полотно» в обиходе аналогично словам «картина» или «холст». Однако с этим словом связано, как мне кажется, представление не только о технике, но и о размерах произведения. Полотно — протяженный, просторный холст, в котором легко и свободно чувствуют себя величавые красавицы Карла Брюллова. Я не случайно указал известные мне размеры произведений, узнаваемых в романе Кузмина, — это действительно большие, в восприятии же начала века — громадные полотна.

Между тем портрет Н. Н. Пушкиной, на который ссылается Паперно, — небольшая изящная акварель.<sup>73</sup> Хрупкий листок бумаги, покрытый прозрачными палевыми красками, даже в переносном смысле он не может быть назван полотном.

Женщины Карла Брюллова наделены витальной, плотской энергией — вне зависимости от того, юные ли это сестры Шишмаревы, скользкие по мраморным ступеням, или же графиня Самойлова, запечатленная художником в зените ее очарования (на филладельфийском портрете ей 31 год, на полотне из Петербурга — вряд ли больше 38 лет). Образ Натальи Николаевны иного свойства. Женщина с акварели лишена ярко выраженной телесности. В ее облике нет определенности, которую создает вязкая, непрозрачная плоть масляной живописи. Образ этой задумчивой и, как кажется, слегка замкнутой красавицы с тонкими чертами удлинённого лица вступает в противоречие с представлением о полнокровных, чувственных женщинах Карла Брюллова.

Дело, впрочем, не только в характере моделей, в технике и соответствии характера образа живописным средствам. В конструкции «красавица, как полотно...» имя художника в сущности переменная величина. В ней без труда можно представить себе имена Рафаэля

<sup>72</sup> Портрет княгини М. П. Волконской (рожд. Кикиной, 1816—1856) написан не позднее 1842 года. Размеры — 103 × 85 (овал). В ГРМ поступил в 1922 году из Эрмитажа. Фигурировал на Таврической выставке (№ 1137). См.: Государственный Русский музей. Живопись... № 815. Картина «Турчанка» (1837—1839. Размеры—66,2 × 79,8) пришла в галерею в 1925 году из Румянцевского музея. Портрет Е. П. Салтыковой (рожд. графини Строгановой, 1802—1862), 1841 (размеры 200 × 142), поступил в ГРМ в 1919 году. См.: Государственный Русский музей. Живопись... № 813.

<sup>73</sup> Ее размеры: 22 × 17. Портрет этот был написан, очевидно, в конце 1831-го—начале 1832 года. В настоящее время принадлежит Всероссийскому музею А. С. Пушкина, куда был передан в 1939 году из ИРЛИ. В Пушкинский Дом портрет поступил в 1927 году от П. И. Арапова, внука Н. Н. Пушкиной-Ланской. Акварель, находившаяся в частных руках, была тем не менее известна достаточно широко. Она воспроизводилась и несколько раз экспонировалась, например на Пушкинской юбилейной выставке в Императорской Академии наук (май 1899 года), а также в Таврическом дворце в 1905 году. О портрете см.: *Беляев М. Д.* Наталья Николаевна Пушкина в портретах и отзывах современников. Л., 1930. С. 17—18; *Февчук Л. П.* Портреты и судьбы: Из ленинградской Пушкинианы. Л., 1984. С. 115; А. С. Пушкин и его время в изобразительном искусстве первой половины XIX века. Л., 1987 (без пагинации).

или Рубенса, Тициана или Ренуара — живописцев, с чьим творчеством традиционно связывается представление об определенном типе женской красоты. Для русского читателя естественно в этом ряду имя Карла Брюллова.

Риторическое уподобление такого рода сродни комплименту (комплимент как таковой содержится в стихотворении Князева). Но комплимент этот двойствен. Он характеризует не только облик дамы. Самая тривиальность сравнения, оттенок «чистой условности», о которой писал А. В. Михайлов, выдают специфический тон роковой женщины. Не случайно за этим сравнением следуют беллетристические и кинематографические клише: «Такие женщины живут в романах, Встречаются они и на экране... За них свершают кражи, преступленья, Подкарауливают их кареты И отравляются на чердаках».

Сравнение «красавица, как полотно...» предполагает, что имя художника не требует комментариев и автоматически вызывает определенные ассоциации. Но уже имена, допустим, Бронзино, Пармиджанино или Шассерио определяют иной диапазон, иную глубину сравнения. Оно характеризует героиню, возможно, более точно, но, адресованное знатоку, остается непонятым большинством читателей.

Тем более трудно представить на месте имен Брюллова или Рафаэля имя, к примеру, Дюмустье. В таком случае придется уточнить, о котором из Дюмустье идет речь, — фамилию эту носили несколько художников, работавших во Франции на рубеже XVI—XVII веков, в пору расцвета точного и вместе с тем одухотворенного карандашного портрета. Нечто подобное могло произойти, если бы Н. Н. Пушкина служила реальным прообразом фатальной красавицы. Но в таком случае Кузмину пришлось бы уточнить, какого Брюллова он имеет в виду: Карла Брюллова, который властно утвердил в сознании соотечественников неразрывно связанный с его именем определенный идеал женской красоты, или же его брата — Александра Брюллова (1798—1877), архитектора, построившего Михайловский театр, лютеранскую церковь на Невском проспекте, Пулковскую обсерваторию, тактично замкнувшего ансамбль Дворцовой площади зданием штаба Гвардейского корпуса, и в то же время известного в петербургском свете акварелиста. Имя А. Брюллова часто включается в ряд близких ему и не менее известных создателей акварельных портретов, популярных в России 1830—1840-х годов, — родоначальника этого жанра в русском искусстве П. Ф. Соколова, его последователя В. И. Гау и др.<sup>74</sup>

В 1831—1832 годах, когда Александр Брюллов писал жену Пушкина, его брат находился в Италии, где уже в течение нескольких лет работал над «Последним днем Помпеи» (1833). С Пушкиным же Карл Брюллов встретился лишь в 1836 году и затем некоторое время общался с ним в столице. Именно в это время поэт желал получить, но не получил портрет жены работы Карла Брюллова; к этой же поре относится воспоминание художника о семейной жизни Пушкина, известное, кстати говоря, в пересказе.<sup>75</sup>

Безусловным своеобразием полотен прославленного брата произведения Александра Брюллова не обладали. Но свою манеру он создал. Вот как характеризует ее искусствовед А. Греч: «Похожие друг на друга не столько лицами, сколько сквозящим в них духом эпохи, они (женщины с портретов А. Брюллова. — И. Д.) все образуют особый интимный мир тридцатых годов прошлого столетия, изумительно понятый и переданный мастером... в области краски особое пристрастие художника к розовому тону. Его находим в платьях, лентах, в отделке, на нежных девичьих лицах, на обнаженных, покатых плечах. Другая излюбленная особенность брюлловских портретов — газ. Прозрачный и воздушный, он окутывает ткани, он легкой дымкой одевает фигуру, сквозь него просвечивают руки, плечи, ленты. Розовый тон и белый газ — это лейтмотивы акварелей Брюллова... мы

<sup>74</sup> См., например: Русский акварельный и карандашный портрет первой половины XIX века из музеев РСФСР. М., 1987. Следует также отметить, что ряд акварельных портретов создал и Карл Брюллов.

<sup>75</sup> См.: Брюллова-Шаскольская Н. Пушкин и Карл Брюллов // Искусство. 1937. № 2; Гаврилова Е. Пушкин, Гоголь и Соболевский в рисунках К. Брюллова // Искусство. 1971. № 2; Порудоминский В. Брюллов. Пушкин. Время: Заметки // Панорама искусств. 8. М., 1985.

не можем не восхищаться четкой линией рисунка, приемом накладывания краски, почти всегда подчиненной графическому узору». <sup>76</sup> Эти свойства присущи именно акварелисту, чье искусство принадлежит одновременно живописи и графике. Вместе с тем они разительно отличают портреты Александра Брюллова от живописных полотен Карла. Стилистические особенности и индивидуальный почерк не позволяют перепутать произведения братьев, если, конечно, не рассматривать живопись как лишенный своеобразия материал.

Отождествление загадочной дамы, посетившей в «Первом ударе» представление оперы Вагнера, и Натальи Николаевны, возможное именно при таком подходе к пластическим искусствам, — решающее условие произвольной «пушкинской проекции» поэтического мифа Кузмина. Но именно оно позволило Паперно сделать шаг столь же рискованный, сколь и ответственный — приписать Кузмину весьма своеобразное истолкование предсмертной драмы Пушкина. Акварель Александра Брюллова не может быть даже умозрительно соотнесена с картиной его прославленного брата, следовательно, выстроенный Паперно миф о «двойнике-возлюбленном» не находит даже соответствия в трагедии 1837 года.

Ю. В. Зобнин

### «ЗАБЛУДИВШИЙСЯ ТРАМВАЙ» Н.С. ГУМИЛЕВА

(К ПРОБЛЕМЕ ДЕШИФРОВКИ ИДЕЙНО-ФИЛОСОФСКОГО СОДЕРЖАНИЯ ТЕКСТА)

И с отвращением читая жизнь мою,  
Я трепещу и проклиная...

Пушкин

#### 1

В последние годы усилия исследователей, занятых проблемой дешифровки «Заблудившегося трамвая», были сосредоточены на выявлении в тексте стихотворения системы элементов, которые могли бы быть использованы в качестве материала для интертекстуального анализа. Продуктивность подобных исследований обуславливается тем, что цитатная природа произведений поэтов-акмеистов уже неоднократно оказывалась в поле зрения историков русской литературы XX века, использовавших эту особенность текста для своих концептуальных построений. С 1987-го по 1990 год последовательно появились три крупные работы, посвященные непосредственно «Заблудившемуся трамваю», в которых ключом к толкованию стихотворения являются интертекстуальные связи. Так, Р. Д. Тименчик, выявляя семантику общекультурного «мифа о трамвае», рассматривает гумилевское стихотворение в ряду близких ему по тематике текстов и толкует его как компонент единой знаковой системы.<sup>1</sup> Л. Аллен, комментируя «Заблудившийся трамвай», опирается в своих выводах на систему реминисценций из Пушкина, Гоголя, Достоевского.<sup>2</sup> Наконец, Ю. Л. Кроль обращается к прототипическим связям с биографическими реалиями некоторых наиболее «темных»

<sup>76</sup> Греч А. Акварельные портреты А. П. Брюллова // Среди коллекционеров. 1924. № 3/4. С. 6.

<sup>1</sup> Тименчик Р. Д. К символике трамвая в русской поэзии // Символ в системе культуры. Тр. по знаковым системам. Тарту, 1987. Вып. 21. С. 135—143 (Учен. зап. Тартуск. ун-та; вып. 830).

<sup>2</sup> Аллен Л. «Заблудившийся трамвай» Н. С. Гумилева: Комментарий к строфам // Аллен Л. Этюды о русской литературе. Л., 1989. С. 113—143.

фрагментов образной системы произведения.<sup>3</sup> На работе Кроля следует остановиться подробнее, поскольку здесь предпринимается попытка создания «общей концепции стихотворения».<sup>4</sup>

Как уже было сказано, Кроль выявляет в «Заблудившемся трамвае» ряд «знаков», соотносимых с биографическими реалиями, которые, по его мнению, могут стать символами определенных периодов жизни поэта. Так, «Нева» означает местонахождение Гумилева в 1920 году, «Нил» — «знак четырех африканских путешествий поэта, начавшихся в 1908-м и окончившихся в 1913».<sup>5</sup> «Сена» — пребывание Гумилева в Париже в 1906—1908 годах. «Вокзалом, на котором можно в Индию Духа купить билет...» становится (после некоторых оговорок) Царскосельский вокзал, так как Царское Село — «место поэтического ученичества Н. С. Гумилева, живя в котором он написал и издал свою первую книгу, стал поэтом»,<sup>6</sup> т. е. символизирует эпоху 1903—1906 годов. Наконец, «дом в три окна», куда подъезжает «заблудившийся в бездне времен» трамвай, оказывается царскосельским домом Шухардиной, где в начале XX века жила семья Горенко, а «Машенька», живущая в этом доме, — Ахматовой. «„Заблудившийся трамвай“ повествует о путешествии поэта на своеобразной „машине времени“ в свое прошлое, в пору любви к „Машеньке“, наделенной чертами А. А. Ахматовой», — заключает Кроль.<sup>7</sup> «Обратная» временная последовательность событий возникла, по его мнению, под воздействием идей А. Бергсона (здесь следует закономерная ссылка на статью Э. Русинко о бергсонизме в гумилевском творчестве).<sup>8</sup>

Метод исследования, избранный Кролем (поиск скрытых в тексте стихотворения «знаков» — «вех», определяющих логику развития сюжета), а также идея об «обратном» времени представляются нам чрезвычайно плодотворными. В то же время подход к стихотворению, названный исследователем «биографическим»,<sup>9</sup> на наш взгляд, не выдерживает критики.

Весьма сомнительно, что по образу бергсоновского «чистого времени» в «Заблудившемся трамвае» организовано «биографическое время» (Ю. Л. Кроль), символом которого может стать какой-либо объект (вокзал, река, дом), связанный с жизнью и деятельностью поэта, так сказать, «внешне», «физически». На уязвимость «биографической хронологии» указывал и сам Кроль, оговариваясь, что «текст стихотворения не следует хронологии жестко».<sup>10</sup> Скажем более, реалии, выбранные им в качестве символов гумилевской биографии, весьма неоднозначны: так, например, «Сена» может символизировать не только 1906—1908, но и 1917—1918 годы (время второго посещения Гумилевым Парижа) или свадебную поездку с Ахматовой в 1910 году. «Вокзалом в Индию Духа» (если речь идет о конкретном вокзале и о конкретном путешествии) логичнее считать петербургский Николаевский вокзал — исходный пункт гумилевских путешествий. С другой стороны, если речь идет о «биографическом» времени, как можно интерпретировать смерти героя и героини, происшедшие, если следовать логике прочтения, предложенной Кролем, соответственно в 1906-м и 1903 году?

По нашему мнению, если на пути «заблудившегося трамвая» действительно встречаются «вехи», позволяющие судить о характере и направлении его маршрута, то природа их иная, нежели у «биографических символов» Кроля.

<sup>3</sup> Кроль Ю. Л. Об одном необычном трамвайном маршруте («Заблудившийся трамвай» Н. С. Гумилева) // Русская литература. 1990. № 1. С. 208—218.

<sup>4</sup> Там же. С. 208.

<sup>5</sup> Там же. С. 209.

<sup>6</sup> Там же. С. 212.

<sup>7</sup> Там же. С. 213.

<sup>8</sup> См.: Русинко Е. Lost in Space and Time: Gumilev's «Zabludivšijsja Tramvaj» // Slavic and European Journal. 1982. Vol. 26. N 4. P. 383—402.

<sup>9</sup> Кроль Ю. Л. Указ. соч. С. 208.

<sup>10</sup> Там же. С. 209.

Первые строфы «Заблудившегося трамвая» (и это было отмечено всеми перечисленными исследователями, включая и Кроля) содержат ряд автореминисценций. В первой строфе «звоны лютиц» отсылают нас к драматической поэме «Гондла», где «волшебная лютица» является важным символом. В то же время, поскольку в «Гондле» нашли отражение мотивы стихотворения «Волшебная скрипка», то реминисцентная связь устанавливается и с ним. Четвертая строфа —

...Мы проскочили сквозь рощу пальм,  
Через Неву, через Нил и Сену  
Мы прогремели по трем мостам —

отсылает нас сразу к двум стихотворениям: «Рощи пальм и заросли алоэ...» и «Разговор» (в последнем читаем: «Ты можешь выбирать между Невой и Нилом / Отдохновению благоприятный дом»). Наконец, стих шестой строфы «В Индию Духа купить билет», очевидно, соотносится с «иной Индией», Индией-виденьем из поэмы «Северный Раджа».

Подобная система автоотсылок, расположенных, как мы сейчас увидим, в соответствии с «обратной» хронологией, предполагает, что речь идет о пройденном духовном, а не «биографическом» пути, этапы которого нашли свое выражение в творчестве поэта. Действительно, и «Гондла» (1916), и стихотворения «Рощи пальм и заросли алоэ...» (1908), и «Разговор» (1913), и «Северный Раджа» (1908) — произведения программные, символизирующие целые пласты гумилевского наследия, объединенные общими мировоззренческими установками. Если мы обратим внимание на хронологию, присущую системе автоцитат, то увидим, что это действительно путешествие в прошлое, но не в «реально-биографическом», а в «духовном» пространстве. В «обратном порядке» перед нами разворачивается путь духовных исканий Гумилева: от адамизма 1912—1916 годов через пору мучительного «преодоления» символического «декадентства»<sup>11</sup> к раннему юношескому увлечению символизмом (1905—1908).

Для подтверждения нашей гипотезы необходимо обратиться к характеристике этапов этого пути.

Первые годы литературной деятельности Гумилева связаны с его «ученичеством» — сознательным стремлением к освоению опыта мэтров русского литературного декадентства (прежде всего опыта В. Я. Брюсова), ниспровергавших традиционные идеалы и воздвигавших кумир «чистой» красоты. Следуя усвоенной русскими символистами традиции немецкого романтизма, поиски «другого» мира, в отличие от мира «реального», полностью воплощен идеал совершенной красоты, Гумилев трактовал как

<sup>11</sup> Поскольку термин «декадентство» до сих пор допускает различные толкования, мы считаем необходимым уточнить наше понимание определяемого данным термином явления. Мы решительно встаем против отождествления декадентства как с символизмом (или каким-либо течением внутри символизма), так и вообще с какой-либо литературной школой, так как это неизбежно ведет к терминологической путанице. Наиболее оправданным кажется нам определение декадентства как умонастроения особого рода, которое находит выражение в разных формах общественного сознания, в том числе — в искусстве. Таким образом, мы разделяем взгляд на эту проблему Л. Силард, писавшей: «Декадентство представляет собой определенную форму умонастроения, дающую о себе знать, как правило, в эпохи общественного упадка, безвременья» (Силард Л. Русская литература конца XIX—начала XX века: 1890—1917. Будапешт, 1983. Т. 1. С. 40). Гумилев, как это видно из приведенной на с. 181 цитаты, считал декадентство мироощущением, которое оформляется символическим творчеством в особое мирозерцание. Подобным же образом высказывался и В. Я. Брюсов: «„Декадентов“ единит не стиль, но сходство и средство мировоззрений» (Брюсов В. Я. Среди стихов: 1894—1924: Манифесты, статьи, рецензии. М., 1990. С. 244). Декадентскому мироощущению давались разные характеристики (индивидуализм, эстетство, обреченность, душевная усталость и так далее), однако всегда признавалось, что подобный образ мыслей и эмоциональный склад противоположны тем, которые основываются на традициях национально-религиозного бытия. Поэтому мы определяем декадентство как умонастроение, присущее обществу в кризисные периоды его истории, характеризующиеся тотальным ревизионизмом, «переоценкой всех ценностей» (Ф. Ницше).

поиски «Индий Духа» (Гейне), творимой «священной ложью» искусства.<sup>12</sup> В этом смысле поэма о поисках «иной Индии» — «Северный Раджа» — может считаться манифестом гумилевского символизма.

Реминисцентная отсылка к «Северному Радже» в «Заблудившемся трамвае» служит в таком случае знаком жизнетворческих устремлений Гумилева-символиста. В поэме и в примыкающих к ней «утопических» стихотворениях из сборников «Романтические цветы» и «Жемчуга» жизнетворческий подтекст восходит к эстетике раннего Ницше («Рождение трагедии»), утверждающего, что в «аполлоническом сне» искусства раскрывается истинный характер бытия. «Довольно прочесть... пленительную по грезе и наивно проявившемуся тайному символизму поэму „Раджа“, чтобы убедиться, что золотые полудетские сны оптимистически окрашивают мир в глазах затаенно надеющегося на реальность самой волшебной сказки искателя», — писал в рецензии на «Жемчуга» Вяч. И. Иванов.<sup>13</sup>

Созерцание «Вокзала в Индию Духа» вызывает у героя «Заблудившегося трамвая» «тревожное томление»; это приводит нас к мысли о том, что Гумилев негативно оценивал события, связанные с актом жизнетворчества (от этого «вокзала» — рукой подать до страшной «зеленой», торгующей под вывеской с «кровавыми» буквами человеческими головами).<sup>14</sup>

Действительно, оборотная сторона всех попыток декадентского жизнестроительства (их изобилие — знак эпохи 1900-х годов) оказалась трагически-мрачной. В эссе о Вяч. Иванове С. С. Аверинцев писал: «Человек не может вправду сделаться зверем или растением, или языческим божеством: он может только вообразить себя „стихий“ — с некоторым риском сделаться при этом дурным человеком».<sup>14</sup> В. Ф. Ходасевич вспоминал: «Дело свелось к тому, что история символизма превратилась в историю разбитых жизней».<sup>15</sup>

Судьба Гумилева не была исключением. Парижские годы вообще остаются самым «темным» — в прямом и переносном смысле — периодом в жизни поэта. Известно, например, что он водил странные знакомства с чернокожими посетителями третьеразрядных парижских кафе, надолго исчезал из города, а в одно из таких исчезновений его обнаружили... в Нормандии, арестованным за бродяжничество. Тогда же он пристрастился к наркотикам.<sup>16</sup> Гумилевское «декадентство» 1906—1908 годов вело не только к более или менее безобидным «богемным» чудачествам, но и к сатанизму, который отнюдь не исчерпывался стихотворными обращениями к «другу-Люциферу».<sup>17</sup> «Помню, — вспоминала О. Л. Делла-Вос-Кардовская, — как он однажды *очень серьезно* (курсив мой. — Ю. З.) рассказывал о своей попытке вместе с некоторыми сорбонскими студентами увидеть дьявола. (...) Все очень быстро бросили эту затею. Лишь один Н. С. проделал все до конца и действительно видел в полутемной комнате какую-то смутную фигуру».<sup>18</sup>

О духовном облике Гумилева-декадента, отдавшего дань нищезанскому имморализму и уайльдскому эстетизму, мы можем судить по свидетельствам современников. Так, например, З. Н. Гиппиус писала: «Двадцать лет, вид бледно-гнойный, сентенции — старые, как шляпка вдовицы, едущей на Драгомиловское. Нюхает эфир (спохватился!) и говорит,

<sup>12</sup> См.: Иванов Вяч. Вс. Звездная вспышка (Поэтический мир Н. С. Гумилева) // Гумилев Н. С. Стихи. Письма о русской поэзии. М., 1990. С. 8.

<sup>13</sup> Аполлон. 1910. № 7. С. 39.

<sup>14</sup> Аверинцев С. С. Поэзия Вячеслава Иванова // Вопросы литературы. 1975. № 8. С. 125.

<sup>15</sup> Ходасевич В. Ф. Некрополь. М., 1991. С. 8.

<sup>16</sup> См. разд. «1906» и «1907» в кн.: Лукницкая В. К. Николай Гумилев: Жизнь поэта по материалам домашнего архива семьи Лукницких. Л., 1990. С. 36—57.

<sup>17</sup> О «сатанистских» мотивах в ранней «романтической» поэзии Гумилева см.: Слободнюк С. Л. Н. С. Гумилев. Проблемы мировоззрения и поэтики. Душанбе, 1992. С. 37—62. К сожалению, в указанной работе не достаточно ясно проведена граница между ранним и последующими этапами творчества и духовного развития поэта.

<sup>18</sup> Жизнь Николая Гумилева. Воспоминания современников. Л., 1991. С. 31—32.

что он один может изменить мир. „До меня были попытки... Будда, Христос... Но неудачные“.<sup>19</sup> А Э. Ф. Голлербах вспоминал: «В Россию вернулся рафинированный эстет, настроенный до чрезвычайности „бальмонтонно“. Кажется, не было у него знакомой барышни, которой бы он не сообщал о своем желании „быть дерзким и смелым, из пышных гроздий венки свивать“ и пр.».<sup>20</sup> В той же тональности звучит и отзыв М. Г. Веселковой-Кильштедт: «Юнец 22 лет с великим апломбом. (...) Характернейшее явление, — что-то болезненное, недовоспитанное, но ... олимпиец (...)».<sup>21</sup>

Можно, конечно, сказать, что эти суждения пристрастны. Однако сам Гумилев впоследствии с холодным отчуждением вспоминал свою юность:

Он совсем не нравится мне, это  
Он хотел стать богом и царем,  
Он повесил вывеску поэта  
Над дверьми в мой молчаливый дом.  
(«Память»)

«Золотые полудетские сны» Гумилева-символиста (Вяч. Иванов) на деле вели к духовному распаду. В 1907 году у поэта, по-видимому, начала развиваться суицидальная мания — известны, по крайней мере, две попытки самоубийства (вероятно, были и другие).<sup>22</sup>

Все это привело к осознанию необходимости пересмотреть свои взгляды на мир и на искусство, «преодолеть символизм» (В. М. Жирмунский). Однако «акмеистическому бунту» предшествовал своеобразный переходный период, для которого характерны чрезвычайно напряженные, подчас исступленные поиски истины и обостренно переживаемый поэтом разлад между «душой» и «телом». В тексте «Заблудившегося трамвая» «знаками» этих лет (1908—1913) являются цитаты из стихотворений «Роши пальм и заросли алоэ...», которое обозначило неблагополучие в мироощущении лирического героя («И чего еще ты хочешь, сердце? Разве счастье — сказка или ложь?»), и «Разговор», где противоречие между «душой» и «телом» достигает катастрофического антагонизма:

Когда зеленый луч, последний на закате,  
Блеснет и скроется, мы не узнаем где,  
Тогда встает душа и бродит, как лунатик,  
В садах заброшенных, в безлюдье площадей.

Весь мир теперь ее, ни ангелам, ни птицам  
Не позавидует она в тиши аллей.  
А тело тащится вослед и тайно злится,  
Угрюмо жалуясь на боль свою земле (...)

«Подумай, каково мне с этой бесноватой,  
Воображаемым внимая голосам,  
Смотреть на мелочь звезд; ведь очень небогато  
И просто разубрал всевышний небеса» (...)

И всё идет душа, горда своим уделом,  
К несуществующим, но золотым полям,  
И всё спешит за ней, изнемогая, тело,  
И пахнет тлением заманчиво земля.

«Идеализм» Гумилева 1908—1913 годов, конечно, далек от православного мирозерцания, но последнее уже содержится в нем как цель (см., например, поэму «Блудный

<sup>19</sup> Цит. по: Лит. наследство. 1976. Т. 85. С. 691.

<sup>20</sup> Цит. по: Николай Гумилев в воспоминаниях современников. М., 1990. С. 16.

<sup>21</sup> Цит. по: Азадовский К. М., Тименчик Р. Д. К биографии Н. С. Гумилева (Вокруг дневников и альбомов Ф. Ф. Фидлера) // Русская литература. 1988. № 2. С. 176.

<sup>22</sup> Ср.: Лукницкая В. К. Указ. соч. С. 48, 52—54.

сын»). Новым этапом в процессе восстановления ортодоксально-церковного мировосприятия в творчестве Гумилева явился его адамизм.

Адамизм как мировосприятие, близкое состоянию Адама в раю до грехопадения, был тесно связан с антисимволистской эстетикой акмеизма. Сам Гумилев, по свидетельству анонимного обозревателя журнала «Аполлон», утверждал, что «адамизм, (...) являясь не мирозерцанием, а мироощущением, занимает по отношению к акмеизму то же место, что декадентство по отношению к символизму».<sup>23</sup>

Акмеистический агностицизм в эстетике (отказ от «познания непознаваемого») базировался на известном заключении Канта: «Я не могу допустить Бога, свободы и бессмертия, если я не отниму у спекулятивного разума его притязаний на чрезмерные обобщения... Я должен был уничтожить знание, чтобы освободить место вере...».<sup>24</sup> Теоретики акмеизма трактовали попытки символистов познать «все» не только как сомнительные с точки зрения практического результата, но и как духовно порочные (нецеломудренные), поскольку «богопознание» в сущности отрицало веру в Бога.

Трагедия символизма для акмеистов была трагедией современного человека — наследника «падшего» Адама — и заключалась в том, что он сам себя загнал в тупик неразрешимых противоречий и мрачных иллюзий, а его отношение к Богу и миру неадекватно его возможностям. Он «направил свои силы в область непознаваемого»,<sup>25</sup> считая при этом чем-то низменным свою очевидную связь с «вещным» миром. Он хочет увидеть сложное там, где его нет, и, напротив, упрощает действительно сложное, пытаясь найти для непознаваемого словесное, т. е. изначально простое, воплощение. Таким образом, возвращение к «неведущему» Адаму вело к гармоническому мировосприятию, к новому воссоединению с Богом в новом раю. Таковы истоки акмеистического провиденциализма.<sup>26</sup>

Однако и в адамизме Гумилева не исчезают элементы оппозиционности ортодоксально-православному мировоззрению. В частности, в трактовке «нового Адама» не были преодолены ницшеанские мотивы «сильного человека», что в конечном счете привело Гумилева к культуре войны, «очистительный огонь» которой должен вернуть человечество к здоровому мировосприятию.

В 1916 году разочарование в адамистических надеждах на обретение в «огнезарном бою» нового рая послужило причиной обращения к старым, запечатленным еще в стихотворении «Волшебная скрипка» размышлениям о миссии художника в мире. Гумилев

<sup>23</sup> См.: Аполлон. 1913. № 1. С. 70.

<sup>24</sup> Кант И. Критика чистого разума. СПб., 1896. С. 17. «Кантианство» Гумилева подробно рассмотрено нами в диссертационном сочинении «Философские основы творчества Н. С. Гумилева» (СПб., 1992). Не имея возможности подробно изложить здесь все аспекты данной проблемы, отметим лишь, что в эпоху оформления эстетики акмеизма Гумилев не раз обращался к учению Канта. Вас. В. Гиппиус вспоминал, что в это время Гумилев стремился «насадить нечто вроде нового кантианства» на заседаниях Цеха поэтов (цит. по: Тименчик Р. Д. Заметки об акмеизме. I // Russian Literature. 1974. № 7—8. Р. 33). Центральное положение гумилевского «манифеста» — «непознаваемое по самому смыслу этого слова невозможно познать» (см.: Гумилев Н. С. Стихи. Письма о русской поэзии. С. 57) — носит несомненную агностическую окраску. Поэтому мы можем предположить, что для Гумилева сущность полемики акмеистов с символистами раскрывается именно в этой сфере: эстетике, основанной на признании «тотальной познаваемости» мира, противостоит эстетика, отражающая самоограничение миропостижения, свойственное художнику-акмеисту. Оправдывая необходимость ограничения художественного познания мира, формулируя понятие «ценность незнания», Гумилев широко использовал в «манифесте» реминисценции из кантовских «Критики чистого разума» и «Критики практического разума». Такова, например, тема «звездного неба», неоднократно употребляемая Кантом в качестве эмблемы «непознаваемости» и именно в таком значении возникающая в гумилевском «манифесте». Ср.: «Вся красота, все священное значение звезд в том, что они бесконечно далеки от земли...» (Там же. С. 57). К Канту восходит рассуждение об «эволюции личности в условиях времени и пространства» и вне их, о «внеземных существованиях», «мириадах иных возможностей бытия», Боге и «Боге живом» (Там же).

<sup>25</sup> Гумилев Н. С. Стихи. Письма о русской поэзии. С. 57.

<sup>26</sup> Об этой теме в творчестве Гумилева см.: Баскер М. Гумилев, Рабле и «Путешествие в Китай»: К прочтению одного прото-акмеистического мифа // Николай Гумилев и русский Парнас. Материалы научной конференции. СПб., 1992. С. 5—24.

выявил антиномию: искусство *гибельно*, ибо ежесекундно обманывает художника, предлагая ему адские миражи вместо страстно желаемой истины; искусство *благодатно*, ибо ежесекундно побуждает художника, отказываясь от заблуждений, искать путь к истине. Подобная трактовка роли художника нашла выражение и в драматической поэме «Гондла», где использован мотив «волшебной скрипки» (поэт — мальчик, владеющий чудесным музыкальным инструментом):

Ах, двойному заклятю покорный,  
Музыкальный, магический ход  
Или к гибели, страшной и черной,  
Или к славе звенящей ведет.

Услышанные героем «Заблудившегося трамвая» «звоны лютни», таким образом, не только указание на адамистический этап духовного пути поэта, но и символ опасностей, таящихся на пути художника.<sup>27</sup>

Если учесть «обратное» течение времени в «Заблудившемся трамvae», то «путешествие» в свое духовное прошлое, которое совершает герой стихотворения, это *погружение в пучину безбожия*, болезненное переживание собственных юношеских кощунств. Аналогом «Заблудившегося трамвая» в русской поэзии в этом смысле служит пушкинское «Воспоминание»:

...Воспоминание безмолвно предо мной  
Свой длинный развивает свиток;  
И с отвращением читая жизнь мою,  
Я трепещу и проклиная,  
И горько жалуясь, и горько слезы лью,  
Но строк печальных не смываю.

Заметим, что «Заблудившийся трамвай» — едва ли не единственное из произведений Гумилева, где тема «странствия» разрешена исключительно (если говорить о первых девяти строфах) в минорном ключе. «Снова... он оказывается под покровительством „Музы дальних странствий“, — писал об этом Л. Аллен, — и, конечно, ожидается, что по всем природным данным его душа „мореплавателя и стрелка“... таит восторг и счастье. Но получается как раз обратное. Сухой перечень этапов путешествия вызывает, кроме впечатления хаотичного нагромождения, еще какое-то чувство отчуждения, томления и чуть ли не резкой боли».<sup>28</sup>

Итак, путешествие, предпринятое героем «Заблудившегося трамвая», оказалось *страшным*, а мир его души в прошлом — *безбожным*. Страшное путешествие в безбожный мир есть не что иное, как *нисхождение в ад*. Теперь необходимо вспомнить некоторые обстоятельства этого нисхождения.

Во-первых, герой совершает его не один и даже не по своей воле, но увлекаемый силой, персонифицированной «вагоновожатым».<sup>29</sup>

Во-вторых, целью путешествия — от «улицы незнакомой» сквозь все кошмары — до «переулка с дощатым забором» — является встреча с некоей Машенькой.

В-третьих, стихотворение было писано Гумилевым в канун собственного тридцатипятилетия. Посередине странствия земного...

<sup>27</sup> Более подробно о духовных исканиях Гумилева в 1905—1916 годах см.: Зобнин Ю. В. Философские основы творчества Н. С. Гумилева. Автореф. дис. СПб., 1992. С. 8—16.

<sup>28</sup> Аллен Л. Указ. соч. С. 120.

<sup>29</sup> О вагоновожатом «Заблудившегося трамвая» как о некоей внеположной герою мистической силе, определяющей скрытый от него до поры смысл пути, писал Р. Д. Тименчик (см.: Тименчик Р. Д. Указ. соч. С. 209).

## 2

Дантовские мотивы в творчестве Гумилева известны — здесь и цикл новелл «Радости земной любви», и стихотворный цикл «Беатриче», вошедший в «Жемчуга», и ряд позднейших стихотворений, в которых обыгрываются темы и образы «Божественной комедии». Однако никто не упоминал о дантовском подтексте «Заблудившегося трамвая». Между тем аналогии очевидны даже на сюжетном уровне.

Как известно, именно в канун тридцатипятилетия Данте «заблудился в сумрачном лесу / Утратив правый путь во тьме долины» (Ад I, 2—3).<sup>30</sup> Здесь он встречается с тенью Виргилия, который именем Беатриче ведет его в адское жерло.

В канун тридцатипятилетия лирический герой Гумилева (его близость автору, как нам кажется, не вызывает сомнений) оказывается «на улице незнакомой», где и встречает таинственный трамвай, ведомый «вагоновожатым» («вожатый» — традиционное наименование Виргилия в дантовской поэме); оказывается в вагоне помимо своей воли («Как я вскочил на его подножку / Было загадкой для меня») и устремляется в прошлое, в ад собственной безбожной души.

Перед вступлением в ад Виргилию приходится испытывать сопротивление испуганного Данте:

Я начал так: «Поэт, вожатый мой,  
Достаточно ли мощный я свершитель,  
Чтобы меня на подвиг звать такой?»

(Ад II, 10—12)

Герой Гумилева, необыкновенным образом очутившийся на подножке «заблудившегося трамвая», сразу же молит вагоновожатого:

Остановите, вагоновожатый,  
Остановите сейчас вагон!

И в «Божественной комедии», и в «Заблудившемся трамвае» вожатый ведет героя до дна ада, проходит с ним через муки чистилища.

Кульминацией «Божественной комедии» является встреча с Беатриче у врат рая; Виргилий в этот момент исчезает.

Кульминацией «Заблудившегося трамвая» является встреча с Машенькой, после чего о вагоновожатом больше не упоминается.

Здесь, впрочем, необходимо перейти от перечисления очевидных параллелей к анализу дантовского подтекста в образной системе «Заблудившегося трамвая».

Генезис образа Машеньки всегда занимал одно из центральных мест в исследованиях, посвященных этому стихотворению. В частности, Л. Аллен, полагающий, что прототипом героини Гумилева является Маша Миронова из пушкинской «Капитанской дочки», упоминает о том, что «образ Машеньки теряет свое первоначальное значение идеальной женщины с легкой примесью донжуанства, чтобы уподобиться какой-то русской Беатриче и превратиться в подлинный символ России».<sup>31</sup> Как видим, имя дантовской героини здесь — скорее, удачное сравнение, нежели повод для серьезного анализа. И в «Комментариях» Л. Аллена, и в других исследованиях нет указаний на то, что Машенька действительно, без всяких оговорок, предстает в качестве «русской Беатриче» и что именно этот факт должен быть ключевым для всех дальнейших разысканий.

<sup>30</sup> Здесь и далее произведения Данте цит. по: Данте. Новая жизнь. Божественная комедия. Пер. с ит. А. Эфроса и М. Лозинского. М., 1967 (Б-ка всемирной лит. Сер. первая. Т. 28); Данте Алигьери. Божественная комедия. Пер. М. Лозинского. М., 1967 (Серия «Литературные памятники»), с указанием в скобках названия части, номера песни римской цифрой и номера стиха арабской.

<sup>31</sup> Аллен Л. Указ. соч. С. 141.

Если употребить термин Вл. Соловьева, дантовская Беатриче *софийна*: совершенство человеческое в ней есть воплощение идеального начала. Отсюда и метафизический смысл «Новой жизни» и «Божественной комедии».

Если предположить, что Машенька является «новой Беатриче», любовная коллизия в «Заблудившемся трамвае» также приобретает метафизический смысл — и это следует учитывать при поисках прототипа героини.

«Софийность» героини проявляется уже в том, что Гумилев пользуется дантовской символикой имени, заявленной еще в «Новой жизни»: «Девять раз уже после моего рождения обернулось небо света почти до исходного места, как бы в собственном своем вращении, когда моим очам явилась впервые преславная госпожа моей души, которую называли Беатриче многие, *не знавшие, что так и должно звать ее*» (Новая жизнь, I; курсив мой. — Ю. З.). Для Данте важно скрытое в имени Беатриче (Beatrice — благодатная) славословие Богородице. Имя героини Гумилева — Мария — не может не ассоциироваться с именем Пресвятой Девы.<sup>32</sup>

Явление Машеньки превращает «бурю темную крылатую», бушующую вокруг «заблудившегося трамвая», в «ветер знакомый и сладкий». В творчестве Гумилева эпитетом «сладкий», как правило, определяется сакральный объект. Так, например, в стихотворении «Андрей Рублев» «сладостное» знание вызывает созерцание иконы Богоматери:

Я твердо, я так сладко знаю,  
С искусством иноков знаком,  
Что лик жены подобен раю,  
Обетованному Творцом.

В книге «К синей звезде» (ее авторское название, как доказал М. Д. Эльзон, «Посредине странствия земного»)<sup>33</sup> эпитет «сладкий» многократно употребляется в сочетании с разнообразными символами «софийности» героини.

И наконец, право именовать Машеньку «новой Беатриче» дает нам то, что именно «Божественная комедия» — ключ к пониманию смысла встречи с ней героя стихотворения.

В статье Кроля не упоминается, что у порога «дома Машеньки» (IX строфа) происходит временной и пространственный «взрыв». Действие начинает протекать одновременно и в прошлом, и в настоящем, и в будущем лирического героя; а также в прошлом, принадлежащем не ему (реалии XVIII века в XI строфе). Пространство тоже становится одновременно и эмпирическим («дом в три окна»), и трансцендентальным («сад планет»). Вероятно, «заблудившийся трамвай», подъезжая к дому Машеньки, вторгается в какую-то совершенно иную, нежели ранее, сферу бытия.

Если попытаться, исходя из строф IX — XII, установить приметы этой «области», то можно предположить, что она включает «дом в три окна», «ноуменально» являющийся «зоологическим садом планет», из недр которого бьет «свет» (подлинная свобода). Это — дом Машеньки; встреча с ней происходит «у входа», в обществе «людей и теней» (в первом варианте стихотворения — «людей и зверей»)<sup>34</sup>.

«Дом» дантовской Беатриче — *рай*. Он предстает в «Божественной комедии» в образе «небесного сада», в котором пребывают исполненные Божественным Духом души, являющиеся в виде ослепительных, но не спящих планет:

<sup>32</sup> Ср. воспоминания К. И. Чуковского: «Что-то молитвенно кроткое слышалось в той интонации, с которой в „Заблудившемся трамвае“ он (Гумилев. — Ю. З.) произносил имя „Машенька“, такое русское, никак не вмещающееся в прежнем его словаре, где полновластно царили такие имена, как Лай-Це, Андромеда, Маб, Семирамида, Лилит» (Жизнь Николая Гумилева. С. 128).

<sup>33</sup> См.: Эльзон М. Д. На полпути // Гумилев Н. С. Посредине странствия земного. Л., 1991. С. 7—10.

<sup>34</sup> См.: Гумилев Н. С. Стихотворения и поэмы. Л., 1988. С. 514. (Б-ка поэта. Большая сер.).

Так в этом свете видел я круженье  
Других светил, и разный бег их мчал...  
(Рай VIII, 19 — 20)

Свет, который «бьет оттуда» (т. е. из недр «сада планет»), пришел в «Заблудившийся трамвай» из религиозной философии Фомы Аквинского, играющей значительную роль в дантовском мировоззрении. Природу «Божественного Света», исходящего из обиталища Божества (Эмпирей, центр рая), объясняет Данте сам Фома, встреченный им в пространстве «четвертого неба»:

Все, что умрет, и все, что не умрет, —  
Лишь отблеск Мысли, коей Всемогущий  
Своей Любовью бытие дает;  
Затем, что животворный Свет, идущий  
От Светодавца и единый с ним,  
Как и с Любовью, третьей с ними сущей,  
Струит лучи, волнением своим,  
На девять сущностей, как на зеркала,  
И вечно остается неделим;  
Оттуда сходит в низшие начала,  
Из круга в круг, и под конец творит  
Случайное и длящееся мало...  
(Рай XIII, 52 — 63)

Другими словами, Божественный свет, «бьющий оттуда», доходит до земного человеческого бытия, «случайного и длящегося мало», рассеянным, и запечатленный им образ Божий в человеке «затуманен» плотью:

Когда бы воск был вытоплен исправно  
И натиск силы неба был прямой,  
То блеск печати выступал бы явно.  
Но естество его туманит мглой...  
(Рай XIII, 73 — 76)

Отсюда следует, что истинной, а не ложной свободой в человеке является присутствующая в нем частица Божественного Света, т. е. Образ Божий.

Заметим, что понять все это Данте смог только после встречи с Беатриче у врат рая, на вершине горы чистилища (в так называемом «земном раю»). Беатриче сопровождала «мистическая процессия», состоявшая из «людей» (старцев) и «зверей» (символизирующих, в соответствии с христианской традицией, четыре евангелия):

Под чудной сенью шло двенадцать чет  
Маститых старцев, двигаясь степенно,  
И каждого венчал лилейный цвет...  
Как вслед светилам вставшие светила,  
Четыре зверя взор мой различил.  
Их лбы листва зеленая обвила;  
У каждого — шесть оперенных крыл;  
Крыла — полны очей...  
(Чистилище XXIX, 82 — 84, 91 — 95)

Сочетание «люди и тени» (окончательный вариант Гумилева) тоже может быть отсылкой к «Божественной комедии», к описанию «первого неба»:

...увидел я чреду теней,  
Беседы ждавших...  
(Рай III, 16 — 17)

По Данте, в «первом небе» рая обитают те, кто, живя праведной жизнью, когда-либо не по своей воле нарушил данный обет: поэтому здесь еще существует напоминание о плоти — в виде «светлой тени». Таким образом, «мистическая топография» Данте сохраняется Гумилевым и в первом, и в окончательном варианте описания встречи героя с Машенькой. И «земной рай» и «первое небо» являются границей собственно рая — «сада планет»:

Понял теперь я: наша свобода  
Только оттуда бьющий свет.  
Люди и тени стоят у входа  
В зоологический сад планет.

Такая встреча могла произойти, только если героиня является «новой Беатриче». Доводы будут еще более убедительными, если мы укажем на очевидную переключку этой строфы с XIII—XIV строфами поэмы «Память», где повторяется образная система XXX—XXXI песен «Чистилища» и речь может идти только о встрече с Беатриче:

И тогда повеет ветер странный,  
И прольется с неба страшный свет.  
Это Млечный Путь расцвел неожиданно  
Садом ослепительных планет.

Предо мной предстанет, мне неведом,  
Путник, скрыв лицо, но все пойму,  
Видя льва, стремящегося следом,  
И орла, летящего к нему.

Здесь также можно усмотреть дантовский подтекст. Ведь Беатриче предстает пред Данте «скрыв лицо» под белым покрывалом; среди сопровождающей ее «мистической процессии» — Грифон, соединяющий в себе «два естества» — льва (человек) и орла (Бог), который символизирует «софийную» сущность Беатриче; Данте это понимает, когда Беатриче, подняв покрывало, дает ему взглянуть в свои глаза, где «двуединая сущность» Грифона отражается разделенной на «льва» и «орла»; с этого момента Данте, «понявший все», и Беатриче идут по «небесам» рая вместе.

Таким образом, «роман» героя «Заблудившегося трамвая» и Машеньки носит черты «софийного», и одним из его аналогов в мировой литературе является «роман» Данте и Беатриче, а в отечественной — «Три свидания» В. С. Соловьева и «Стихи о Прекрасной Даме» Блока.

Поэтому представляется неверным по существу предположение Кроля, что «„Машенька“ наделена чертами А. А. Ахматовой»,<sup>35</sup> хотя, принимая во внимание приведенные исследователем документы, мы можем допустить присутствие здесь некоей смысловой контаминации.

Дело в том, что тот «роман», который предстает в «ахматовском» цикле произведений Гумилева, ни в коей мере не может быть назван «софийным». Р. Д. Тименчик, утверждая, что «черты постоянной героини его (Гумилева. — Ю. З.) ранней поэзии просвечивают обликом Анны Ахматовой»,<sup>36</sup> так воссоздавал образ героини: «В стихах этого периода меняющая обличия и исторические костюмы героиня все более стала походить на любимицу модерна, — как писал на исходе 1900-х годов искусствовед Н. Н. Врангель, „мечта наших дней» в сборном виде выглядела так: «смесь дьяволицы и серафима, — с маленькой головой и большими глазами, как у бархатной бабочки, а рот — как кровавый цветок с крошечным язычком кошечки, — смесь зла и невинности, подростка и ста-

<sup>35</sup> Кроль Ю. Л. Указ. соч. С. 210.

<sup>36</sup> См. вступительную статью Р. Д. Тименчика к публикации подборки стихотворений Гумилева (Родник. 1988. № 10. С. 20).

рушки»<sup>37</sup>. Там же приводятся и слова самой Ахматовой: «Я так привыкла видеть себя в этих волшебных зеркалах, и с головой гienны, и Евой, и Лилит, и девочкой, влюбленной в дьявола, и царицей беззаконий, и живой, и мертвой, но всегда чужой».<sup>38</sup>

Добавим, что в произведениях «ахматовского» цикла, непосредственно обращенных к «дантовской» образности («Радости земной любви», «Беатриче»), героиня противопоставлена дантовской «мадонне Биче». «Радости земной любви» откровенно полемичны по отношению к «Новой жизни»: «Одновременно с благородной страстью, которая запылала в сердце Данте Алигьери к дочери знаменитого Фолько Портинари, называемой ее подругами нежной Беатриче, Флоренция видела другую любовь (курсив мой. — Ю. З.), радости и печали которой происходили не среди холодных небесных пространств, а здесь, на цветущей итальянской земле».<sup>39</sup>

Примавера — героиня новелл Гумилева, прототипом которой бесспорно была Ахматова, является, как и ее протагонист в «Новой жизни», подругой Беатриче, но «другой», не обладающей той «софийной» полнотой совершенства, хотя и приуготовляющей к ее восприятию: Данте сопоставляет Примаверу с Иоанном Крестителем, «который предшествовал истинному свету» (Новая жизнь, XXIV).

Еще менее вероятна версия о «пушкинском» происхождении Машеньки, хотя вообще в гумилевоведении эта версия достаточно распространена. Против нее восстает сам текст стихотворения. Маша Миронова вовсе не «умерла», ожидая «жениха», а, напротив, счастливо соединилась с Гриневым после перенесенных испытаний. Более того, одиннадцатая строфа стихотворения с ее реалиями XVIII века (что, собственно, и послужило главным образом причиной обращения исследователей к «Капитанской дочке») противоречит событиям повести Пушкина. Гринев, как известно, не ходил «представляться императрице», а попал в Следственную комиссию. К Екатерине II ездил его невеста, т. е. сама Машенька, выхлопотала прощение, и затем не только увиделась с ним вновь, но и произвела на свет многочисленное потомство, которое, по словам Издателя, благоденствовало в Симбирской губернии.<sup>40</sup>

Но существует третья версия, которая называет прототипом героини «Заблудившегося трамвая» М. А. Кузьмину-Караваеву (1888 — 1911), дочь А. Д. Кузьмина-Караваева и К. Ф. Лампе, кузину поэта. О ней пишут в своих мемуарах С. К. Маковский<sup>41</sup> и А. А. Гумилева (Фрейганг).<sup>42</sup> Эта версия представляется нам наиболее убедительной.

Во-первых, само имя Маши Кузьминой-Караваевой могло прийти в указанные источники либо со слов самого Гумилева, либо в качестве свидетельства очевидца, так как, в отличие от Ахматовой и Маши Мироновой, Маша Кузьмина-Караваева никому не была известна и умерла от чахотки, едва достигнув 23 лет.

Во-вторых, обстоятельства «слепневского» романа 1911 года чрезвычайно близки «софийной» традиции.

А. А. Гумилева, невестка поэта, посвященная в скрытые от посторонних глаз семейные истории, писала в 1956 году следующее: «В жизни Коли было много увлечений. Но самой возвышенной и глубокой его любовью была любовь к Маше. (...) Маша с первого взгляда произвела на поэта неизгладимое впечатление. Это была высокая тоненькая блондинка с большими грустными голубыми глазами, очень женственная. (...) Как-то раз Маша ему откровенно сказала, что не вправе кого-либо полюбить и связать, так как она давно больна и чувствует, что ей недолго осталось жить. Это тяжело действовало

<sup>37</sup> Там же.

<sup>38</sup> Там же.

<sup>39</sup> Цит. по: Гумилев Н. С. Собр. соч.: В 4 т. Вашингтон, 1968. Т. 4. С. 5.

<sup>40</sup> См. об этом: Фридлендер Г. М. Русская литература глазами французского ученого // Русская литература. 1991. № 3. С. 188.

<sup>41</sup> Маковский С. К. Николай Гумилев по личным воспоминаниям // Николай Гумилев в воспоминаниях современников. С. 88.

<sup>42</sup> Гумилева А. А. Николай Степанович Гумилев // Там же. С. 121—122.

на поэта. (...) Осенью, прощаясь с Машей, он ей прошептал: „Машенька, я никогда не думал, что можно так любить и грустить“.<sup>43</sup>

В приведенном отрывке вовсе не так много литературного вымысла, как это может показаться на первый взгляд: особенно это становится очевидным, если вспомнить некоторые подробности платонического романа Гумилева и Маши.

В ноябре 1911 года поэт приезжал в финский санаторий, где находилась тогда умирающая Маша. Однако в состоянии ее, как это часто бывает у чахоточных перед смертью, наступило улучшение, и она решила ехать лечиться в Италию. 24 декабря 1911 года Гумилев провожал Машу в Сан-Ремо; казалось, ничто не предвещало трагедии:

Но ты снегу улыбнешься,  
Ты на льду не подскользнешься,  
Принесут тебе письмо  
С надушенной подкладкой,  
А на нем сияет сладкий,  
Милый штемпель — Сан-Ремо.  
(«Хиромант, большой бездельник...»)

Письмо, о котором мечтал поэт, так и не пришло. 29 декабря 1911 года Машенька Кузьмина-Караваева, приехав в Сан-Ремо, умерла.

В жизни Гумилева, при том, что она изобиловала драматичными любовными историями, не было другого романа, обладавшего столь трагической завершенностью. Только история любви поэта к Машеньке Кузьминой-Караваевой может поэтому оправдать метафизику любовной истории «Заблудившегося трамвая»: «земной роман» завершен полностью, следует его *идеальное* продолжение. И это перекликается с поэмой Данте, в которой повествуется о встрече с умершей возлюбленной на берегах Леты:

В венке олив, под белым покрывалом,  
Предстала женщина, облачена  
В зеленый плащ и в платье огнеалом.  
И дух мой, — хоть умчались времена,  
Когда его ввергала в содроганье  
Одним своим присутствием она,  
А здесь неполным было созерцанье, —  
Пред тайной силой, шедшей от нее,  
Быллой любви изведал обаянье.  
(Чистилище XXX, 31 — 39)

Только подобное — безусловно трагическое идеальное переживание может соответствовать пафосу IX—X строф «Заблудившегося трамвая»:

А в переулке забор дощатый,  
Дом в три окна и серый газон...  
Остановите, вагоновожатый,  
Остановите сейчас вагон.  
Машенька, ты здесь жила и пела...

Как и «роман» с Ахматовой, «слепневская история» 1911 года оставила значительный след в творчестве Гумилева — стихи так называемого «караваевского альбома» и примыкающие к ним стихотворения, написанные уже после смерти Маши («Родос», «Утешение» и др.). Их героиня неожиданно оказывается близка к тургеневскому пониманию красоты с его «мудрой стыдливостью» (И. Ф. Анненский). «Караваевские» стихотворения настолько отличны от других, написанных тогда же лирических произведений Гумилева, что,

<sup>43</sup> Там же. С. 121—122.

посылая на суд Вяч. Иванову четыре из них, Гумилев был заранее уверен в упреках мэтра за отступничество от «заветов символизма». <sup>44</sup> Кажется, что здесь впервые в гумилевском творчестве явился «софийный» свет, характерный для лирики поэта в последние годы.

Таким образом, трагический биографический «сюжет», связанный с Машей Кузьминой-Караваевой, оказывается наиболее близким теме «Заблудившегося трамвая». Однако время в стихотворении не «биографическое», и события, связанные с гибелью Машеньки, воплощаются в реалиях XVIII, а не XX века. Возникает вопрос, нет ли здесь какой-либо исторической параллели? Возможно, события, подобные тем, которые сопутствовали смерти Маши Кузьминой-Караваевой, имели место и в XVIII веке. Не было ли похожей ситуации в судьбе какого-то из поэтов той эпохи?

Обратимся к истории создания «Заблудившегося трамвая». «Все пятнадцать строф сочинены в одно утро, — пишет И. В. Одоевцева, — без изменений и поправок. Все же одну строфу он переделал. В первом варианте он читал:

Знаю, томясь смертельной тоскою,  
Ты повторяла: Вернись, вернись!  
Я же с напудренною косою  
Шел представляться Императрикс

вместо:

Как ты стонала в своей светлице...

и так далее...

Машенька в то первое утро называлась Катенькой. <sup>45</sup> Добавим, что приведенный Одоевцевой по памяти вариант строфы ныне документально подтвержден автографом, найденным в архиве поэта в РГАЛИ. <sup>46</sup>

Вопрос в том, зачем понадобилось Гумилеву менять строфу? Первый вариант ничем не уступает окончательному — ни по стилю, ни по смыслу. Возможно, все изменения произошли только потому, что необходимо было появление в окончательном варианте последнего стиха XI строфы («И не увиделся вновь с тобой...»). Зная цитатную природу «Заблудившегося трамвая», мы вправе заподозрить здесь реминисценцию, являющуюся ключом к дешифровке эпизода.

Другим «ключом» может стать игра с именами, превратившая, если верить И. Одоевцевой, «Катеньку» в «Машеньку». Сама Одоевцева полагала, что замена произошла «в честь „Капитанской дочки“, из любви к Пушкину». <sup>47</sup> Ранее мы говорили, почему это предположение кажется неубедительным, но даже если это и было так, то все равно остается непонятной причина появления первого имени — *Катенька*. Не имя ли это героини похожего литературно-биографического «сюжета», жившей в XVIII веке; подобно тому, как адресатом «Заблудившегося трамвая», если наше предположение верно, стала умершая Машенька Кузьмина-Караваева?

Итак, стих «И не увиделся вновь с тобой» может быть реминисценцией из стихотворения, написанного русским поэтом XVIII века, жившим в Петербурге, и обращенного к умершей женщине, которую звали Екатериной. Вероятно, в жизни этого поэта и адресата его стихотворения произошли события, похожие на историю 1911 года (болезнь, разлука, смерть героини).

Все сказанное не оставляет сомнений в источнике: это — державинское «На смерть Катерины Яковлевны, 1794 году июля 15 дня приключившуюся» («Уж не ласточка сладкогласная...»):

<sup>44</sup> См. об этом: *Тименчик Р. Д.* Заметки об акмеизме (III) // *Russian literature*. 1981. № 9. P. 181.

<sup>45</sup> *Одоевцева И. В.* На берегах Невы. М., 1989. С. 273.

<sup>46</sup> См.: *Гумилев Н. С.* Стихотворения и поэмы. С. 513.

<sup>47</sup> *Одоевцева И. В.* Указ. соч. С. 273.

О, ты, ласточка сизокрылая!  
 Ты воротишься в дом мой весной;  
 Но ты, моя супруга милая,  
 Не увидишься век уж со мной.

Екатерина Яковлевна Державина (урожденная Бастидон) была женщиной замечательной. Их союз с Державиным продолжался шестнадцать лет, и все это время она была не только женой, но и другом, спутником и помощником поэта. Екатерина Яковлевна принимала участие в административной деятельности мужа, а это требовало и ума, и мужества, ибо период губернаторства в Петрозаводске и Тамбове был весьма бурным и в конечном счете неблагоприятным для Державина. Она была знакома с выдающимися людьми той эпохи; сама писала стихи, рисовала, вырезала силуэты (ее силуэт Хемницера приложен к собранию сочинений 1799 года).

После того как в 1788 году противники Державина спровоцировали скандал в доме тамбовского председателя гражданской палаты Чичерина, Екатерина Яковлевна, вовлеченная интригами в конфликт, от полученного потрясения занемогла — здоровье ее уже к тому времени было расшатано «нездоровым климатом» Тамбова, и достаточно было толчка, чтобы процесс начал развиваться необратимо. После опалы и суда по ложному обвинению в злоупотреблениях Державин был вновь приближен ко двору. Поэтому он часто отлучался из Петербурга в Царское Село — «представляться императрице». Екатерина Яковлевна, смертельно больная, как могла поддерживала мужа. Известен трогательный факт — когда поэту срочно потребовалось поднести Екатерине II новые стихи, а перебеленных списков в этот момент у него не оказалось, Екатерина Яковлевна отдала ему свою тетрадь, куда она — тайно! — переписывала все стихотворения мужа, заботясь о том, чтобы ничто из его творений не пропало.

Об обстоятельствах ее смерти рассказывается в воспоминаниях Д. Б. Мертваго, доверенного лица Державина. О своем приезде в Петербург летом 1794 года он пишет следующее: «Я нашел там благодетеля своего в самом грустном положении: жена его больная, при смерти, и через несколько дней она скончалась при мне; он — в ссоре со всеми знатными боярами; императрица им недовольна. Рассказывая ему все мои несчастные обстоятельства, я просил доброго его совета, не ожидая от него никакой помощи; но он, придумывая разные способы, через несколько дней, несмотря на болезнь жены ему милой, поехал на праздник в Царское Село, только для того, чтобы узнать, получил ли генерал-прокурор донесение губернатора и что думает он сделать. Катерина Яковлевна, уже смерти ожидавшая, лежала в постели; я сидел возле нее, держа ее за руку; муж, ходя близ кровати, говорит: „Как мне ехать в Царское Село и оставить ее на два дня!“ Она, его подозвав, сказала: „Ты не имеешь фавору, но есть к тебе уважение: поезжай, мой друг, ты можешь просить за него; Бог милостив: может я проживу столько, что благодаря с тобой проститься“. Гаврила Романович страстно любил свою жену, но поступил благородно... Вскоре скончалась Катерина Яковлевна, женщина действительно отличных достоинств...».<sup>48</sup> Следует также отметить, что Державин, вероятно, до конца не мог поверить в неотвратимость катастрофы. Так, например, в конце апреля 1794 года он писал Дмитриеву: «Катерина Яковлевна моя насилу, насилу теперь только стала отдыхать и воскресать из мертвых».<sup>49</sup> Возможно, поэтому он и решился на поездку в Царское:

<sup>48</sup> Цит. по: Грот Я. К. Жизнь Державина. СПб., 1880. Т. 1. С. 680—681. Этот капитальный труд, вероятнее всего, был известен Гумилеву, который в последние годы жизни увлекся идеей «поэтократии» и интересовался биографиями поэтов — государственных деятелей. Так, в начале 1921 года он сделал доклад в Союзе Поэтов под названием «Государственная власть должна принадлежать поэтам» (см. об этом: Жизнь Николая Гумилева. С. 272). Лучшей иллюстрации для подобного доклада, чем судьба Державина, история отечественной литературы не дает. Добавим, что в 1920—1921 годах Гумилев много общался с В. Ф. Ходасевичем — знатоком державинского творчества и будущим биографом Державина.

<sup>49</sup> Грот Я. К. Указ. соч. С. 679.

Как ты стонала в своей светлице,  
Я же с напудренною косой  
Шел представляться императрице  
И не увиделся вновь с тобой.

Гумилев, провозжая Машу Кузьмину-Караваеву в Сан-Ремо, тоже не предполагал вечной разлуки, хотя и знал об угрожающей его любимой опасности. Так судьбы Державина и Екатерины Яковлевны, Гумилева и Маши переплелись в поэтико-фило-софском пространстве, пересеченном огненной дорожкой «заблудившегося трамвая»: частная любовная трагедия «объективизировалась» из личного в «общественное» бытие, приобрела универсальный, символический характер. Но судьба героини «Заблудившегося трамвая» не будет нам ясна до конца, если мы не вспомним, что за этими историями XVIII и XX веков скрыто стоит и трагедия, разыгравшаяся в последнее десятилетие XIII века не только в «эмпирическом», но и в трансцендентальном пространстве.

Нечто подобное по сюжету (тревожные предчувствия Данте, внезапная смерть героини) содержится и в «Новой жизни».<sup>50</sup> Присутствие среди прототипов Машеньки Беатриче позволяет уяснить нравственный и религиозный смысл любовной коллизии «Заблудившегося трамвая».

Беатриче — та, которую предали:

Но чуть я, между первым и вторым  
Из возрастов, от жизни отлетела, —  
Меня покинув, он ушел к другим.  
(Чистилище XXX, 124—126)

Беатриче — вдохновительница дантовского «пути» («вожатый» Виргилий — лишь слуга ее воли) — открывает Данте смысл совершенного им путешествия: пройдя сквозь ужас ада и огонь чистилища, он искупал грех предательства и, возвращаясь к «благодатной», — спасался:

Он устремил шаги дурной стезей  
К обманным благам, ложным изначала,  
Чьи обещанья — лишь посул пустой.  
Напрасно я во снах к нему взывала  
И наяву, чтоб с ложного следа  
Вернуть его: он не скорбел нимало.  
Так глубока была его беда,  
Что дать ему спасенье можно было  
Лишь зрелищем погибших навсегда.  
И я ворота мертвых посетила,  
Прося, в тоске, чтобы ему помог  
Тот, чья рука его сюда взводила.  
(Чистилище XXX, 130—141)

Таким образом, мы приходим к пониманию смысла путешествия героя гумилевского стихотворения в ад юношеского «безбожия»: оно — знак «ухода» от Машеньки, «предательства», искупить которое можно лишь «заплатив оброк / Раскаянья, обильного слезами» (Чистилище XXX, 144—145).

Путешествие Данте к Беатриче завершается в «Божественной комедии» символическим ритуалом: Данте пьет воду Леты, отказываясь тем самым от своего

<sup>50</sup> И муж предстал мне, бледный и согбенный,  
И рек: «Что медлишь? Весть ли не дошла?  
Так знай же: днесь мадонна умерла!»

(Новая жизнь, XXIII)

прошлого, забывая себя прежнего, отрекаясь от гордыни. Это отречение (забвение) упраздняет окончательно все грехи, порожденные прежним «Я» героя:

...я молвил: «Я не вспоминаю,  
 Чтоб я когда-либо чуждался вас,  
 И в этом я себя не упрекаю»  
 Она же: «Если ты на этот раз  
 Забыл, — и улынулась еле зримо, —  
 То вспомни, как ты Лету пил сейчас;  
 Как судят об огне по клубам дыма,  
 Само твое забвенье — приговор  
 Виновной воле, устремленной мимо».  
 (Чистилище XXXIII, 91—99)

Точно таким же ритуалом оканчивается и путешествие героя «Заблудившегося трамвая»: поэт совершает символическое отпевание собственного прошлого «Я», одновременно славя Машеньку, препоручая себя — ей:

...отслужу молебен о здравии  
 Машеньки и панихиду по мне.

Он полностью отказывался от всего, связанного с прошлыми «декадентскими» дерзаниями. Этот духовный переворот, происшедший с Гумилевым в последние годы жизни, отмечен в свидетельствах близких ему людей. «Он был совсем простой человек потом», — говорила Ахматова.<sup>51</sup> А И. В. Одоевцева приводила слова самого Гумилева: «...Я поздно развился. До „Чужого неба“ все мое малоценно и неоригинально. Я по-настоящему только теперь начинаю разворачиваться — на половине жизненного пути».<sup>52</sup>

Грех «ухода» от Машеньки искуплен возвращением к ней. Характер же этого возвращения могут прояснить слова сына поэта, Л. Н. Гумилева, много размышлявшего над этим стихотворением и пришедшего в конце концов к заключению: «Машенька — Россия».<sup>53</sup>

Мария Лялина (США)

## ВЛИЯНИЕ ФРАНЦУЗСКОЙ ПОЭЗИИ XIX ВЕКА НА РАННЕЕ ТВОРЧЕСТВО МАКСИМИЛИАНА ВОЛОШИНА

В настоящее время частота выхода в свет волошинских сборников свидетельствует о популярности его более поздней поэзии, в частности стихов о войне и революции «Неопалимая Купина» и «Путями Каина», а также крымской мифологическо-пейзажной лирики. Безусловно, мистическая философия Волошина, его постижение русской истории отвечают существующему в данный момент в русском обществе стремлению к переосмыслению своего прошлого и поискам духовности. Тем не менее сейчас, когда благодаря работам И. Куприянова, В. Купченко, А. Лаврова и др. в русском литературоведении появилось новое направление — волошиноведение, настал момент для серьезного анализа и его более ранней поэзии.

<sup>51</sup> Цит. по: Лукницкая В. К. Материалы к биографии Н. Гумилева // Гумилев Н. С. Стихотворения и поэмы. Тбилиси, 1988. С. 42.

<sup>52</sup> Одоевцева И. В. Указ. соч. С. 169.

<sup>53</sup> Сообщено М. Д. Эльзоном со слов Н. В. Гумилевой.

Любопытно, что интерес западных славистов к Волошину относительно недавнее явление. Стимулом для этого стал двухтомник произведений Волошина, выпущенный издательством ИМКА-ПРЕСС в Париже в 1982 году.<sup>1</sup> Это издание сопровождалось обширными вступительными статьями и комментариями Б. Филиппова и Э. Райса. В том же году в Мюнхене К. Вальдрафен была защищена диссертация «Максимилиан Волошин как художник и критик».<sup>2</sup>

Большинство стихотворений, написанных Волошиным на протяжении первого десятилетия XX века, вошло в его первый сборник «Годы странствий» (1910), представляющий собой довольно эклектичное собрание стихов, написанных в духе разных поэтических школ. Из-за отсутствия в этой книге ярко выраженного индивидуального стиля критики, как правило, ограничивались при упоминании о ней лишь общими замечаниями. Тем не менее практически все комментаторы сходятся на том, что основная тенденция первого сборника — ориентация на французскую поэзию. Впервые это было отмечено В. Брюсовым в рецензии на «Годы странствий», опубликованной в журнале «Русская мысль» (1910). Брюсов выделил два источника воздействия французской поэзии XIX века на Волошина. С одной стороны, импрессионизм ранних декадентов, с другой — «чеканность» стиха и законченность образов парнасцев.<sup>3</sup> Е. Ланн, автор единственной прижизненной монографии о Волошине, называет его «воспитанником французских символистов» и «прекрасным выходцем из чужой нам французской культуры».<sup>4</sup> Публикации последних лет еще более высветили французское влияние на раннего Волошина. Так, В. Мануйлов пишет в статье «М. Волошин — поэт, мыслитель, художник»: «Парижские стихотворения Волошина поражают своей пластичностью, зримостью, осязаемостью, унаследованными от русских и французских писателей XIX века, поэтов-парнасцев».<sup>5</sup> С. Наровчатов, автор вступительной статьи к сборнику стихотворений Волошина, вышедшему в серии «Малая библиотека поэта», метко характеризует особенность его ранней лирики как «импрессионистическую прививку к парнасскому стволу».<sup>6</sup> На протяжении последних лет в США также появилось несколько интересных работ о раннем периоде творчества Волошина. Монография С. Марш целиком посвящена явлению *синастезии* (греч. «воспринимаемая вместе»), т. е. смешению или взаимозамещению восприятий, поступающих от разных органов чувств, в стихотворениях Волошина.<sup>7</sup> Марш приводит многочисленные примеры «звучания» красок и «окраски» звуков в его поэзии, объясняя подобные явления влиянием французского модернизма. Б. Шерр в своей статье «Максимилиан Волошин и поиск форм(ы)» также подчеркивает ориентацию Волошина на начальном этапе на французские модели.<sup>8</sup> Статья Н. Рохлиной «Метафизическая концепция света или неоплатонический принцип эманации в поэзии Максимилиана Волошина»<sup>9</sup> затрагивает, в частности, и его ранние произведения. Рохлина рассматривает мифологическое содержание, синастезию и метафору как три основных компонента ранней поэзии Волошина и приводит интересный анализ символики цвета и функции драгоценных камней в стихах парижского цикла.

Действительно, целый ряд стихотворений книги «Годы странствий» отличают элементы эстетики и поэтики, заимствованные из французской поэзии. Думается, что оригиналь-

<sup>1</sup> Волошин Максимилиан. Стихотворения и поэмы: В 2 т. Р., 1982.

<sup>2</sup> Wallrafen Claudia. Maximilian Voloshin als Künstler und Kritiker. München, 1982.

<sup>3</sup> См.: Брюсов Валерий. «Максимилиан Волошин». Далекие близкие // Брюсов Валерий. Собр. соч.: В 7 т. М., 1975. Т. 6. С. 342.

<sup>4</sup> Ланн Е. Писательская судьба Максимилиана Волошина. М., 1927. С. 8.

<sup>5</sup> См.: Волошинские чтения. М., 1981. С. 3—11.

<sup>6</sup> См.: Волошин М. Стихотворения. Л., 1982. С. 5—40.

<sup>7</sup> Marsh Cynthia. M. A. Voloshin: Artist-Poet; A Study of the Synaesthetic Aspects of His Poetry. Birmingham Slavonic Monographs. № 14. Birmingham, 1983.

<sup>8</sup> Scheer Barry P. Maximilian Voloshin and the Search for Form(s) // Slavic and East European Journal. 1991. № 4. P. 518—536.

<sup>9</sup> The Silver Age in Russian Literature. Harrogate, 1990. P. 32—58.

ность первого волошинского сборника проявилась именно в этих «французских» стихах, благодаря самобытному использованию заимствованных поэтических приемов.

Парнас был одной из самых влиятельных литературных школ во Франции в середине прошлого века, наиболее яркими представителями которой были Т. Готье, Т. де Банвиль, Леконт де Лиль, ранний Малларме и отчасти Бодлер. Готье призывал поэтов ориентироваться на ваятелей, т. е. стремиться к созданию «осязаемого» стихотворения, подобного скульптуре. Парнасцы максимально приблизили искусство слова к пластическим искусствам. Они практически ликвидировали лирическое начало в своих стихах, стремясь вместо субъективных эмоций представить внеличностную, статичную и отчетливо вылепленную картину мира. Четкие, близкие к совершенству размеры и рифмы также передавали идею стабильности и неизменности мира. Произведения искусства явно преобладают в системе ценностей Парнаса над природой и человеческими эмоциями. Парнасцам принадлежат многочисленные стихотворения, описывающие древние руины, скульптуры и драгоценные камни. Сборник Т. Готье «Эмали и камней» по праву можно считать лучшим примером подобной поэзии.

Направление, пришедшее на смену Парнасу и известное под довольно условным названием «французский символизм», было в значительной степени реакцией на эту лишенную лирического начала поэзию. Опираясь на наследие Бодлера, такие поэты, как Верлен, Рембо и Малларме, выступили за иррациональную, отрицающую обычную логику поэзию и объявили своей главной задачей выявление мимолетного настроения. Объективная реальность была для этих поэтов второстепенной по сравнению с субъективным миром эмоций. Подобное искусство допускало выражение идей лишь в скрытой форме, через так называемые символы, которые могли быть восприняты интуицией, а не логикой. Поэты-символисты привнесли во французскую поэзию новые способы версификации, создав *свободный стих* (*vers libre*), отказавшись таким образом от строгих парнасских эталонов. Многочисленные инверсии, переносы, ассонансы и аллитерации раскрепостили стих и позволили достигнуть максимальной свободы выражения. Искусство французских символистов было фактически применением в поэзии импрессионистической техники, зародившейся в живописи. Р. Мозер, автор книги «Французский символизм. Живопись — Литература — Музыка», подчеркивает «исключительную важность, придаваемую символистами музыке слова, их поиск суггестивного искусства, т. е. те критерии... которые... характерны именно для импрессионистического искусства».<sup>10</sup> Учитывая многозначность термина «символ», кажется разумным использовать в рамках данной статьи слово «импрессионизм» для определения поэзии французских символистов.

Интерес Волошина к французской культуре хорошо известен. На протяжении ряда лет живя в Париже, он неустанно изучает прошлое и настоящее Франции, следит за новыми веяниями в искусстве, пишет статьи о французской живописи и литературе, активно переводит из Малларме, Эредиа, Ренье и др. Собственные высказывания Волошина позволяют заключить, что именно казалось ему самым существенным во французской поэзии прошлого столетия. Примечательна краткая, но четкая характеристика ее основных направлений из рецензии Волошина «„Стихотворения“ Ивана Бунина»: «Среди французских поэтов XIX столетия вполне точно наметились две группы: поэты-живописцы и поэты-музыканты. Поэты романтической школы были живописцами. Музыки они не понимали и не любили. (...) Поэты „Парнаса“ — Леконт де Лиль, Эредиа довели точность красочных свойств слова до крайних пределов. Они писали густыми эмалевыми красками, подобными краскам Гюстава Моро. Неведение музыки продолжалось до символистов. Малларме и Верлен поставили перед поэзией музыкальные задачи. Малларме говорил: „В наше время симфония заменила фреску“.<sup>11</sup> Рассматривая Парнас и символизм как два отдельных течения во французской литературе, Волошин в то же время отмечает, что в России, где «пластическая и звуковая сторона стиха развивалась одновременно»,

<sup>10</sup> Moser Ruth. L'Impressionisme Français. Genève, 1952. P. 276.

<sup>11</sup> Волошин Максимилиан. Лики творчества. Л., 1988. С. 490—491.

они были фактически едины. Это последнее замечание Волошина отражает скорее его собственные представления, чем реальный факт русского литературного процесса. В русской поэзии XIX—начала XX века, действительно, существовали примеры стихов в духе Парнаса и импрессионизма, но таких литературных направлений не возникло. Подобные стихи остались лишь приметой индивидуального стиля того или иного поэта. Л. Гинзбург пишет: «В русской литературе второй половины XIX века, наряду с реалистическим романом, живет поэзия Тютчева, Фета, романтическая по своим истокам и постепенно смыкающаяся с новым импрессионистическим направлением в искусстве».<sup>12</sup> Что касается элементов парнасского стиля, они были особенно явственны в стихотворениях акмеистов, которых поэтоу часто называют неопарнасцами. Однако в начале XX века отдельные черты стиля акмеистов только зарождались. Так как они отчетливо проявились в поэзии Волошина, С. Марш называет его, наряду с Кузминым и Анненским, предшественником акмеизма.<sup>13</sup> Таким образом, ранняя волошинская поэзия, при видимом заимствовании уже разработанных во Франции поэтических систем, внесла новое в русскую поэзию начала нынешнего столетия. Анализ нескольких стихотворений из книги «Годы странствий» иллюстрирует, как парнасское и импрессионистическое течения взаимодействуют в контексте волошинского поэтического мира.

Стихотворения «На форуме» и «Акрополь» были написаны в 1900 году во время путешествия Волошина по Италии и Греции. Вдохновленный величественной культурой античности, запечатленной в древних руинах, он пишет эти строки в стиле Парнаса. В духе поэтов-парнасцев Волошин выделяет архитектуру как высшее проявление античного искусства.

Сохранившиеся на протяжении веков руины становятся для поэта символом вечности и незыблемости гения, воплотившего свое вдохновение в застывшем камне. Заимствуя популярный у парнасцев античный мотив, Волошин обогащает его своим собственным мистическим восприятием времени и истории. В стихотворении «На форуме», например, время уступает место вечности, отрицая тем самым хронологическую историю:

Арка... Разбитый карниз,  
Своды, колонны и стены,  
Это обломки кулис  
Сломанной сцены.  
Здесь пьедесталы колонн,  
Там возвышается ростра,  
Где говорил Цицерон  
Плавно, красиво и остро.  
Между разбитых камней  
Ящеры быстрых движенье.  
Зной неподвижных лучей,  
Струйки немолчное пенье.  
Здание на холм поднялось  
Цепью изогнутых линий.  
В кружеве легких мимоз  
Очерки царственных линий.  
Вечер... И форум молчит.  
Вижу мерцанье зари я.  
В воздухе ясно звучит  
Ave Maria!

Для Волошина нет никакого противоречия в том, что лирический герой одновременно представляет произносящего речь Цицерона и слышит христианский гимн «Ave Maria».

<sup>12</sup> Гинзбург Людья. О лирике. Л., 1974. С. 195.

<sup>13</sup> Marsh Cynthia. Op. cit. P. 6.

Находясь под влиянием антропософских идей Рудольфа Штайнера, Волошин относился к различным религиям как к разным способам постижения единой истины. Парнасская тема античности приобрела в данном стихотворении новое звучание, благодаря ее соединению с христианским мотивом. Если парнасцы стремились восстановить равновесие видимого мира, разорванного на части в предшествующую эпоху романтизма, то Волошин пытался установить духовную гармонию между различными культурными эпохами и религиозными воззрениями.

Оба стихотворения иллюстрируют основную особенность французской лирики, которую Гинзбург определяет как опосредованное выражение лирического чувства через описание внешних объектов. Хотя в обоих стихотворениях Волошин употребляет личные местоимения («Вижу мерцанье зари я», «Ночь взглянула мне в лицо»), этот голос принадлежит остраненному наблюдателю, а не субъекту лирической эмоции.

Остановимся теперь более подробно на стихотворении «Акрополь»:

Серый шифер. Белый тополь.  
 Пламенеющий залив.  
 В серебристой мгле олив  
 Усеченный холм — Акрополь.  
 Ряд рассеченных ступеней,  
 Портик тяжких Пропилей,  
 И за грудями камней  
 В сетке легких синих теней  
 Искры мраморных аллей.  
 Небо знойно и бездонно —  
 Веет синим огоньком.  
 Как струна звенит колонна  
 С ионийским завитком.  
 За извивами Кефиза  
 Заплелись уступы гор  
 В рыже-огненный узор...  
 Луч заката брызнул снизу...  
 Над долиной сноп огней...  
 Рдеет пламенем над ней он —  
 В горне бронзовых лучей  
 Загорелый Эрехтейон...  
 Ночь взглянула мне в лицо.  
 Черны ветви кипариса.  
 А у ног, свернув кольцо,  
 Спит театр Диониса.

Это стихотворение, близкое по своей эстетике Парнасской школе, в то же время вызывает аналогию с сонетом Бодлера «Соответствия», который обозначил переход Бодлера от Парнаса к символизму. В начальных строках сонета природа метафорически представлена как архитектурное сооружение:

*La Nature est un temple où de vivants piliers  
 Laissent parfois sortir de confuses paroles.*

(Природа — это храм, где от живых колонн исходят спутанные слова.)

Волошин развивает эту метафору, представляя природу и архитектуру как два равноправных компонента мира, плавно переходящих друг в друга. Акрополь похож по форме на усеченный холм, колоннада — на аллею деревьев, а уступы гор напоминают яркий монументальный узор, как будто созданный рукой художника. В результате литерализации бодлеровской метафоры «живые колонны» превращаются у Волошина в реальную «колонну с ионийским завитком».

Сонет Бодлера был важен для Волошина своей главной темой соответствий между визуальным и акустическим восприятием, а также между запахом и вкусом. Соответствия между различными ощущениями приводят к их смешению и взаимозамещению (к синестезии):

Comme de longs échos qui de loin se confondent  
En une ténébreuse et profonde unité,  
Vaste comme la nuit et comme la clarté,  
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

(Как долгие отголоски, которые перекликаются вдали в сумеречном и глубоком единстве, обширные, как ночь и как свет, так же вторят друг другу запахи, цвета и звуки.)

Хотя синестетические эффекты имели место в литературе задолго до XIX века, именно бодлеровская формулировка сделала их популярными в эпоху модернизма. В соответствии с этой концепцией, запах, звук, цвет и вкус — лишь различные проявления единого трансцендентального принципа, объединяющего все многообразие видимой реальности. Таким образом, восприятие одного органа чувств может быть описано через восприятия, поступающие от других. Поэтому в стихотворении «Акрополь», так же как и в сонете «Соответствия», колонны, связанные в нашем обычном восприятии с такими категориями, как форма, плотность, материальность, оказываются способны производить звуки.

Наряду с очевидным влиянием Парнаса и Бодлера, стихотворение «Акрополь» также связано с импрессионистическим течением. Это проявляется, в частности, в яркой, насыщенной цветовой гамме, неуместной в строго парнасском стихотворении. Соединение техник двух антагонистических направлений (Парнаса и импрессионизма) в рамках одного стихотворения характерно для раннего стиля Волошина. В результате вторжения ярких красок, вызывающих бурные эмоции, разрушается безмятежная и неизменная, «парнасская» картина мира.

Наличие в стихотворении «Акрополь» двух противоположных тенденций определяет всю образность стихотворения, которая также распадается на две категории. С одной стороны, четко очерченные, монументальные, тяжелые и осязаемые предметы («ряд рассеченных ступеней», «портки тяжких Пропилей», «груды камней»), с другой — неопределенно окрашенные тени, неясные контуры, полутона, лишающие Акрополь его материальности («серебристая мгла олив», «сетка легких синих теней»).  
Следующие строки:

Ночь взглянула мне в лицо.  
Черны ветви кипариса.

передают попытку осуществить главную импрессионистическую технику, состоящую в изменении цвета предмета в зависимости от освещения. Зародившись в живописи, этот прием был применен в поэзии французскими символистами; ярким примером тому является стихотворение Верлена «Ложное впечатление».

Стихотворение «На форуме» также построено на противоположностях, выявленных через активное употребление антонимов: «ящериц быстрых движенья» противопоставлено «зною неподвижных лучей», «струйки немолчное пенье» молчанию Форума, «цепь изогнутых линий» здания — скрытым за «кружевом легких мимоз» контурам.

Несмотря на заложенные в образах этих стихотворений противоположности, поэтический мир Волошина не изобличает конфликт между ними. Напротив, поэт пытался примирить противоположности и создать логичную и полную картину как видимой реальности, так и истории и религии. При этом оказалось удачным даже использование методов противоположных литературных направлений, так как они, дополняя друг друга, помогли создать более полную картину мира.

Упомянутый выше интерес Волошина к синастезии, популярной среди западноевропейских поэтов второй половины XIX века, проявился также и в стихотворении «Тангейзер», в котором звук церковного органа вызывает аллюзию с солнечными лучами.

Смертный, избранный богиней,  
 Чтобы свергнуть гнев оков,  
 Проклинает мир прекрасный  
 Светлых эллинских богов.  
 Гордый лик богини гневной.  
 Бури яростный полет.  
 Полный мрак. Раскаты грома...  
 И исчез Венерин грот.  
 И певец один на воле,  
 И простор лугов окрест,  
 И у ног его долина,  
 Перед ним высокий крест.  
 Меркнут розовые горы,  
 Веет миром от лугов,  
 Веет миром от старинных  
 Острокрышних городков.  
 На холмах в лучах заката  
 Купы мирные дерев,  
 И растет спокойный, стройный  
 Примиряющий напев.  
 И чуть слышен вздох органа  
 В глубине резных церквей,  
 Точно отблеск золотистый  
 Умирающих лучей.

Это стихотворение напоминает короткое эссе в прозе из книги «Листки записной книжки», отразившей впечатления от путешествия Волошина по Европе. Описывая венский собор Св. Стефана, Волошин создает параллелизм между акустическим и визуальным восприятием: «...Сумрак старого готического собора. После солнечного блеска и уличной пестроты глаз с трудом различает паутину скрещивающихся арок и колонн. Я сижу на почерневшей деревянной скамье. Ухо отдыхает от грохота экипажей в этой тишине и только позже, как и глаз в этом сумраке, начинает различать звуки органа. Они властно подхватывают душу и уносят ее не сквозь пространство, а сквозь время.

Все наполнено, все дрожит этими широкими плывущими звуками, которые застывают между стен собора в виде разноцветных стекол».<sup>14</sup>

Приведенный отрывок свидетельствует о знании Волошиным модных тенденций западной литературы. Описание собора Св. Стефана буквально вторит начальному эпизоду из романа Дж.-К. Гюисманса «В пути», описывающему синастетическое восприятие Дютралем собора Сент-Сюльпис:

«Un chant lent, désolé, montait, le *De Profundis*. Des gerbes de voix filaient sous les voûtes, fusaient avec les sons presque verts des harmonicas, avec les timbres pointus des cristaux qu'on brise».<sup>15</sup>

(Вверх поднималось долгое, печальное пение, *De Profundis*. Под сводами витали густки голосов, сливаясь с почти зелеными звуками органов и с остроконечными кусочками как будто разбитых стекол.) В обоих отрывках невидимые и неосязаемые звуки музыки вдруг, будто по волшебству, материализуются в виде разноцветных стекол витражей.

<sup>14</sup> Волошин М. Путник по Вселенным. М., 1990. С. 31.

<sup>15</sup> Huysmans J.-K. En route. P., 1913. P. 6.

Однако Волошин никогда не ограничивался формальным экспериментированием. Напротив, эксперименты в области поэтики часто помогали ему выразить свое мировосприятие. Так, легенда о средневековом немецком поэте Тангейзере, очевидно, привлекла Волошина своим религиозным подтекстом. Тангейзер был загадочной фигурой в глазах современников. Участвуя в крестовом походе, он оказался на Ближнем Востоке, где провел несколько лет. Легенда приписывает чрезмерную откровенность его любовной лирики посещению Тангейзером грота Венеры, расположенного в пещере на вершине горы, где богиня предавалась чувственным удовольствиям. Как один из гостей языческой богини Тангейзер впоследствии был отлучен папой римским от христианской церкви и должен был просить отпущения грехов. Волошин полностью изменяет смысл этой легенды. Как и в стихотворении «На форуме», вместо коллизии между язычеством и христианством Волошин показывает их изначальную близость. Выйдя из грота Венеры, Тангейзер оказывается посреди долины. Он слышит «спокойный, стройный, примиряющий напев», который постепенно превращается в органную музыку, льющуюся из «глубины резных церквей».

Все три упомянутых стихотворения характерны для эстетики и мировосприятия Волошина в начальный период творчества. Заимствуя из французской поэзии импрессионистическую образность, синастезию, завершенность парнасского стиха, он использует их для выражения своей философской концепции. Стремление к единству, к примирению противоположностей как между элементами видимого мира (цветом и звуком), так и между религиями, намеченное уже в ранний период, станет главным мотивом зрелого творчества Волошина.

## ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

Н. П. Генералова

### ОБЗОР ПОСЛЕДНИХ ВЫПУСКОВ

#### «CAHIERS IVAN TOURGUÉNIÉV, PAULINE VIARDOT, MARIA MALIBRAN»: 1986—1992 (№ 10—16)

Продолжая знакомить русского читателя с выходящими ежегодно, начиная с 1977 года, в Париже сборниками статей и материалов, связанных с именем И. С. Тургенева,<sup>1</sup> хочется сказать, что это издание отличается от подобных прежде всего объемом документальных публикаций первостепенной важности, которыми наполнен почти каждый выпуск ежегодника, и, что особенно примечательно, эти материалы касаются не только западноевропейских связей русского писателя, что было бы вполне естественно ожидать, но все более вторгаются в область русского тургеневедения. В самом деле, можно ли представить, чтобы один из выпусков французского ежегодника имел подзаголовок «Тургенев и Пушкин»? И тем не менее именно с таким подзаголовком вышел в 1987 году (к 150-летию со дня смерти поэта) 11-й номер «Cahiers». При том положении издательских дел, которое наблюдается нынче в России, остается лишь радоваться, что в Париже находятся люди и средства, чтобы из года в год, на протяжении вот уже 16-ти лет, собирать воедино все, что появляется нового о Тургеневе, готовить публикации, размышлять о месте писателя как в русском, так и в западноевропейском культурном контексте. Европейская известность «спасает» Тургенева снова, как тогда, в далекие пореформенные годы, когда после жесткого приема, оказанного русской критикой «Отцам и детям», писатель принял решение навсегда поселиться в Баден-Бадене. Похоже, что и центр тургеневедения перемещается в эмиграцию.

Случайно ли такое обилие новых документов, которые постоянно воскресают из небытия и становятся, хотя и в далеко не полном объеме, достоянием исследователей? Разумеется, нет.

Оставшийся после смерти писателя архив оказался разделенным на несколько частей и попал в несколько частных коллекций. Лишь часть его была, как известно, передана в Парижскую Национальную библиотеку и стала полностью доступна исследователям.

Вот почему время от времени новые документы, связанные с именем Тургенева, появляются на международных аукционах, привлекая к себе внимание исследователей и, конечно, коллекционеров. Так что новые страницы, исписанные характерным тургеневским почерком, будут еще долго радовать собирателей и ученых. А нам остается радоваться тому, что имя Тургенева по-прежнему объединяет вокруг себя людей разных национальностей, разных убеждений, разных профессий, пробуждая и поддерживая интерес к русской культуре и русскому слову.

Конечно, издание, о котором идет речь, не все свои страницы посвящает Тургеневу, поскольку оно является печатным органом «Общества друзей Тургенева, Полины Виардо и Марии Малибран». Но как бы ни был широк круг имен, как бы ни были разнообразны интересы членов Общества и участников ежегодника, его все же с полным правом можно назвать тургеневским, ибо в центре неизменно остается фигура русского писателя, верность которому хранит президент Общества и главный редактор ежегодника, автор нескольких монографий и сотен публикаций неизвестных ранее текстов Тургенева А. Звигильский.<sup>2</sup> Следует сказать несколько слов и о публикациях уже известных текстов, которые были подготовлены А. Звигильским в последние годы, поскольку они не являются простым воспроизведением предшествующих

<sup>1</sup> Предыдущие выпуски рецензировались Л. Н. Назаровой (Русская литература. 1978. № 3. С. 208—211; Русская литература. 1979. № 4. С. 211—213), Л. А. Бальковой (Русская литература. 1982. № 3. С. 215—220), Л. М. Долотовой (Вопросы литературы. 1981. № 2. С. 305—311), Н. П. Генераловой (Русская литература. 1987. № 3. С. 228—237).

<sup>2</sup> Главные среди них — три тома писем Тургенева, не вошедших в первое академическое издание полного собрания сочинений и писем И. С. Тургенева в 30-ти томах: Ivan Tourguénev. Nouvelle correspondance inédite / Intr. et notes par A. Zviguilsky. T. I. Paris, 1971; T. II. Paris, 1972; Lettres inédites de Tourguénev à Pauline Viardot et à sa famille. Lausanne, 1972.

изданий, но всегда вносят много нового в понимание творчества Тургенева.

Из публикаций такого рода прежде всего надо назвать солидный том переписки Тургенева с Густавом Флобером — один из интереснейших писательских диалогов в мировой литературе.<sup>3</sup> Традиция публикаций подобного рода, весьма популярная в свое время в России, теперь заметно ослабла: писательские диалоги «рассыпаются» по полным и неполным собраниям сочинений, лишая подчас публикуемые письма животрепещущей актуальности обсуждаемых проблем, загоняя ответные реплики в комментарии. Издание 235 писем Тургенева и Флобера, из которых большая часть принадлежит французскому писателю (некоторые письма публикуются впервые), важно как для тургеноведов, так и для исследователей творчества Флобера. Эта переписка, запечатлевшая 17-летнюю дружбу близких по духу и по эстетическим воззрениям писателей, заслуживает особого разговора. Отметим лишь, что издание безупречно подготовлено: тексты писем сверены с оригиналами, снабжены подробным комментарием, богатым справочным аппаратом и большой вступительной статьей. Издание дополнено несколькими впервые опубликованными письмами Тургенева к французским корреспондентам и документами, поясняющими отдельные эпизоды из истории отношений Тургенева и Флобера.

Собранные в небольшой по объему сборник несколько произведений Тургенева («Человек в серых очках», известный во французском переводе как «Месье Франсуа», «Наши посланцы!», «Казнь Троппмана», «Пожар на море» и «Конец») вышли в парижском издательстве «Bibliothèque cosmopolite Stock» в 1990 году с предисловием А. Звигильского. Составившие сборник очерки из «Литературных и житейских воспоминаний» и рассказы, как пишет автор предисловия, «не переводились на французский язык в XX веке». Старые же переводы, опубликованные в периодике и в изданиях прошлого века, стали практически недоступными. В предисловии содержатся сведения, которые должны пополнить известные ранее комментарии к названным произведениям. Так, говоря об очерке «Месье Франсуа» («Человек в серых очках»), написанном в 1876—1879 годах, автор предисловия указывает на два источника, которыми пользовался Тургенев, работая над своими воспоминаниями о февральской революции 1848 года в Париже. Во-первых, это 4-томные воспоминания активного участника революции Одилона Барро «Mémoires posthumes», вышедшие в Париже в 1875—1876 годах. Важно отметить, что экземпляр этих воспоминаний с экслибрисом Тургенева был продан в 1988 году на одном из парижских аукционов. Личное закомство с О. Барро в доме Н. И. Тургенева произвело неблагоприятное впечатление на писателя.

<sup>3</sup> Gustave Flaubert — Ivan Tourguéniev. Correspondance / Texte édité, préfacé et annoté par Al. Zviguilsky. Flammarion; Paris, 1989.

Ставший в декабре 1848 года первым главой правительства будущего диктатора Луи Наполеона, О. Барро был заметной фигурой во французской политической жизни. Выскажем предположение, что он мог быть и прототипом «месье Франсуа», поскольку известно, что Тургенев, создавая этот образ, имел в виду реально существовавшее лицо, до сих пор не разгаданное тургеноведами. Другим источником «Человека в серых очках» могли быть главы романа Г. Флобера «Воспитание чувств» (1869), посвященные революционным событиям в Париже. Роман был высоко оценен Тургеневым, а в 1879 году он перечитывал с госпожой Виардо второе издание этого произведения в Буживале. Следует, очевидно, согласиться с А. Звигильским в том, что не случайно именно Флобер оказался человеком, которому Тургенев поручил править корректуру французского перевода очерка. Заслуживает внимания исследователей и краткий сопоставительный анализ героя очерка и двух героев романа — Дюссардь и Сенекала.

Особо следует отметить новое прочтение А. Звигильским очерка Тургенева «Казнь Троппмана» (1870), дающее возможность вписать это произведение как в общий контекст творчества писателя, так и в широкий исторический и современный контекст обсуждаемой проблемы. В 1979 году А. Звигильским был организован в Париже colloquium (акты его напечатаны в следующем году отдельным изданием) на тему: «Смертная казнь в философской и литературной мысли (вокруг «Казни Троппмана)». Изложенные в предисловии мысли и наблюдения исследователя выгодно отличаются от той трактовки, которая существует в нашем тургеноведении. Как бы отвечая на вопрос А. Б. Муратова, каково же место очерка в тургеновском творчестве,<sup>4</sup> А. Звигильский пишет: «Критическое отношение к средневековому варварству и суровому закону означало вторжение писателя в политическую жизнь. Параллельно автор „Записок охотника“, сражавшийся за освобождение крестьян в России пером, внес свой вклад в дело отмены крепостного права. Человек, сохранивший гильотину на Рокетской площади... почувствовал себя виновным, наряду со всем обществом, за убийство, этим обществом освященное».<sup>5</sup> Сведя проблему источников «Казни Троппмана» к текстуальным заимствованиям из статьи М. Дюкана, опубликованной в первом номере влиятельного французского журнала «Revue des Deux Mondes», А. Б. Муратов несомненно переоценил роль этих заимствований, большинство из которых объясняются самим фактом присутствия обоих писателей на процедуре казни. Нельзя не учитывать, с другой

<sup>4</sup> См.: Муратов А. Б. Тургенев и Максим Дюкан (к творческой истории «Казни Троппмана») // Тургенев и его современники. Л., 1977. С. 142.

<sup>5</sup> Tourguéniev Ivan. L'exécution de Troppmann et autres récits. Bibliothèque cosmopolite Stock, 1990. P. 23.

стороны, что могло быть и обратное влияние именно Тургенева на статью Дюкана, поскольку тема обсуждалась на самом процессе и после него, — ведь Дюкана, пригласившего Тургенева на этот ужасный спектакль, не могло не заинтересовать мнение русского писателя.

В целом сборник, подготовленный А. Звигильским, несколько с неожиданной стороны освещает отношение Тургенева не только к проблеме смертной казни, но шире — к смерти вообще и страху смерти, — проблемам, затронутым в последних произведениях Тургенева, продиктованных им по-французски Полине Виардо: «Пожар на море» и «Конец».

Новое издание параллельных текстов — на русском и французском языках (в переводе Шарля Саломона, выполненном в 1929 году и уточненном А. Звигильским) — «Стихотворений в прозе» И. С. Тургенева отличается тщательностью подготовки и привлекает интересной вступительной статьей А. Звигильского, содержащей немало свежих наблюдений.<sup>6</sup> Отмечая, что впервые «Стихотворения в прозе» появились во Франции благодаря П. Виардо, которая приняла живое участие в публикации 1882 года в «Revue politique et littéraire» (в Национальной библиотеке хранятся переписанные ею тексты, которые ей диктовал Тургенев), автор предисловия справедливо пишет, что она была и героиней многих из них. Укажем здесь, что реальный комментарий к единственному среди стихотворений в прозе стихотворному тексту («Я шел среди высоких гор») уточняет уже существующий:<sup>7</sup> стихотворение воскрешает события 1845 года — путешествие в Пиренеи и восхождение на пик Du Midi de Bigorre. Об этом событии Тургенев неоднократно вспоминал впоследствии. Заметим, что именно это время он назвал в своем «Мемориале» «самым счастливым временем моей жизни».<sup>8</sup> Оставляя в стороне обнаруженную А. Звигильским связь между стихотворением в прозе «Воробей» и романом Мопассана «Сильна как смерть», что потребовало бы более обстоятельного анализа, скажем, что многие замечания автора предисловия должны быть учтены в будущих изданиях этого цикла, например влияние на восприятие Тургеневым образа Христа скульптурных работ Марка Антокольского («Христос»), масонская символика в стихотворении «Пир у Верховного Существа» и др.

Мы не случайно отвели несколько страниц кратким рецензиям на подготовленные за последние годы А. Звигильским сборники произведений и писем Тургенева — они являются органическим продолжением его неустанной

работы по обнародованию и популяризации творчества Тургенева за рубежом, которая в полном виде представлена в рецензируемых выпусках «Cahiers». Самым привлекательным для нас остается здесь преобладающий архивный или труднодоступный материал, с которым подчас нелегко ознакомиться современному исследователю. Особого внимания заслуживает бережное отношение редактора сборников к забытым именам тех, кто посвятил свою жизнь изучению жизни и творчества выдающихся деятелей прошлого. Так, начатая еще в 8-ом номере «Cahiers» публикация хранившейся в рукописи монографии Гюстава Диюлона «Pauline Viardot, tragédienne lyrique» не только завершилась в 10-м номере, но и была в 1987 году выпущена отдельным изданием. Тем самым историческая справедливость, которая отнюдь не всегда торжествует и после смерти исследователя, полностью восстановлена. Аналогичного рода публикацией, о которой мы лишь упомянем, является напечатанная в 10—12-м номерах «Cahiers» биография Марии Малибран, знаменитой сестры Полины Виардо, написанная Анри Воверманом.<sup>9</sup> К подобного рода публикациям можно отнести очерки А. Звигильского «Три французских издателя Тургенева (П.-Ж. Этцель, Жюльетта Адан, Илья Гальперин-Каминский)». По неизданным документам» (№ 10. С. 152—173). Герои этой интересной публикации оказались объединенными вместе не только по случайному совпадению юбилейных дат (100-летие со дня смерти Этцеля (1814—1886), 150-летие со дня рождения и 50-летие со дня смерти Ж. Адан (1836—1936) и 50-летие со дня смерти И. Д. Гальперина-Каминского (1858—1936)), но прежде всего благодаря имени русского писателя, влияние которого было весьма значительным в жизни всех трех издателей.

Первым из них несомненно должно быть названо имя Пьера-Жюля Этцеля (литературный псевдоним П. Ж. Сталь), который вошел в историю французской литературы не столько в качестве писателя, но прежде всего как крупный издатель произведений Сервантеса, Ш. Перро, Ж. Санд, Бальзака, Стендаля, Гюго, Ж. Верна, А. Дюма и, конечно, Тургенева. В публикации А. Звигильского содержатся любопытные данные о тиражах тургеневских произведений, изданных во Франции. За 25 лет Этцелю удалось издать почти все рассказы и повести Тургенева, составившие 11 объемистых томов. Из них некоторые книги (например, роман «Дым») вышли у Этцеля семью изданиями, роман «Новь» и сборник «Nouvelles Moscovites» — пятью, «Рудин» и «Дворянское гнездо» — четырьмя, сборник «Etranges histoires», «Вешние воды» и «Живые мощи» — тремя. С 1861 по 1875 год Тургенев, по подсчетам автора публикации, получил от Этцеля мизерный гонорар — 1200 франков, что

<sup>6</sup> *Tourguéniev Ivan. Poèmes en prose / Traduction du russe de Charles Salomon revue et présentée par Al. Zviguilsky. Orphée. La Différence, 1990. P. 7—15.*

<sup>7</sup> *Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем. Сочинения. Т. 11.*

<sup>8</sup> См.: *Лит. наследство. 1964. Т. 73. Кн. 1. С. 344.*

<sup>9</sup> *Wauwermans Henri. Maria Félicité Garcia-Malibran-de Bériot d'après des correspondances inédites. Bruxelles, 1902.*

объяснялось прежде всего большими издательскими расходами. Было ли издание произведений русского автора на французском языке выгодным предприятием? Как свидетельствуют исследования, скорее нет, хотя они и не издавались, как это казалось А. Доде, «с благотворительной целью». Сам Этьель так объяснил Доде свою заинтересованность в издании сочинений Тургенева: «Я издавал книги русского романиста, хотя знал, что читатель у него не будет многочисленным; я издавал их, потому что они мне нравились, потому что я придавал им большое значение» (№ 10. С. 154). Как верно замечает А. Звигильский, «Этьель действовал, забывая о своих финансовых интересах, из любви к своему делу и потому еще, что считал необходимым познакомить нашу публику с творчеством Тургенева ввиду его общественной значимости и морального вклада писателя в дело улучшения человеческих нравов» (там же). Характерна в этом отношении оценка, которую получил у Этьеля роман «Новь» и его главный герой Соломин. Вот что писал издатель Тургеневу в неопубликованном письме от 15 мая н. ст. 1877 года: «Если у вас есть такие Соломины, то ничто еще не потеряно. У нас их достаточно, именно на них все держится и ими движется. Именно этот медленный рычаг понемногу поднимает любовью тяжести груз и позволяет нам вынести все, не будучи раздавленными. Я был рад и немного удивлен появлением этой книги и именно из-под вашего пера» (там же. С. 154—155).

Тургенев, в свою очередь, тоже оказывал немало услуг французскому издателю в публикации произведений Толстого, Марко Вовчок и других русских писателей, давал ценные советы по поводу «русского» романа Жюль Верна «Мишель Строгов» и т. п.

К сожалению, дружба с Этьелем была омрачена в 1878 году двумя эпизодами. Один из них был связан с выходом в свет нового перевода романа Сервантеса «Дон Кихот», представляя который Этьель, с точки зрения Тургенева, допустил бестактность по отношению к первому переводчику романа на французский язык Луи Виардо. Другой случай — более серьезный — был связан с выходом в свет повести М. А. Маркович «Маруся» в переложении самого Этьеля, причем на обложке имя Марко Вовчок в качестве автора уже не фигурировало, и от него осталось лишь невразумительное: «По мотивам легенды Маркововчка». Этот, впрочем, вполне обычный случай в тогдашней переводческой практике возмутил писателя, который незадолго перед тем принял активное участие в Международном литературном конгрессе в июне 1878 года под председательством Виктора Гюго. Вопрос об авторских правах стоял в центре этого собрания, приуроченного к Всемирной выставке в Париже.<sup>10</sup> Тургенев, которому не раз

приходилось сталкиваться с бесцеремонностью переводчиков, был, очевидно, задет вдвойне — ведь он, по предположению исследователей, познакомил Этьеля с украинской писательницей. Ситуация подогрелась еще и тем, что на конгрессе (где, кстати, Этьель отсутствовал) Тургеневу как сопредседателю Виктора Гюго пришлось пережить немало неприятных минут, отстаивая интересы русских литераторов, переводчиков, театральных деятелей от нападков французов, требовавших соблюдения в России своих авторских прав.

Публикуемое впервые письмо Тургенева к Этьелю от 12 февраля 1866 года относится, впрочем, к наиболее благоприятному периоду их отношений (оно уже вошло в 7-й том Писем полного собрания сочинений и писем Тургенева, вышедший в 1990 году). К этому же периоду относится и статья Тургенева, известная у нас под названием «Первое представление оперы г-жи Виардо в Веймаре». Статья эта была переведена Тургеневым на французский язык и, с некоторыми изменениями, отправлена в виде письма Этьелю 20 мая 1869 года для огубликования ее в каком-либо французском печатном органе. Усилия Этьеля не увенчались успехом, поэтому французский вариант статьи так и остался неопубликованным, хотя он и был учтен в качестве варианта в академическом издании сочинений и писем Тургенева.

Неприятный инцидент с Марко Вовчок, подробно исследованный проф. П. Уоддингтоном,<sup>11</sup> не был исчерпан объяснительным письмом Этьеля. Под влиянием Тургенева Этьель вынужден был в последующих публикациях «Маруси» предварять их предисловием, подтверждавшим авторство М. А. Маркович. Отношения между русским писателем и французским издателем заметно охладели, и переписка пошла на убыль. Отметим, правда, что Этьель до конца выполнил свои обязательства и издал еще несколько томов произведений Тургенева.

Говоря о причинах, по которым уже упомянутая статья Тургенева о постановке оперетты «Последний колдун» в Веймаре не была опубликована, А. Звигильский объясняет эту неудачу так: положение Тургенева и семьи Виардо, прочно обосновавшихся в Баден-Бадене и близких к враждебному Франции прусскому двору, было достаточно сложным, да и само имя певицы, давно покинувшей большую сцену, было почти забыто. К тому же статья была написана человеком не только близким к семье Виардо, но и автором либретто. Не мог укрыться от внимательного читателя и общий смысл либретто, исполненного прозрачными и весьма ядовитыми намеками на французского императора.

<sup>11</sup> Waddington P. Some New Light on Turgenev's Relations with his French Publisher, Pierre-Jules Hetzel // The Slavonic and East European Review. Vol. LV. № 3. July 1977. P. 342—346.

<sup>10</sup> См.: Waddington Patrick. I. S. Turgenev and the International Literary Congress of 1878 // New Zealand Slavonic Journal. 1983. P. 37—70.

Второй очерк о трех издателях Тургенева посвящен известной в свое время писательнице и общественной деятельнице Жюльетте Адан, которая, будучи сторонницей франко-русского союза против Германии, особенно благоволила к русским. Ее популярный салон посещали такие знаменитости, как Флобер (возможно, именно он познакомил Тургенева с Ж. Адан), Ж. Симон, Гамбетта и мн. др. Оставшись после смерти своего мужа-банкира богатой наследницей, она основала в 1879 году журнал «La Nouvelle Revue». С тех пор Ж. Адан, страстная поклонница творчества Тургенева, часто обращалась к нему за помощью и советом. Имя русского писателя числилось среди сотрудников журнала уже в первом номере, а 15 декабря 1879 года здесь был опубликован перевод очерка Тургенева «Человек в серых очках» (в переводе он назывался «Monsieur François»). Публикуемые впервые несколько писем французской писательницы к Тургеневу дают представление о характере их отношений. Так, Ж. Адан пишет Тургеневу 24 августа того же 1879 года: «Мой дражайший и знаменитейший Мэтр, я совершила огромную глупость, сказав вам, что представляю вас читателям первого января. Мне твердят со всех сторон, что я должна заполучить вас к 15 декабря, чтобы с помощью вашей милости, вашего прекрасного и доброго таланта завоевать много подписчиков к январю. Ведь вы не откажетесь помочь мне в этом важном завоевании и я *заполучу* мой рассказ г. Тургенева 15 декабря. Примите уверение, дорогой Мэтр, в моей благодарности и в моем восхищении» (№ 10. С. 165). Закончив перевод раньше намеченного срока, Тургенев известил об этом Флобера, а на другой день получил взволнованную записку от Ж. Адан, в которой были такие строки: «Простите мое нетерпение, но мне кажется, что покада я не стану обладательницей рукописи Ивана Тургенева, участь моя не будет решена» (там же). Вскоре после смерти Флобера Тургенев обратился к Ж. Адан с просьбой опубликовать в ее журнале неоконченный роман Флобера «Бувар и Пекюше», что и было осуществлено в 1881 году. В том же журнале была впервые опубликована посвященная Флоберу повесть «Песнь торжествующей любви» (15 ноября 1881 года). А узнав из газетного сообщения о новом романе Тургенева о русских и европейских революционерах (текст газетной вырезки воспроизведен в публикации), Ж. Адан немедленно обратилась к Жоржу и Клоди Шамро со следующим письмом: «Мои дорогие дети... Вот что я прочтала в одной газете. Клоди, необходимо, чтобы этот роман был у меня. Я оплачу его золотом...» (5 ноября 1881 года).

15 января 1883 года в «La Nouvelle Revue» под названием «Après la mort» появилась повесть Тургенева «Клара Милич», а уже после смерти писателя — его последний рассказ «Конец» («Une fin»).

Третий очерк в публикации А. Звигильского посвящен Илье Даниловичу Гальперину-Каминскому — ученому, издателю, переводчику

русской литературы на французский язык, основавшему в декабре 1883 года в Париже периодический орган с характерным названием: «Le Franco-Russe». Как явствует из заглавия, этот орган должен был печатать материалы, связанные с русско-французскими отношениями. В самом деле, Гальперину-Каминскому удалось познакомить французскую публику со многими произведениями Некрасова, Гончарова, Салтыкова-Щедрина, Толстого, Чехова и многих других русских писателей. Для тургеневедов особенно интересна деятельность Гальперина в связи с публикацией писем Тургенева к его французским корреспондентам и к Полине Виардо,<sup>12</sup> но этим публикациям предшествовала весьма запутанная и почти детективная история, связанная с пропажей из дома Виардо в Баден-Бадене во время франко-прусской войны писем Тургенева к певице.

В 1887 году Гальперин-Каминский появляется в доме Полины Виардо и сообщает ей, что он знает местонахождение писем Тургенева, однако отказывается назвать имя их владельца, готового вернуть певице драгоценную пачку писем с одним условием: тургеневские письма должны быть обнародованы. Легко было бы предположить, что возмущенная П. Виардо откажется иметь дело с подобным посредником, но Гальперину удалось убедить ее дать согласие на публикацию, что и было сделано, хотя певица, в свою очередь, потребовала, чтобы каждое письмо было ею просмотрено и допущено к печати. Потянулись долгие годы уговоров и переговоров, в течение которых обе стороны проявили завидную настойчивость и терпение. В результате этих почти 20-летних переговоров (часть писем была опубликована несколько ранее в периодике) в Париже вышла в свет книга «Ivan Tourguéneff. Lettres à madame Viardot. Publiées et annotées par E. Halpérine-Kaminsky» (Paris, 1907), содержащая 67 писем Тургенева к П. Виардо. Эта публикация, вопреки очевидно вынужденному заявлению издателя, была далеко не полной и представляла лишь небольшую часть писем, да и те, что вошли в том, были подвергнуты строгой цензуре П. Виардо.

Называя работу, проделанную Гальпериним по изданию писем Тургенева, «безупречной», А. Звигильский считает, что первый публикатор писем русского писателя к П. Виардо не был повинен в приписанных ему позднее недостатках издания. Несомненно одно — имя И. Д. Гальперина-Каминского, приложившего много сил к обнародованию эпистолярного наследия Тургенева, не должно быть забыто, а его деятельность на поприще популяризации русской литературы во Франции нуждается в изучении.

<sup>12</sup> Ivan Tourguéneff d'après sa correspondance avec ses amis français. Paris, 1901; Ivan Tourguéneff. Lettres à madame Viardot. Paris, 1907.

Небольшой очерк А. Звигильского о первом издателе писем Тургенева к французским корреспондентам дополнен в 10-м выпуске «Cahiers» трогательными и поэтичными воспоминаниями о нем дочери одной из его учениц, бережно хранившей память об учителе, открывшем для нее мир русской культуры.

К числу важных публикаций 10-го выпуска «Cahiers» надо отнести письмо Тургенева к Н. А. Герцену, датированное предположительно 20 декабря н. ст. 1877 года. Это десятое из известных уже писем Тургенева к старшей дочери А. И. Герцена, первое из которых датируется 1870 годом — годом смерти Герцена. Наталья Александровна («Тата») еще юной девушкой обратила на себя внимание Тургенева, пронзительно заметившего в ней живой ум и незаурядные способности. В публикуемом письме речь идет о совместном посещении недавно организованного «Общества поощрения и вспомоществования русских художникам в Париже», в деятельности которого Тургенев принял активное участие. Наталья Александровна была, кстати, одаренной художницей, в экспозиции музея в Буживале находится написанный ею маслом очень выразительный портрет отца. В письме Тургенева содержится обещание принести какую-то книгу и какое-то письмо. По предположению А. Звигильского, речь идет о вышедшем только что в Женеве сборнике стихотворений русских политзаключенных «Иза решетки» (1877) и о подписном листе в пользу русской колонии в Париже (с. 185). Говоря об отношениях между дочерью Герцена, продолжившей дело отца, и Тургеневым, А. Звигильский справедливо отмечает, что они были очень доверительными. Именно Тургеневу Н. А. Герцен предоставила право решать судьбу публикации главы из «Былого и дум», посвященной семейной драме Герценов. Среди документов, представленных в этой публикации, надо отметить два письма Полины Виардо к Тате Герцен, переданных в дар А. Звигильскому внучкой Герцена Жанной Анфу-Моно (1880—1978). Одно из писем содержит в себе приглашение посетить вместе с зятем Герцена Г. Моно и кн. А. А. Мещерским музыкальный утренник на ул. Дуэ, а другое является ответом на предложение Н. А. Герцен дежурить у постели больного Тургенева во время похорон Луи Виардо (7 мая н. ст. 1883 года). «Это благое намерение, — писала П. Виардо, — очень меня обяжет, и я уверена, что ваше присутствие будет благотворно для Тургенева. Он всегда говорил о вас как о добром и преданном человеке» (№ 10. С. 187).

В заключение разговора о 10-м номере «Cahiers» скажем несколько слов об интересном комментарии к одному из эпизодов «Дворянского гнезда», который содержится в небольшом сообщении Б. Ф. Егорова «Тургенев и Николай Жеребцов (о двух цитатах из «Дворянского гнезда»)». Речь идет о 28-й и 33-й главах романа, где упоминается (по-французски) термин «кадастр» («le cadastre»). В 28-й главе о нем говорит Паншин, поясняя, что ему в Петербурге поручили

популяризовать идею «кадастра», а во втором случае Лаврецкий, слушая наивные изложения «западника» Паншина, иронически добавляет про себя по-французски: «Le Cadastre».

Как указывает Б. Ф. Егоров, в 1-м номере «Отечественных записок» за 1839 год началась публикация большой статьи Н. Жеребцова «Кадастр», где делалась попытка познакомить русского читателя с приобретающим популярность в Европе способом определения поземельного налога на недвижимую собственность. В статье Жеребцова говорилось о том, что сюда не входила оценка движимости, т. е. денег, капитала. На экземпляре «Отечественных записок» со статьей Н. Жеребцова Б. Ф. Егоровым обнаружена любопытная помета, сделанная неизвестным лицом, которую он полностью воспроизводит в своем сообщении. Анонимный «рецензент», полемизируя с автором статьи, писал о несправедливости подобного способа определения поземельного налога, при котором огромные прибыли с денежного капитала оказываются не обложенными налогом. Он предлагал автору подумать о том, каким образом уравнивать перед лицом закона владельцев движимой и недвижимой собственности.

Говоря о последующей эволюции Н. Жеребцова, Б. Ф. Егоров напоминает, что этот высокопоставленный чиновник, известный сначала как поверхностный европеист, а впоследствии не менее поверхностный славянофил — автор появившегося как раз в начале 1858 года двухтомного сочинения «Essai sur l'histoire de la civilisation en Russie», предназначенного для европейской публики, остался в истории русской общественной мысли как герой разгромной рецензии Н. А. Добролюбова «Русская цивилизация, сочиненная г. Жеребцовым» (Современник. 1858. № 10). Очень интересен приведенный Б. Ф. Егоровым отзыв о Н. Жеребцове Ап. Григорьева, видевшегося с ним во Флоренции в конце февраля 1858 года. Вполне убедительным выглядит предположение исследователя, что Тургенев, тоже находившийся в это время во Флоренции и постоянно общавшийся с Ап. Григорьевым, мог лично познакомиться с будущим героем добролюбовской рецензии и возможным прототипом одного из героев «Дворянского гнезда». Очень может быть, что именно встреча с Н. Жеребцовым или, по крайней мере, знакомство с его «Опытом об истории цивилизации в России» напомнило Тургеневу статью того же автора о «кадастре», напечатанную в 1839 году. Действие романа происходит в 1842 году, в том самом году, как справедливо напоминает Б. Ф. Егоров, когда Тургенев писал статью «Несколько замечаний о русском хозяйстве и русском крестьянине». Через 15 лет, накануне грядущих реформ, Тургенев вновь возвращается к вопросам переустройства русского хозяйственного быта, роли дворянства в статье «Несколько мыслей о современном значении русского дворянства», над которой работает в конце 1858 года. И в том и в другом случае вряд ли он мог пройти мимо сочинений Н. Жеребцова.

Факты, изложенные в статье Б. Ф. Егорова, несомненно должны привлечь внимание тургеневедов, так как вопросы, встающие за упомянутым в романе термином («кадастр»), касаются самой сердцевинки тургеневского замысла. В кратком изложении речи Лаврецкого, разбившего Паншина «на всех пунктах», не упоминается о «кадастре», но нет сомнения, что и эта мера была им отвергнута среди других «надменных переделок с высоты чиновничьего самосознания» тех реалий русской жизни, защитником которых выступил в романе писатель. Идея «кадастра», воплощение которой повлекло бы отрыв от земли помещика, поскольку для него более выгодным становилось переводение своей недвижимости в банковский капитал, означала по сути дела оттеснение дворянства как действующей силы в готовящихся реформах. Именно поэтому на раздраженный вопрос Паншина, что же следует делать, Лаврецкий решительно заявляет: «Пахать землю, и стараться как можно лучше ее пахать» (гл. XXXIII). Для сторонников буржуазных преобразований такая мера, как «кадастр», должна была быть более приемлемой. Интересно, что, критикуя в 1858 году ставшего поборником допетровских начал Жеребцова, Н. А. Добролюбов мало уповал на спасительность европейских преобразований на русской почве, хотя и не разделял тогдашних надежд Тургенева на положительную роль дворянства. Тем не менее следует согласиться с Б. Ф. Егоровым, что объективно критика Тургенева усиливала полемический выпад Добролюбова.

Уже упомянутый 11-й номер «Cahiers» составлен в основном из материалов круглого стола в связи с 150-летней годовщиной смерти Пушкина. Названный выпуск открывается перепечаткой из французской газеты «Illustration» статьи «О современной русской литературе. Пушкин — Лермонтов — Гоголь», которая была напечатана в номере от 19 июля 1845 года.<sup>13</sup> В русском переводе она была впервые опубликована в 1964 году в томе 73 (кн. 1) «Литературного наследства» и атрибутирована Тургеневу. Не имея возможности подробно останавливаться на аргументах, выдвинутых Л. Р. Ланским в пользу этой атрибуции, отметим, что редколлегия второго академического полного собрания сочинений и писем Тургенева не сочла ее вполне доказанной и поместила статью в разделе «Dubia» 12-го тома Сочинений. Очевидно, дальнейшие разыскания смогут внести ясность в этот вопрос, пока же отметим, что редакция французского ежегодника, не выдвинув дополнительных аргументов в пользу авторства Тургенева, поместила эту статью под его именем. На сегодняшний день мы можем быть совершенно уверены лишь в том, что и Тургенев и Луи Виардо (постоянный сотрудник «Illustration») имели прямое отношение к этой публикации, однако ни одного прямого указания

на авторство Тургенева еще не найдено. В качестве дополнительного аргумента в пользу этого авторства приведем пассаж из хранящегося в Национальной библиотеке и еще не опубликованного письма Луи Виардо к Тургеневу от 27 февраля (11 марта) 1851 года. Откликаясь на сообщение Тургенева об успехе постановки его пьесы «Провинциалка», Луи Виардо не без иронии замечает: «Русский Лафонтен уже есть, почему бы не быть русскому Мольеру?» Учитывая, что «русским Лафонтеном» был назван в указанной статье И. А. Крылов и что само сравнение русского писателя с французским или другим иностранным автором было весьма характерным штрихом тургеневского стиля, можно получить искомый аргумент. Но не будем спешить, ибо это сравнение могло попасть в статью при ее переводе на французский язык и именно Тургеневым. А вот был ли он автором этой статьи или же она была написана кем-то другим (например, Белинским), могут показать дальнейшие исследования.

В статье бельгийского профессора (ныне покойного) Алексея Гедройца «Речи Тургенева и Достоевского о Пушкине — Москва, 1880» (с. 11—15) дается сравнительный обзор обстоятельств, сопутствовавших названным событиям, которые уже не раз становились предметом исследования. Новым в сообщении А. Гедройца является попытка бросить современный взгляд на русскую проблему, который совпадает у него с точкой зрения Дм. Мережковского, высказанной им в статье «М. Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества» (1908—1909).

Статья американской исследовательницы Н. Натовой «„Анчар“ Пушкина и „Затишье“ Тургенева», несмотря на свой объем, так и не прояснила, на наш взгляд, в чем же состоял смысл тургеневского обращения к пушкинскому тексту. Большая часть этой статьи посвящена подробному пересказу «Затишья». Возможно, исследовательнице несколько сковывала существующая традиция трактовки этого произведения Тургенева как автобиографического, но очевидно, что под внешним слоем событий в повести лежит глубокая философская проблематика, связанная с понятием «свободы», как она понималась Тургеневым и Пушкиным.

Любопытное толкование тургеневских текстов предложено в сообщении А. Звигильского «Пушкинский талисман: место и смысл тайны в трех повестях Тургенева». Оттолкнувшись от вполне конкретного факта (передачи Тургеневу в 1875 году сыном В. А. Жуковского Павлом Васильевичем пушкинского перстня-талисмана), А. Звигильский сделал попытку рассмотреть под определенным углом зрения три произведения: «Яков Пасынков» (1855), «Сон» (1876) и «Три портрета» (1846), однако если при анализе «Якова Пасынкова» и «Сна» пушкинский талисман действительно помог исследователю если не разгадать тайну, то открыть некоторые новые аспекты, то в отношении «Трех портретов» указание на связь с талисманом показалось нам несколько натянутым.

<sup>13</sup> Кстати, здесь на с. 4 допущена опечатка: дата выхода газеты проставлена ошибочно (14 июля).

Отметим попутно, что мы целиком принимаем указание А. Звигильского на промах, допущенный во втором академическом издании сочинений Тургенева, где в комментариях к «Якову Пасынкову» (т. 5. М., 1980) оказалось неучтенным письмо Тургенева к П. Виардо от 10/22 февраля 1855 года, опубликованное А. Звигильским еще в 1971 году. Между тем в этом письме, написанном за три дня до начала работы над повестью, содержится тщательно переписанное русскими буквами стихотворение Пушкина «Прощанье», которое присутствует в тексте «Якова Пасынкова». Правда, психологический анализ, предложенный исследователем, может вызвать возражение: он считает, что героиня повести скрывала свои чувства к Асанову от рассказчика, тем самым как бы обманывая его, тогда как на самом деле рассказчик в гораздо большей степени, чем кто бы то ни было, оказывается виновным в изображенной писателем психологической драме. Не только Асанову, но и рассказчику противопоставлен Яков Пасынков, поведение которого остается безупречным с нравственной точки зрения. Вот почему намек исследователя на параллель Пасынков — Софья — рассказчик и Тургенев — Полина Виардо — Гуно не показался нам здесь уместным. Заслуживает внимания и выглядит гораздо более убедительной мысль исследователя о том, что в центре повести стоит не столько сама любовная история, сколько тонкий психологический анализ последствий нарушения непреложных законов любви, что равносильно предательству, которое карается судьбой. В повести «Яков Пасынков» таким предательством является, с одной стороны, хвастовство Асанова письмами Софьи, с другой — чтение рассказчиком одного из этих писем. Письма в данном случае играют роль символа, талисмана, печати, скрепляющей двух любящих. А. Звигильский проводит смелую параллель с судьбой Пушкина, который, по его мнению, нарушил клятву, данную Е. К. Воронцовой, и был наказан за это роковой дуэлью. Возможно, что такая мистическая подоплека смерти поэта и приходила на ум Тургеневу, но почему тогда, спросим мы исследователя, в повести умирает не рассказчик, совершивший неблагоприятный поступок, не Асанов, а именно Яков Пасынков?

Рассказ «Сон», о котором идет далее речь, был написан Тургеневым в 1876 году, уже после того, как он стал обладателем пушкинского талисмана. Заметим, что тема «сна», как верно указывает А. Звигильский, играет важную структурообразующую роль и в «Якове Пасынкове». Согласимся, что сюжет с магическим кольцом, фигурирующий в рассказе «Сон», действительно связан с пушкинским талисманом, хотя продолжать аналогии со стихотворением Пушкина «Талисман» мы бы в данном случае не решились. Что же касается анализа повести «Три портрета», предложенного исследователем, то он показался нам в высшей степени загадочным (с. 33).

Сообщение Тамары Звигильской «Пушкин, Тургенев, Полина Виардо», где прослеживается

зримое и незримое присутствие творчества поэта в отношениях между Тургеневым и П. Виардо, сопровождается интересной публикацией письма Тургенева к директору Комеди Франсез Эмилю Перрену (предложенная датировка — 8 февраля 1877 года). Имя Перрена уже встречалось в переписке Тургенева, но это письмо еще раз показывает, насколько озабочен был писатель проблемой знакомства западной публики с творчеством Пушкина. Посылая своему корреспонденту том драматических произведений Пушкина, переведенных в 1862 году самим писателем при помощи Луи Виардо, он сообщает об удачной постановке в театре Сен-Мартен «Каменного гостя» с участием одного из актеров Комеди Франсез. Очевидно, именно тогда и возникла мысль попытаться поставить одну из «маленьких трагедий» на французской большой сцене, что, к сожалению, было невозможно, так как переводные пьесы не было принято ставить во Франции (исключение было сделано лишь для Шекспира). «На мой взгляд, — писал Тургенев, — драма Пушкина достойна Шекспира, смею думать, что и вы разделите это мнение» (№ 11. С. 48). Рекомендовал он в этом же письме прочесть монолог Скупого рыцаря.

Публикации в 11-м номере «Cahiers», связанные с именем Пушкина, завершаются каталогом пушкинской выставки, сделанной в музее Тургенева в Буживале. Среди экспонатов, представленных из разных музеев Франции и частных коллекций, подлинные документы и редкие издания, копии писем и рабочих рукописей (среди них — перевод стихотворений Пушкина, выполненный Тургеневым, с правкой Флобера) и другие ценные материалы. Специальная статья посвящена одному из экспонатов — паре дуэльных пистолетов, один из которых был заряжен роковой пулей.

В этом же номере напечатаны семь писем Полины Виардо к П. В. Анненкову, написанных уже после смерти И. С. Тургенева. Эти письма долго хранились в архиве Гальперина-Каминского, но в 1975 году были проданы на аукционе Отеля Друо. Как пишет публикатор, эти письма «дышат откровенностью и говорят о верности певички памяти своего ушедшего друга». Она охотно предоставила Анненкову возможность ознакомиться с письмами русских корреспондентов Тургенева и отобрать те, которые представляли определенную ценность. Лишь письма Ю. П. Вревской и М. Г. Савиной не были переданы ею Анненкову: как пишет сама П. Виардо, она не читая предала их огню. Этот факт, кстати, еще раз подтверждает версию о том, что П. Виардо могла уничтожить свои письма к Тургеневу, которые он несомненно тщательно хранил. К сожалению, публикуемые письма дают мало сведений о судьбе архива Тургенева, судьбе, в которой еще остается немало белых пятен.

Комментируя один из пассажей письма П. Виардо от 16 октября 1884 года, публикатор допускает небольшую неточность. «Я огорчена тем, что в России поднялась волна неприязни

к этому столь доброму, столь щедрому человеку! — писала певица. — Именно эта почти слепая щедрость вынуждает его, нет, нас страдать, видя, как марают его имя! Представьте, что здесь, в Париже, он слыл за тайного нигилиста! Он так много помогал этим несчастным, сделал для них за свою жизнь столько добра, что, по закону злых сердец, они, естественно, должны были отплатить ему злом после смерти» (с. 67). Вряд ли, как говорится в комментарии, речь шла в этом пассаже об Исааке Павловском, которому Тургенев действительно покровительствовал и который отплатил писателю тем, что в 1887 году опубликовал воспоминания о нем, где привел будто бы слышанные от Тургенева неблагоприятные отзывы о французских писателях — Доде, Золя, Гонкурах и др. Но воспоминания Павловского вышли в 1887 году, а письмо написано в 1884-м, да и весь контекст подсказывает, что речь в письме Анненкова шла о каких-то массовых акциях. Совершенно очевидно, что Анненков рассказал П. Виардо о выступлениях русских революционеров в связи со смертью Тургенева, и прежде всего о статье П. Л. Лаврова, опубликованной за рубежом и перепечатанной без комментариев М. Н. Катковым в «Московских ведомостях».<sup>14</sup>

Упомянем еще об одном письме Тургенева, опубликованном в 11-м номере «Сahiers»: это письмо от 18 мая 1872 года к К. Сен-Сансу, близкому другу П. Виардо, большому поклоннику ее таланта, посвятившему ей свою оперу «Самсон и Далила». Но в письме Тургенева речь идет о симфонической поэме Сен-Санса «Прялка Омфаль», партитуру которой Тургенев должен был передать Н. Г. Рубинштейну.

На обложке вышедшего в 1988 году 12-го номера «Сahiers» значатся три имени: лорда Байрона, 200-летие со дня рождения которого отмечалось в 1988 году во всем мире; Жоржа Бизе, родившегося 150 лет назад, и дочери писателя Полинетты Тургеновой, скончавшейся 70 лет назад, в 1918 году. Здесь же опубликовано неизвестное ранее письмо к Тургеневу Г. Н. Вырубова, известного ученого, с которым Тургенева связывали добрые отношения.

Номер открывается статьей А. Звигильского «Тургенев и лорд Байрон», где дается обзор многочисленных высказываний Тургенева в разные периоды жизни о великом английском романтике — от первых «байронических» поэм до прямых цитат в предсмертных «Стихотворениях в прозе». Как известно, еще в 18-летнем возрасте Тургенев перевел «Манфреда» (перевод не сохранился), но нас более интересует другой, сохранившийся перевод из Байрона, сделанный Тургеновым: речь идет о переводе в 1845 году стихотворения Байрона «Тьма» («Darkness»), напечатанного с цензурными изъятиями в следующем году в «Петербургском сборнике». Эта неполная публикация воспроизводилась в обоих

академических изданиях Тургенева, тогда как еще в 1883 году в 1-м томе «Сочинений лорда Байрона в переводах русских поэтов» (с. 48) был напечатан полный текст тургеновского перевода. Именно этот текст был помещен в первом томе вышедшего в 1987 году в издательстве «Художественная литература» 2-томника Байрона. Остается, правда, неясным, по какому источнику печатался полный текст, поэтому для того, чтобы он включался в будущем в издание сочинений Тургенева, необходимы дополнительные разыскания. Заслуживает внимания указанная А. Звигильским связь между образом английского поэта и героическим образом Инсарова в романе «Накануне», на страницах которого встречается и прямая цитата из поэмы «Чайльд Гарольд».

Статья Тамары Звигильской «Тургенев и его дочь в их переписке» (с. 17—57) предшествует публикации двух писем В. Д. Бонч-Бруевича, обращенных к внучке писателя Жанне Брюэр-Тургеновой, которой в 12-м номере посвящена отдельная статья Клода Курто. Внучка Тургенева (а она всегда подписывалась этим именем) была личностью яркой и привлекательной. Она очень гордилась своим дедом и бережно хранила память о нем. В начале 30-х годов она решила передать в Россию часть семейного архива, по случаю чего и состоялась ее переписка с Бонч-Бруевичем, организатором и первым директором Государственного литературного музея в Москве в 1933—1939 годах. Она сама писала стихи и переводила. На страницах 12-го номера напечатано одно из ее стихотворений (с. 73) и перевод тургеновского стихотворения в прозе «Пир у Верховного Существа» (с. 74). Публикация Клода Курто в особенности ценна тем, что он сохранил живые воспоминания о внучке Тургенева, которыми поделился с читателями. Отмечая ее живой ум, большую литературную и музыкальную культуру, знание нескольких иностранных языков, умение вести интересную беседу; автор воспоминаний о Жанне Тургеновой приводит несколько ценных сведений, которые не могут не привлечь внимания тургеноведов. Например, мы узнаем, что Жанна Тургенева давала музыкальные уроки отцу мемуариста, что некоторые ее стихи были положены на музыку, что она легко транспонировала различные музыкальные мелодии. Однажды она подарила Клоду Курто книгу из своей библиотеки, которая оказалась вдвойне ценным подарком. На ее страницах сохранились многочисленные пометы, сделанные дочерью Тургенева Полинеттой. Книга аббата А. Лорана «Музыкальные знаменитости» («Les Gloires de la musique») содержала краткие биографии современных французских музыкантов и в 1886 году вышла вторым изданием. Многие записи воспроизводятся в статье К. Курто. Так, на странице, посвященной Россини, Полинетта Тургенева написала: «Я его очень хорошо знала! Он похвалил мой голос. Я брала урок у г-жи В. и пела: „Я потерял мою Эвридику. Глюк“». Против имени Берлиоза читаем следующую запись: «Я встречала его так часто и так близко в семье Виардо, что могла бы подписаться: „Ваша

<sup>14</sup> См. об этом в разделе «Тургенев и русское революционное движение» 76-го тома «Литературного наследства».

маленькая подружка!»». А на странице, посвященной Гуно, встречаем такую запись: «Как же! Я в особенности хорошо знала Гуно, он был другом моего Отца (он исполнял у нас «Фауста» еще тогда, когда никто не подозревал, что он станет оперным шедевром)». Эти записи как нельзя лучше передают нам живой облик дочери Тургенева, судьба которой была полна тяжелых испытаний. Упомянутая выше статья Т. Звигильской, посвященная перипетиям этой трагической судьбы, значительно расширяет представления об отношениях Тургенева с дочерью, прослеживает все ее этапы, подкрепляя каждый шаг многочисленными документами, сохранившимися до наших дней.

Важным дополнением к этой статье является публикация девяти писем матери Полины Виардо Хоакины Гарсиа к дочери русского писателя, принятой в семью Виардо в 1850 году в возрасте восьми лет. Эти письма, хранящиеся в архиве парижской Оперы, были переданы туда внучкой писателя. Из них видно, что мать Полины Виардо до конца дней сохранила сердечную привязанность к Тургеневу и его дочери, которую называла «своей маленькой дочуркой». Хоакина Гарсиа умерла в Брюсселе в возрасте 84-х лет в 1864 году и была похоронена рядом со своей дочерью Марией Малибран, умершей 28-ми лет от роду в 1836 году. Она, так близко к сердцу принявшая горестную судьбу русского писателя и его дочери, не дожидая до того времени, когда Полинетта вынуждена была уйти от мужа и скитаться со своими детьми, а потом, оставшись после смерти отца почти без средств к существованию, проиграла судебный процесс единственной наследнице Тургенева Полине Виардо и скончалась в Париже 12 октября 1918 года. Официальный протокол, воспроизведенный на с. 58 12-го выпуска, лучше любого романа свидетельствует о горестях, выпавших на ее долю: «Двенадцатого октября тысяча девятьсот восемнадцатого года, в 7 часов 30 минут скончалась в своей квартире на авеню Мозар, 81, Пелагея (Полина) Тургенев, рожденная в Спасском (Россия) 14 мая 1841 г., без определенных занятий, дочь Ивана Тургенева и ..... супруги умерли. (Других сведений не имеется). Вдова Гастона Брюэра. Протокол составлен 14 октября 1918 г.».

Еще один документ — письмо Тургенева к Франсуа-Мари Шамро, отцу зятя Виардо — публикуется на с. 59 того же выпуска «Cahiers». В этом письме от 2 декабря 1873 года Тургенев приглашает своего знакомого поохотиться в арендованных им лесах в окрестностях Ружмона, где в это время жила семья его дочери. Эти охоты, на которые он нередко приглашал и Луи Виардо, стоили писателю дорого, так как в лесах бродило много браконьеров и ему приходилось оплачивать нанесенный ими ущерб. Как отмечается в комментариях к письму, охота не была удачной, и Тургеневу пришлось вместо обещанной косули послать Жорж Санд бочонок с устрицами.

Небольшое сообщение Пьера Микеля о коллекции картин, собранной Тургеневым и про-

данной им за бесценно в связи с денежными затруднениями, является продолжением двух его статей на эту тему, которые были напечатаны в 5-м и 7-м выпусках тургеневских тетрадей.

Личность Г. Н. Вырубова, известного в свое время философа и ученого-химика (1843—1913), основавшего вместе с Э. Литтре позитивистский журнал «Revue de la Philosophie positive», не очень привлекала к себе внимание тургеневедов. В 12-м номере «Cahiers» ему, однако, посвящены две публикации. Одна, впервые напечатанная в 1914 году, принадлежит И. Копо и носит скорее биографический характер, другая, подготовленная А. Звигильским, содержит в себе новые сведения об отношениях Тургенева с этим видным научным и общественным деятелем, знакомство с которым состоялось в январе 1873 года. Из переписки Тургенева с Вырубовым сохранилось лишь 20 писем русского писателя и одно — его друга, но в публикации Звигильского воспроизведен текст еще одного письма Вырубова (от 9 февраля 1872 года), в котором он откликается на присланную ему повесть «Вешние воды» (с. 86). Г. Н. Вырубов был видным франкмасоном. В 1877 году при его участии из устава «Великого Востока Франции» было исключено понятие «Великого Архитектора Вселенной» как несоответствующее духу ордена, в который входили как верующие, так и неверующие. Живущий в Париже внучатый племянник Г. Н. Вырубова Н. Вырубов познакомил автора публикации с «Речью Брата Вырубова», напечатанной в 1876 году в парижском «Monde Maçonique». Он же передал в дар Буживальскому музею часть книг из библиотеки своего дяди. Принадлежность к масонству давала повод считать его «опасным революционером», к тому же он общался с русскими эмигрантами — Бакуниным, Герценом, Лавровым, что, как пишет А. Звигильский, совсем не соответствовало подлинной сути «этого либерала и мирного ученого» (с. 85). Тем не менее он участвовал в нескольких военных кампаниях — в войне с Пруссией, в карлистской войне в Испании, а также в русско-турецкой войне на Кавказе в 1877 году. После смерти Герцена он, согласно завещанию, подготовил его собрание сочинений в 10-ти томах, которое вышло в Женеве в 1875—1879 годах. 13 лет спустя после траурной церемонии похорон А. И. Герцена, где он произнес надгробную речь, ему пришлось еще раз исполнить печальный долг, провозжая гроб с телом И. С. Тургенева в Россию. Автограф надгробной речи Г. Н. Вырубова, произнесенной им на Care du Nord, хранится в музее Буживаля и был воспроизведен в 7-м номере рецензируемых выпусков.

Много любопытных и живых черт из жизни семьи Виардо во время революции 1848 года содержится в сообщении Жана Малавье «Дезире Низар (1806—1888) и семья Виардо» (с. 92—97). Здесь приводятся многочисленные выдержки из писем видного критика и историка французской литературы Д. Низара к жене,

где он чрезвычайно красочно и откровенно описывает свои посещения дома Виардо и впечатления от выступлений знаменитой певицы. Эти своеобразные зарисовки тем более любопытны, что написаны они человеком, придерживавшимся прямо противоположных политических взглядов, чем те, которые царили в республикански настроенной семье Виардо. Прославившийся человеком прямым и даже резким, Д. Низар не считал нужным скрывать свои убеждения и мог, например, спросить у республиканца Луи Виардо, не хочет ли он поделить себя со своими братьями по партии теми гонорами, которые заработала его жена при монархическом режиме (с. 95). Ему не по душе было присутствие в доме Виардо разных политических эмигрантов, которые «вместо того чтобы сражаться у себя дома, мечтают о возведении у нас новых баррикад» (речь идет о Герцене и Георге Гервеге; с. 96).

Объясняя появление на обложке 13-го номера «Sahiers» имен М. Е. Салтыкова-Щедрина и Н. И. Тургенева, редактор написал: «Случайное совпадение календарных дат соединило на страницах этого выпуска имена двух русских, из которых один родился в год французской революции 1789 года, а другой умер ровно столет назад, в 1889 году. Два соотечественника никогда не встречались: возраст, социальное положение и место проживания — все их разделяло. Николай Тургенев, аристократ, франкмасон, теоретик декабризма и крестьянской реформы, проведший во Франции большую часть своей жизни, был 37-ю годами старше М. Салтыкова-Щедрина, чиновника, сросшегося корнями с жизнью провинциальных русских городов, безжалостного наблюдателя подчас нестерпимой действительности, которую он умел описывать, надеясь на светлое будущее. И все же хотя бы в одном они сходятся: в том особенном патриотизме, который, возвышаясь над простой любовью к России, становится всемирным» (с. 1). И еще одно связывало этих двух людей — любовь к ним обоим И. С. Тургенева.

В первой части номера, открывающегося впервые опубликованной на французском языке некрологической статьей Салтыкова-Щедрина «И. С. Тургенев», напечатаны сообщения участников круглого стола «Тургенев и Салтыков-Щедрин», который был организован осенью 1989 года в Буживале. Открывая заседание, президент «Общества друзей Тургенева, Полины Виардо и Марии Маллибран» отметил сравнительно малую известность автора «Истории одного города» во Франции, трудности в передаче на французском языке щедринского языка и в то же время актуальность творчества великого сатирика, продолжателя Гоголя, ответственность его сатиры сатирическому методу автора «Буvara и Пекюше». «История одного города» — не только сжатая история России, в ней содержатся и предсказания, которые сбываются уже в XX веке с приходом сталинской диктатуры. Усмотрел выступавший и другую актуальную аналогию представителю современ-

ного нам «общества потребления» в образе Иудушки Головлева. В этом умении уловить наиболее типичные черты эпохи, бесплощадном реализме таится близость творческих методов Салтыкова-Щедрина и Тургенева, которых автор вступительного слова отнес, воспользовавшись определением Тургенева, к «центральной натуре» (с. 4—5).

Первые опубликованной во французской прессе оказалась и рецензия Тургенева на английский перевод «Истории одного города», вышедшая в начале 1871 года в Лондоне на английском языке (с. 8—9). Во второй части выпуска, посвященной Н. И. Тургеневу, напечатаны впервые по-французски перевод тургеневского некролога «Н. И. Тургенев» и французский вариант речи И. С. Тургенева на обеде 19 февраля 1863 года (с. 45—53).

Автор солидной докторской диссертации «La Société russe de la seconde moitié du XIX-e siècle. Trois témoignages littéraires: Saltykov-Chtchédrine, Gleb Uspenski et Pisemski» (Bruxelle, 1972. 330 p.) Жан Бланков озаглавил свое сообщение коротко: «Салтыков-Щедрин и Тургенев». Раздумывая над судьбой литературного наследия Салтыкова-Щедрина, который, в отличие от Тургенева, до сих пор почти неизвестен на Западе, Ж. Бланков попытался объяснить этот феномен не только сложностями перевода на иностранные языки своеобразного языка писателя-сатирика, но и особенностями его творческого метода, оказавшегося чужеродным для западного сознания. Любопытен и такой факт: произведения Салтыкова-Щедрина гораздо быстрее оказались принятыми не во Франции, а в Германии и в особенности в Англии — в странах, где искусство политической сатиры было более развитым. Первые немецкие и английские переводы произведений Щедрина появились уже в 1860 году, тогда как во Франции — в небольших отрывках и мизерными тиражами (211—212 экз.) — лишь в начале 1880-х годов (с. 12—13). Серьезное владение лучшими образцами отечественного щедриноведения (работы С. А. Макашина, А. С. Бушмина, Е. И. Покусаева и др.) позволило автору глубоко ставить вопрос о значении творчества Щедрина в литературно-общественном движении второй половины XIX века, определить основные этапы его творческой эволюции. Призывая вслед за Горьким, что без изучения произведений великого сатирика нельзя познать глубинные изменения в русской общественной жизни, Ж. Бланков считает, что художественные особенности творческого метода сатирика исследованы не в той степени, какой заслуживают. В частности, ученый обращает особое внимание на такой известный прием сатирика, как использование литературных персонажей, и демонстрирует, каким образом, вводя героев Фонвизина, Грибоедова, Гоголя, Тургенева, Щедрин высказывал свое отношение к эволюции общественных идей, претерпевших значительные изменения со времени создания «Недоросля» и «Горя от ума», «Мертвых душ» и «Рудина» и т. д.

Именно через сатирическое использование тургеневских героев в произведениях Салтыкова-Щедрина Ж. Бланков показывает непримиримые общественно-политические разногласия между двумя писателями. Критическое отношение сатирика к установившейся во Франции Третьей республике, где «канкан стал позорным символом новой парламентаристской Франции» (с. 16), где упадок нравов был сравним лишь с эпохой заката Римской империи, усилило радикальные настроения Щедрина и побудило его занять непримиримую общественную позицию. Он приходит к убеждению, пишет Ж. Бланков, что русский либерализм — как и парламентаризм Третьей республики — есть лишь обман, а его защитники становятся объектом самой острой сатиры. Результаты реформы 1861 года свидетельствуют в глазах писателя о полной несостоятельности либеральных идей, сторонником которых он считал и «человека 62 года» Тургенева. В то же время нельзя не признать, пишет ученый, что оба писателя, при всей разнице в убеждениях, в личном общении проявили глубокое уважение друг к другу, о чем свидетельствует вся история их непростых отношений.

Как бы продолжая тему, начатую бельгийским исследователем, Н. С. Никитина в своем докладе «Иван Тургенев и Салтыков-Щедрин: личные и творческие связи» обратила внимание не на то, что разделяло двух писателей, а на то общее, что сближало их не только лично, но и творчески. Не принявший первых произведений сатирика, Тургенев в конце концов признает, что место, которое Щедрин занимает в русской литературе, принадлежит только ему и никем не может быть оспорено. Он становится пропагандистом его творчества за рубежом. Как верно замечает исследовательница, он мог обнаружить в произведениях Щедрина черты, родственные его собственному художественному видению. «Разве Дон Кихот Сервантеса и Гамлет или король Лир Шекспира не облеклись плоть и кровью на страницах его собственных романов и повестей?» — задает вопрос Н. С. Никитина, говоря о близости творческих установок двух писателей (с. 25). Отмечая влияние Тургенева, побудившего сатирика обратиться к романной форме, Н. С. Никитина поделилась своими впечатлениями от работы над черновым автографом «Отцов и детей», недавно приобретенным Институтом русской литературы (Пушкинский Дом). Знакомство с автографом подтверждает, что Тургенев с самого начала работы над романом делал установку на объективное изображение своих героев, в том числе и Базарова, о чем он писал Щедрину 3/15 января 1876 года. Заслуживает внимания и обнаруженная исследовательницей родственность сюжетов «Господ Головлевых» и «Степного короля Лира», написанного Тургеньевым тремя годами раньше (с. 28), а также параллель между героем тургеневской статьи «Гамлет и Дон Кихот» и автобиографическим героем щедринского «Приключения с Крамольниковым» (с. 30).

Сообщение известного французского ученого, специалиста по русско-французским связям Мишеля Кадо было посвящено другой интересной теме: оно называлось «Une guerre de publicistes: la polémique entre Saltykov et Dostoievski» («Война публицистов: полемика между Салтыковым и Достоевским»; с. 31—36). Интересен вывод исследователя о том, что «читателю XX века эти старые споры могут показаться гораздо менее удаленными от нас, чем это кажется на первый взгляд». «Социализм, утопия, свобода слова, женская эмансипация, „красный конформизм“ или тирания местных князьков — эти и другие проблемы, поднятые обоими писателями перед русской публикой, — не сохраняют ли они свою актуальность, может быть под другими названиями, как для Западной, так и для Восточной Европы?..» (с. 36).

Раздел выпуска, посвященный Салтыкову-Щедрину и Тургеньеву, включает каталог интересной выставки, подготовленной усилиями Т. Звигильской и Н. С. Никитиной, которая привезла несколько экспонатов в дар музею Тургенева в Буживале от Пушкинского Дома.

Второй раздел выпуска посвящен памяти Н. И. Тургенева, человека, близко связанного с писателем в годы, проведенные во Франции (в 1874 году И. С. Тургенев становится соседом Н. И. Тургенева по Буживало). Уже упомянутые публикации: некролог Н. И. Тургенева и речь И. С. Тургенева на обеде 19 февраля 1863 года, который состоялся в доме декабриста, — лучше всего характеризуют близость идейных убеждений, глубокую личную симпатию, огромное уважение, которые никогда не были омрачены никакими разногласиями. Этот раздел выпуска дополнен каталогом выставки, посвященной Н. И. Тургеньеву, и сообщением Т. Н. Трофимовой о нескольких книгах из библиотеки братьев Тургеневых (хранятся в Пушкинском Доме) с дарственными надписями, сделанными рукой И. С. Тургенева.

13-й выпуск содержит еще несколько интересных сообщений, на которых мы не будем останавливаться подробно: это статья Бригитты Кояма Ришар «Судьба Тургенева в Японии» (с. 69—83), название которой говорит само за себя, статья А. Розанова «Лирические сезоны П. Виардо в России», автора хорошо известной русским читателям монографии о певице (с. 85—95), интересный этюд об одной из выдающихся учениц Полины Виардо Аглае Оргени, с которой был знаком и Тургенев, Класуса Фишера (с. 97—104), хроника жизни Общества друзей Тургенева, П. Виардо и М. Малибран, которая всегда увлекательна и помещается в каждом выпуске «Cahiers». Как и другие выпуски, 13-й номер украшен прекрасного качества иллюстрациями.

Отдельно следует упомянуть небольшую публикацию на с. 118—120 двух неизвестных ранее писем Тургенева к племяннице Луи Наполеона принцессе Матильде, художественный салон которой посещали Мериме, Флобер и

многие другие видные литераторы, среди которых был и Тургенев. Оба письма содержат вежливый отказ Тургенева на приглашение посетить ее салон и датируются 1878 годом. Возможно, что со временем будут найдены и другие документальные свидетельства об этом знакомстве Тургенева.

В конце номера, среди других некрологов, помещен и некролог С. А. Макашина (1906—1989), написанный Н. С. Никитиной (с. 124—125).

Появление на обложке 14-го выпуска «Cahiers» имен А. Ламартина, А. Доде и Э. Золя вызвано тремя знаменательными датами: 200-летием со дня рождения великого французского романтика и 150-летием со дня рождения двух выдающихся представителей французского реализма. Но если личное знакомство Тургенева с Ламартином не переросло в дружбу, то отношения его с А. Доде и Золя относятся к интереснейшим страницам русско-французских литературных связей.

Раздел 14-го выпуска открывается перепечаткой из труднодоступного ныне издания ламартиновских бесед о литературе («Cours familier de littérature. Un entretien par mois par M. de Lamartine» — популярного курса, выходявшего еженедельно в Париже в 60-е годы, — вышло 28 томов) двух бесед, целиком посвященных Тургеневу. Как известно, Тургенев скептически оценил этот изобилующий неточностями и досадными курьезами этюд о себе, однако сам факт появления во французской печати восторженного отзыва французского мэтра о русском писателе не мог не польстить Тургеневу. Адресат напечатанного в качестве приложения к этой публикации письма Мериме от 16 апреля 1864 года ранее считался неизвестным. Идентификация личности неизвестного адресата Мериме с А. Ламартином значительно повышает ценность этого письма, в котором Мериме упрекает своего корреспондента за слишком поверхностное отношение к творчеству Пушкина, называя его лирику «самым совершенным из всего, что появлялось со времен древних греков» (с. 16). Это письмо подсказывает и возможного посредника между Тургеневым и Ламартином, с которым писатель встретился в первой половине апреля 1864 года, — им мог быть Проспер Мериме, автор первой развернутой статьи о Тургеневе, напечатанной в июле 1854 года во влиятельном французском журнале «Revue des Deux Mondes».

Перепечатка в переводе на французский язык отрывка из статьи академика М. П. Алексеева «Мировое значение „Записок охотника“», где исследовались отношения Ламартина и Тургенева (с. 17—25), удачно дополняет публикации этой части выпуска. Столь же уместной выглядит и публикация статьи дижонского профессора Шарля Курбе «Ламартин и Россия», опубликованной впервые в 1966 году в сборнике научных трудов, посвященных акад. М. П. Алексееву. Публикация материалов, связанных с русской темой в творчестве французского романтика, завершается впервые напечатанным в 14-м но-

мере «Cahiers» письмом Александра I от 16 августа 1824 года к А. Ламартину, в котором русский царь благодарит поэта за присланное ему письмо и с большой похвалой отзывается о его стихах, «известных ему с давних пор» (с. 36). Как всегда, письмо сопровождается его факсимильным воспроизведением, что придает особую научную ценность публикациям, впервые обнародованным в рецензируемом издании. К юбилею Ламартина в Буживале была организована выставка, каталог которой напечатан на с. 38—41.

Кажется, у нас в стране 150-летний юбилей двух выдающихся французских писателей-реалистов — Эмиля Золя и Альфонса Доде — прошел незамеченным. Одногодки, соратники по литературной борьбе, оба они давно уже стали частью нашей культуры, их сочинения многократно издавались и переиздавались, но мало кто помнит сейчас, что их вступление в русскую культуру произошло не случайно и не само собой. Между ними и благодарным русским читателем, принявшим новые имена в свой пантеон, был посредник, имя которого осталось за кулисами шумного успеха французских авторов. Этим посредником был их друг и великий современник И. С. Тургенев.

И не случайно именно в Буживале, последнем пристанище русского писателя, состоялась 11 ноября 1990 года конференция, посвященная их общему юбилею. В ней приняли участие около 100 человек, включая ученых из разных стран. Открывая ее, президент Общества напомнил вкратце историю возникновения ставшего впоследствии знаменитым литературного содружества — так называемой «группы пяти», в которую вошли Флобер, Тургенев, Э. Гонкур, Золя и Доде. При всем различии творческих установок, при всей сложности личных отношений, сказал он, вряд ли стоит преуменьшать значение этого кружка, оказавшего заметное воздействие на литературное движение 70-х годов прошлого века. Если Тургенева и Флобера связывала близкая дружба и полное взаимопонимание, то отношения русского писателя с Золя были скорее деловыми и касались прежде всего сотрудничества французского писателя в русской прессе. Тургенев не только содействовал становлению писательской славы Золя, он помог русскому читателю приобрести в его лице незаменимого журналиста и литературного критика, знакомившего русскую публику с новинками культурной жизни Франции и опубликовавшего на страницах «Вестника Европы» целую серию блестящих статей, которые, будучи собранными вместе, составили несколько томов.

Не менее значительной, хотя и гораздо менее изученной, была роль Тургенева в популяризации творчества другого выдающегося мастера французской прозы — Альфонса Доде. Между автором «Записок охотника» и автором «Писем с мельницы», помимо личной симпатии, было нечто общее в решении чисто художественных задач, что, по мнению А. Звигильского, усиливало интерес Тургенева к творчеству своего младшего литературного собрата.

Утреннее заседание вела г-жа Колеетт Беккер, одна из ведущих французских знатоков творчества Золя, принимавшая самое активное участие в выходившем в то время полном собрании писем французского писателя. Она же зачитала представленный П. Р. Заборовым доклад на тему «Эмиль Золя, интервьюируемый русскими», заметив при этом, что исследователи должны с осторожностью относиться к разного рода интервью, в которых журналисты интерпретируют то или иное высказывание самым превратным образом. Впрочем, и сам автор доклада, опубликованного на с. 65—72, вполне согласен с этим тезисом. И все же многое в этих интервью, которые остались рассыпанными в русской периодике, следует признать подлинным: нередко Золя цитирует буквально, и печатный текст доносит до нас живую интонацию, настроение писателя (с. 65). Почти все интервью относятся к последнему десятилетию жизни Золя, когда слава его была в полном расцвете и даже в России он был едва ли не самым читаемым писателем. Романы его были переведены все, а некоторые вышли даже в нескольких переводах. Естественно, что многие интервьюеры стремились узнать тайны творческой лаборатории писателя, подробности его личной жизни, интересовались его отношениями с русскими писателями, прежде всего с Тургеневым. Основная часть сообщения П. Р. Заборова посвящена тем интервью с Золя, в центре которых стояло «дело Дрейфуса». Золя охотно принимал журналистов из России и не скрывал своего раздражения против французских властей, прессы, общественного мнения, позоривших, с его точки зрения, Францию перед всем миром.

Доклад молодой французской исследовательницы Алин Фифис был посвящен очень интересному эпизоду из истории русско-французских связей — сотрудничеству Альфонса Доде в Санкт-петербургской газете «Новое время». Подробно изучив русские корреспонденции Доде (любопытно, что некоторые из них так и не были опубликованы по-французски и известны лишь в русском переводе), А. Фифис сравнила их с корреспонденциями Золя в «Вестнике Европы» и пришла к выводу, что в отличие от своего более популярного собрата Доде не использовал «слово, предоставленное ему за границей, чтобы опубликовать статьи, которые были бы осуждены у него на родине, как например статья Золя против Виктора Гюго, не использовал и возможности познакомить читателей с новой литературной школой. Доде не создавал специальных корреспонденций для русской прессы... он довольствовался тем, что предложил родине Тургенева публикации в духе всего своего творчества» (с. 81). Заслуживает внимания и попытка А. Фифис высветить роль Тургенева в установлении творческих контактов Доде в России, и анализ обстоятельств, связанных с переменной отношения Доде к Тургеневу-человеку, случившейся после публикации печально известной книги Исаака Павловского «Souvenirs sur Tourguénief» в 1887 году.

В докладе Н. П. Генераловой «Эпизод творческих отношений Тургенева и Золя 1876 года (неосуществленный замысел статьи Тургенева о Жорж Санд)» сделана попытка объяснить, почему же Тургенев не стал возражать Золя, как он обещал, и не опирал некоторые положения, высказанные в некрологической статье о Жорж Санд («Вестник Европы»). Среди причин, по которым Тургенев не вступил в полемику с Золя, называется и то, что в июньском номере «Дневника писателя» на смерть Ж. Санд успел откликнуться Ф. М. Достоевский. В двух частях этой большой некрологической статьи он высказал идеи, во многом совпадающие по смыслу с теми, что были высказаны в небольшой статье Тургенева, опубликованной в виде письма редактору газеты «Новое время». Статьи Достоевского и Золя оказались полемичными по отношению друг к другу, что было сразу замечено критиками. Русские литераторы приняли сторону Достоевского, более того, именно с этой статьи Золя (а затем и статьи о Гюго) началась переоценка его творчества в России.<sup>15</sup> Достоевский продолжил спор с Золя в «Братьях Карамазовых».<sup>16</sup> Тургенев предпочел не вступать в полемику, хотя через четыре года ему не удалось избежать ее в связи с пушкинскими празднествами в Москве.

Сообщение известного коллекционера Франсуа Лабаденса «Доде, Гонкур, Золя: „роковое трио“» отличалось повышенной эмоциональностью и экстравагантностью изложения. Далекий от принципов научной строгости выдвигаемых тезисов, Ф. Лабаденс попытался в живом и увлекательном рассказе воссоздать психологическую атмосферу личных отношений, сложившихся между тремя оставшимися в живых представителями «флорберовских обедов». Не скрывая своего пристрастия к одному из членов «рокового трио», Эмилю Золя, сохранившему верность идеям дружбы, порядочности и истины, Ф. Лабаденс безжалостно расправился с «предателями» Гонкуром и Доде, которых заподозрил в том, что они, не будучи по-настоящему талантливыми, завидовали растущей славе Золя. Такое «низведение» сложного к простейшему, хотя и является по-своему оригинальным, однако выходит за пределы научной полемики.

Выступление К. Беккер, напротив, отличалось чрезвычайной сдержанностью и строгостью научного подхода к затронутой ею проблеме отношения Тургенева к «меданской группе», в которую входила молодая поросль французского

<sup>15</sup> См. об этом: Клеман М. К. Эмиль Золя. Л., 1934. С. 289—290.

<sup>16</sup> См.: Реизов Б. Г. Борьба литературных традиций в «Братьях Карамазовых» // Реизов Б. Г. Из истории европейских литератур. ЛГУ, 1970. С. 139—158. Пользуясь случаем, выражаю свою глубокую признательность Ж. Любену, заметившему неточность в моей статье (№ 14. С. 91): Полина Виардо, как следует из доступных сведений, не присутствовала на похоронах Ж. Санд.

натурализма — П. Алексис, Анри Сепар, Леон Эник, Гюисманс, а также О. Мирбо и Мопассан. Отсутствие документов, как сказала исследовательница, затрудняет изучение этого эпизода литературной истории. Слишком многое разделяло Тургенева и молодых литераторов, группировавшихся вокруг Золя: разница в возрасте, социальное положение, отношение к литературному труду как способу зарабатывать на жизнь. Отсюда отсутствие подлинного взаимопонимания, которое было характерно для отношений Тургенева и Флобера.

В сообщении А. Звигильского «Вокруг нескольких документов с выставки», посвященной Тургеневу — Доде — Золя, содержится множество новых сведений и документов, одновременно публикуются забытые статьи, воскрешающие литературное окружение Тургенева. Сообщение состоит из четырех частей. В трех приводятся обстоятельства присылки уже тяжело больному Тургеневу трех книг, каждой из которых посвящается небольшое эссе: это роман Ж. Гюисманса «Сестры Ватар» (этот роман вышел в 1879 году с посвящением Золя); второй книгой оказалась интересная биография Э. Золя, написанная П. Алексисом при жизни писателя и опубликованная в 1882 году («Emile Zola: notes d'un ami. Avec des vers inédits de Emile Zola»). Эссе об этой книге сопровождается публикацией забытой статьи П. Алексиса о Тургеневе («Le Réveil», 9 sept. 1883), содержащей несколько интересных личных воспоминаний (с. 105—107). К слову сказать, еще несколько аналогичных публикаций украшают 14-й выпуск и придают ему особую основательность: это статья Доде «Тургенев», статья Золя «Флобер и Тургенев», статья о Тургеневе журналиста Жюль Юре, а также впервые опубликованная по-французски статья А. Доде о Золя из «Нового времени» (с. 117—124). Третьей книгой, подаренной Тургеневу незадолго до смерти, оказался роман Золя «Капитан Бюрль», вышедший в 1883 году. Важно отметить, что все три книги, о которых подробно рассказывает А. Звигильский в своей публикации и титульные листы которых воспроизводятся на страницах «Cahiers», являются остатками ныне утраченной парижской библиотеки И. С. Тургенева, которая, сохранись она целиком, многое могла бы прояснить в отношениях писателя с современными и давно ушедшими авторами, а возможно, и открыть новые страницы русско-французских культурных связей.

В четвертой части сообщения А. Звигильского напечатано семь писем из переписки Тургенева и А. Доде, частью известных, частью публикуемых впервые, например письмо Тургенева, датированное 20 марта 1876 года, в котором речь идет о немецкой рецензии на роман Доде «Джек»: Тургенев посылает Доде немецкую газету, но просит вернуть ее (с. 125—127). Впервые публикуемое письмо Доде содержит, в свою очередь, просьбу прислать только что появившийся рассказ Тургенева (с. 127; по предположению А. Звигильского, Доде заинтересовался рассказом «Часы»). Каталог

внутрительной экспозиции (92 экспоната!) завершает раздел 14-го выпуска, посвященный отношениям трех выдающихся мастеров европейской прозы второй половины XIX века.

Значительная часть 15-го выпуска «Cahiers» содержит материалы круглого стола, организованного Обществом друзей Тургенева, Полины Виардо и М. Малибран 13 октября 1991 года в Буживале в связи со 150-летней годовщиной со дня смерти М. Ю. Лермонтова. Раздел, посвященный Лермонтову, открывается перепечаткой из французского журнала «La Revue Moderne» (t. 34, juillet 1865) перевода поэмы «Мцыри», выполненного Тургеневым с помощью Луи Виардо, хотя в первом издании его имя как переводчика не фигурировало. Воспроизведенное на с. 5 предисловие к переводу поэмы не является простой перепечаткой из первой публикации. Имя Луи Виардо добавлено к имени Тургенева, значащегося переводчиком, в текст предисловия вставлена фраза, извлеченная из опубликованного впервые в этом же номере «Cahiers» письма Луи Виардо к редактору «La Revue Moderne» Шарлю Дольфюсу от 7 июля 1865 года. На основании этого же письма под предисловием стоит имя Луи Виардо, а на с. 18 приносятся соболезнования издателем полного собрания сочинений и писем И. С. Тургенева, включившим это предисловие в состав произведений, принадлежащих Тургеневу. К сожалению, эти соболезнования придется признать несколько преждевременными, так как письмо Луи Виардо не дает оснований безоговорочно признать его автором предисловия к прозаическому переводу лермонтовской поэмы. Столь же открытым остается вопрос о степени участия П. Мериме в подготовке французского перевода «Мцыри».

Дело в том, что в первый том полного собрания сочинений П. Мериме, появившийся в Париже в 1931 году, этот перевод «Мцыри» был включен как принадлежащий Мериме. Можно легко понять ошибку редактора, перед которым лежал номер «La Revue Moderne», где значилось, что переводчиками поэмы были Тургенев и... Мериме, а в письмах Мериме к Тургеневу и другим корреспондентам встречались упоминания о его причастности к переводу поэмы Лермонтова. «Я жду корректур „Мцыри“, — писал Мериме 23 апреля 1864 года; «Никаких известий от „Мцыри“, — писал он же Тургеневу 10 мая 1846 года. Приводя эти цитаты, автор статьи «По поводу одного перевода „Мцыри“ (Тургенев и Лермонтов)» А. Звигильский пишет: «Это ничуть не означает, что Мериме был автором или соавтором перевода; должно быть, речь шла просто об отклике на письмо Тургенева, извещающего об окончании своей работы» (с. 15). Признавая совершенно справедливой первую часть приведенного высказывания (это, добавим, распространяется и на степень участия Мериме в предисловии к переводу), возразим по поводу второй части, где речь идет о предполагаемом содержании несохранившегося письма Тургенева. Нет сомнения, что Мериме просматривал перевод и предисловие (что, кстати, подтверж-

дается и письмом Луи Виардо). Таким образом, если подходить формально, то его причастность к опубликованию поэмы Лермонтова столь же «законна», как и причастность самого Луи Виардо. Все дело в том, что имя Луи Виардо, очевидно по недосмотру, было вообще опущено в публикации.

Вопрос о степени участия Луи Виардо в переводах произведений русских авторов (Гоголя, Пушкина, Лермонтова, Тургенева) уже не раз дебатировался как в нашей, так и в зарубежной печати. Иногда в публикациях (как это было, например, с Гоголем) имя Тургенева — реального переводчика — не фигурировало на обложке издания, разумеется, с согласия самого Тургенева. Не имея возможности подробно останавливаться на этом вопросе, приведем отрывок из пока еще не опубликованного письма Луи Виардо к Тургеневу, который полностью проясняет этот вопрос: «Прощайте, мой дорогой Тургенев, — писал Виардо в марте 1845 года, — я царапаю вам эту записочку в такой же спешке, в какой записывал под вашу диктовку приключения философа Хомы Брута, поскольку меня подгоняет почта» (письмо хранится в Национальной библиотеке в Париже). Сказанное не означает, что следует преуменьшать роль Луи Виардо в деле распространения русской литературы на Западе. Она была действительно велика. Без него вхождение Тургенева в круг европейских писателей было бы значительно усложнено, но трудно упрекнуть и Тургенева, войдя в этот круг, выбрав себе более авторитетных литературных советчиков, таких, как Мериме и Флобер. Резкий тон некоторых выражений в письме Виардо, справедливо почувствовавшего себя обиженным, объясняется именно этим. Увидев в качестве переводчика рядом с Тургеневым не свое имя, а имя Мериме, Виардо послал разгневанное письмо редактору «La Revue Moderne», которое, к сожалению, остается неизвестным. Опубликованное же А. Звигильским письмо Луи Виардо является, по сути дела, вторым, написанным уже после объяснительного письма редактора. Указание на то, что Мериме выбросил из предисловия к переводу фразу, принадлежащую Виардо, еще не доказывает, что все предисловие было написано им. Может быть, Мериме (или сам Тургенев) исключил из предисловия именно то, что было вписано Луи Виардо в тургеневский текст. Укажем также, что упомянутая фраза сопровождается в письме Виардо многозначительным «etc.», что означает, что исключенная фраза не была единственной. Таким образом, восстанавливать ее в тексте предисловия в таком виде не представляется нам корректным. Несомненно одно: и переводчиком и автором предисловия был сам Тургенев, степень же участия Мериме и Луи Виардо в подготовке лермонтовского перевода может быть оспариваема в дальнейших исследованиях.

«Лермонтовские традиции в прозе Тургенева» прослеживаются в статье Л. Н. Назаровой, которая избрала для анализа романы «Герой нашего времени» и «Рудин» (с. 23—28).

Анализируя особенности повествовательного стиля в романе Лермонтова, проф. Мишель Кадо делает убедительную попытку вписать его в европейский романтический контекст («„Un héros de notre temps“: nouveau roman romantique?» — «Герой нашего времени»: новый романтический роман?»; с. 29—34).

В сообщении Б. Ф. Егорова «Некоторые новые аспекты в подходе Белинского к Лермонтову» рассматривается статья Белинского о «Герое нашего времени», где, с точки зрения исследователя, содержится много противоречий между просветительскими тезисами критика о доминирующей роли обстоятельств в жизни человека и «гегельянским» отрицанием права личности на бунт против локомотива истории (с. 37). «Имперские» убеждения Белинского, оставшегося почти всю жизнь «государственником», привели его не только к оправданию деяний Ивана Грозного и Петра Первого, но и отразились на его восприятии украинской культуры. «Историки нашей страны, — пишет Б. Ф. Егоров, — могли лишь до 1917 г. говорить правду об „украинофобии“ критика (впрочем, и тогда это было сделано в малой степени); в советскую же эпоху это стало невозможным» (с. 38). В подтверждение своего тезиса Б. Ф. Егоров приводит известный пассаж из письма Белинского к П. В. Анненкову от 1/10 декабря 1847 года, который расценивается им как «чудовищная инвектива против украинского гения» (с. 39). Впрочем, публицистический пафос сообщения Б. Ф. Егорова не делает его защиту Шевченко от Белинского более убедительной, поскольку «резкий и несправедливый» отзыв критика о великом украинском поэте (по выражению К. Богаевской, комментатора приведенного письма Белинского в академическом издании его сочинений) был вызван вполне конкретными обстоятельствами перипетий русской общественно-литературной борьбы, которая уже не раз становилась предметом исследований, а не философскими противоречиями критика. Не говоря уже о том, что негативные оценки некоторых сторон натуры Шевченко или каких-то его взглядов (прозвучавшие, например, в воспоминаниях о нем И. С. Тургенева) не дают основания отнести их к проявлениям «украинофобии».

Кроме названных публикаций 15-й выпуск «Cahiers Ivan Tourguéniév, Pauline Viardot, Maria Malibran» содержит интересные статьи Ж. Бланкова («Лермонтов и Державин: свет, отблеск, гром»), Гольди Бланков-Скарп («Грузия во времена Лермонтова»), каталоги выставок, предложенных посетителям Буживаля, «Лермонтов — А. Рембо — Моцарт» (под общим заглавием «Юные гении») и др. На с. 63—77 публикуется в перепечатке интересная статья канадского профессора Николая Жекулина «Тургенев и Моцарт», где помимо тщательно собранных высказываний русского писателя о творчестве самого любимого из западноевропейских композиторов можно найти остроумные догадки о прямом воздействии автора «Волшебной флейты» на Тургенева — ав-

тора либретто оперетт, написанных им для П. Виардо и положенных ею на музыку.

Статья Тьерри Освальда «Вокруг одного литературного содружества: Мериме и Тургенев — пересечение судеб» (с. 73—101) возвращает читателя к сюжету, неоднократно привлекавшему внимание исследователей. Однако аспект, избранный французским ученым, оказался неожиданно новым. Дело в том, что традиционно отношения Тургенева и Мериме изучались в биографическом плане, в плане личных взаимоотношений, которые действительно были и продолжительными, и плодотворными. В то же время близость и различие их творческих взглядов, сопоставительный анализ их произведений пока еще мало привлекали внимание исследователей. Как известно, Мериме был одним из немногих французских писателей, всерьез интересовавшихся русской литературой и русской историей. Этот интерес, которым обусловлены и его отношения с Тургеневым, нашел отражение в его творчестве, иногда под прямым воздействием русского писателя. На фоне широких философских и психологических наблюдений художественные видения и провидения двух писателей оказываются на редкость родственными и взаимообусловленными. Нет сомнения, что мысли, высказанные Т. Освальдом, могут оказаться весьма перспективными в плане будущих исследований, посвященных духовным связям Тургенева и Мериме.

В небольшом этюде о старшей дочери Полины и Луи Виардо Луизе (1841—1918) А. Звигильский справедливо указывает на необходимость более пристального изучения судьбы этой незаурядной личности, «чистокровной нигилистки» (как называл ее Тургенев), богато одаренной многими талантами, за исключением одного — умения ужиться с людьми, мириться с их слабостями и недостатками. Давая краткий очерк отношений Луизы Виардо (в замужестве Эритт) с человеком, который стал членом семьи Виардо, А. Звигильский останавливается на некоторых эпизодах, которые могут заинтересовать тургеноведов. Тургенев, например, помогал Луизе в переработке либретто ее оперы «Линдор», Луиза помогала Тургеневу готовить к печати сборник романов Полины Виардо и т. д. Когда Луиза рассталась со своим мужем, Тургенев пытался внести ноту примирения, что ему, однако, не удалось. Как и дочь писателя Полинетта, Луиза не принимала отношений, которые сложились между Тургеневым и семьей Виардо. Не принимала и протестовала, как могла. Не очень лестный портрет русского писателя остался в ее воспоминаниях, страницы которых воспроизводятся на с. 113—119 15-го номера тургеневских тетрадей с краткими комментариями, а на с. 120—121 сообщаются сведения, полученные в одной из аптек Баден-Бадена, которые заставляют предполагать, что Луиза употребляла наркотики, что тщательно скрывалось в семье.

Довольно большая и интересная статья А. Звигильского о сыне Луи и Полины Виардо — Поле Виардо — знакомит нас с человеком, ко-

тому Тургенев при рождении предсказывал великое будущее. Это шутовское пожелание почти сбылось: Поль действительно стал одним из лучших скрипачей своего времени. Пользовавшийся, как и все дети Виардо, особым расположением писателя, Поль оставил интересные воспоминания о своем русском друге, которые печатаются на с. 133—138.

Завершает 15-й выпуск публикация двух неизвестных писем Тургенева — к дочери (от 16 мая н. ст. 1866 года) и к Альфонсу Доде от 7 мая 1879 года. Еще одно письмо, правда, уже опубликованное в 1901 году Гальпериным-Каминским, Тургенева к Г. Флоберу (от 24 января 1877 года), воспроизводится на с. 154—155 факсимильно и с исправлением опечаток, допущенных в первом издании. Это письмо принадлежит теперь музею Тургенева в Буживале. Наконец, еще одна публикация, ценная для нас, — речь на французском языке Тургенева на Международном литературном конгрессе по авторским правам, состоявшемся в Париже в июне 1878 года. Ценность этой публикации в том, что в академическом издании она печаталась по первой публикации, а не по автографу.

Наконец, следует отметить еще одну совсем небольшую публикацию с комментарием титульного листа французского издания «Записок охотника» с дарственной надписью английской писательнице Дж. Элиот: «To the great poet George Eliot from one of her admirers. The author. London, 1871».

На титульном листе 16-го, последнего из рецензируемых выпусков «Sahiers» значатся имена Эрнеста Ренана, В. В. Верещагина, Афанасия Фета, Мориса и Лины Санд и Жюль Массне. Этот выпуск поистине изобилует архивными находками, среди которых на первое место поставим публикуемую впервые переписку Тургенева и известного ученого второй половины XIX века Эрнеста Ренана. Статья А. Звигильского «Эрнест Ренан, Тургенев и Полина Виардо» (с. 7—35) — первое исследование, посвященное отношениям Тургенева с Э. Ренаном. Предваряющая эту статью публикация надгробного слова, произнесенного Ренаном на Gard du Nord 1 октября 1883 года, как нельзя лучше показывает, насколько высоко ценил французский ученый роль Тургенева как посредника между двумя Европами — Западной и Восточной. Исполненное красотами истинно французского красноречия, оно не было простой данью уважения. Отношение Ренана к великому русскому писателю было, как показано в статье Звигильского, исполнено глубочайшего сочувствия и сердечности. Откликаясь на просьбу П. Виардо выступить от лица французов у гроба Тургенева, Ренан писал: «Мысль, высказанная вами, вошла прямо в мое сердце. Я очень горжусь, что она пришла к вам. Да, конечно, я почту за великую честь сказать слово прощания нашему великому гостю, драгоценным другом которого были вы. Именно вам мы обязаны тем, что в течение долгих лет владели им. Разрешите от имени всех поблагодарить вас» (с. 23). Переписка Тургенева и Ренана, правда далеко

не в полном виде, приоткрывает новые аспекты их отношений, в частности связанные с символической драмой Ренана «Калибан», в доработке которой Тургенев принял самое заинтересованное участие. Напечатанные в качестве приложения к статье письма Тургенева к дочери художника Ари Шеффера (близкого друга Полины Виардо и знакомого Тургенева), Корнелии Маржолен-Шеффер, интересны не только сами по себе, но и теми косвенными сведениями, которые в них содержатся. Так, из письма «конспиратора» Тургенева 1882 года к К. Маржолен становится ясно, что она служила передаточным звеном в переписке П. Л. Лаврова и Тургенева (с. 34). Это письмо помогает расшифровать криптоним «М. Ш.», фигурирующий в письме Тургенева к Лаврову от 24 июля / 5 августа 1882 года (первое академическое издание. Т. XIII. Кн. 1. С. 311). Все эти сведения, разумеется, будут учтены в выходящем ныне втором издании полного собрания сочинений и писем Тургенева.

К парадоксальному выводу пришел румынский ученый Константин Кризан, анализируя роман «Накануне»: «Несмотря на свой эпизодический характер... *Лунояров кажется нам центральным персонажем романа*» (с. 41). Разумеется, столь пессимистический взгляд на проблематику романа обусловлен озабоченностью автора современными политическими событиями, которым он находит аналогию в не столь уж далеком прошлом.

150-летие со дня смерти русского художника В. В. Верещагина отмечено в 16-м выпуске рецензируемого ежегодника публикацией в переводе на французский язык вышедших еще в 1909 году воспоминаний художника о Тургеневе (с. 45—55), а также статьей Алена Гужона «Тургенев и Верещагин: необычная дружба» (с. 57—68), которая в основном является переложением известной статьи И. Зильберштейна, напечатанной в 73-м томе «Литературного наследия» (кн. 2). Эта статья дополнена новыми материалами, среди которых хранящееся в Буживале письмо Тургенева к французскому критику Филиппу Бюрти от 6 января 1880 года, в котором он благодарит последнего за опубликованную по его просьбе статью о русском художнике.

100-летие со дня смерти великого русского поэта А. А. Фета отмечено в 16-м номере целой серией публикаций, что само по себе весьма примечательно. Это три стихотворения Фета в переводе Никиты Струве (с. 69—70), первая публикация на французском языке отрывка (и довольно значительного) из «Моих воспоминаний» (с. 71—89), публикация двух писем Фета к Тургеневу, хранящихся в Национальной библиотеке, и одного письма Тургенева к Фету из коллекции покойного А. Я. Полонского (Париж). Все эти материалы дают возможность французскому читателю познакомиться с творчеством одного из выдающихся поэтов эпохи, который остается пока малоизвестным во Франции. Отношения Тургенева и Фета посвящена статья А. Звигильского «Два

друга-врага: поэт Фет и Тургенев» (с. 91—107). Внимательно изучив обширную литературу, посвященную этим сложным и почти драматическим отношениям, автор статьи, к сожалению, разделил устоявшуюся у нас точку зрения на Фета как идеолога крепостничества, человека отсталых взглядов и двойной морали. Трудно обвинить французского исследователя в необъективности, поскольку иной взгляд на эту удивительную, универсально одаренную личность поэта, философа, публициста, переводчика лишь сравнительно недавно стал обретать права на его родине. Стоит, может быть, привести одну гипотезу исследователя, вызывающую решительные возражения. Речь идет о Фете как возможном прототипе образа Сипягина в «Нови». Основываясь на бытующих в нашем литературоведении представлениях о Фете, А. Звигильский пытается найти общие черты между «либеральным бюрократором» Сипягиным и Фетом, хотя самым убедительным опровержением его гипотезы служит та уничтожительная характеристика Сипягина, которая сохранилась в «формулярном списке», где, кстати, прямо называются прототипы Сипягина: «Средняя пропорциональная между Абазой и Жемчужниковым (и Валуевым)» (Тургенев. Сочинения. М.; Л., 1966. Т. XII. С. 322).

Справедливым следует признать замечание Звигильского, поправившего комментаторов «Нови» в академическом издании, объяснивших запись на полях второй редакции конспекта «Нови» («Клеврет ренегата... Фраза Фета») тем, что Тургенев мог услышать это выражение из уст Фета в 1874 году во время своего пребывания в Спасском. Фет и Тургенев действительно не встречались в этот приезд Тургенева в Спасское, однако трактовка слов «фраза Фета», предложенная А. Звигильским, вызывает еще большие возражения. Исследователю показалось, что слова «клеврет ренегата» относятся прямо к Фету, соединившему в себе черты и «ренегата» (Каткова), и его «клеврета» (Маркевича). При этом А. Звигильский ссылается на письмо Тургенева от 10 декабря н. ст. 1874 года, где Фет причислен к этой компании (с. 104). Думается, что для того, чтобы процитировать Фета, Тургеневу совсем необязательно было встречаться с ним в 1874 году, да и сама «фраза Фета» могла быть сказана им необязательно в связи с Катковым и Маркевичем. Не исключено даже, что «фраза Фета», о которой упомянул Тургенев, была какой-то другой, использованной им в романе.

В целом же стремление исследователя найти в произведениях Тургенева следы общения с Фетом вполне правомерно. Что же касается «Нови», то скорее следовало бы обратиться к образу Соломина, с которым у Фета было немало общего в подходе к ведению хозяйства.

Небольшой очерк о Луи Леже (1843—1923), написанный его внуком, воскрешает образ еще одного французского знакомого Тургенева, с которым он часто общался в последнее десятилетие своей жизни. Отрывки из «Вос-

поминаний славянофила» Луи Леже, опубликованных в Париже в 1905 году, хорошо иллюстрируют степень близости между русским писателем и его горячим почитателем, сыгравшим видную роль в деле популяризации русской литературы во Франции.

Сообщение ведущего французского исследователя творчества Жорж Санд Жоржа Любена, недавно завершившего образцовое издание переписки Ж. Санд в 24-х томах, начинается с необычного признания: «Надо отдавать себе отчет, издания писем всегда страдают одним недостатком: подобно ткани, которую ткала Пенелопа, они, с момента появления, никогда не являются полными» (с. 135). Публикуемые Ж. Любеном впервые письма Полины Виардо к Жорж Санд и членам ее семьи свидетельствуют о том, что дружба между семьями не прерывалась.

Истории одного гастрольного турне П. Виардо в 1858 году в Будапешт посвящено сообщение Ференца Кереньи (с. 147—167). В нем опубликовано много интересных документов, среди которых и большое письмо из Будапешта Луи Виардо Тургеньеву, подлинник которого хранится в Национальной библиотеке. Опубликованные А. Звигильским 10 писем из переписки Полины Виардо и Жюльи Массне завершают публикации этого выпуска.

Заканчивая наш по необходимости краткий обзор семи выпусков тургеньевских бюллетеней, приходится с сожалением признать, что многое пришлось обойти молчанием. В особенности это

касается публикаций, связанных с музыкальной темой в «Cahiers». «Музыкальные» публикации, конечно, заслуживают специального обзора. Отметим лишь, что ими особенно богат оказался 10-й номер, в котором отмечались две знаменательные даты: 150 лет со дня смерти Марии Малибран и 100 лет со дня смерти Ференца Листа. Статьи Р. Джазотто, Клауса Фишера, Ф. Лезюра и др. были посвящены различным аспектам творчества выдающихся музыкантов. Очень интересна помещенная в 12-м номере статья Рафаэля Жибера «Луи Виардо и испанский композитор Хосе М. Гомис». Рядом публикаций этого номера отмечено 150-летие со дня рождения знаменитого автора «Кармен» Жоржа Бизе, которого связывала с П. Виардо и ее мужем большая дружба. Был знаком Бизе и с Тургеньевым. Статья Мишеля Пупе «Гуно и Бизе» (с. 113—130) содержит много важных для историков музыки сведений. 14-й номер выпуска тургеньевских тетрадей украшает неизвестное ранее письмо П. И. Чайковского к Эдуарду Колонну.

Хочется верить, что усилиями энтузиастов своего дела «Общество друзей Тургеньева, П. Виардо и М. Малибран» будет вести и далее свою энергичную деятельность на благо наших двух культур и порадует своих почитателей новыми находками, новыми выставками, конференциями, концертами и, конечно, новыми выпусками «Cahiers Ivan Tourguéniev, Pauline Viardot, Maria Malibran».

О. А. Бригаднова

## МОНОГРАФИЯ О ВОЛОШИНЕ-ПЕРЕВОДЧИКЕ \*

То, что переводная литература органично, полноправной частью входит в литературное и общекультурное наследие, теперь, кажется, не вызывает сомнений. В связи с этим возникает необходимость тщательного и глубокого изучения теории и практики перевода. Однако, несмотря на важные достижения в этой области в работах середины—второй половины XX века как в России, так и за рубежом,<sup>1</sup> многие проб-

лемы перевода еще не решены, многие периоды развития литературного процесса с этой точки зрения не изучены или изучены фрагментарно, а в самой исследовательской дисциплине «отношения между историей—критикой—теорией перевода нарушены».<sup>2</sup> Особенно отстает персональная критика перевода, т. е. монографическое изучение творчества переводчика (анализ метода, эволюция метода перевода). «Пока практически отсутствующая форма критики», — такой малодушежительный вывод делает П. Х. Тороп.<sup>3</sup>

Все вышесказанное вполне применимо к состоянию исследования критики и истории перевода в России. Тем важнее любой труд, восполняющий пробелы, такой, например, как одна из последних работ Ю. Д. Левина о рус-

\* *Адамантова В. А.* Поэтика перевода М. Волошина. N.-Y.; Ottawa; Toronto, 1992. 309 с. (Russian series, 2).

<sup>1</sup> См., например: *Brower R. A.*, ed. On Translation. Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press, 1959; *Catford J. C.* Linguistic Theory of Translation. L., 1965; *Nida E.* and *Taber E.* The Theory and Practice of Translation. Leiden, 1974; *Федоров А. В.* Основы общей теории перевода. М., 1968; *Гачечиладзе Г. Р.* Введение в теорию художественного перевода. Тбилиси, 1970; *Колчанев П.* Вопросы истории и теории художественного перевода. Минск, 1972; сборники «Мастерство перевода» и др.

<sup>2</sup> *Тороп П. Х.* Принципы построения истории перевода // Учен. зап. Тартуск. ун-та. Т. 491. Тарту, 1979. С. 107.

<sup>3</sup> *Тороп П. Х.* К основам критики перевода // Учен. зап. Тартуск. ун-та. Т. 604. Тарту, 1982. С. 142.

ском художественном переводе в XIX веке.<sup>4</sup> По этому и значению монографии Веры Адамантовой, профессора русского языка и литературы факультета современных языков и литератур Оттавского Университета в Канаде, автора статей о Волошине и составителя сборника «М. А. Volochine. Visages des femmes» (Toronto, 1989), трудно переоценить.

Новое исследование В. Адамантовой можно рассматривать с нескольких точек зрения. В первых, плодотворным представляется обращение автора к переводческому методу Волошина, поскольку эта сторона его деятельности до сих пор практически не становилась предметом глубокого филологического анализа,<sup>5</sup> хотя сам Волошин считал перевод не только прикладным ремеслом, но и эквивалентом оригинального творчества, говорил о «сопричастии творчества» поэта и переводчика.<sup>6</sup> Если учесть, что поэт переводил произведения авторов, близких его собственной поэтической концепции и мировоззрению, то можно понять, насколько важен для исследования поэтического творчества Волошина анализ его опыта в области перевода. Такой материал дает в своей работе Адамантова. Кроме того, автор рецензируемой монографии показывает, что теоретические взгляды и переводческая практика Волошина по-новому продолжены в позднейших работах по теории перевода,<sup>7</sup> они составили «целую школу поэтического перевода» (Предисловие) и таким образом сохраняют свое значение и актуальность.

Во-вторых, ценность книги Адамантовой значительно повышает имеющийся в ней историко-литературный контекст: характеристике метода Волошина предшествует краткий анализ эволюции основных теорий перевода с французского языка на русский, поскольку именно Франция была для Волошина первоисточником и школой его идей и поэтической практики, и методов перевода в России в начале XX века. Исходя из анализа историко-литературных связей, исследовательница выявляет специфику переводческого метода Волошина и определяет его как синтез приемов научно-художественного метода В. Брюсова и

теоретических взглядов И. Анненского (С. 14—26).

Наконец, следует сказать о современной научной методике, используемой автором монографии. Ставя конкретную задачу критики переводческого метода Волошина с точки зрения некоторых специфических сторон поэтики перевода — таких, как точность, образность, инструментовка стиха, ритм, звуковые эффекты, перевод свободного стиха, Адамантова применяет сравнительно-стилистический анализ, в основе которого лежит сопоставительная стилистика Е. Эткинда.<sup>8</sup>

Работа Адамантовой состоит из «Введения» (с подзаголовком «Волошин и Франция»), четырех глав и «Приложения». Во «Введении» и I главе («Место переводческого метода М. Волошина»), имеющих общий, обзорный характер, исследовательница определяет основной принцип, которому следовал Волошин в переводах. Этот принцип логически связан с центральной проблемой теории перевода — проблемой адекватности перевода оригиналу и критериев адекватности, которыми руководствуется переводчик в интерпретации текста. Волошин считал главным в поэтическом переводе передачу духа произведения, воссоздание неповторимого «лика» поэта. Подлинно поэтическим Волошину представлялся перевод, который вызывал бы у русского читателя впечатление, сходное с впечатлением, вызываемым оригиналом у читателя. Для того чтобы достичь подобного эффекта, поэт создал собственный метод перевода, соответствующий принципам реалистического метода А. Гущкина — оригинальной передачи стиля оригинала «равносильными» средствами. В процессе исследования Адамантова доказывает, что всякий раз Волошин создавал поэтику, отражающую поэтику переводимого автора. Основной пафос ее работы — в стремлении показать путем анализа конкретных элементов поэтики «метод равносильных средств» Волошина и таким образом выснить, насколько точной в каждом конкретном случае была передача оригинала, а следовательно, насколько правильным был выбранный Волошиным метод.

Во всех случаях автор использует одни и те же критерии анализа: 1) тематическая выразительность символов и их коннотаций и 2) «гармония стиха». При этом «результаты контекстуального соотношения, соразмерности двух текстов» (С. 38—39) В. Адамантова суммирует в виде итоговых таблиц. Таблицы дают количественное и процентное соотношение совпадений и несовпадений перевода и оригинала для каждого из рассмотренных стихотворений по следующим пунктам: идентичный образ, подобный образ (сужение или расширение смысла), образ по коннотации, адаптация образа, образ по аналогии, словарь, тон — подразделы, характеризующие тематиче-

<sup>4</sup> Левин Ю. Д. Русские переводчики XIX века и развитие художественного перевода. Л., 1985.

<sup>5</sup> Едва ли не единственная работа о Волошине-переводчике — статья В. Перельмутера «Третий собеседник (о переводах М. Волошина)» (Мастерство перевода. Вып. 12 за 1979 год. М., 1981. С. 413—426).

<sup>6</sup> Волошин М. Эмиль Верхарн и Валерий Брюсов // Весы. 1907. № 2. С. 76.

<sup>7</sup> Имеются в виду работы Р. Якобсона, Л. Робеля, Ж. Корена. См.: Jakobson R. On Linguistic Aspects of Translation // On Translation; Cohen J. Structure du langage poétique. Paris, 1966; Robel L. Problèmes théoriques de la traduction de la poésie russe en français // Revue des études slaves. 1968. № 7. P. 123—128.

<sup>8</sup> См.: Эткинд Е. Поэзия и перевод. М.; Л., 1963.

скую выразительность, и метр, размер, строфическая структура, форма, ритмико-синтаксическая композиция, рифма, ассонансы и аллитерации (по аналогии), цезура, перенос, число строк — подразделы, связанные с критерием «гармония стиха».

Конкретный анализ поэтических переводов представлен во II—IV главах монографии. Для рассмотрения выбираются наиболее типичные из переводов Волошина. В начале каждой главы дается характеристика особенностей эстетических взглядов, концепции и поэтики переводимого автора, прослеживается отношение к нему Волошина. Это помогает понять внутренние мотивировки выбора Волошиным текстов для перевода, который никогда не был случайным. Как правило, существенное в авторе для Волошина определялось одной или несколькими доминантами. Например, в Малларме поэта привлекла своеобразная символика, «герметичность» эстетики: последнего, гармония между темой и стилем. Поэтому основное внимание В. Адамантова сосредоточивает на анализе «метода равносильных средств» Волошина применительно к этим сторонам поэтики французского символиста (глава II — «Средства выражения: анализ перевода сонета Стефана Малларме „Лебедь“»).

III глава («Анри де Рень») посвящена анализу переводов стихотворений Рень «Приляг на отдели...» («Sur la grève» и «Снилось мне... (Боги)» («J'ai feint...») из сборника «Медали из глины» («Les médailles d'argile», 1900). Выбор Волошиным именно этих стихотворений для перевода объясняется двумя существенными факторами: мировоззрением Рень и его творческим методом, в соединении которых Волошин во время «кризиса символизма» в 1909 году увидел путь, рекомендованный им «для русского искусства как путь перехода от „старого“ символизма к гармоническому новому искусству — нео-реализму» (С. 77). Неореалистическая поэтика А. де Рень — это поэтика верлибра. Ценность анализа переводов Волошина, проведенного В. Адамантовой, определяется в этом случае глубиной и многоаспектностью рассмотрения основных особенностей поэтики верлибра, процесса зарождения формы свободного стиха во Франции и его адаптации в русской поэтической среде — в частности, у символистов и Волошина. Автор монографии определяет основные принципы поэтики верлибра — констант и музыкальности стиха — и проводит сопоставительный анализ оригинала и волошинских переводов, исходя из выявленных доминант. Акцент на передачу мировоззрения Рень сделан Адамантовой в разборе перевода «Приляг на отдели...»; перевод «Снилось мне...» проанализирован с точки зрения передачи особенностей поэтики верлибра. В итоговой таблице перевода Волошина «Снилось мне...» критерий тематической выразительности значительно сужен и рассматривается исследовательницей в целом (подобный образ, адаптация образа), зато критерий «гармонии стиха» расширен — сопоставление проводится на уровне формальной

структуры, поэтики ритма, ритма ударности, лексического, синтаксического, логического и звукового ритма как наиболее существенных для поэтики верлибра. В конце главы Адамантова делает вывод, что переводы Волошина представляют собой высокохудожественные произведения и соглашается с Э. Райсом в том, что иногда эти переводы оказываются даже «ценнее оригинального произведения».

IV глава исследования, самая большая по объему, посвящена волошинским переводам стихотворений Эмиля Верхарна. Здесь рассматриваются переводы, сделанные Волошиным в разное время и позднее объединенные в сборник «Верхарн. Судьба. Творчество. Переводы» (М., 1919 и Одесса, 1919). «Предисловие» Волошина к этому сборнику становится для В. Адамантовой основой характеристики особенностей отношения Волошина к Верхарну, анализа теоретических построений Волошина и рассмотрения переводов и групп переводов, которые представляют собой своеобразную систему конкретных доказательств, иллюстраций к теоретическим выкладкам поэта. Исследовательница прослеживает эволюцию переводческого метода Волошина, связанную с эволюцией его эстетических и философских взглядов, но также отмечает качества, свойственные Волошину — переводчику Верхарна вообще: «тщательность работы, высокая требовательность к себе, точная передача индивидуальности верхарновского стиля» (С. 224). Помимо этого, В. Адамантова выявляет общие черты мировоззрения Волошина и Верхарна, заключающиеся в мистичности, спиритуальности образов и символов, религиозности духа их поэзии. Исходя из этой доминанты, автор пытается объяснить сущность особого отношения Волошина к Верхарну, которое, как известно, противоречило общепринятому в России и активно пропагандировавшемуся В. Брюсовым мнению о «социальном характере, современности» поэзии Верхарна. Переводы же Волошина и при его жизни, и в последующие годы рассматривались критикой как «субъективные», поэт обвинялся во внешнеисторичном, искаженном восприятии Верхарна, что значительно снижало ценность его переводов в глазах читателей. В. Адамантова «реабилитирует» переводы Волошина, пытается показать их объективную сторону, адекватность оригиналу. Исследовательница приходит к выводу, что восприятие Волошиным бельгийского поэта, как ни парадоксально, «было чисто французским, а не русским» (С. 145); подобное мнение о Верхарне-мистике можно встретить в работах Ги Мишо, А. Шарль-Бодуэна, Фретса, Сюсекса, Старки, Цвейга, подчеркивающих «внутреннюю религиозную сущность верхарновского мировидения» (С. 160). Исследовательницей проделан общий анализ ранних переводов и переводов «философских» стихотворений

<sup>9</sup> Райс Э. Максимилиан Волошин и его время // *Волошин М.* Стихотворения и поэмы. Р., 1982. Т. 1. С. XIV—XLVI.

Верхарна. Подробно проанализированы переводы «Ужас», «Дерево», «На Север» — в зависимости от выбора Волошиным главного в передаче особенностей стиля Верхарна: содержания, образов и синтаксиса; смысла, ритма и звука; инструментовки стиха, рифм и звуковых эффектов.

Результатом аналитических построений В. Адамантовой неизбежно становится один и тот же вывод: перевод выполнен Волошиным адекватно оригиналу, индивидуальный «лик» поэта воссоздан точно, «метод равносильных средств» Волошина действен и оправдан.

Таким образом, учитывая сформулированные Волошиным теоретические принципы перевода, а также специфику его отношения к каждому переводимому автору, В. Адамантова убедительно реконструирует переводческий метод поэта, выясняет особенности его поэтики, ее новизну, иногда экзотичность, показывает актуальность интерпретаций Волошина и жизненность его метода перевода.

В ходе рассуждений автора обнаруживается логика композиционного построения монографии: от общего рассмотрения основ переводческого метода Волошина к анализу его отношения к переводимому автору, выявлению «доминанты» в поэтике перевода отдельного автора и затем к поэтике отдельного стихотворного перевода с анализом конкретных ее особенностей. Подобное построение можно назвать системным подходом к решению поставленной задачи, а всю работу охарактеризовать как пример использования универсального метода анализа специфических сторон не только поэтики переводческого метода Волошина, но и поэтики перевода вообще.

В книге имеется «Приложение», в котором опубликованы ранее не известные читателям и большей части специалистов переводы «Революции» В. Гюго, стихотворений А. де Ренье, Ш. Бодлера, О. Барбье, Г. Гейне и др. (их рукописи хранятся в архиве Волошина в Пушкинском Доме), а также библиография переводов Волошина, фиксирующая переводы в стихах, прозе и участие поэта в совместных переводах.

Однако вместе с характеристикой ценных сторон книги хотелось бы высказать ряд замечаний относительно спорных или односторонних, на наш взгляд, пассажей автора.

Прежде всего возникает вопрос о степени соотнесенности выбранного В. Адамантовой критерия точности перевода со спецификой переводческого метода Волошина, в особенности в переводах из Верхарна, поскольку сам поэт отнюдь не отрицал возможную субъективность перевода, называя свои переводы «воспоминаниями» из Верхарна и утверждая, что «именно в его (перевода. — О. Б.) индивидуальности его ценность и острота».<sup>10</sup> Поэтому

хотелось бы видеть индивидуальность перевода Волошина рассмотренной более систематично — в работе Адамантовой этот момент оказывается иногда размытым или недостаточно подробно проанализированным. Далее, говоря о восприятии Верхарна Волошиным, автор подчеркивает, что Волошин был против мнения о Верхарне как о поэте современности. Это не совсем так; можно вспомнить слова Волошина в предисловии к одному из сборников переводов поэзии Верхарна (кстати, не упоминаем автором ни в работе, ни в библиографии переводов Волошина): «Верхарн был первым из европейских поэтов, подошедших в упор к современности».<sup>11</sup> Особенности верхарновского отношения к современности, по мнению Волошина, заключены в точке зрения на нее — точке зрения *сверху*, что действительно вполне корреспондирует с отношением к современности самого Волошина, однако определять ее как позицию «над схваткой» (так она определена у И. Куприянова и цитируется автором) было бы односторонне. Термин «над схваткой» подразумевает некоторое равнодушие, чего никак нельзя сказать ни о творческой, ни о жизненной позиции поэта. Можно было бы поспорить также относительно утверждения исследовательницы о том, что «антропософское мировоззрение» Волошина соответствовало религиозному духу Верхарна: В. Адамантова приводит мнение критика В. Павлова о том, что в аспекте антропософского мировоззрения «поэт является пророком и должен стоять „выше человеческих распрей, быть созерцателем людских страстей и глашатаем преображения человека, искупления им греха“» (С. 143). Неудачная цитата, так как это весьма общее утверждение не базируется на определении антропософских черт в религиозно-философских взглядах Волошина. Иногда автор не считает необходимым раскрывать смысл используемого термина (например, термина «эвритмия») применительно к стиховому анализу, С. 111), иногда допускаются фактические ошибки (альманах «Цветник Ор» назван, например, в ряду символистских журналов, С. 11). Цитируя иностранных авторов, исследовательница иногда переводит цитаты на русский язык, иногда приводит их на языке оригинала, что значительно затрудняет чтение текста ее книги. Однако все эти попутные замечания не меняют общего впечатления о монографии Адамантовой, в которой содержится много ценных и концептуальных положений и которая, безусловно, будет очень полезна специалистам по истории художественного перевода, исследователям проблем поэтики перевода, литературоведам, изучающим собственно поэтическое творчество Волошина, и всем читателям, проявляющим интерес к русской поэтической культуре начала XX века.

<sup>10</sup> Волошин М. Предварение о переводах // Верхарн. Судьба; Творчество; Переводы. М., 1919. С. 29.

<sup>11</sup> Волошин М. Эмиль Верхарн // Эмиль Верхарн. [Стихотворения]. Пер. М. Волошина и В. Брюсова. [М., 1917]. С. 3.

## РУССКАЯ СОВЕТСКАЯ ДЕРЕВЕНСКАЯ ПРОЗА: ВЗГЛЯД ИЗ ПРИНСТОНА \*

Внимание, которое уделяют литературная критика и научное литературоведение Запада новейшей русской литературе, последние десятилетия было сосредоточено в первую очередь на тех пластах литературной продукции, которые лежали за рамками официальной литературной жизни СССР: на самиздате (произведениях, распространявшихся подпольно), «тамиздате» (текстах, созданных в СССР, но опубликованных за границей), а также, в меньшей степени, на эмигрантской литературе; собственно же советская литература воспринималась не как полноценный литературный процесс, а как симуляция такового, с открытой цензурой государства, внутренней цензурой опытных писателей, редакторов и критиков, политикой кнута и пряника, проводимой Союзом писателей, и многочисленными примерами опалы и гонений, которые ожидали писателя, решившегося нарушить установленные правила игры. В последовавшие годы «гласности» и на Востоке и на Западе первостепенное значение приобрело возвращение в литературный процесс творчества тех русских писателей XX века, которые по тем или иным причинам оказались выпавшими из него. Подразумевалось, что «задержанная литература» уже в силу самой своей «задержанности» обладает большими достоинствами, чем что-либо из того, что было официально опубликовано в СССР, поскольку якобы сам факт подцензурной публикации, «коллорабационизма с Советами», необходимо и неизбежно вел писателя к компромиссу со своей совестью и с художественной правдой.

Подобная упрощенная, а зачастую и просто неверная картина, конечно, не может удовлетворять исследователей. Удачный пример преодоления ее предвзятости и схематизма — книга североамериканской славистики из Принстонского университета Кэтрин Парте «Русская деревенская проза. Светлое прошлое». Для К. Парте самым ярким доказательством того, что русская литература выжила и при Советах, является деревенская проза — наиболее художественно совершенное и идеологически значительное явление в литературной жизни СССР от Сталина до Горбачева. Деревенская проза не только сумела преодолеть каноны социалистического реализма, но и оказалась более влиятельным и долгим по времени движением, чем «молодежная» или «городская» проза. Исследовательница показывает в своей книге, что русская деревенская проза, самое высокое достижение послевоенной советской литературы, обладает

собственной внутренней ценностью, отмечена яркими художественными достоинствами.

Цель монографии К. Парте — охарактеризовать деревенскую прозу как единое целое, выявив те параметры, которые составляют ее «код прочтения». Автором изучен внушительный корпус текстов русской литературы советского периода, связанных с разработкой деревенской темы, а также посвященных им литературно-критических работ. Важной задачей для исследовательницы является ограничение объекта исследования от смежных, но качественно отличных литературных явлений, в частности от «колхозной литературы» социалистического реализма (такие оппозиции, как «новое — старое», «начало — конец», «молодость — старость», «покорение природы — подчинение природе», «разрушение — сохранение», «общегосударственное — местное», «материальное — духовное», «революция — преемственность», «настоящее — прошлое», «механизм — организм», являются ключевыми для обоих типов «сельской» литературы, но получают в них диаметрально противоположную трактовку).

Типологический, а не систематический подход, положенный автором в основу работы, определил известный субъективизм в отборе конкретных примеров, призванных иллюстрировать выдвигаемые теоретические положения. Этим объясняется отсутствие в работе имен некоторых известных писателей-деревенщиков, названий многих значительных произведений этого направления и включение других, возможно, менее значительных и известных. Исследовательница не стремится оспаривать выводы своих предшественников, обращавшихся к анализу творчества отдельных авторов, отдельных произведений и тем, но видит свою задачу в том, чтобы охарактеризовать деревенскую прозу как единое литературное движение. Представленное нам решение этой задачи, впервые выполненное столь подробно и на столь широком материале, нельзя не признать весьма успешным.

Значительным достоинством работы представляются проводимые автором параллели между русской деревенской прозой и западной «сельской», ностальгической литературой. Несмотря на географическую и культурную удаленность, русской деревне оказываются духовно, психологически и эстетически во многом близки американский Юг Уильяма Фолкнера (W. Faulkner) и Терренса Дебре (T. Des Pres), сельская Англия Роналда Блайда (R. Blythe) и Флоры Томпсон (F. Thompson), провинциальная Франция Джона Берджера (J. Berger). И там и здесь быстрый переход от преимущественно сельской жизни к урбанизированной индустриальной современности связан с

\* Parthé Kathleen F. Russian Village Prose: The Radiant Past. Princeton University Press, [1992]. XVII, 194 p.

неизбежными и горькими утратами, со светлыми воспоминаниями о детстве, с обостренным ощущением национальных, религиозных, семейных ценностей, оказавшихся под угрозой и отчасти легкомысленно утерянных на путях исторического прогресса, чью безусловную значимость названные авторы по меньшей мере ставят под сомнение. При этом многие из тех характеристик русской деревенской прозы и русского национального характера, которые представлялись русскому читателю уникальными, оказываются общими для культур разных народов, другие же свойства при сопоставлении со сходными, наоборот, выделяются более отчетливо.

Монография состоит из предисловия, восьми глав и двух приложений. В первой главе, названной «Параметры деревенской прозы», автор рассматривает существующие определения этого литературного явления и приходит к выводу, что все они основаны на тематических признаках и обычно ими и ограничиваются. Что чаще всего подразумевается в литературоведении под словами «деревенская проза»? Тема деревни, деревня как место действия и жители деревни как действующие лица, а также взгляд на деревню «изнутри», отличающий это литературное направление от «колхозной литературы» социалистического реализма. Исследовательница называет следующие основные составляющие общей тематики «деревенской прозы»: разрыв между городом и деревней; критика государственной политики по отношению к деревне; возрождение русских национальных и религиозных чувств; поиск национальных духовных ценностей; забота о сохранении окружающей среды; ностальгия по утраченной традиционной деревенской жизни. Однако в развитии русской литературы XX века деревенская проза являлась силой не только идейного, но и эстетического обновления, а потому К. Парте, признавая правомерность тематического подхода, стремится выявить среди параметров деревенской прозы, составляющих ее «код прочтения», не только идейно-тематические, но и нравственные, и особенно эстетические свойства. В первой главе автор намечает спектр этих характеристик, которые распределены по следующим основным группам: деревня; природа; дом; малая родина, родные места; время; родной язык. Важнейшие из этих параметров деревенской прозы подробно рассматриваются в следующих главах монографии.

Вторая глава книги озаглавлена «Проблема жанра». К. Парте рассматривает жанровую эволюцию деревенской прозы от очерков и рассказов (50-е годы) к повестям (60—70-е годы), влияние на этот процесс нехудожественных жанров и фольклора, отмечает нехарактерность для этого направления романной формы (единственным эстетически значительным исключением оказывается эпопея Ф. Абрамова «Пряслины»). Автор специально останавливается на некоторых маргинальных для движения в целом, но довольно плодотворных жанрах:

«деревенском детективе» (эту форму использовали Б. Можаяев, В. Липатов и В. Астафьев), традиционных фольклорных жанрах (сказка, бухтина, был), стихотворениях в прозе, продолжающих тургеневскую традицию («Гравамурава» и «Дом в Верколе» Ф. Абрамова, «Затеси» В. Астафьева, «Зерна» В. Крупина, «Камешки на ладони» В. Солоухина, «Крохотки» А. Солженицына). Однако в большей степени, чем жанровая принадлежность, деревенскую прозу объединяют, по мнению исследовательницы, *образ автора* (одновременно носителя памяти о прошлом русской деревни и летописца ее быстрого упадка; писатели-деревенщики — староверы и паломники, собиратели старины и сказители, археологи и лексикографы, рыбаки и охотники, певцы деревни и праведные сыны умирающих матерей) и характерные для нее специфические *повествовательные модели*. Обычное для произведения деревенской прозы отсутствие сюжета компенсируется в нем подчиненностью одной из нескольких таких моделей, которая организует в одно целое те небольшие внутренние завершенные эпизоды и развернутые описания места действия, из которых состоит произведение. К. Парте выделяет и анализирует три такие повествовательные модели: 1) возвращение бывшего жителя деревни на родину, его попытка вернуться, хотя бы ненадолго, к своим корням; 2) насильственное выселение стариков из родных мест (или из-за неспособности их более заработать на себе, или в связи с уничтожением всей деревни); оно обычно связано со смертью старых крестьян и с опустением крестьянских домов и деревень; наконец, самая частая в деревенской прозе повествовательная модель — 3) воспоминание о деревенском детстве. Исследовательница уделяет особое внимание проблеме функционирования «хронотопа детства» в деревенской прозе (подробно разбирая такое классическое произведение, как «Сказка моего детства» Н. Рыленкова), исследует специфику идеализации прошлого в деревенской прозе, мемуарная точность которой не в буквальном следовании историческому факту, но в верности личной и нравственной правде. Так, тяжелые и голодные годы коллективизации могут окрашиваться в художественном восприятии писателя в светлые тона по велению ностальгической грусти, а, например, позднее публицистическое переосмысление В. Солоухиным образа деревенского детства в собственных прежних произведениях («Смех за левым плечом», 1988) вызывает неловкое ощущение смешения жанров и настроений и в целом проигрывает в художественной убедительности канонической для деревенской прозы идиллии детства.

В третьей главе монографии — «Поэтика деревенской прозы» — автор говорит в основном о проблемах языка. Подобное внимание исследовательницы совершенно оправданно: известно, как серьезно относились к языку своих произведений сами писатели-деревенщики. Отмечая значительное влияние на них устной культуры русской деревни, самого духа посто-

янной языковой импровизации, автор вместе с тем совершенно справедливо замечает, что прямое воспроизведение народной речи, сказ, встречается в деревенской прозе сравнительно редко, и объясняет это стремлением писателей избежать связанного со сказом комического снижения образов персонажей, изменить пространственное представление о жителях деревни как о темной и косноязычной «деревенщине». В то же время продуктивной формой «слияния языка автора и героя» является, по мысли К. Парте, форма внутреннего монолога, которую используют такие писатели, как В. Распутин, В. Личутин, В. Белов. На уровне языка произведения в деревенской прозе можно проследить и отражение народных полуязыческих верований: обилие безличных конструкций и «местоименных масок» указывает на подразумеваемое, но прямо не выражаемое героем и рассказчиком одушевление природы, на присутствие в ней неведомых и опасных сил. В главе о поэтике деревенской прозы К. Парте специально останавливается на «деревенских» собственных именах. Она показывает, что деревенская проза есть настоящее хранилище забытых имен: названия деревень не только связывают современного крестьянина с его доколхозным прошлым, но и являются «знаком памяти» для их уроженцев, тем единственным «родным», что остается у них, когда самой деревни уже нет; свое особое имя имеет любой природный топос, который также хранит память о разрушенной природе; в именах деревенских жителей, ушедших и живых, кроется память о предках и братьях, и поминовение их имеет глубокий и традиционно ценимый русскими духовный смысл.

Глава книги К. Парте, посвященная трактовке времени в произведениях деревенской прозы, носит характерное символическое заглавие — «Время, назад!» Особое восприятие и изображение времени — один из ключевых атрибутов деревенской прозы и одно из основных ее отличий от литературы социалистического реализма: ускорению времени, устремленности в будущее последней противостоит медленное, ориентированное на прошлое время деревенской прозы. Для нее характерно большее внимание к богатому, многоуровневому чувству времени, чем к новаторским сюжетам или оригинальным характерам. Автор выделяет и анализирует в этой главе следующие наиболее важные для деревенской прозы «виды времени»: *историческое* время (коллективизация, годы войны и послевоенный период, но не столько с точки зрения исторических событий; сколько как время последовательного разрушения традиционного уклада деревенской жизни); *циклическое* время (годовой цикл сельской жизни, подчиненной круговороту природы, сезонным изменениям быта и церковному календарю); *литературное* время (счет времени не по числам и месяцам, а по праздникам, временам года и семейным событиям — традиция, берущая начало от «Бедной Лизы» Н. М. Карамзина и широко представленная в русской

литературе XIX века); *родовое* время, родовая память (духовно ощутимая связь между поколениями); наконец, время *детства*. Проведенный анализ категории времени в деревенской прозе приводит К. Парте к выводу о том, что если прошлое для ее авторов светло, наполнено радостью и смыслом, совершенно, то настоящее осознается как время утраты, а будущее предстает как культурный и моральный вакуум.

Деревенской прозе присущ одновременно элегический и апокалиптический тон; первый связан с началом, началом времени года, нетронутой природой — и началом жизни, детством; второй же — с ощущением конца, последних времен.

Следующая глава книги — «Последний срок: метафоры утраты в деревенской прозе». Закат традиционной деревенской жизни отражен в самих названиях произведений: «Последний срок» В. Распутина, «Последний поклон» В. Астафьева, «Последний колдун» В. Личутина, «Последняя охота» и «Последний старик деревни» Ф. Абрамова, «Последняя хата» Б. Екимова, «Последний день в своем доме» В. Перепелки, «Последние кони» В. Потанина, «Последняя жатва» В. Гончарова и т. д. К. Парте прослеживает, как отражается идея утраты в системе персонажей произведений («дряхлые старухи» деревенской прозы), в их постоянных образах и символах, и задает вопрос: в чем видят писатели-деревенщики причины упадка деревни, разрушения неповторимого деревенского уклада и всего мира деревни? Она моделирует воссоздаваемую ими «иконическую версию русской деревни» и приходит к выводу, что самый акт воспоминания и запечатления в слове является для них творческим и жизнеутверждающим деянием, способным отчасти смягчить боль утраты. Поэтому преобладающим в деревенской прозе оказывается элегический тон; апокалиптический тон звучит реже и связан с крайним возможным выражением идеи утраты: утраты не только родительского дома, детства, родной деревни, но всей России, ее природы и народа.

Шестая глава монографии, которая имеет заглавие «Писатели-деревенщики и их критики», посвящена критическим откликам, которые вызывала деревенская проза начиная с 50-х годов и до последнего времени, и тому, как это направление и порожденная им литературная критика заняли в русской советской культуре особое «паралитературное пространство». Особое внимание уделяет К. Парте вопросу о возможной связи между деревенской прозой и подъемом «великорусского шовинизма». Рассмотрев существующие точки зрения на эту проблему и историю ее возникновения, она приходит к выводу о том, что подобной генетической связи не существует и что рост националистических настроений и подъем антисемитизма в России приходятся на более поздний период — 80-е годы, когда деревенская проза как движение фактически прекратила свое существование, а ее крупнейшие пред-

ставители либо ушли из жизни (1982 — Ю. Казаков, 1983 — Ф. Абрамов, 1984 — В. Тендряков), либо отделились от собственно деревенской тематики и проблематики («Пожар» В. Распутина, «Печальный детектив» В. Астафьева, «Все впереди» В. Белова).

Седьмая глава — «Два детектива в поисках деревенской прозы», — которая может показаться на первый взгляд отступлением от использования в деревенской прозе жанровой формы детектива («Деревенский детектив» В. Липатова, 1967—1968, и «Печальный детектив» В. Астафьева, 1986), естественно приводит автора к обсуждению проблемы угасания этого литературного движения и выявлению тех прозаических форм, которые возникли в результате его эволюции в середине 80-х годов.

Завершает книгу глава «Переписывая и перечитывая литературную историю»; в ней автор показывает, каким образом писатели-деревенщики постоянно «перечитывали литературный ландшафт», а затем рассматривает различные, зачастую противоречивые взгляды на наследие деревенской прозы в 80-х годах.

В приложениях к монографии помещен принадлежащий самой К. Парте перевод на английский язык рассказа Алексея Леонова «Кондырь», который исследовательница считает одним из наиболее удачных образцов канонической деревенской прозы, и выполненный ею параметрический анализ этого рассказа.

Книга К. Парте — безусловно крупное событие в западной славистике; автор сознательно стремится к преодолению многих необоснованных и предвзятых представлений, накопившихся за годы идейного антагонизма двух сверхдержав и торжества «советологии», подчас развенчивает целые научные мифы, укоренившиеся в науке о советской литературе. В книге «Русская деревенская проза. Светлое прошлое» мы находим не только свидетельство исчерпывающего по своей полноте знания автором предмета своего исследования; читая ее, зачастую ощущаешь то сокровенно личное чувство, которое подвигло К. Парте приняться за труд, призванный приблизить русскую деревню и ее вдохновенных летописцев к американскому читателю. Закономерно, что в монографии, рассчитанной на западную аудиторию, уделяется больше внимания тем деталям и аспектам, которые для носителя русской культуры, казалось бы, не нуждаются в объяснении; однако подобное скрупулезное обсуждение «очевидных истин», оказывается, обладает особым эвристическим эффектом, так что и отечественный читатель может почерпнуть в книге К. Парте немало полезного и интересного. Это тем более актуально, что в нашей науке о литературе мы пока что не видим обобщающих трудов о деревенской прозе, глубина и научный уровень которых соответствовали бы масштабам этого культурного явления.

## ХРОНИКА

### ПАМЯТИ В. А. МАНУЙЛОВА

4 марта 1993 года на кафедре истории русской литературы филологического факультета С.-Петербургского университета состоялось заседание, посвященное памяти Виктора Андрониковича Мануйлова (1903—1989), широко известного исследователя классической русской литературы, прежде всего творчества Лермонтова. Открывая заседание, заведующий кафедрой профессор А. Б. Муратов остановился на значении научного и педагогического наследия В. А. Мануйлова, чья творческая жизнь в течение нескольких десятилетий была связана с Ленинградским университетом: почти до конца жизни он читал на филологическом факультете курсы лекций по теории и истории литературы и вел семинар, посвященный творчеству Лермонтова.

В. А. Мануйлов занимался биографией и творчеством Пушкина, Гоголя, Тургенева, Л. Толстого; он писал о своих современниках: В. А. Рождественском, В. М. Глинке, Н. В. Крандиевской; он был одним из лучших знатоков наследия М. А. Волошина. Однако Лермонтову в его научных интересах принадлежало первое место — и более полувека, шаг за шагом, с удивительным постоянством и упорством, он собирал воедино разрозненные материалы о поэте, закладывая фундамент его научной биографии. Начав с «Книги о Лермонтове» (1929), в которой он был ближайшим помощником П. Е. Щеголева, он уже не отклонялся от раз избранного пути. Его работа поражала своей целенаправленностью: в 1939 году он публикует статью «Семья и детские годы Лермонтова» — главы из книги «Жизнь Лермонтова» (статью, не потерявшую значения и в настоящее время), а затем оставляет этот обширный замысел, словно ощутив недостаток фактической базы. В 1950-е годы, руководя лермонтовским семинаром в Ленинградском университете и привлекая своих учеников по Библиотечному институту (позднее — Институт культуры), он начинает работу над созданием библиографии литературы о Лермонтове, компе́ндиумов, комментированных сводов документов и материалов. С необыкновенным научным бескорыстием, которое было его принципиальной жизненной позицией, В. А. Мануйлов передает собранное им всем, кто выражает желание заняться Лермонтовым. Плодом работы его семинара был «Семинарий по Лермонтову» (сост. В. А. Мануйлов, М. И. Гиллельсон, В. Э. Вацуру; библиография — О. В. Миллер) — первый опыт компе́ндиума по Лермонтову, пере-

роставшего рамки обычного учебного семинария, — и почти одновременно он подготавливает вместе с М. И. Гиллельсоном первое научное издание воспоминаний о Лермонтове (Пенза, 1960); в расширенном виде оно было повторено в 1964-м и 1972 году. Он составляет «Летопись жизни и творчества» Лермонтова, канву будущей биографии, куда включает указания на редчайшие добытые им сведения и документы, словно приглашая всех желающих ими воспользоваться. Именно тогда, в разгар этой бурной деятельности, возникает замысел «Лермонтовской энциклопедии». История ее была многократно рассказана, в том числе и самим В. А. Мануйловым: известный лермонтовед Л. П. Семенов незадолго до своей смерти обратился к своим коллегам с письмом, предлагая осуществить такое издание. В. А. Мануйлов откликнулся с энтузиазмом — письмо попало на уже подготовленную почву. Собственно говоря, все, что он делал до сих пор, и было собиранием «Лермонтовской энциклопедии»: «дело» родилось прежде «слова». Книга, вышедшая в 1981 году, стала закономерным завершением многолетнего цикла работ.

О научных трудах В. А. Мануйлова нужно говорить подробно и специально, но настоящая публикация имеет несколько иную задачу. Виктор Андроникович был совершенно особым явлением нашей культуры. Описывая его как культурный феномен, нельзя ограничиваться списком его печатных работ — это даст картину неполную, а иногда искаженную. Мы упоминали уже о его «соавторствах», которые были для него результатом принципиальной позиции, а не недостатка времени или творческих потенций. Значительная часть его творчества реализовалась в личном и устном общении — и здесь он был подлинным и виртуозным мастером. Такого рода феномены знает история культуры, а есть периоды, в которые идея «жизнестроения» выходит на передний план, иной раз не получая письменной фиксации, или отражается в переписке, воспоминаниях и т. п., — такова была философия Сократа, концепция романтического жизнестроения (ср. феномен Станкевича в России). Чертами преобладания «устной» и «личностной» культуры были отмечены у нас 1920-е годы, когда формировалось творческое лицо В. А. Мануйлова. В этом отношении очень характерно его постоянное и многолетнее тяготение к М. А. Волошину — именно как к личности, к «учителю», — при том, что встречи их были

единичны, — и прямое его «ученичество» у Вяч. Иванова. В культурном, социальном поведении В. А. Мануйлова была заложена глубинная и отрефлектированная, совершенно сознательно проводимая философия жизненного, во многом восходящая к этим духовным истокам, — и настоящая публикация стремится зафиксировать в первую очередь эти черты. Они выразились в манере работы и общения Виктора Андрониковича, в его непосредственной литературной деятельности, в частности в сборнике его стихов (Стихи разных лет. 1921—1983. Л., 1983), — и, вероятно, в наибольшей степени в его мемуарах, подготовленных отдельной книгой и опубликованных фрагментами и разрозненно, что дает лишь приблизительное и неполное представление о духовной личности писавшего. Все эти проблемы с разных сторон стремятся осветить авторы докладов и воспоминаний о В. А. Мануйлове, печатаемых ниже, — и настоящая публикация представляет собой одну из попыток описать ускользающий от традиционного изучения культурный феномен, как мы надеемся, попытку небесполезную даже в методологическом отношении.

**Л. Н. Назарова.** Работа В. А. Мануйлова в Пушкинском обществе в довоенное время (1932—1940 годы). В 1926 году в Ленинграде было организовано Общество друзей Пушкинского заповедника. Председателем его стал президент Академии наук А. П. Карпинский. У истоков стояли ученые-пушкинисты Б. В. Томашевский и Н. В. Измайлов, а также А. М. Горький. На базе этого Общества позднее возникло Пушкинское общество (Леноблисполком утвердил его устав 16 октября 1931 года). Возглавил новое общество академик Н. С. Державин.

А время тогда было тяжелое... Начиная с 1934 года незаконным репрессиям подверглись многие из членов правления Пушкинского общества, а также и некоторые из его рядовых членов. Тем не менее большая группа ленинградской интеллигенции самоотверженно и плодотворно занималась тогда исследованием и пропагандой творчества Пушкина.

Деятельность Пушкинского общества сосредоточивалась прежде всего на стационаре — на заседаниях секций и на общие собрания собирались члены этой организации. Кроме того, проводились пушкинские чтения и лекции о великом русском поэте в рабочих клубах и Домах культуры. На стационаре работали секции: охраны памятных пушкинских мест, научно-исследовательская и агитационно-художественная. (Позднее, в октябре 1936 года, по инициативе В. А. Мануйлова были организованы еще две секции: юношеская и библиографическая.)

Выпускались издания для массового читателя. Так, появился замысел серии сборников «Последние годы творчества Пушкина». Вышли в свет два сборника: «Пушкин. 1833» и «Пушкин. 1834». Во втором из них принимал участие В. А. Мануйлов, который вскоре стал

сначала ученым секретарем, а затем заместителем председателя правления Пушкинского общества. Виктор Андроникович был тогда очень жизнерадостным и энергичным молодым человеком, исполненным разнообразных, но всегда очень интересных замыслов. При нем прежде всего оживилась и получила дальнейшее развитие издательская деятельность Общества.

Именно по его инициативе вышло в 1935 году второе, дополненное и расширенное издание книги «Пушкинский Петербург» А. Г. Яцевича, руководителя секции охраны памятных мест. Книга эта имела колоссальный успех у ленинградцев. Затем были изданы книги «Дача А. С. Пушкина в Царском Селе» (1936) и «Пушкин в своей последней квартире» (1938). Автором их был бессменный казначей правления Общества В. Ф. Широкий. Сам В. А. Мануйлов тоже написал и издал две работы: «Пушкин и наша современность» (1937) и «Бахчисарайский фонтан» (1937).

Все современники отмечают, что В. А. Мануйлов постоянно всюду опаздывал. Это действительно так, но в то же время он успевал неимоверно много делать! Просто непонятно было, как у него на все хватало сил, энергии, здоровья, выдумки... Виктор Андроникович был необыкновенно контактным человеком. Например, придя в Пушкинское общество, он сразу же установил тесные связи с творческими союзами и организациями города. Впрочем, об этом подробнее будет сказано ниже, а сейчас мне хочется вспомнить еще о серии статей В. А. Мануйлова на пушкинские темы, которые печатались в сборниках Ленинградского государственного театра оперы и балета. Это «Полтава», «Пиковая дама», «Русалка». В изданиях этого театра ученый секретарь Пушкинского общества был всегда желанным автором.

Надо вспомнить о том, что ко времени прихода Виктора Андрониковича в Пушкинское общество в нем почти не было молодежи. Нужно было углубить и расширить все виды работы, чтобы заинтересовать молодежь. В решении этой задачи огромную роль сыграл именно он. Прекрасный организатор, полный неиссякаемого оптимизма и личного обаяния, Виктор Андроникович легко привлекал сердца всех, начиная со школьников и студентов и кончая пожилыми людьми. Многим из них он нередко помогал и материально.

В марте-апреле 1935 года Пушкинское общество организовало для своих членов цикл лекций о Пушкине. В качестве докладчиков были привлечены ведущие пушкинисты: Б. В. Томашевский, Л. В. Пупьянский, Л. Б. Модзалевский, Д. П. Якубович, Н. Г. Свирилин и, конечно, В. А. Мануйлов (состоялись доклады о «Медном всаднике», «Пиковой даме», «Цыганах», маленьких трагедиях). 14 декабря 1935 года на докладе Б. В. Томашевского о маленьких трагедиях Пушкина присутствовала А. А. Ахматова, о чем имеется запись в дневнике В. А. Мануйлова. Сам он прочитал доклад «Образ Пушкина в дореволюционной художественной литературе».

На заседаниях Общества читались и обсуждались также художественные произведения, посвященные Пушкину. Так, писатель С. С. Емелин читал отрывки из своей повести «Зеленая лампа», Л. Р. Коган (профессор Библиотечного института им. Н. К. Крупской) — главы из своего романа о Пушкине на юге «Изгнание».

Но особенный успех у членов Пушкинского общества имел Ю. Н. Тынянов, когда он сам и мастер художественного слова Д. Лузанов читали отрывки из романа «Пушкин». В обсуждении всех этих художественных произведений всегда самое деятельное участие принимал Виктор Андроникович.

Он же руководил целым рядом пушкинских семинаров в Домах учителя, художника и медицинского работника. Особенно оживленно и плодотворно развивалась под руководством В. А. Мануйлова деятельность семинара по изучению романа в стихах «Евгений Онегин». Заседания проходили на стадионе (тогда им был Институт литературы АН СССР), в малом конференц-зале. Число участников, а ими были научные работники, педагоги, служащие, художники и даже две школьницы 8 класса, доходило до 40 человек. «Евгений Онегин» изучался буквально строка за строкой! Ведь тогда еще не было книг Н. Л. Бродского и Ю. М. Лотмана. Члены Общества приходили на заседания этого семинара целыми семьями; одна художница являлась всегда с матерью и сестрой. Кстати, вот что она (А. В. Ризнич-Корецкая) пишет в своих воспоминаниях, которые я записала: «Очень эрудированный, очень эмоциональный Виктор Андроникович блестяще и увлекательно руководил работой семинара. Мы все бывали в восторге от его заключительных слов, которыми оканчивалось то или иное из занятий семинара».

Пушкинское общество всегда принимало участие в траурных заседаниях в музее «Последняя квартира Пушкина» (так он тогда назывался) на Мойке, 12. Мне запомнилось одно из них, когда 10 февраля 1936 года выступал В. А. Мануйлов. Вечером в тот же день он прочитал доклад «Пушкин и культура» на общегородском пушкинском вечере в Филармонии.

В проведении большой шефской работы в 1935-м — начале 1936 года В. А. Мануйлов также принимал огромное участие. В этот период он 34 раза выступал с докладами о Пушкине в воинских частях Ленинграда и окрестностей и 15 раз на кораблях Черноморского флота (летом).

Работа Пушкинского общества приобрела особый размах в марте—декабре 1936 года — ведь тогда началась подготовка к юбилею Пушкина. Деятельность Общества в это время выходила далеко за пределы Ленинграда. Проводились лекции в Москве, Тбилиси, Баку, Пятигорске, Пензе, Харькове, Новосибирске и других городах. В организации всего этого исключительная роль принадлежала В. А. Мануйлову. Он обладал поистине необыкновенной способностью устанавливать контакты с самыми

разнообразными учреждениями и организациями, занятыми подготовкой к пушкинскому юбилею. Поэтому можно с уверенностью утверждать, что в организации проведения юбилейных торжеств в СССР В. А. Мануйлову принадлежит особое место.

В Ленинграде В. А. Мануйлов (в то время уже заместитель председателя правления Общества) и его ближайший соратник ученый секретарь И. А. Оксенов организовывали и проводили пушкинские конференции. Сохранилась программа общезаводской конференции в клубе им. Цюрупы 5 февраля 1937 года. Участниками ее были рабочие и служащие завода «Красный треугольник». Прошли также пушкинские конференции на заводе «Электроприбор», в Институте инженеров гражданского воздушного флота и в Оптико-механическом институте.

Пушкинское общество провело также большой кинофестиваль совместно с Лесотехнической академией в Большом конференц-зале главного здания Академии наук. Здесь состоялся просмотр и обсуждение кинофильмов на пушкинские темы: «Коллежский регистратор», «Дубровский», «Капитанская дочка», «Поэт и царь». В обсуждении этих фильмов Виктор Андроникович принимал, конечно, самое активное участие.

Как я уже упоминала выше, были установлены связи с различными творческими организациями, в частности с кружком художественного чтения при Доме учителя; руководил им А. Н. Сафаров. Его кружок с программой «„Русалка“ Пушкина» успешно выступил на одном из общих собраний Общества. В. А. Мануйлов поддерживал постоянную связь с мастерами художественного слова Д. Лузановым, А. И. Шварцем, Г. В. Артоболевским, помогая им в работе над пушкинскими текстами. Хорошо помню, с каким блеском А. И. Шварц выступал в Пушкинском обществе с чтением «Полтавы», а когда вышла книжка Г. В. Артоболевского «Пушкин в художественном чтении» (1938), ответственным редактором ее оказался В. А. Мануйлов (общая редакция Г. А. Гуковского).

В 1938 году, когда председателем правления Пушкинского общества был уже А. Н. Толстой, началась подготовка к проведению 125-летия со дня рождения М. Ю. Лермонтова. В. А. Мануйлов побывал тогда в лермонтовских городах: Пятигорске, Орджоникидзе (Владикавказ), Ворошиловске (Ставрополь), Пензе и Тарханах. Больше месяца провел он летом 1938 года в пятигорском «Домике Лермонтова», где читал лекции для экскурсоводов города и музея, принимал участие в обсуждении плана новой (юбилейной) экспозиции. И много лекций о Пушкине и Лермонтове прочитал он в Пятигорске и других городах Кавказских Минеральных Вод.

В октябре 1938 года филиал Пушкинского общества открылся в Москве. Деятельность его была сосредоточена в помещении библиотеки им. Лермонтова. Там проводил консультации

по жизни и творчеству Лермонтова И. Л. Андроников, выступила с докладом «Лермонтов и музыка» Е. И. Канн-Новикова, а В. А. Мануйлов читал главы из своей большой монографии о Лермонтове.

В Ленинграде Пушкинское общество приняло участие в лермонтовской научной сессии в Институте литературы Академии наук СССР. Доклад Виктора Андрониковича был посвящен проблемам биографии Лермонтова и был выслушан с большим вниманием.

В заключение еще раз хочу подчеркнуть, что В. А. Мануйлов был неумолимый труженик, великолепный организатор, талантливейший ученый и лектор. Он был душой и фактически руководителем Пушкинского общества в течение шести лет (1934—1940). С полной ответственностью могу утверждать, что без В. А. Мануйлова никакого Пушкинского общества в Ленинграде вообще не существовало бы.

**И. С. Чистова.** «Лермонтовская энциклопедия». В течение многих лет я работала под руководством В. А. Мануйлова над подготовкой к изданию «Лермонтовской энциклопедии», которую Виктор Андроникович считал своей главной книгой, главным делом своей жизни.

В начале 1960-х годов В. А. Мануйлов создал при Институте русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР группу, которой предстояло вести работу над первой в отечественной филологической науке персональной энциклопедией. В группу вошли коллеги Виктора Андрониковича — и ученые с уже значительным опытом работы в области лермонтоведения, такие, например, как Л. Н. Назарова, Т. П. Голованова, Э. Э. Найдич, Е. М. Хмелевская, и молодые люди, делающие первые шаги на научном поприще, недавние студенты ЛГУ, Библиотечного института, Педагогического института им. Герцена (В. Э. Вацуро, О. В. Миллер, Р. Ю. Данилевский, А. Е. Хайт и др.).

Я познакомилась с В. А. Мануйловым в 1961 году в Пушкинском Доме, куда пришла работать после окончания университета. Случилось так, что однажды Т. П. Голованова предложила мне прийти на заседание возглавляемой Виктором Андрониковичем группы лермонтоведов-«энциклопедистов» — она собиралась в малом конференц-зале ИРЛИ по четвергам. Я отправилась на заседание энциклопедической группы, и с этого момента работа над предприятием В. А. Мануйловым уникальным изданием постепенно стала занимать все больше места в моих научных занятиях, а последние несколько лет перед выходом книги в свет в 1981 году стала основным их предметом.

Теперь, спустя почти пятнадцать лет после окончания работы над «Лермонтовской энциклопедией», оглядываясь на то далекое и вместе с тем и совсем недавнее время, когда эта работа велась, можно отчетливо представить себе, что же это было такое — создание первой русской персональной энциклопедии; мы можем оценить всю сложность этого предприятия, проанализировать его специфику, все его мно-

гочисленные научные и организационные проблемы и далеко не простые пути их решения.

В истории создания «Лермонтовской энциклопедии» легко просматриваются два этапа, два временных периода. Первый из них назовем условно периодом работы, как тогда говорили, «на общественных началах». Что же это значит? Это значит, что над книгой работает большой коллектив ученых без каких бы то ни было реальных перспектив увидеть эту книгу изданной; это значит, что подготавливаемый труд не включен ни в научный план института, ни в издательский план издательства; это значит, наконец, что, поскольку продвижение работы связано с известными материальными затратами, кроме главного ее редактора, некому эту работу финансировать (в течение многих лет Виктор Андроникович, например, оплачивал труд машинисток, привлеченных к работе над рукописью «Лермонтовской энциклопедии»).

В этот первый период на Виктора Андрониковича как главного редактора энциклопедии легла двойная нагрузка: он должен был совмещать чисто научное руководство изданием с огромной организационной работой. И первое, и второе было сопряжено с большими трудностями.

Виктор Андроникович стоял во главе труда, еще раз отмечу, создаваемого впервые. У нас не было образцов, у нас не было возможностей сориентировать нашу практическую работу на чей-то опыт; приходилось начинать с нуля во всем, и здесь вклад Виктора Андрониковича как первопроходца был необычайно велик. Для него не было вопросов важных и неважных, для него не существовало мелочей. Он одинаково серьезно относился ко всему, что так или иначе касалось будущей книги — от теоретических разработок до чисто технических вопросов.

В начальный период работы над «Лермонтовской энциклопедией» самым ответственным моментом было составление словника: здесь формировался самый тип энциклопедии, закладывались основы издания, определялась его насыщенность материалом, касающимся биографии и творчества Лермонтова.

Виктор Андроникович был сторонником максимального расширения материала, вводимого в энциклопедию. По его замыслу, книга должна была содержать справки самого разнообразного характера: исторические, географические и т. д. — справки, необходимые для точного понимания лермонтовских текстов, в том числе и справки по истории быта лермонтовской поры. Я знаю, что некоторые такие заметки были написаны самим Виктором Андрониковичем, но так и остались неопубликованными и хранятся в числе других материалов в архиве «Лермонтовской энциклопедии». На каком-то этапе они были отвергнуты (собственно, исключен как таковой был весь раздел «Быт»), что, разумеется, является досадным и необъяснимым проболом.

Параллельно с составлением словника Виктор Андроникович считал целесообразным уже на этом этапе разрабатывать тип энцикло-

педической статьи. Он предлагал участникам издания представить варианты статей, относящихся к разным отделам книги; статьи эти широко обсуждались; после внесения в них рекомендованных дополнений и поправок они принимались в качестве образцов, которые вместе со словариком и инструкциями для авторов составляли документацию будущей «Лермонтовской энциклопедии».

После этого уже можно было заказывать статьи. Обращение к ряду известных лермонтоведов не имело успеха: многие из них жили исключительно литературным трудом и не могли позволить себе участвовать в издании, выход которого в свет представлялся тогда весьма и весьма проблематичным.

Формируя авторский коллектив, Виктор Андроникович придерживался следующего принципа: в издании может сотрудничать каждый, кому эта работа покажется интересной. Он приглашал в энциклопедию участников лермонтовских конференций, участников лермонтовских семинаров, работавших при университетах и пединститутах, и даже просто лермонтоведов-любителей.

С середины 1960-х годов статьи начали поступать, и постепенно, через несколько лет, уже был собран том. «Лермонтовская энциклопедия» стала физически существовать как некий первый, еще очень черновой вариант; его, однако, уже можно было представить руководству учреждения, которое решилось бы взять на себя издание подготовленной рукописи. А такого учреждения все еще не было.

Напряженно занимаясь научными разработками, необходимыми для издания энциклопедии, Виктор Андроникович продолжал свою неутомимую деятельность, направленную на то, чтобы «узаконить» книгу. Он еще и еще раз обращался во всевозможные инстанции — и научные, и общественные, и партийные, доказывая, убеждая, требуя поддержать инициативу ученых, вложивших огромный труд в создание энциклопедии, которая может стать серьезным вкладом в отечественную культуру и которая так необходима нашей науке.

Виктор Андроникович, как известно, был величайшим оптимистом. Получив очередной отказ, он продолжал верить в успех, и успех этот пришел. В 1973 году рукопись «Лермонтовской энциклопедии» получила, наконец, права гражданства — она была включена в научный план Пушкинского Дома и в издательский план московского издательства «Советская энциклопедия».

С этого времени начался второй период в истории «Лермонтовской энциклопедии», который отмечен столь же напряженной работой ее главного редактора, поскольку число проблем не убавилось, просто проблемы эти приобрели другой характер. Что представляла собой рукопись «Лермонтовской энциклопедии» к тому моменту, когда должна была начаться редакторская работа? К сожалению, те особые условия, в которые были поставлены Виктор Андроникович и его книга, привели к тому, что

часть статей и заметок были написаны любительски, далеко не на том профессиональном уровне, который удовлетворял бы требованиям научного издания. Теперь, после появления «Лермонтовской энциклопедии», нам часто говорят о недопустимо длительных сроках ее подготовки и выпуска в свет. Называют и тридцать, и двадцать пять лет. Полагаю, что эти упреки несправедливы и могут быть высказаны людьми, плохо представляющими себе, как трудно, и, добавлю, неоправданно трудно, шла эта работа. Да, нам пришлось в ряде случаев дважды делать одну и ту же работу: но ведь если бы не было черновой рукописи, от определенной части которой потом пришлось отказаться, «Лермонтовская энциклопедия» не была бы включена ни в план Пушкинского Дома, ни в план издательства. И вот когда, по прошествии более чем десяти лет со времени начала работы, рукопись «Лермонтовской энциклопедии» была уравнена в правах с другими будущими изданиями Института русской литературы, вновь, параллельно с редакцией готовых материалов, написанных на хорошем научном уровне, началась авторская работа, осложненная нередко обстоятельствами этического плана. Ведь нам приходилось нередко «перезаказывать» статьи, и это в ряде случаев приводило к трудным объяснениям с авторами отклоненных материалов. Впрочем, Виктор Андроникович не считал, что в этих случаях мы должны испытывать неловкость. Он сам настолько был лишен каких бы то ни было амбиций, что все иные, кроме деловых, соображения просто не считал возможным принимать в расчет. Виктор Андроникович полагал, например, что полезно было бы одну и ту же статью заказывать нескольким авторам, с тем чтобы иметь возможность получить оптимальный вариант. «Должен быть конкурс! — говорил он. — Только в этом случае мы можем рассчитывать на желаемый результат».

И в этот, второй период истории «Лермонтовской энциклопедии» у Виктора Андрониковича не стало меньше организационных забот. Хотя руководство ИРЛИ и «признало» «Лермонтовскую энциклопедию», но относилось к ней более чем прохладно и потому не обеспечило должным образом работу над книгой ни кадрами, ни финансовой поддержкой. Сам Виктор Андроникович как организатор и главный редактор издания не был введен в штат ИРЛИ (может быть, за все годы он на 3—4 месяца был оформлен на полставки старшего научного сотрудника). И опять он оплачивал огромные счета на машинописные работы, колоссальные суммы за междугородные переговоры, командировки по издательским делам в Москву и т. д.

Разумеется, бесконечные организационные дела очень мешали Виктору Андрониковичу, который крайне серьезно относился к своим обязанностям главного научного редактора «Лермонтовской энциклопедии». Очень часто имя главного редактора того или иного заметного издания обозначается на титуле книги, и этим

его функция исчерпывается. Виктор Андроникович был исключением из правила. Он был редактором работающим. Виктор Андроникович читал рукопись «Лермонтовской энциклопедии» всю целиком, от первой до последней статьи; некоторые материалы, подвергавшиеся многократной переработке, перечитывал по нескольку раз. Вклад Виктора Андрониковича в окончательный текст «Лермонтовской энциклопедии» необычайно велик, поскольку его рекомендации были рекомендациями человека глубоко эрудированного, блестящего знатока не только биографии и творчества Лермонтова, но и внефилологических дисциплин, относящихся к истории культуры, истории быта и т. д. Широта научного диапазона позволила Виктору Андрониковичу давать абсолютно компетентные оценки всем материалам «Лермонтовской энциклопедии», к какому бы из ее многочисленных разделов они ни относились — будь то живопись, музыка, театр, кино или национальные литературы.

Виктор Андроникович принимал участие во всех видах работ, которых требовала «Лермонтовская энциклопедия». Он был автором (статьи Виктора Андрониковича в «Лермонтовской энциклопедии» содержат результаты специальных длительных изысканий и размышлений), редактором, библиографом, рецензентом, сам нередко считывал рукописи с машинки, писал огромное количество официальных писем. Поэтому, вероятно, Виктор Андроникович так уважал и ценил труд своих коллег, тех, кто работал вместе с ним. Известно, как помогает работе благоприятный внутренний климат в научном коллективе. У нас, в энциклопедической группе, такой благоприятный климат образовался именно благодаря Виктору Андрониковичу. Одним своим присутствием Виктор Андроникович, с его неизменным доброжелательством, с его редкой любовью к жизни, любовью к литературной работе и к Лермонтову, создавал то особое рабочее и вместе с тем праздничное настроение, которое необходимо, ибо является залогом успеха любого предпринятого дела, и которого так трудно достигнуть.

Какова же роль Виктора Андрониковича в создании «Лермонтовской энциклопедии»? Я думаю, самый точный и краткий ответ на этот вопрос таков: не будь Виктора Андрониковича, не было бы и «Лермонтовской энциклопедии». Выход в свет этого ценнейшего справочного издания, к которому в своей работе обращается каждый исследователь-лермонтовед, да и не только лермонтовед, — это прежде всего заслуга замечательного ученого-подвижника Виктора Андрониковича Мануйлова, являвшего собой пример величайшего энтузиазма и величайшего бескорыстия.

Л. Л. Ганзен. О «Записках счастливого человека» В. А. Мануйлова. «Записки счастливого человека» — во времени последняя книга Виктора Андрониковича Мануйлова, но работа над нею продолжалась в течение всей его жизни. По совету матери, с 11-ти лет Виктор

Андроникович вел дневники, которые и легли в основу «Записок». XX век в лицах и документах — так можно определить содержание этого труда. К сожалению, Виктор Андроникович начал готовить «Записки» к печати, когда был уже очень тяжело болен (договор с издательством «Советский писатель» был заключен весной 1985 года, в январе 1986 года рукопись сдана в издательство).

Предложение помогать, а точнее, разрешение помогать я восприняла как «подарок судьбы» (говоря словами Виктора Андрониковича), и это сотрудничество продолжалось на протяжении последних 10-ти лет жизни Виктора Андрониковича. Наверно, выбор Виктора Андрониковича не был случайным. Мы познакомились в 1939 году, когда я еще училась в школе. Потом я слушала его лекции по теории литературы в Институте им. Герцена в блокадном Ленинграде в 1943—1944 годах, под его руководством писала свою первую курсовую работу о «Поэтике» Аристотеля, посещала руководимый им литературный кружок в Доме учителя, бывала на его лекциях и выступлениях в университете, в Союзе писателей, Институте усовершенствования учителей и Пушкинском Доме. Ко мне очень сердечно относилась его мама, часами рассказывала о детстве и юности Виктора Андрониковича, о семье, о жизни в Новочеркасске, позднее немало часов довелось мне провести с сестрой Виктора Андрониковича, которая тоже много рассказывала о семье. Так что общение мое с В. А. Мануйловым продолжалось почти 50 лет; в какие-то годы мы виделись чаще, в какие-то реже, а в последнее время — почти ежедневно. (Возможно, если бы я не прошла ученичества в литературной и жизненной «школе» Виктора Андрониковича, не выбрал бы меня в помощницы Б. В. Томашевский при подготовке академического издания Пушкина и не было бы счастливейших лет работы с рукописями Пушкина рядом с Борисом Викторовичем и общения с ним до конца его жизни.)

Многие знают об интересе Виктора Андрониковича к хиромантии. Сколько рук посмотрел он! Сколько предсказаний, очень точно сбывшихся! Но автобиографический рассказ «Самое главное (как я стал хиромантом)» в 1985 году Виктор Андроникович в книгу воспоминаний не рискнул включить. Мою левую ладонь он тоже, конечно, смотрел — и не раз. Обычно ограничивался общими заключениями о моих склонностях, характере и т. п., т. е. о том, что он знал и без анализа линий на моей руке. Но в 60—70-е годы, когда мы виделись редко, повторял: «У нас еще многое впереди, подождите». Тогда я эти слова воспринимала как шутку, теперь думаю, что он знал, предвидел, что именно мне доверит заботу о своей последней книге.

Некоторые главы, включенные в «Записки счастливого человека», в разные годы были опубликованы в журналах и сборниках. Может быть, теперь можно было бы ограничиться публикацией того, что не было напечатано?

Думаю, что это было бы неправильно — и не только потому, что в этих публикациях есть неточности и сокращения. Это разрушило бы весь смысл, идею, которая объединяет отдельные главы именно в той последовательности, которую предложил автор.

Прежде чем раскрыть содержание «Записок», позволю себе процитировать вступление «От автора». Оно начинается с небольшого стихотворения, написанного Виктором Андрониковичем 3 апреля 1942 года в блокадном Ленинграде и выбранного в качестве эпиграфа:

Я много жил, я страстно жил  
Не только для себя  
И все растратил и вложил,  
Тревожась и любя,  
В судьбу совсем чужих людей...

Не жду ни славы, ни наград  
И с легкостью тружусь.  
Вот отчего и жить я рад,  
И смерти не страшусь.

Далее Виктор Андроникович пишет: «На мою долю выпала долгая, нелегкая, но интересная и счастливая жизнь. Свидетель и участник многих событий XX века, я встречался с множеством людей, среди которых были люди замечательные. Воспоминания очень ответственный жанр. Бенвенуто Челлини писал, что воспоминания следует начинать в 40 лет. В середине ли жизненного пути или на склоне лет, но почти для каждого человека наступает момент, когда появляется потребность оглянуться на пройденный путь, попытаться осмыслить, насколько замысел жизни остался нереализованным и что еще можно успеть сделать. То, что включено в эту книгу, написано в разные годы, кое-что в сокращенном виде было опубликовано в журналах и сборниках. Но сейчас все заново пересмотрено, что-то отброшено, многое написано заново. В одиннадцать лет я записал свои первые воспоминания о раннем детстве и с тех пор, т. е. с 1914 года, до старости исправно вел дневники, которые мне теперь очень помогают многое восстановить в памяти. Я уже не успею написать полную автобиографию, но попытаюсь рассказать о событиях и людях, располагая воспоминания по возможности в хронологическом порядке. Однако иногда приходится обращаться к далекому прошлому, чтобы объяснить настоящее, а порой — забежать вперед. Так, мой рассказ о семье, о моих родителях уведит читателя в конец XIX века, но без этого многое в моей жизни было бы непонятно. Разумеется, выбор мой не случаен; о многих событиях и людях я не упоминаю не потому, что они не значительны для меня. Причины разные. Тут и недостаток времени и материалов, а в ряде случаев — внутренняя неготовность. Воспоминания всегда в большей или меньшей степени субъективны. Мое внимание чаще обращалось к событиям и людям в первую очередь, а не к психологическому самоанализу. Это связано с тем, что,

начиная еще с гимназических лет (а потом и в университете), я больше всего задумывался над вопросом о сущности личности, о роли личности в истории и об истории личности, т. е. о том, что является предметом всякой и тем более научной биографии. Личность в истории и история отдельно взятой личности мне всегда представлялась занятием, имеющим очень большое философское значение. Так возникла мысль о том, чтобы написать, если удастся успеть, три книги, которые были бы в какой-то степени и интересными, и вместе с тем научными, но научными, по возможности, настолько, чтобы, не прибегая ни к какому вымыслу, не отказываться от художественной формы. Эти три книги необходимы были, по моему мнению, для написания уже научной теоретической работы, посвященной проблеме биографии.

Первая книга — о человеке, может быть, писателе, может быть, не писателе, но я, естественно, интересовался больше писателями, поскольку стал литературоведом. Героем этой первой книги должен был быть человек, с которым я никогда не встречался в жизни, от которого я совершенно был бы отдален временем настолько, чтобы я даже не встретил бы ни одного из его современников, то есть человек, который прочно вошел в историю литературы, культуры и вместе с тем, естественно, был человеком значительным. Для меня таким героем стал Лермонтов. Правда, той научной биографии, о которой я мечтал, по ряду причин я не успел написать. Путь к этой биографии оказался настолько сложным, что, вероятно, нужно несколько жизней или жизнь нескольких поколений. Во всяком случае, то, что сделано, — это можно считать подготовкой научной биографии Лермонтова.

Героем второй книги должен был стать мой современник, может быть, немного старше меня, но человек, которого я видел и знал, архивы которого сохранились и были бы мне доступны. Сначала я подумал о том, не попробовать ли мне написать такую биографическую работу — биографию Сергея Александровича Есенина. Я много думал о Есенине, который мне как человек был очень дорог. Его трагическая жизнь казалась мне поучительной, особенно для молодых начинающих поэтов. Но от мысли написать биографию Есенина я вскоре отказался, так как был убежден, что о нем и без меня напишут. Он был всегда на виду и привлекал многих. Рано или поздно настоящая научная биография Есенина будет написана, тем более что прожил он хотя и бурную, но короткую жизнь. Для биографа это имеет немаловажное значение. Написать одному человеку биографию, скажем, Л. Толстого, Достоевского или Горького, конечно, намного труднее из-за обилия материала, потому что биография человека — это не одна только его жизнь, а десятки и сотни, а иногда и тысячи биографий. Без окружения нельзя понять человека. Но, отказавшись от написания научной биографии Есенина, я написал о нем воспоминания.

Потом я хотел сделать героем второй книги Всеволода Александровича Рождественского, с которым много общался в 20-е годы и затем дружески встречался на протяжении 50-ти лет, до самой его смерти. Но по ряду причин и в этом случае я ограничился воспоминаниями, которые также включил в эту книгу.

Наконец, выбор мой остановился на Максимилиане Александровиче Волошине, человеке совершенно исключительных масштабов. Это философ, мыслитель, поэт и художник. С первой же встречи с ним я начал записывать все, что с ним связано, затем стал собирать материалы о нем. Человек такого масштаба несомненно представляет для проблемы биографии большой интерес: широта кругозора, начитанность, культура, воля, сосредоточенность, сложная синтетическая одаренность — сочетание поэта, художника и мыслителя — все это есть в Волошине. Из написанного о нем мне удалось напечатать только небольшую статью, связанную с темой «Брюсов и Волошин». В главе, которую я предлагаю читателю в этой книге, я использовал только часть собранного мной материала, задуманного большого исследования о Волошине я уже не успею написать.

Третья книга — это автобиография, для которой необходимо иметь материалы. Несмотря на блокаду, которую я провел в Ленинграде, мне удалось сохранить все дневниковые записи, семейные документы, большое количество писем и книг. Многие уже передано мною в Пушкинский Дом, в музей Лермонтова в Гарганах, Тамани и Пятигорске, в Ленинградский государственный архив литературы и искусства.

Часто мы недооцениваем значение личных архивов; после смерти владельца многое гибнет. Между тем всякий архив любого самого незаметного человека чем дальше, тем интереснее, потому что становится документом эпохи. Письма времен гражданской войны. Великой Отечественной войны, блокады Ленинграда — с каким вниманием читаем мы их сегодня, и как важны они будут для грядущих историков!

Недавно в Ленинград приезжал финский литературовед и историк. Он работал над книгой о формах вежливости в письмах людей XIX—XX веков. Его интересовало, как менялись обращения, подписи, стиль и жанр дружеского письма. Если сейчас кто-нибудь напишет своему приятелю «лобезный мой», то это будет воспринято как ирония, а для современников Пушкина такое обращение было привычным. Странно выглядело бы сегодня в конце письма «ваш верный раб» или «готовый к услугам» и т. п. Финский ученый обратился в Публичную библиотеку и другие архивы Ленинграда с просьбой посмотреть переписку времен гражданской войны и начала 20-х годов. Оказалось, что такого материала почти нет! Чем сложнее, насыщеннее событиями время, тем меньше остается материалов и тем ценнее всякий сохранившийся архив. Известно, что от эпохи Французской революции остались единицы, считанные листочки подлинных материалов и документов.

Сейчас у нас стало много коллекционеров: собирают открытки, марки, значки, спичечные коробки, конверты и т. д. Это тоже интересно и важно и является отражением эпохи.

Почему мы так мало знаем о детстве Пушкина, Чехова, Толстого? Потому что, когда они были детьми, никто еще не знал их будущего. Любое письмо, любой дневник через 30, 50, 100 лет непременно станет историческим документом.

Работая над этой книгой, я опирался на документальный материал, накопившийся в моем архиве за долгие годы, но, конечно, полностью осуществить свой замысел не смог.

Книга названа «Записки счастливого человека», это заглавие не случайно. Я действительно счастлив, потому что у меня были замечательные учителя и прекрасные ученики, которые обогнали уже меня. Я много и тяжело болел, но судьба подарила мне долгую жизнь, любимую работу, множество встреч с удивительными людьми, мне удалось довести до конца многие замыслы. Я люблю жизнь, природу, людей и счастлив этим.

В работе над этой моей книгой ближайшее участие принимала Людмила Львовна Ганзен, которую я знал с детских лет. Унаследовав от своей бабушки Анны Васильевны Ганзен, писательницы, известной переводчицы со скандинавских языков, литературные способности и чутке языка и стиля, Л. Л. Ганзен окончила филологический факультет Ленинградского университета, где прошла великолепную школу Бориса Викторовича Томашевского, под руководством которого принимала участие в подготовке академического издания сочинений А. С. Пушкина. Более 25 лет Л. Л. Ганзен преподавала русский язык и литературу, а в последние годы повседневно помогала мне в моей литературной работе.

Кроме Л. Л. Ганзен большую помощь оказывали мне мои друзья и ученицы Людмила Николаевна Назарова и Ольга Валентиновна Миллер, Екатерина Николаевна Будагова и Наталья Алексеевна Алексеева».

Из этого вступления автора видно, что «Записки» объединяет глубокая философская идея. Это не только итоговое произведение, но и как бы завещание, программа для будущих исследователей — литературоведов, историков, философов.

По разным причинам издание так и не было осуществлено.

Попробую коротко прокомментировать «Оглавление». Глава первая — начало века, рассказ о семье. Отец, доктор медицины, автор многих работ, один из основателей санатория для легочных больных под Новочеркасском; мать, получившая медицинское образование, посвятившая себя семье и воспитанию сына и дочери, щедро одаренная от природы; она была музыкальна, писала стихи, рассказы, очерки, вела дневники, рисовала, вышивала, была душой своего рода литературно-музыкального кружка новочеркасской интеллигенции, собиравшейся в доме Мануйловых (здесь бывали

молодой Серафимович, К. Тренев). Бабушки — по материнской и по отцовской линии — очень разные и по-своему замечательные, мужественные и талантливые женщины. Замечательная фигура деда-моряка, в честь которого мать назвала первенца Виктором, — это о нем одно из лучших стихотворений Виктора Андрониковича «Два Виктора». Во время последнего плавания он вел дневник, отрывки из которого приводит автор. Детские годы в Новочеркасске. Гимназия — одна из немногих в России, созданная по образцу английских школ, где девочки и мальчики учились вместе. Первые литературные опыты в гимназическом журнале «Зеленое кольцо». К сожалению, Виктор Андроникович не включил сюда рассказ о своем участии в движении скаутов, но в дневнике этот материал есть. Гражданская война на Дону. Литературная жизнь в Новочеркасске. Лекция Бальмонта. Поездка в Москву летом 1921 года. Знакомство с Брюсовым.

Небольшая главка «В Баку» — переход к второму разделу «Записок», состоящему из глав-монографий: о Вячеславе Иванове, Сергее Есенине, В. Маяковском, Н. Тихонове, М. Волошине. Автор служит на Военном Каспийском флоте и занимается в Азербайджанском университете. Лекция Вячеслава Иванова, работа в его семинаре, изучение Пушкина, переписка с Михаилом Павловичем Алексеевым, который тогда жил в Одессе и только начинал свою деятельность. Поездка с Вяч. Ивановым в Москву. Литературная жизнь Москвы. Дружеские встречи с Есениным в Москве и в Баку. Встречи с Маяковским и Н. Тихоновым. У Волошина в Коктебеле. Завершается этот раздел главой «Легенда о Черубине де Габриак».

Следующий раздел объединяет главы, связанные с жизнью автора в Ленинграде с сентября 1927 года. Разные по объему главы также строятся по типу монографий. Всеволод Рождественский, Н. А. Клюев, А. А. Ахматова, А. Н. Толстой, Н. В. Крандиевская. К сожалению, о П. Е. Щеголеве и П. Н. Лукницком отдельных глав нет, но и о них в «Записках» есть интересный материал.

Ленинградской блокаде посвящены главы: «Вспоминая блокадные дни» и «Журнал „Звезда“ в годы блокады». Жизнь города, работа в Пушкинском Доме и в редакции журнала «Звезда». Литературные портреты ленинградских писателей: А. А. Прокофьев, В. М. Саянов, В. М. Инбер, О. Ф. Берггольц. Интересные под-

робности поездки вместе с Берггольц в только что освобожденный город Пушкин, участие в обезвреживании бомбы, заложенной под Камероновой галереей, и другие эпизоды. С темой ленинградской блокады связан и небольшой отрывок из дневника М. И. Стеблина-Каменского и рассказ «Колокольчик».

Последний раздел — мемуарные рассказы и повесть «Отречение», в которой речь идет о рукописи «Отречения» Наполеона; герои повествования — В. Д. Корганов, известный лекционер, автор исследования о Шалыпине, и Н. П. Анненкова-Бернард.

Хочется закончить словами И. С. Эвентова из его рецензии на рукопись книги: «...В Мануйлов умело сочетает персональные характеристики писателей, свои личные впечатления от соприкосновения с ними с обрисовкой литературной эпохи, с лаконичными и выразительными штрихами времени, беглыми зарисовками быта... жизни передовой русской интеллигенции (врачей, писателей, моряков) конца прошлого и начала нынешнего века. Очерки Мануйлова высвечивают отдельные эпизоды гражданской и военной истории нашего века — русско-японской войны, революционного движения, гражданской войны (Северный Кавказ, Крым, Закавказье), двадцатых годов (Баку, Москва), тридцатых и последующих годов (Ленинград), Великой Отечественной войны (ленинградской блокады), послевоенных десятилетий... В некоторых местах В. Мануйлов удачно беллетризует изложение... Материал у него выстроен гармонично, слог легок и прост, содержание легко усваивается читателем даже в самых сложных местах. Нигде ни претенциозной литературщины, ни глубоко укоренившейся в ученых трудах литературоведческой скуки... Труд этот, являющийся результатом многолетней работы автора (по существу, для этого труда потребовалась целая жизнь), представляет собой большую художественную и научную ценность, и никаких сомнений в том, что он заслуживает скорейшего издания, быть не может...»

Эти слова написаны в сентябре 1986 года. Увы...

В сентябре 1993 года Виктору Андрониковичу исполнилось бы 90 лет. Может быть, объединив усилия кафедры русской литературы университета, ученых Пушкинского Дома и Союза писателей, все-таки издать «Записки счастливого человека»?

*В. Э. Вацуро*

**УКАЗАТЕЛЬ СТАТЕЙ И МАТЕРИАЛОВ,  
ОПУБЛИКОВАННЫХ В ЖУРНАЛЕ «РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА»  
В 1993 ГОДУ**

**СТАТЬИ**

	№	Стр.
Ветловская В. Е. К проблеме истолкования «Скупого рыцаря» в цикле «маленьких трагедий» . . . . .	3	17
Ветловская В. Е. Проблема источников художественного произведения . . . . .	1	100
Изумрудов Ю. А. Горький и Клычков . . . . .	2	42
Костюхина М. С. Русская детская повесть (начало XIX века) . . . . .	4	80
Кошелев В. А. Пушкин и «Бова Королевич» . . . . .	4	17
Краснощекова Е. А. (США). Национальная ментальность, прогресс и религия («Фрегат „Паллада“» И. А. Гончарова) . . . . .	4	66
Маркович В. М. О лермонтовских реминисценциях в поэзии О. Мандельштама . . . . .	2	63
Моторин А. В. Эволюция художественного миропонимания в творчестве А. С. Грибоедова . . . . .	1	21
Недзвецкий В. А. И. А. Гончаров и русская философия любви . . . . .	1	48
Николаев О. Р., Тихомиров Б. Н. Эпическое православие и русская культура (материалы и постановка проблемы) . . . . .	1	3
	2	3
Отрадин М. В. Роман И. А. Гончарова «Обыкновенная история» . . . . .	4	35
Павловский А. И. К характеристике автобиографической прозы русского зарубежья (И. Бунин, М. Осоргин, В. Набоков) . . . . .	3	30
Павловский А. И. «...Сигналы людям будущего» (о дневнике М. Пришвина 1930 года) . . . . .	1	81
Сендерович Марена (США). Антон Чехов: драма имени . . . . .	2	30
Стенник Ю. В. XVIII век. Либерализм литературы и проблема власти . . . . .	4	3
Сухачев Н. Л. Структура и функция в «Исторической поэтике» А. Н. Веселовского . . . . .	2	17
Тахо-Годи Ед. А. Лермонтовская традиция в творчестве К. Случевского . . . . .	3	3
Тирген П. (ФРГ). К проблеме нигилизма в романе И. С. Тургенева «Отцы и дети» . . . . .	1	37
Туниманов В. А. Что там — дальше? (Достоевский и Замятин) . . . . .	1	61
Фридлиндер Г. М. Австрийская литература в России и русская литература в Австрии . . . . .	4	94
Фридлиндер Г. М. О Солженицыне и его эстетике . . . . .	1	92

**ИЗ НАСЛЕДИЯ РУССКИХ ПИСАТЕЛЕЙ**

Карсавин Л. П. Русская идея (вступительная статья, перевод и примечания А. А. Ермичева) . . . . .	1	132
Федотов Г. П. «Слово о полку Игореве» (вступительная статья, перевод и примечания С. С. Бычкова) . . . . .	1	117

**К СТОЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ МАЯКОВСКОГО**

Вьюгин В. Ю. Научная конференция, посвященная 100-летию со дня рождения Владимира Маяковского . . . . .	3	188
Духан Я., Макеев В. Учитель Маяковского . . . . .	3	183
Малахов С. А. Воспоминания о Маяковском (публикация В. С. Федорова) . . . . .	3	171

## ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

Андерсон Р. (США). О композиции романа «Преступление и наказание» . . . . .	4	114
Баскаков В. Н. У истоков русской филологической журналистики (повременные издания Российской Академии) . . . . .	3	54
Батото С. А. Об одном неосуществленном издательском замысле (письма П. А. Сорокина к П. Витязеву) . . . . .	1	182
«Воспоминания» Вадима Морковина (публикация Д. В. Базановой) . . . . .	1	190
Востриков А. В. Тема «исключительной дуэли» у Бестужева-Марлинского, Пушкина и Лермонтова . . . . .	3	66
Глоцер В. И. Об одной букве у Даниила Хармса . . . . .	1	240
Доронченков И. А. «...Красавица, как полотно Брюллова» (о некоторых живописных мотивах в творчестве Михаила Кузмина) . . . . .	4	158
Зобнин Ю. В. «Заблудившийся трамвай» Н. С. Гумилева (к проблеме дешифровки идейно-философского содержания текста) . . . . .	4	176
Из писем О. С. Бокшанской к М. А. Булгакову, Л. Е. Булгаковой-Белозерской и Е. С. Булгаковой (1930—1938) (публикация В. В. Бузник) . . . . .	2	207
Колесникова Е. И. «Человек и есть сюжет» . . . . .	3	141
Коновалова Л. Ю. Анкеты Дома Литераторов в Петрограде . . . . .	2	196
Крошелев В. А. Гумилев и «северянинщина». Две «маски» . . . . .	1	165
Крочков В. П. Почему луна «непогашенная»? (О символике «Повести непогашенной луны» Б. Пильняка) . . . . .	3	121
Лурье В. Ф. «Святые письма» как явление традиционного фольклора . . . . .	1	144
Любомудров А. М. Оптинские источники романа И. С. Шмелева «Пути небесные»	3	104
Лялина Мария (США). Влияние французской поэзии XIX века на раннее творчество Максимилиана Волошина . . . . .	4	192
Морозова Т. Г. Сатира Короленко и Салтыков-Щедрин . . . . .	4	136
Мостовская Н. Н. Повесть Тургенева «После смерти (Клара Милич)» в литературной традиции . . . . .	2	137
Неосуществленный замысел Вяч. Иванова (публикация М. Д. Эльзона) . . . . .	2	193
Николаев С. И. А. Кантемир в польском журнале XVIII века . . . . .	3	64
О Марсиевых ранах: поэт Бенедикт Лившиц (публикация Е. В. Лукина) . . . . .	2	216
Очерк Андрея Платонова «В поисках будущего (Путешествие на Каменскую писчебумажную фабрику)»: К творческой истории повести «Котлован» (Вступительная статья и примечания Т. М. Вахитовой) . . . . .	3	127
Переписка Л. И. Шестова с А. М. Ремизовым (вступительная заметка, подготовка текста и примечания И. Ф. Даниловой и А. А. Данилевского) (продолжение)	1	170
	3	112
	4	147
Переписка К. Р. с Н. Н. Страховым (вступительная заметка, публикация и примечания Л. И. Кузьминой) . . . . .	2	148
Перкаль М. К. «Непреложная реальность» или художественный вымысел? (О прототипах рассказа А. И. Герцена «Германский путешественник») . . . . .	3	99
Письма К. Д. Бальмонта к Н. М. Минскому (публикация П. В. Куприяновского и Н. А. Молчановой) . . . . .	2	187
Письма Н. М. Карамзина к В. М. Карамзину (1795—1798) (публикация В. Э. Вацура)	2	80
Платонов Андрей. О первой социалистической трагедии (предисловие, публикация и комментарии В. В. Перхина) . . . . .	2	200
Рейтблат А. И. Ф. В. Булгарин и Польша . . . . .	3	72
Серман И. З. (Израиль). Пушкин и новая школа французских историков (Пушкин и П. де Барант) . . . . .	2	132
Станишич Йоле. Легенды о П. П. Негоше и А. С. Пушкине . . . . .	4	117
Станишич Йоле. Лев Толстой о Боснии и Герцеговине . . . . .	1	154
Супронюк О. К. Из новых материалов к биографии Н. Я. Прокоповича . . . . .	4	103
Фойницкий В. Н. О возможном источнике стихотворения М. Ю. Лермонтова «Парус»	4	112
Чистов К. В. Фольклор в русской литературе XVIII века . . . . .	1	149

## ЗАМЕТКИ, УТОЧНЕНИЯ

Зленко Г. Д. О времени публикации некоторых произведений И. С. Соколова-Микитова . . . . .	2	234
Магнер Г. И. Когда написан Музейный автограф «Горя от ума»? . . . . .	2	231
Молодяков В. Э. Источники двух эпиграмм . . . . .	2	234
Фридлиндер Г. М. Об эпилоге поэмы Блока «Двенадцать» . . . . .	2	232

## ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

Бригаднова О. А. Монография о Волошине-переводчице (Адамантова В. А. Поэтика перевода М. Волошина. N.-Y.; Ottawa; Toronto, 1992, 309 с. (Russian series, 2))...	4	218
Генералова Н. П. Обзор последних выпусков «Cahiers Ivan Tourguéniév, Pauline Viardot, Maria Malibran»: 1986—1992 (№ 10—16) . . . . .	4	200
Данилевский Р. Ю. Монография о романе И. Гончарова «Обрыв» (Rothe H. Die Schlucht Ivan Gontscharov und der «Realismus» nach Turgenev und vor Dostojevskij (1849—1869). Opladen, 1991, 158 S.) . . . . .	1	242
Запевалов В. Н. Опыт биографии Ф. Д. Крюкова . . . . .	2	237
Миллер О. В. Новая биография М. Ю. Лермонтова на английском языке (Davies Jessie. The fey hussar: The life of the Russian poet Mishael Yur'evich Lermontov, 1814—1841, to commemorate the 175th anniversary of the poet's birth. Liverpool, 1989, 421 p.) . . . . .	1	244
Фридлендер Г. М. Наследие М. М. Бахтина вчера и сегодня . . . . .	3	198
Харитонов А. А. Русская советская деревенская проза: взгляд из Принстона (Parthé Kathleen F. Russian Village Prose: The Radiant Past. Princeton University Press, [1992]. XVII, 194 p.) . . . . .	4	222

## ХРОНИКА

Вацуру В. Э., Ганзен Л. Л., Назарова Л. Н., Чистова И. С. Памяти В. А. Мануйлова	4	226
Вьюгин В. Ю. Конференция, посвященная 100-летию со дня рождения Марины Цветаевой . . . . .	1	247
Запевалов В. Н. Научная конференция «А. Солженицын. К 30-летию выхода в свет повести „Один день Ивана Денисовича“». . . . .	2	251
Киреева Э. Н. Катенинские чтения, посвященные 200-летию со дня рождения писателя . . . . .	3	207
Лаппо-Данилевский К. Ю. Юбилейные торжества, посвященные 250-летию со дня рождения Е. Р. Дашковой . . . . .	2	241
Николаев Д. Р., Павлова И. Б., Голубков М. М. «История русской литературы: пути изучения, проблемы периодизации» (конференция в ИМЛИ) . . . . .	3	220
Соколянский М. Г. Четвертые Алексеевские чтения в Одессе . . . . .	1	
Сперанская Н. М. Вторая международная Пушкинская конференция . . . . .	3	209
Федотова М. А. XVII Малышевские чтения . . . . .	3	229
Харитонов А. А. Андрей Платонов в контексте своей эпохи (материалы IV Платоновского семинара) . . . . .	2	
Бегунов Ю. К., Мельгунов Б. В. Памяти Федора Яковлевича Приимы . . . . .	3	236
Лихачев Д. С. Слово о Льве Александровиче Дмитриеве . . . . .	3	233

## НОВЫЕ КНИГИ

- Авдеева Л. Р. Русские мыслители: Ап. А. Григорьев, Н. Я. Данилевский, Н. Н. Страхов: Филос. культурология второй половины XIX в. М.: Изд-во МГУ, 1992. 195[1] с.
- Азадовский К. М. Новокрестыанские поэты. Ставрополь: Книжное изд-во, 1992. 48 с.
- Беренштейн Е. П. Символизм Иннокентия Анненского: проблемы художественного метода: Конспект лекций. Тверь: ТГУ, 1992. 38 с.
- Берман Б. И. Сокровенный Толстой: Религ. видения и прозрения худож. творчества Льва Николаевича. [Послесл. И. Мардова]. М.: МП «Гендальф», 1992. 205[2] с.
- Бугров Б. С. Драматургия русского символизма. М.: Скифы, 1993. 63[1] с.
- Васильев Н. Л. А. И. Полежаев и русская литература. Саранск: Изд-во Мордовск. ун-та, 1992. 165[2] с.
- Глаголева О. Л. Тульская книжная старина: Очерки культ. жизни XVIII—первой половины XIX вв. Тула: Изд-во Тульск. гос. пед. ин-та, 1992. 153 с.
- Григоренко В. А. Читаем русскую классику: Учеб. пособие для самост. работы и ин. студентов-филологов и абитуриентов. Воронеж: ВГПИ, 1992. 115 с.
- Екатерина Романовна Дашкова (1743—1810): Каталог кн. выставки. [Сост. В. И. Капуста; Вступ. ст. П. А. Клубкова]. СПб.: БАН, 1993. 24[3] с.
- Ермолинский Л. Л. О странностях любви: [Сборник]. Иркутск: Вост.-Сиб. кн. изд-во, 1992. 282[2] с. Содерж.: О И. А. Гончарове; о Н. В. Шелгунове; о А. П. Чехове.
- Из фонда редких книг и рукописей Научной библиотеки Московского ун-та: [Исслед. и материалы. Под ред. С. С. Шмидта]. М.: Изд-во МГУ, 1993. 256 с.
- Конкка У. С. Поэзия печали: Карельские обрядовые плачи. Петрозаводск: КНЦ РАН, 1992. 295 с.
- Леонов Н. И. Невольник чести: (Поэмы о Пушкине). М.: Упрполиграфиздат Администрации Моск. обл., 1992. 125[2] с.
- Литература и история: (Ист. процесс в творч. сознании русских писателей XVIII—XX вв.). [Сб. ст. Отв. ред. Ю. В. Стенник]. СПб.: Наука, 1992. 359[3] с. (Ин-т русской лит-ры).
- Лысцов В. П. М. В. Ломоносов в русской историкографии 1860—1870-х годов. Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1992. 223[2] с.
- Маневич Г. И. Другьям издалека, или Письма странствующего русского Гамлета: [Творчество А. Григорьева]. М.: Альм. «Весы»: Лит.-худож. агентство «ТОЗА», 1993. 84[2] с.
- Никитин А. Г. Секретная рукопись Пушкина: По следам находок и утрат. [Предисл. А. Чудакова]. М.: Наука, 1992. 352 с.
- Носов С. Н. В. В. Розанов. Эстетика свободы. СПб.: Logos; Дюссельдорф: Голубой всадник, 1993. 204[2] с.
- Очерки истории языка русской поэзии XX века. М.: Наука, 1993. 238 [2] с.
- Пугачев В. В. Пушкин, Радищев и Карамзин. Саратов: Изд-во Саратовск. ун-та, 1992. 213[1] с.
- Розанов В. В. Из припоминаний и мыслей об А. С. Суворине. М.: Патриот, 1992. 117[2] с.
- Сергеев М. Д. Несчастью верная сестра: Повесть. [Послесл. Е. Слабковской]. Иркутск: Вост.-Сиб. кн. изд-во, 1992. 380[2] с. Содерж.: О Е. И. Трубецкой, М. Н. Волконской, А. Г. Муравьевой, Н. Д. Фонвизиной и др.
- Сказка и несказочная проза: Межвуз. сб. науч. тр. [К 70-летию со дня рождения Б. П. Кирдана. Редколлегия: Н. И. Прокофьев (отв. ред.), Т. В. Зуева]. М.: Прометей, 1992. 159[2] с.
- Соколова К. И. Михаил Евграфович Салтыков-Щедрин: Кн. для учащихся. М.: Просвещение, 1993. 158[2] с. (Биография писателя).
- Тиваненко А. В. Декабристы в Забайкалье: (Селенгин. страницы). Науч. ред. В. В. Беликов. Новосибирск: Наука, 1992. 166[3] с.
- Тихонова Е. Ю. Мировоззрение молодого Белинского. Отв. ред. Е. Л. Рудницкая. М.: ИРИ, 1993. 131[1] с.
- Толстовский сборник: Этика и эстетика. Вопросы поэтики. Творч. связи и традиции. Межвуз. сб. науч. тр. Отв. ред. Г. А. Нерушенко. Тула: Изд-во Тульск. гос. пед. ин-та, 1992. 143 с.
- Чудаков А. П. Слово—вещь—мир: От Пушкина до Толстого: Очерки поэтики рус. классиков. М.: Современ. писатель, 1992. 317[2] с.
- Щеблыкин И. П. Михаил Васильевич Ломоносов: Кн. для учащихся ст. классов. М.: Просвещение, 1993. 127[2] с. (Биография писателя).
- Яснополянский сборник, 1992: Ст., материалы, публ. [Редколлегия: К. Н. Ломунов (гл. ред.) и др.]. Тула: Посредник: Музей-заповедник Л. Н. Толстого «Ясная поляна», 1992. 231[1] с.

Альманах библиофила. [Вып. 28. Гл. ред. Е. И. Осетров]. М.: Изд. центр «Книголюб», 1993. 319 с.

Арбитман Р. Участь Кассандры: Ст. о фантаст., и не только о ней. [Послесловия А. Сафроновой и др.]. Саратов: Изд-во МП «Литера II», 1993. 150[1] с.

- М. М. Бахтин: эстетическое наследие и современность: Межвуз. сб. науч. тр. [В 2-х ч. Редакция: А. Ф. Еремеев (отв. ред.) и др.]. Саранск: Изд-во Мордовск. ун-та, 1992. Ч. 1. 175[1] с., [4] л. ил. Ч. 2. С. 179—367[1] с.
- Волошин М. А. Из литературного наследия. [Сб. 1.]. СПб.: Наука, 1991. 332[2] с. (Ин-т русской лит-ры).
- Волшебство слова: Творчество С. В. Михалкова: (К 80-летию со дня рождения). [Сост. В. В. Бондаренко]. М.: РГЮБ, 1993. 51 с.
- Воронежский край и зарубежье: А. Платонов, И. Бунин, Е. Замятин, О. Мандельштам и другие в культуре XX века: (Материалы междунар. науч. конф., 9—10 окт. 1992 г.). [Редакция: Т. А. Никонова (гл. ред.) и др.]. Воронеж: МИПП «Логос», 1992. 122[1] с.
- В. Высоцкий: Все не так: Мемор. альманах-антология. М.: Вахазар, 1991. 69[4] с. Библиогр.: с. 71.
- Горн В. Ф. Василий Шукшин: Штрихи к портр. М.: Просвещение, 1993. 127[2] с.
- Н. Гумилев и русский Парнас: Материалы науч. конф., 17—19 сент. 1991 г. [Сост. И. Г. Кравцовой, М. Д. Эльзона]. СПб.: Музей А. Ахматовой, 1992. 135[2] с.
- «Душа родилась крылатой»: (К 100-летию со дня рождения М. И. Цветаевой): Рек. библиогр. указ. [Сост. В. В. Бондаренко]. М.: Б. и., 1992. 31 с.
- Жанровый практикум: (Эстет. природа лирики). [Сост. К. О. Варшавская]. Якутск: Изд-во ЯГУ, 1992. 98[1] с.
- Живая жизнь: Штрихи к биограф. В. Высоцкого. [Сборник]. Интервью и лит. запись В. Перевозчикова. Ставрополь: АО «45-я параллель», Б. г. (1992). 287[1] с.
- Карлова Т. С. Слышу зовущий звук... [Сб. ст.]. Казань: Изд-во Казанск. ун-та, 1992. 83[2] с.
- Литература и перевод: проблемы теории: Междунар. встреча ученых и писателей, Москва, 27 фев.—1 марта 1991 г. [Сост. П. М. Топер, В. Х. Ганиев]. М.: Прогресс, Литера, 1992. 395[1] с.
- Лотман Ю. М. Культура и взрыв. М.: Прогресс, Гнозис, 1992. 270[1] с. (Семиотика).
- Мещера в жизни и писательской судьбе К. Г. Паустовского: Тезисы всерос. науч.-краевед. конф., июнь 1992 г. [Сост. и ред. Л. С. Ачкасова, Д. В. Бочаров]. Рязань: РГПИ, 1992. 36 с.
- Михалева Т. И. Великая Отечественная война в литературе для детей и юношества (60-е—80-е гг.): Лекция. М.: МГИК, 1992. 43 с.
- Михалева Т. И. Нравственный смысл труда в литературе для детей и юношества (60-е—80-е гг.): Лекция. М.: МГИК, 1992. 32 с.
- Нива Ж. Солженицын. Пер. с фр. С. Маркин в сотрудничестве с авт. [Предисл. И. Виноградова]. М.: Худож. лит-ра, 1992. 189[2] с.
- Новикова Т. Л. Изобразительное искусство в раннем творчестве Александра Блока. М.: Изд-во МГУ, 1993. 69[2] с.
- Нравственно-эстетическая позиция писателя: Межвуз. сб. науч. тр. [Редакция: В. М. Головки (отв. ред.) и др.]. Ставрополь: СГПИ, 1991. 141 с.
- Ольбрыхский Д. Поминая Владимира Высоцкого. [Пер. с польского]. М.: Вахазар, 1992. 91 с. (Коллекция польской литературы).
- Османова З. Г. Встречи и преображения: Поэтика повествоват. жанров в контексте взаимосвязей нац. литератур. [Отв. ред. Н. К. Гей]. М.: Спец. изд.-торг. предприятие «Наследие», 1993. 231[1] с. (Ин-т мировой лит-ры).
- Поэтический мир Веллимира Хлебникова: Межвуз. сб. науч. тр. [Редакция: Г. Г. Глинин и др.]. Астрахань: Изд-во Астраханск. пед. ин-та, 1992. 172 с.
- Проблемы типологии литературного процесса: Межвуз. сб. науч. тр. [Редакция: С. Я. Фрадкина (гл. ред.) и др.]. Пермь: ПГУ, 1992. 161[1] с.
- Пэн Д. Б. Мир в поэзии Александра Кушнера. [Отв. ред. В. Н. Чубарова]. Ростов н/Д: Изд-во Ростовск. ун-та, 1992. 61[2] с.
- Славистические исследования: Докл. к XI Междунар. съезду славистов (Братислава, 30.VIII—8.IX 1993 г.). [Редакция: В. А. Хорев (отв. ред.) и др.]. М.: ИСБ, 1992. 151[2] с. (Рос. АН, Ин-т славяноведения и балканистики).
- Солнцева Н. М. Китежский павлин: Филол. проза. Документы. Факты. Версии. М.: Скифы, 1992. 431 с. Содерж.: О Н. Клюеве, П. Карпове, С. Клычкове, С. Есенине, П. Орешине, П. Васильеве.
- Страницы жизни и творчества И. А. Бунина: Учеб. пособие для иностр. студентов-филологов. [Сост. В. А. Григоренко и др. Предисл. В. Григоренко]. Воронеж: ВГПИ, 1992. 105[1] с.
- Струве Н. А. Осип Мандельштам. [Автоперевод с фр.]. Томск: Водолей, 1992. 268 с.
- Тобуроков Н. Н. Сибирью рожденные: (Очерки о поэзии народов Сибири). Якутск: Нац. книжное изд-во Респ. Саха (Якутия), 1992. 147[3] с.
- Уайл И. Максим Горький: Взгляд из Америки. [Пер. с англ. Предисл. А. С. Мулярчика]. М.: Мир кн., 1993. 122[1] с.
- Марина Цветаева в Москве. Путь к гибели. [Сборник. Авт.-сост. и авт. текста Ю. М. Каган]. М.: Отечество, 1992. 235[3] с.
- Американская литература в русской критике: Библиогр. указатель [1986—1990. Сост. Б. М. Парчевская, Г. А. Петрова]. М.: ИНИОН, 1992. 142 с. (Отд. ИНИОН в ИМЛИ).
- Газета «Санктпетербургские ведомости» XVIII века: Указатель к содерж., 1751—1755. [Отв. сост. М. И. Фундаминский, С. Н. Коротков]. СПб.: БАН, 1992. 430 с. (Библиотека РАН).

- А. И. Герцен, Н. П. Огарев и их окружение: Книги. Рукописи, Изобразит. материалы. Памят. вещи. Материалы из собр. Гос. лит. музея. Каталог. [Сост. И. А. Желвакова и др. Предисл. И. А. Желваковой]. М.: Б. и., 1992. 221 с.
- Древнерусские письменные источники X—XIII вв. [Перечень. Подгот. Я. Н. Шапова и др. Под ред. Я. Н. Шапова]. М.: Круг, 1991. 79[1] с.
- История мировой славистики: Указатель лит-ры. [1982—1984 гг.]. М.: ИНИОН, 1992. 243 с.
- Кто есть кто в современной культуре? Справочник. Вып. 1. Гуманит. фонд им. А. С. Пушкина. Сост. С. Гандурина. Э. Богатых. М.: Гуманит. фонд им. А. С. Пушкина, 1992. 46 с.
- Мастер: (М. А. Булгаков): Рек. библиогр. указатель. [Сост. А. С. Рывкинд]. М.: РГЮБ, 1992. 27 с.
- Материалы к истории театральной культуры России XVII—XX вв.: Аннот. каталог. Вып. 3. СПб.: Изд-во Рос. нац. б-ки, 1992. 569 с.
- Общий гербовник дворянских родов Российской империи, начатый в 1797 году. [Репринт. изд. Ч. 2]. СПб.: Б-ка «Звездный», Б. г. (1992). 150 [5] с.
- Простоволосова Л. Н. Н. П. Лихачев: судьба и книги [1862—1936]: Библиогр. указ. М.: РГГУ: ИАИ, 1992. 55 [1] с.
- Указатель заглавий произведений художественной литературы, 1801—1975. [В 7 т. Т. 5: П—С. Сост. Б. М. Вишневецкая и др.]. М.: ГБЛ, 1992. 475 [1] с.

### **От издательства**

Санкт-Петербургская издательская фирма ВО „Наука” приносит извинение авторам и читателям журнала „Русская литература” за допущенное в 1993 году значительное нарушение сроков выхода журналов в свет, связанное с техническими трудностями в процессе их подготовки.