РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

Русская литература

№ 1 Историко-литературный журнал 1994

Издается с января 1958 года

Выходит 4 раза в год

СОДЕРЖАНИЕ

В. А. Котельников. «Покой» в религиозно-философских и художественных контекстах 3
А. М. Штейнгольд. Из истории русской критики (возможности и границы полемики) 42
Е. С. Калмановский. Противоречия творческого сознания. Поэзия Ивана Аксакова 58
О. В. Сливицкая. О природе бунинской «внешней изобразительности» 72

ПОЛЕМИКА

П. В. Бекедин. К спорам об авторстве «Тихого Дона» 81

К 200-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ А. С. ГРИБОЕДОВА

С. А. Фомичев. Стихотворение Грибоедова «Душа» 115
С. М. Шаврыгин. О сюжете комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума» (А. И. Писарев — А. А. Шаховской — А. С. Грибоедов) 123
Н. Е. Мясоедова. Две записки А. С. Грибоедова 142

ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

З. В. Кирилюк. Неосуществленный замысел Пушкина 146
М. В. Теплинский. К истории стихотворения Н. А. Некрасова «Умру я скоро...» . 149
Я. С. Билинкис. Об эпичности чеховского искусства 152
Переписка Л. И. Шестова с А. М. Ремизовым (вступительная заметка, подготовка текста и примечания И. Ф. Даниловой и А. А. Данилевского) 159

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
«НАУКА»

Л. Н. Андреев. «Впечатления» (три неизвестных фельетона) (публикация М. А. Телятник) 174
«Человека убить просто...» (саратовский период жизни писателя А. Д. Скалдина) (публикация Т. С. Царьковой) 180
А. Д. Скалдин. Улика 187

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

(Новые работы зарубежных русистов)

Р. Ю. Данилевский. Русские и немцы: тысяча лет общения (серия трудов «Западно-восточные отражения», ФРГ) 198
Ю. Д. Левин. Искусство, объединяющее миры 203
В. А Туниманов. Новая книга о романе Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» 209
О. М. Малевич. Книга о внутренней форме романа 214
С. А. Кибальник, А. И. Михайлов. Советская песня 1930—1945 годов глазами южнокорейского исследователя 219

ХРОНИКА

Н. А. Хохлова. Шестые научные чтения рукописного отдела Пушкинского Дома 221
Н. В. Савельева. Малышевские чтения 223

ПАМЯТИ Ю. М. ЛОТМАНА

Б. Ф. Егоров. О Ю. М. Лотмане-пушкинисте 227
Б. Ф. Егоров. Книги Ю. М. Лотмана о Пушкине 227
Ю. М. Лотман. Письмо Б. Ф. Егорову 233

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

© Издательство «Наука», «Русская литература», 1994 г.

lib.pushkinskijdom.ru

В. А. КОТЕЛЬНИКОВ

«ПОКОЙ» В РЕЛИГИОЗНО-ФИЛОСОФСКИХ И ХУДОЖЕСТВЕННЫХ КОНТЕКСТАХ

Петр Бернгардович Струве, пройдя известные периоды своей деятельности, уже почти на склоне лет, словно повинуясь некоей внутренней (а вместе с тем и объективно научной) необходимости, обращается к Пушкину. В Пушкине его привлекает «таинственная связь Слова и Духа», и он дает «обет довести для себя и для других эту связь до полной ясности». Среди пушкинских слов он выделяет два, смысл и роль которых ему представляются исключительно важными в миросозерцании и творчестве поэта: это слова «ясный» и «тихий». Их рассмотрению была посвящена специальная работа, опубликованная в «Белградском пушкинском сборнике» в 1937 году (ныне переиздана М. Д. Филиным — «Вопросы литературы», 1989, № 12).

Струве всецело захвачен открывшейся ему картиной «процесса жизни и развития — в национальном словесном, не только литературном, творчестве — идей и слов». Его взор устремляется и в семантическую глубину слова, и к предшественникам Пушкина, в XVIII век, и к последователям, у которых традиция обогащается «прямым возвратом к религиозному смыслу нашего эпитета в Священном Писании и церковном богослужении».

«Духовная проблематика словоупотребления» — вот что становится для Струве итоговой исследовательской задачей; частичному ее решению послужили «Материалы к историческому толковому словарю языка Пушкина», готовившиеся ученым. Данная проблематика должна бы и в нашем литературоведении составлять усердно возделываемое поле, но, к сожалению, оно почти заброшено.

Между тем интенции духа полнее всего выражаются именно в литературной динамике языка — что верно и в отношении духовной личности писателя, и в отношении национальной духовности. А в языке есть слова, наделенные особой ответственностью в областях веры, онтологии, морали. Но они живут не только там, где застает их чистое умозрение и определяет их как категории сознания. Они пребывают и в других сферах познания, речи и словесного творчества; актуализуя тот или иной смысловой план, они в то же время окружены ореолом своих виртуальных значений.

Выявить такие слова, проследить линию их жизни в разные эпохи, у разных авторов, в разных контекстах, проследить во всевозможных ответвлениях, изломах — труд совершенно необходимый для того, кто хочет уяснить ценностные мотивы литературы, понять ее развитие в свете сверхисторических заданий духа.

В предлагаемой штудии мы пытаемся сделать некоторые шаги в таком направлении.

lib.pushkinskijdom.ru

1

Судьба слова *покой* в славяно-русской письменности достойна пристального внимания филолога, богослова и философа (чьи интересы сходятся в глубине текста).

Начать с того, что это слово стало именованием буквы — знака языковой оседлости народа, первоэлемента книжной мудрости. А имена букв славянского алфавита, как известно, выбирались из числа основополагающих для национального миросозерцания понятий.[1] *Покой* и есть такое понятие, парадигмальное для русской культуры.

Если взять все значения и коннотации слова, перед нами предстанет разветвленное семантическое древо, своей вершиной уходящее в область религиозно-метафизических представлений.

Эти «вершинные» значения слово приобрело довольно рано — в пору переводов Св.Писания, богослужебных книг, патристики, агиографии, а затем и в ходе создания оригинальных текстов. Установившееся там православное понимание *покоя* впоследствии переходило и в светскую словесность. Такая линия словоупотребления прослеживается в разных жанрах околоцерковной и вполне секуляризованной литературы вплоть до наших дней. При этом смена языков книжности (старославянский и церковнославянский, древнерусский, русский нового времени с его периодами и стилями) не прерывала семантической и грамматической жизни слова; оно само и его ближайшие дериваты не утратили ни одного из приобретенных смысловых компонентов и почти не изменились по форме. Отмерла лишь одна лексема — «покоище», синонимичная *покою*.

Религиозно-онтологические значения слова восходят ко второй главе Книги Бытия. Бог «почил в день седьмый от всех дел Своих, которые делал. И благословил Бог седьмой день, и освятил его, ибо в оный почил от всех дел Своих, которые Бог творил и созидал» (Быт. 2: 2—3).

Митрополит Филарет, один из проницательнейших русских экзегетов, так толкует это место: «Сей покой не есть токмо свершение дел, но некоторое особливое последствие оного. И человеческий покой не есть совершенное бездействие; ибо совершенное бездействие невозможно: но действие сил, уравновешенных между собою и со внешними предметами действия, так как труд есть продолжаемое превозможение действующих сил над предметом действия. Подобно сему, труд Божий есть действование в твари, еще не достигшей в меру совершенства, предопределенного ей премудростию и благостию Творца; но действования в тварях, пришедших в исполнение своего предопределения, и, по своей возможности, сообразных с Божественным совершенством, есть покой Божий».[2]

Премирный покой — любовное, «художественное» созерцание Богом бытия в его завершенности. Созидание мира — акт бытийственного оформления в материи, покой — акт творчества в духе; из первого проистекает природная и историческая динамика, из второго — внутреннее движение к сверхприродному конечному совершенству. Вместе с тем покой — реальная область и состояние, где мир соприкасается и сливается с Богом.

---

[1] См.: *Савельева Л.В.* Сакральный смысл славянской азбуки (напутственное слово первоучителя славян) // Север. 1993. № 9. С. 152—157; *Степанов Ю.С.* Несколько гипотез об именах букв славянских алфавитов в связи с историей культуры // Вопросы языкознания. 1991. № 3. С. 23—45.

[2] *Филарет, митрополит.* Записки, руководствующие к основательному разумению Книги Бытия... Ч. 1. М., 1867. С. 27.

lib.pushkinskijdom.ru

В русское сознание глубоко проникла данная в Откровении идея *творческого покоя*. Она многообразно отразилась и в строе мышления, и в искусстве. Интересна ее богословско-философская рецепция у архимандрита Феодора (Бухарева). Средоточие покоя он усматривал в «зиждительном Слове» Бога,[3] одновременно предвечном и завершающем творческом волении Его. И человек, по своей богочеловеческой природе, прямо причастен к творческому покою Бога, причем причастен двояко: «покой жизни вечной» может осенить человека по благодати, но и сам человек должен собственным духовно-творческим деланием «упрочить за собою» еще на земле со-участие в божественном покое.[4]

Основание чему положено было при первом, «ветхом», завете Бога с человеком: покой освящается там как «святая суббота Господня» (Исх. 16: 23), в которую сколько даруется человеку, столько и спрашивается с него по закону Моисееву. «Это суббота покоя для вас, смиряйте души ваши: это постановление вечное» (Лев. 16: 31).

Субботствование — вхождение в покой. Пр. Максим Исповедник различает три ступени на этом пути. Первая — *Суббота*, являющая собой «бесстрастие разумной души», смывшей духовным деланием клейма греха. Вторая — *Субботы*, являющие собой «свободу разумной души, которая через естественное созерцание в духе подавляет в себе действие, направленное на чувственное». Третья — *Субботы Суббот*, являющие собой «духовный покой разумной души, которая уводит ум от всех божественных логосов в сущих, целиком соединяет его с единственным Богом в любовном исступлении и через мистическое богословие делает его совершенно неподвижным в Боге» («Главы о богословии и о домостроительстве воплощения Сына Божия», гл. 37—39).[5]

Начало субботствования — день шестой, завершение — восьмой день, который, по слову того же Максима Исповедника, «намекает на неизреченное таинство вечного благобытия»; т. е. сопричаствующий в этот день покою Божию уже сопричаствует таинственному *Воскресению* («Главы о богословии...», гл. 56—59).[6] Потому Церковь и поет в Великую Субботу на утрени: «Слава Промыслу Твоему, Боже, по которому Ты, предавшись полному покою, даровал нам на веки Твое всесвятое воскресение из мертвых». Потому взывают, прося за душу *покойника* (поминаемую по *субботам*): «В покое Твоем, Господи, где все святые Твои упокоеваются, упокой и душу раба Твоего ⟨...⟩ Яко Ты еси Воскресение и Живот, и Покой усопшего раба Твоего».

«Так встречаются в единой тайне день первый и день восьмой, совпадающие в дне воскресном. Ибо это одновременно и первый и восьмой день недели, день вхождения в вечность. Семидневный цикл завершается Божественным покоем субботнего дня; за ним — предел этого цикла — воскресенье, день сотворения и воссоздания мира. „Воскресный день“ как „внезапность“ вечности, как день первой и последней грани».[7]

---

[3] *Феодор, архимандрит [Бухарев]*. Изъяснение первой главы книги Бытия о мироздании. СПб., 1862. С. 127.

[4] Там же. С. 126, 132.

[5] Творения преподобного Максима Исповедника. Кн. 1, М.,1993, С. 221.

[6] Там же. С. 224—225.

[7] *Лосский В.Н.* Очерк мистического богословия Восточной Церкви. Догматическое богословие. М., 1991. С. 232.

lib.pushkinskijdom.ru

Присутствие в вечном покое близкого воскресения для первохристиан было столь несомненным, переживалось так непосредственно, что это наполняло их душевно-телесную жизнь своеобразным эсхатологическим оптимизмом. К нему прикоснулся В. Ф. Эрн в катакомбах св. Каллиста, где ему вспомнились слова Минуция Феликса: «Мы ожидаем весны нашего тела». «Нет слов, — пишет Эрн, — которые лучше бы передавали впечатление от ликующей тишины, от умопостигаемого покоя, от беспредельной умиренности первохристианского кладбища. Здесь тела лежат, как пшеница под зимним саваном, ожидая, предваряя, пророчествуя нездешнюю, внемирную весну Вечности».[8]

Едва ли не единственный из самобытных русских мыслителей Н. Ф. Федоров отрицал онтологическое единство субботнего покоя и воскресения. Он восстал против покоя, не признавая в нем возможность примирения Бога и человека в акте творческой синэргии; он увидел в покое абсолютное не-действование и в силу того противопоставил покою свой (как он понял его) христианский активизм. Для Федорова «христианство есть не суббота, а воскресение».[9] Но православное богопознание говорит нам совсем иное.

Новозаветная керигматика прямо продолжает ветхозаветное откровение о премирном покое. Те слова Божии, что возвещал Иеремия — «расспросите где путь добрый, и идите по нему, и найдете покой душам вашим» (Иер. 6: 16), — наполняются новым и окончательным смыслом в знаменитой логии Иисуса, указавшего «путь добрый»: «Придите ко Мне все труждающиеся и обремененные, и Я успокою вас; возьмите иго Мое на себя и научитесь от Меня, ибо Я кроток и смирен сердцем, и найдете покой душам вашим» (Мф. 11: 28—29).

К этой логии Максим Исповедник (в «Толковании на молитву Господню») делает важное пояснение: «Господь называет „покоем“ здесь мощь божественного Царства, которая созидает в ⟨душах людей⟩ достойных самодержавное владычество, чуждое всякого рабства».[10]

Входя в царство *покоя* Божия, человек входит в царство *свободы*. Святоотеческая мысль настойчиво подчеркивает их тожество. Она же указывает на восстановление цельности человеческой личности по мере обретения ею истинного покоя и истинной свободы. О входящем в покой пр. Авва Исаия говорит, что он освободился и «перестал пещись о трех бывших в разъединении частях человека, потому что они достигли взаимного умиротворения в Боге. Эти три части суть: душа, тело и дух. Когда они станут едино с действием Св. Духа, то уже не могут разлучиться» («О хранении ума», гл. 18).[11]

Представление о слиянности покоя и свободы составляет одну из важных религиозно-метафизических аксиом нашего миросозерцания. Характерно прочтение 65-го псалма славянским и русским переводчиком. В первом случае 12-й стих передан так: «Возвел еси человеки на главы

---

[8] *Эрн В.* Письма о христианском Риме. Письмо третье // Богословский вестник. 1913. № 1. С. 106.

[9] *Федоров Н.Ф.* Соч. М., 1982. С. 164, 173, 176, 187.

[10] Творения преподобного Максима Исповедника... С. 191.

[11] Добротолюбие. Т. 1. 4-е изд. М., 1905. С. 460—461. Ср. суждения Л. П. Карсавина: «Определенное первоединство есть единство и покой всей личности»; «...насколько личность умалилась и погибла в разъединении, настолько же она воскресла в воссоединении, так что ее полнота и покой (ее определенное первоединство) пребыли неизменными» (*Карсавин Л.* Религиозно-философские сочинения. Т. 1. М., 1992. С. 56). В карсавинской антропологии очевидны следы воздействия не только Григория Нисского и Николая Кузанского (с его типично ренессансной игрой категориями движения и покоя), но и восточных аскетов.

lib.pushkinskijdom.ru

наша, проидохом сквозе огнь и воду и извел еси ны в покой». Во втором: «... посадил человека на главу нашу. Мы вошли в огонь и в воду, и Ты вывел нас на свободу».[12]

Лексически расходящиеся варианты экзегетически сходятся — как в единстве своем отвечающие православному гнозису. Следуя ему, и русская культура в глубине покоя усматривает подлинную свободу и в свободе духа провидит совершенный творческий покой.

2

В светской книжности XVIII века религиозно-онтологическая семантика *покоя* не получает заметного развития; она воссоздается в закрытых, малоподвижных контекстах, преимущественно парафрастических по отношению к библейским источникам, к духовной литературе. У А. П. Сумарокова в переложении 83-го псалма:

Щастлив живущий в селеньи прелесном,
Тамо, где царствует вечный покой,
Где при Царе и Владыке небесном
Грудь не терзается часто тоской.

У А. Д. Байбакова (принявшего в 1774 году монашество с именем Аполлоса):

И когда тело мое превратит во пылинки смерть мелки,
Даждь во Твоей мне хвале вечный покой возыметь.

(«Правила пиитические...»)

Подобное словоупотребление поддерживается В. К. Тредиаковским («Парафразис вторыя песни Моисеевы», «Парафразис песни Девворины»), А. Д. Кантемиром («Сатира IV. К Музе»), Я. Б. Княжниным («Стансы на смерть») и другими.

Углубляться в метафизику *покоя* не склонны были ни поэты, ни даже духовные писатели. И замечательнейший из последних, Тихон Задонский, не выходит в своих рассуждениях за пределы эмпирического «покоя душевного»[13] или «покоя совести» — оба для него составляют «превожделенное субботство».[14]

Вообще «вершинные» смыслы слова уходят из поля зрения поэтов, философов, публицистов, уходят из мысли и речи под натиском лаических тем и задач новой культуры. Зато интенсивно разрабатываются в светской словесности те значения слова, которые относятся к телесно-душевной жизни человека, к природному и общественному миру.

---

[12] В масоретском тексте (псалом 66) на соответствующем месте стоит «lārevājā», означающее здесь «изобилие» (пользуясь случаем, благодарю профессора Санкт-Петербургской Духовной Академии М. Ю. Садо за консультацию). В греческом переводе: «εἰς ἀναψυχήν» («в прохладу, отдохновение»). Вульгата дает: «et eduxisti nos in refrigerium» («и вывел нас в прохладу»). Во французском тексте: «tu nous as fait reprendre haleine» («Ты дал нам передохнуть»). В английском: «thou hast brought us forth to a spacious place» («Ты произвел нас на простор»). В немецком: «du hast uns Erleichterung geschenkt» («Ты даровал нам облегчение»).

[13] Творения иже во святых отца нашего Тихона Задонского. Сокровище духовное, от мира собираемое. СПб., 1912. С. 283—286.

[14] Творения... Тихона Задонского. Письма (1764—1768). С. 298—300.

lib.pushkinskijdom.ru

Здесь *покой* переживает (как и немалая часть славянской лексики) процесс обмирщения и деонтологизации.

Как это происходит, хорошо видно в ломоносовской «Оде на прибытие Ея Величества Великия Государыни Императрицы Елисаветы Петровны из Москвы в Санкт-Петербург 1742 года по коронации». В VII строфе слово смело по месту, но верно по существу вложено в уста Божии:

Утешил Я в печали Ноя,
Когда потопом мир казнил,
Дугу поставил в знак покоя,
И тою с ним завет чинил.

Оно рифмуется не только с именем патриарха, но — содержательно — с ветхозаветным обетованием Господним (Ср.: Исх. 33: 14; Втор. 3: 20); хотя о последнем не говорится в послужившей источником стихов девятой главе Бытия. Ломоносову был внятен библейский смысл *покоя*.[15] Нужен же оказался лишь в составе пиитической фигуры — параллели к «богоподобным» достоинствам императрицы, которая и является в XXVI строфе, на вершине одического Олимпа, осуществительницей всеобщего покоя как идеала государственности и гражданского быта:

Елисавета к вам приходит,
Отраду с тишиной приводит:
Любя вселенныя покой,
Уже простертой вам рукой
Дарует мирные оливы...

Низводя *покой* из области премирной на землю, поэтическая и ораторская традиция надолго (вплоть до Александровской эпохи) закрепляет за словом данный смысл, связанный с раннепросветительскими концепциями общественного блага. Много способствовали тому Ломоносов («Петр Великий», песнь вторая; «Ода на день восшествия... Елисаветы Петровны 1747 года», «Надпись на день тезоименитства Ея Величества 1753 года...»), Сумароков («Ода... Государыне Императрице Елисавете Петровне... в 25 день ноября 1743 года», «Дмитрий Самозванец», явление 2), В. В. Капнист («Сатира», 1780; «Ода на рабство»), В. П. Петров («Ода на войну с турками»), Г. Р. Державин («На переход Альпийских гор»).

К 1783 году (по принятой датировке) относится важный эпизод из жизни нашего слова. В знаменитой оде Радищева в русле напряженной этико-политической проблематики *покой* истолковывается (строфы 11, 48) как состояние скованности природных сил «естественного человека», как недвижность деспотии. *Покой* предстает противостоящим *вольности*, несовместимым с нею. Но это стало возможным лишь потому, что произошла семантическая редукция обеих лексем, превращение их в идеологически служебные слова, очищенные от исторически накопившихся значений и коннотаций, — явление, характерное для языка просветительского радикализма как в XVIII, так и в XIX веке (ср. смысловую стерильность романного слова у Чернышевского).

Позднее поэзия, сохранив контекстуальную близость и коррелятивную связанность этих слов, широко использует две лексико-понятийные

[15] В основном ветхозаветная его сторона. Как и многие современники, Ломоносов ориентирован на Ветхий Завет и религиозно, и культурно. См.: *Дароватская В.* О заимствованиях Ломоносова из Библии // М. В. Ломоносов: Сб. статей. СПб., 1911. С. 33—65.

lib.pushkinskijdom.ru

пары — «покой—свобода» и «покой—вольность», — однако уже с иным наполнением и в иных целях.

О Ломоносове остается сказать, что он заглянул-таки в метафизические бездны *покоя*, но исключительно «чрез оптику» своей естественнонаучной любознательности. Плененный «восторгом внезапным» ученый поэт деистически созерцает сквозь многополезное стекло вселенскую механику:

Чудимся быстрине, чудимся тишине,
Что Бог устроил нам в безмерной глубине.
В ужасной скорости и купно быть в покое,
Кто чудо сотворит, кроме Его, такое?

(«Письмо о пользе стекла»)

Упоенное технической дальнозоркостью, умозрение проникает в недра материи, вымеряет величие Творца, соединившего в веществе покой и движение, но мистических глубин покоя Божия оно не достигает — для того потребна другая «оптика».

Более прочих в XVIII веке влечется к *покою* беспокойный малороссийский «старчик», бродячий философ Г. С. Сковорода.[16] Не без особого умысла возводит он свое отчество — Саввич — к сирскому (сирийскому) «сава», переводя его как «суббота, покой, мир».[17] Он то прямо подписывается «Григорий Варсава» (сын Савы), то укрывается в диалоге за этим патронимом («Пря беса с Варсавою»), то надевает маску персонажа, прозываемого Сабаш, чье имя произведено от того же «сава» («Убогий жаворонок»).

Если покой земной есть родовое отчество Сковороды, то покой горний есть его духовное отечество. Туда неудержимо влеклось его сердце, тогда как тело страдательно ощущало трудность вырваться из «клейкой» мирской стихии. Но Сковорода заслужил право сказать о себе надписью на могильном камне: «Мир ловил меня, но не поймал». Он уходил от мира «путем субботним», чтобы войти в покой Богу. В определенной части (учительной прежде всего) этот путь у Сковороды совпадает со святоотеческим богомыслием и восточной аскетикой. «Ах, опасно ступаем, чтоб попасть нам войти в покой Божий в праздник Господен, по крайнейшей мере в субботу, если не в преблагословенную суббот субботу...». Единственный для Сковороды нелукавый и зоркий вождь здесь — мысль, которая «ищет своей сладости и покоя», и когда «возносится к вышней господственной натуре, к родному своему и безначальному Началу», то «сие-то есть взойти в покой Божий». Что означает вместе с тем — войти в свободу: «очиститься от всякого тления, сделать совершенно вольное стремление и беспрепятственное движение, вылетев из тесных вещества границ на свободу духа».[18]

Предварением покоя премирного Сковорода почитает покой душевный, превыше всего ценимый среди жизненных благ и часто являющийся у него предметом риторического и лирического вдохновения.

«Ах! покой душевный! Сколь ты редок, сколь дорог! Здесь-то он закрывается в тайне Лица Божия от мятежа человеческого и от пререкания языков...» («Наркисс»).

---

[16] Особенность эта не ускользнула от внимания В. Ф. Эрна (*Эрн В.* Григорий Саввич Сковорода. М., 1912).

[17] *Сковорода Г.* Соч.: В 2 т. М., 1973. Т. 2. С. 108.

[18] Там же. Т. 1. С. 341—342.

lib.pushkinskijdom.ru

О жизнь беспечна! О драгий покой!
Ты дражайший мне всяких вещей.
На тебя смотрит везде компас мой.
Ты край и гавань жизни моей.

(«Разговор, называемый Алфавит, или Букварь мира»)

И в горней и в дольней области Сковорода неизменно мыслит *покой* совокупно со свободой (или волей).

Со всех имений телесных покой да воля свята.
Кроме вечностей небесных, одна се мне жизнь свята.

(«Сад Божественных песен», песнь 12)

Сковорода очень открыт латинским, греческим (в меньшей степени), новоевропейским влияниям, которые переживает так нешкольно, интимно, как мало кто в его веке. Печать этих влияний лежит на его философском и поэтическом творчестве; они делают его миросозерцание подлинно «вертоградом многоцветным», замысловатым и внутренне противоречивым. Еще можно говорить о своеобразном художественном единстве создаваемой им картины мира и человека, но уже нельзя говорить о цельности православной онтологии и антропологии у него.

Все это отражается в семантике нашего слова. Сковорода легко покидает почву библейского реализма; изображая, например, дочерей Лотовых, взалкавших вина и покоя, он не столько влеком тут своей экзегетической интуицией, сколько следует обаятельной для него стилистике барокко.[19] Дочь Лота и рядом Давид, вписанный в эту барочную композицию с льнущими к нему «девочками», устремлены к покою как к разрешению *душевно*-эротических напряжений, которые у Сковороды гротескно сплетаются с христианским *духовно*-эротическим устремлением к покою как лону авраамову («Диалог. Имя ему — потоп змиин»).

Чрезвычайно близко ему представление о покое-блаженстве, покое-счастье, находимое у Горация. Из своего любимого «римского пророка» Сковорода извлек прежде всего «благое наставление к спокойной жизни». С особенным сочувствием «перетолковывает» он «Otium divos rogat in patenti prensus Aegeo...» из второй книги од.

О покой наш небесный! Где ты скрылся с наших глаз?
Ты нам обще всем любезный, в разный путь разбил ты нас.

(«Сад Божественных песен», песнь 24)

К 1780-м годам значения и коннотации слова, умножаясь, расходятся по разным тематическим и стилевым направлениям — с тем, чтобы в следующем столетии встретиться в содержательно обновленных контекстах.

[19] О ее влиянии говорят И. В. Иваньо (Філософія і стиль мислення Г. Сковороди. Київ, 1983. С. 71 и др.); Л. И. Сазонова (Идейно-эстетическое значение «мысленного сада» в русском барокко // Развитие барокко и зарождение классицизма в России XVII — начала XVIII в. М., 1989. С. 93—95). Нужно заметить, однако, что барокко было притягательным для Сковороды не только в поэзии.

lib.pushkinskijdom.ru

3

Семантический спектр *покоя* на рубеже веков весьма насыщен, богат оттенками. Оставляя в стороне словоупотребления, принадлежащие речевому быту эпохи, отметим типичные для тогдашней книжности явления.[20]

Господствующей становится отнесенность слова к сфере человека природного, телесно-душевного; почти всюду тема разрабатывается в русле ренессансного гуманизма (внерелигиозного в основе своей) и преемствующего ему гуманизма просветительского. В этих пределах пролегают главные смысловые линии, определяющие жизнь слова в литературе тех лет.

Одна из них — линия эпикурейско-горацианского понимания покоя. Она входила в поэзию, в частности, через переводы и подражания. Интересные примеры в том и другом роде есть у В. В. Капниста («Подражание Горациевой оде», «К Меценату» и др.), у И. И. Дмитриева, который развивал мотив параллельно: в подражаниях одам Горация, элегиям Тибулла и в оригинальных вещах («Искатели фортуны»).

Такая семантика слова легко принимала анакреонтическую окраску, как то явствует из выполненных Н. А. Львовым (с подстрочника Е. Булгариса) переводов «Стихотворений Анакреона Тийского», из лирики Н. М. Карамзина («Веселый час»).

Жизненную полнокровность и настоящую художественную самостоятельность данной линии придал Державин. Разнообразно модулируя горацианскую мелодию *покоя* («Видение мурзы», «На умеренность», «Меркурию», «Афинейскому витязю»), он нередко возвышал голос до патетических нот, чтобы воспеть вожделенное благо:

Покою, мой Капнист! покою,
Которого нельзя купить
Казной серебряной, златою
И багряницей заменить.
(«Капнисту»)

Мотив сравнительно редко у него ориентирован на анакреонтическую традицию («Венец бессмертия», «Дар»); поэт был склонен исповедовать эпикурейский идеал покоя в том виде, какой приобрел он, пройдя через моральный опыт Поздней Стои и новоевропейскую этическую мысль.[21] О приверженности ему Державин объявляет довольно рано:

Жизнь есть небес мгновенный дар;
Устрой ее себе к покою
И с чистою твоей душою
Благословляй судеб удар.
(«На смерть князя Мещерского»)

---

[20] Выражаю мою признательность сотрудницам Картотеки Словаря русского языка XVIII века ИЛИ РАН за любезное разрешение воспользоваться материалами Картотеки — это позволило расширить круг анализируемых текстов.

[21] Ср. у Сенеки в «Нравственных письмах к Луцилию»: «Нет мирного покоя, кроме того, что даруется нам разумом... Подлинна только та безмятежность, чей корень — совершенство духа ⟨...⟩ Знай, ты достиг спокойствия, если никакой крик до тебя не доносится, если тебя ничей голос — ни зазывный, ни угрожающий, ни впустую нарушающий тишину — не выведет из себя» (Письмо 56. Пер. С. Ошерова). См. также у Монтеня (настаивавшего на единстве эпикурейской и стоической морали) суждения о покое в главе «Об уединении» («Опыты», кн. 1). И мнение Гассенди: «Достаточное условие указанного абсолютного блага человека — это покой тела и духа» (*Гассенди П.* Соч. Т. 1. М., 1966. С. 317).

lib.pushkinskijdom.ru

И неоднократно подтверждает ее впоследствии («Мой истукан», «На Счастие», «Евгению. Жизнь званская»).

Вторая из упомянутых линий пронизывает «поэзию чувства и сердечного воображения»; она дает один из характерных мотивов сентименталистской элегии. Здесь *покой* поэтизируется как интимно-психическая ценность, как сугубо внутренний момент чувственно-душевной жизни, тонко гармонирующий лишь с покоем природы и не столько выражаемый в слове, сколько воображаемый в зыбком облаке изменчивых настроений, воспоминаний, томлений любви, разочарований, скорбей.

Этот покой овеян дуновениями английской и германской поэзии. Чего стоит один только меланхолический Т. Грей (писавший, по замечанию О. Голдсмита, таким замедленным метром, как никто другой из британских лириков):

Now fades the glimm'ring landscape on the sight,
And all the air a solemn stillness holds...

(«Elegy Written in a Country Church-Yard»)

В той же тональности начинает разрабатывать тему М. Н. Муравьев еще в 1770-е годы:

К приятной тишине влечется мысль моя;
Медлительней текут мгновенья бытия.
Умолкли голоса; земля покрыта тьмою,
И все ко сладкому склонилося покою.
Прохлада на луга спокойные сошла!

(«Ночь»)

Вариации темы находим в 1790-годы в «чувствительных песнях» Ю. А. Нелединского-Мелецкого, в элегических строфах И. И. Дмитриева («Грусть»), у Карамзина («Две песни», «Раиса», «Послание к женщинам»).

Хорошо прижилась данная семантика слова в атмосфере «задумчивого уныния» Оссиановых песен, хотя случаи эти немногочисленны и не слишком богаты коннотациями.[22]

А вот область религиозно-метафизических значений *покоя* к концу века остается далеко в стороне от главных потоков литературы; и это согласуется с окончательной эмансипацией ее от языка Церкви. Редкие исключения не меняют положения дел.

Замечательно при том отсутствие попыток квиетического истолкования *покоя*. Тип квиетизма, в глубинных корнях своих уходящий к скептической апатии Пиррона и перекликающийся с буддийским мироотвержением, своей устремленностью к небытию был чужд русскому сознанию. Такого рода смысловых оттенков слово не получило тогда ни в каких контекстах. Не оставил следов в семантике слова и квиетизм спинозианского типа.[23] Наконец, мало кого затронула квиетическая проповедь Ж. М. Гюйон — по крайней мере до того времени, когда ста-

[22] Оссиановская традиция исчерпывающе обследована в книге Ю. Д. Левина «Оссиан в русской литературе» (Л., 1980). Примеры, содержащие наш мотив, см., в частности, на с. 50, 101 и др.

[23] «Тишина и покой системы Спинозы», полагал Шеллинг, достигнуты ценой того, что Бог оказался замкнутой в себе субстанцией, а не свободно творящим духом (*Шеллинг Ф. В. Й.* Соч.: В 2 т. М., 1989. Т. 2. С. 417—418).

lib.pushkinskijdom.ru

раниями А. Ф. Лабзина и А. Н. Голицына стала насаждаться своеобразная петербургская «смесь квиетизма и пиетизма» (Г. В. Флоровский).

Особняком стоит в 1790-е годы И. А. Крылов. Он семантически огрубляет *покой*, делает его только синонимом душевного и телесного замирания, прекращения жизни;[24] он не хочет различать в нем множества значений, внесенных «школами» и разными «системами счастья». Все они сливаются в одном, достаточно условном, содержании, которое решительно отвергается поэтом:

Прочь, школами прославленный покой,
Природы враг и смерти брат родной,
Из сердца вон — и жди меня во гробе!

(«Письмо о пользе желаний»)

В противовес так понятому покою Крылов дает энергичную апологию природного человека, его ничем не скованных желаний и страстей («Послание о пользе страстей»). В оде «Блаженство» он несколько смягчает негативный характер контекста, придавая слову более нейтральный и обобщенный смысл. И что удивительно — приходит к лирической формуле вечно мятущегося между покоем и движением героя, которая прямо предвосхищает, образно и метрически, знаменитую лермонтовскую формулу в «Парусе»:

Ему покой и радость чужды:
Рожден желаньями кипеть.
Его отрада — множить нужды,
Его мученье — их терпеть.
Средь брани ищет он покою;
Среди покою — алчет бою.

4

В поэтическом половодье первой трети XIX века мотив покоя не потерялся, семантически не обесцветился. Напротив, он приобрел новые, неожиданно яркие краски и необычайную распространенность. Показательна уже статистика явления: число словоупотреблений только в поэзии достигает многих сотен, причем слово почти всегда поставлено в сильную смысловую и просодическую позицию. К тому же немало примеров небывалой сгущенности словоупотреблений в одном тексте, так что мотив превращается в одну из ведущих тем произведения. С. П. Шевырев в послании «К друзьям» дает семь субстантивов и глагольную форму, в которых раскрывается целая гамма значений, у А. С. Хомякова в «Ермаке» тридцать употреблений (с основными дериватами), место и роль которых в драме позволяет говорить о *покое* как о главном религиозно-этическом ориентире героев.

С восторгом множество авторов подхватило эпикурейско-горацианскую линию в разработке мотива: П. А. Вяземский («Послание к Жуковскому в деревню», «К моим друзьям...», «К подруге»), А. А. Дельвиг («Тихая жизнь», «Богиня Там и бог Теперь»), В. Ф. Раевский («Мое прости друзьям»), В. К. Кюхельбекер («К***»), А. С. Пушкин («Послание к Юдину», «Сон», «Руслан и Людмила» — в рассказе Финна),

[24] И Карамзин в те же годы обмолвился о «ничтожестве покоя» («Покой и слава»).

lib.pushkinskijdom.ru

А. С. Хомяков («Послание к другу»), ранний Тютчев («Послание к А. В. Шереметеву»).

Тут слишком видна молодая радость участия в словесном пиршестве античной и новой поэзии. Но уже различимо в иных случаях и осложняющее мотив сердечное «желание покоя» (как в одноименном стихотворении Хомякова), различима интимно-нравственная окраска его, что существенно оживляет книжную традицию.

Хорошо заметно это свойство в лирической речи Н. М. Языкова. Когда она обращена к близким людям и родным местам, излюбленнейший предмет ее —

Деятельный покой уединенья
И независимость труда.

(«В. А. Елагину»)

Он же воспевается в «Моем уединении», в «Элегии» 1825 года, в посланиях «А. Н. Очкину», «И. В. Киреевскому», «Е. А. Баратынскому», «Н. А. Языковой», «Графу В. А. Соллогубу». Эпикурейско-горацианское понимание *покоя* произрастает на биографической почве. Не у одного, впрочем, Языкова, а эпизодически у Вяземского («Прощание с халатом»), Пушкина («Царское Село», «Послание к кн. Горчакову»). И очень своеобразно — у Е. А. Баратынского, рано признавшего правоту тех,

Кто без уныния глубоко жизнь постиг
И, равнодушием богатый,
За царство не отдаст покоя сладкий миг.

(«Послание барону Дельвигу»)

Кто ж они? Конечно, и Эпикур, и стоики, и «смеющийся философ» (как называл Демокрита Гораций), а вместе — и то «старое поколение», к которому причислял себя Баратынский и в мироощущении которого полагал оправдание своего влечения к покою.[25] Последнее в тридцатые годы вполне согласовывалось как со старыми учениями об атараксии и эвтюмии, так и с собственным опытом поэта.

Теперь я знаю бытие.
Одно желание мое —
Покой, домашние отрады.
И погружен в самом себе,
Смеюсь я людям и судьбе,
Уж не от них я жду награды.

(«Вот верный список впечатлений...»)

Но, шествуя путем своего скорбного реализма, Баратынский в конце концов не мог не усомниться в достижимости идеала, указанного древними:

Тщетно меж бурною жизнью и хладною смертью, философ,
Хочешь ты пристань найти, имя даешь ей: покой.

(«Мудрецу»)

Едва ли не предчувствуя недальнюю кончину, он перенес упования в иную область *покоя*:

[25] См. его письмо к И. В. Киреевскому от 4 декабря 1833 года.

lib.pushkinskijdom.ru

Царь небес! успокой
Дух болезненный мой!
Заблуждений земли
Мне забвенье пошли,
И на строгий Твой рай
Силы сердцу подай.

(«Молитва»)

Гораздо многочисленнее, чем в веке минувшем, свежее и сочнее оказались на том же стволе побеги анакреонтики. *Покой*, сравнительно с другими поэтическими знаками ее, употребляется особенно часто, выступает пластичным носителем анакреонтического жизнечувствования. Классический вид принимает это у К. Н. Батюшкова:

Велишь мне петь любовь и радость,
Беспечность, счастье и покой...

(«К Д[ашко]ву»)

Лексико-семантический ряд не просто оканчивается данным словом: тесно сближенные в нем блага жизни получают в *покое* чувственное и моральное завершение. Равно и в «Моих пенатах»:

Мое сокройте счастье,
Сердечно сладострастье
И негу и покой!

Жуковский в пространнейшем послании к автору приведенных строк, настойчиво повторяя излюбленный мотив, изображает Батюшкова певцом и хранителем анакреонтического покоя:

Задумчивость подчас
Впускай в приют укромный:
Ее чуть слышный глас
И взор приятно-томный
Переливают в нас
Покой и услажденье
. . . . . .
Пускай живут с тобой,
В обители смиренной,
Посредственность, покой,
И музы, и хариты.

Юный Пушкин с готовностью отозвался на жизнелюбивые и гармонические звуки мотива («Городок», «Моему Аристарху», «Дельвигу», «Элегия» 1817 года). А там — и другие, пока то не стало тривиальностью, как у П. А. Плетнева («А. Н. Семеновой»), А. В. Кольцова («Письмо к Д. А. Кашкину»).

Эта ветвь значений вскоре увяла. Правда, в 1852 году о ней вспомнил Н. А. Некрасов и горько упрекнул «незлобивого поэта»,[26] певшего «беспечность и покой», а вместе с поэтом — и всех «друзей спокойного искусства».

Более живуча была ветвь, привитая к сентиментализму. Ф. Ф. Вигель, говоря о сфере душевной рефлексии в пору своей молодости, вспоминал,

[26] Как полагают, имелся в виду Жуковский. См.: *Гин М.* От факта к образу и сюжету. М., 1971. С. 169—181.

lib.pushkinskijdom.ru

что многим ощущениям и сердечным влечениям «тогда не знали даже названия».[27] Как раз таким названием среди подобных и стал *покой* в лирическом словаре того поэта, о коем отзывалась собеседница Карамзина:

Он, право, мил, и верно переводит
Все темное в сердцах на ясный нам язык.

(«Послание к женщинам»)

В «Сельском кладбище», «Вечере» Жуковский идет еще вслед XVIII веку в использовании слова. Позже он присоединяет к этой семантике и другие оттенки; в «сладостном покое» (символом которого предстает теперь мак) он находит более определенное, чем сентиментализм, более положительное нравственно-психическое содержание:

Покой, сокровище души, ее хранитель,
Желанный спутник наш на жизненном пути,
Покой, не сердца хлад, но сердца оживитель,
Который здесь мы все так силимся найти,
Который вам дает природа без исканья!

(«Предсказание»)

Так понимаемый *покой* фигурирует у многих авторов в 1800—1830-е годы.

5

У романтиков *покой* остается одним из распространенных и устойчивых поэтизмов. Он удерживает большую часть усвоенных прежде значений, но они не столько выявляются в романтических контекстах, сколько подразумеваются. Чувственно и мысленно предаваться покою, наслаждаться им, воспевать его романтизм не склонен; он склонен элегически переживать его утрату, грустить, что сей лучший дар жизни отнят судьбой, обстоятельствами, годами. О чем сетует Пушкин («Мечтателю», «Послание к кн. Горчакову», «Погасло дневное светило...», «Чаадаеву», «Война»); тоскует о покое и взывает к нему Кюхельбекер («Царское Село», «К моему Гению», «Пробуждение», «Ночь»), Дельвиг («Сонет», 1822), Ф. Н. Глинка («Весна», «Темное воспоминание»), герой К. Ф. Рылеева («Войнаровский», часть 1) и героиня Козлова («Безумная»). Им вторит А. И. Полежаев («Ночь на Кубани»); через два десятилетия эти сетования возобновятся у Некрасова («Родина»).

Впрочем, и тут различимы французские образцы, откуда обильно черпали и переводчики, и подражатели, и самостоятельные создатели нашей элегии. При этом мотив покоя в русских текстах получает усиленное развитие даже подчас без достаточных поводов со стороны оригинала. Можно указать на перевод Н. А. Маркевичем IV элегии Э. Парни, Баратынским XXXVI элегии А. Шенье, И. Е. Тюриным «Adieu» А. де Ламартина.[28]

Постепенно романтическая тоска становится самодовлеющим мироощущением, переживается как морально законная и эстетически

[27] *Вигель Ф. Ф.* Записки. М., 1892. Ч. 1. С. 67.

[28] Оригиналы и переводы собраны в книге «Французская элегия XVIII—XIX веков в переводах поэтов пушкинской поры» (Сост. В. Э. Вацуро. М., 1989).

lib.pushkinskijdom.ru

ценная неудовлетворенность бытием, принимая (отчасти вслед за Байроном, а отчасти и своим путем) размеры и формы «мировой скорби», бездонного разочарования. Ею вскормленный, зреет мятежный, в пределе своем богоборческий романтизм. В его контекстах зарождается и закрепляется отрицание покоя. Неистовый герой Полежаева, лишь притворно смирив «и буйный дух и сердце огневое», входит в мир «как лютый враг покоя и людей» («Черные глаза»).

Возникает самостоятельная тема внутреннего *беспокойства*, находящего себе все новые основания и оправдания в несовершенстве мира (виновником чего объявляется его Создатель), в людской порочности, в общественном неустройстве. Художественно эта тема истощается к 1840-м годам и живет за счет поэтической инерции. По мере того как угасают первоначальные эффекты дерзости и новизны, обнаруживается ее ценностная пустота. Самой ей нечего сказать — через нее начинает говорить наличная злоба дня, социально-этическая проблематика, все громче, все требовательнее приступающая к совести и к рассудку.

Характерные формы данная тема принимает у А. Н. Плещеева. Возбуждаемый «тревожною тоской», он из старого литературного материала возводит лирический пьедестал гражданскому беспокойству, чтобы с этой высоты предать проклятию былые утешения и принять общественно-моральные императивы творчества.

В ужасной наготе еще не представали
Мне бедствия тогда страны моей родной,
И муки братьев дух еще не волновали;
Но ныне он прозрел, и чужд ему покой!

(«На зов друзей»)

В программном стихотворении «Поэту» Плещеев единственным достойным уделом поэта признает «горькие слезы» гражданина, «святое страданье», с негодованием отвергая покой, поставленный здесь в один ряд с презренными «забавами света», преданьями отцов, себялюбивым равнодушием.

Покой оставался по ту сторону проходящей через мир (и через сердце поэта, уверял Гейне) трещины, неутомимо углубляемой вождями и певцами беспокойства. Нужен был художественный такт и метафизическая одаренность Лермонтова, чтобы удержаться от соскальзывания в нее. На самом краю он создает изумительный образ, в котором антиномия мятежности-покоя развернута от мрака и бездны к свету и простору. Изображению души, влекущейся и к бурным стихиям мира сего, и к блаженному покою мира иного, автор «Паруса» придал неожиданно нежный тон. Подобную двойственность уже нарисовал, как мы помним, трезвый знаток человеческой натуры Крылов — жестким пером в резкой светотени. Лермонтовский этюд отливает природными красками, озарен мягким сиянием. Белеющий в голубой дали моря парус (символ веры) весь в золотистом солнечном свете, во влажных отблесках лазури. Он *просит* бури — у Кого? — просит, а не вызывает против себя в демонической гордыне гибельные стихии мира.[29] Он провидит в буре высший покой

[29] Ср. у Полежаева:

Давно могучий ветер носит
Меня вдали от берегов;
Давно душа покоя просит
У благодетельных богов...

(«К моему гению»)

lib.pushkinskijdom.ru

и доверчиво идет к нему. Желание мятежа возбуждено верой в покой. Странная последняя строка есть логико-семантическая pointe, вскрывающая тайную причину мятежности, острием восходящей интонации и рифмы указывающая на конечный смысл бурь.[30]

Притягательным для романтиков оказался тот *покой*, который они нашли, подходя к пределу человеческого существования и заглядывая за него. Тема *покоя-смерти*, затронутая, кажется, всеми романтическими авторами, одной стороной соприкасалась с телесно-душевным успокоением от земных тягот и мук, а другой стороной обращена была к загробному миру, исполненному мрака и неизвестности.

Жуковского мы особенно часто застаем в той меланхолической позе, когда он задумчиво

Смотрел на прах покоя и могилы.
(«Александру Ивановичу Тургеневу»)

Он трактует смертный покой, как и предшествующие ему в том Нелединский-Мелецкий («Песня»), Карамзин («Берег»), в понятиях и образах религиозно-мифологического романтизма:

Твоя душа покой вкусила,
Ты спишь, тиха твоя могила.
. . . . . .
О пристань горестных сердец,
Могила, верный путь к покою,
Когда же будет взят тобою
Бедный певец?
(«Певец»)

Данные трактовки могли принимать вид лирических ламентаций (у И. М. Долгорукого в «Тоске») или философски углубленных элегий (у Жуковского в «Могиле», у Пушкина в «Безверии»). Среди случаев репродукции мотива можно указать на «Memento mori» Кюхельбекера, его же позднюю «Усталость», на поэму Г. С. Батенькова «Одичалый» (четвертая часть), на «Элегию» (1830) А. В. Кольцова.

Склонность видеть в «могильном покое» завершение бытия, последнее разрешение его коллизий и не устремлять взор далее, к бытию сверхприродному, к покою вечному связана с тенденцией к религиозному и философскому агностицизму, с неверием в абсолютную истину. Этим умонастроением были захвачены многие еще в восемнадцатом веке; ему платил дань и век девятнадцатый.

Трудно высказать то прямее и яснее, чем Баратынский. Сама истина вещает у него:

Я бытия все прелести разрушу,
Но ум наставлю твой;
Я оболью суровым хладом душу,
Но дам душе покой.
(«Истина»)

[30] В тонком разборе этой вещи С. В. Ломинадзе пишет: «...в „Парусе“ „покой“ — в его объективном запечатлении — тяготеет к родине» (*Ломинадзе С.* Поэтический мир Лермонтова. М., 1985. С. 203—204; см. также с. 205—209). Мы бы решились добавить: к небесной родине. Ср. наблюдения Л. М. Щемелевой над развитием мотива в «Парусе» и др. произведениях (Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 301—302).

lib.pushkinskijdom.ru

И прав поэт, отождествляющий даруемый ею покой со смертью.

Нужно ли говорить, что эта охлаждающая душу «истина» небытийна, меонична, враждебна Тому, Кто Сам есть «путь и истина и жизнь» (Ин. 14: 6). Представление о ней — продукт рационалистического разложения чистой тварности, взятой вне волящей и любящей личности Творца. Поэтому она безблагодатна, безрадостна и внечеловечна.[31] Ничего, кроме необходимостей, царящих в вещественном составе мира, она не открывает рассудку; а все они в конце концов сходятся в общей необходимости смерти, почему с этой «истиной» и сопряжен смертный покой. Она ничего не знает о свободе и благобытии.

Для христианской гносеологии истина — это, с одной стороны, богосотворяемый, а с другой — умопостигаемый порядок (смысл) бытия. К такой истине всегда тяготела русская мысль, она всегда жизненно нуждалась в бого-человеческой истине-правде, связывая ее опять-таки с православно понимаемым *покоем*. О чем среди других новейших свидетельств напоминает нам наивная рефлексия героя А. П. Платонова: «Вощев лежал в стороне и никак не мог заснуть без покоя истины внутри своей жизни...» («Котлован»).

Описываемая тема находит продолжение в тютчевских картинах «усталой природы», где лишь редкие приметы не угасшей еще жизни «смущают мертвенный покой» («В дороге»). Иногда же всякое природное движение замирает вовсе, и это состояние становится доминантой пейзажа:

Белела в мертвенном покое
Оледенелая река.

(«12 ноября 1844 года»)

Впоследствии под пером Некрасова тема примет размеры настоящего апофеоза смертного покоя, воцарившегося в замерзающем мире:

Деревья, и солнце, и тени,
И мертвый могильный покой...
. . . . . .
Настало затишье печали —
Невольный и страшный покой!

В этом контексте даже старейший, исконно принадлежащий к православному обиходу дериват приобретает насквозь овеществляющие значения, не оставляющие возможности помыслить об *упокоении*, о блаженном покое, о воскресении:

Люблю я в глубоких могилах
Покойников в иней рядить.

Всеобъемлющий хлад смерти, однако, не имеет у Некрасова того мучительно-мрачного колорита, какой получает он в «Аде» теплолюбивого Данте; там

. . .лежа навзничь, грешный род
Терзается, жестоким льдом зажатый.

(«Ад», песнь 33.
Перевод М. Лозинского)

[31] О «человечности истины» очень определенно и ясно писал В. Ф. Эрн (*Эрн В.* Природа мысли // Богословский вестник. 1913. Март. С. 529; Апрель. С. 833—842).

lib.pushkinskijdom.ru

Русский Мороз, погружая жизнь в покой, совершает над ней некую эвтаназию, которая, за неимением лучшей участи, предстает как благой дар:

Нет глубже, нет слаще покоя,
Какой посылает нам лес,
Недвижно, бестрепетно стоя
Под холодом зимних небес.

(«Мороз, Красный Нос»)

Впрочем, Некрасов, как увидим, в разработке мотива двигался не только в этом направлении.

Наибольшего напряжения тема покоя-смерти достигает тогда, когда поэт приближается к границе, отделяющей природно-телесную сферу от сверхприродной, когда его мысль и воображение стремятся за эту границу выйти.

Смерть как обетование вечного покоя у Лермонтова — не пугающая, а скорее влекущая перспектива. Но душевное, чувственное существо поэта слишком тесно связано с миром земным, слишком велика над ним власть образа земной красоты, земного наслаждения —

И этот образ, он за мною
В могилу силится бежать,
Туда, где обещал мне дать
Ты место к вечному покою.

(«1830. Майя. 16 число»)

Эрос телесно-душевный преобладает над эросом духовным, хотя и не угашает последнего совсем. Избыточная полнота природно-чувственной жизни, кипящей на огне Асмодея, переливается через край бытия: и «жилец могил» влачит земные страсти «в страну покоя и забвенья» («Любовь мертвеца»).

Пока поэт остается в пределах только тварного мироощущения, тварного познания, он обречен или на скепсис (так скептической иронией окрашено у Лермонтова изображение смертного покоя, не возмущаемого даже близостью в соседнем гробе «девицы нежной» («Что толку жить!.. Без приключений...»),[32] или на бесплодное умовопрошание, чего не чужд бывал Кюхельбекер:

Но что же смерть? покой ли вечный?
Ночь? без рассвета темнота?
Всех чувств, всех мыслей немота?
Полет ли к жизни бесконечной?

(«Смерть»)

Однако в поэте действует не только душа, но и дух, не только немотствующая перед лицом смерти плоть, но и религиозный слух, до которого долетает благая весть, как рассказано о том в цитируемом стихотворении:

Здесь тьмой душа моя одета;
Но, будто дальней церкви звон,

[32] Этот пропитанный ядом «насмешки горькой» контекст покоя будет развернут и разработан уже в плане морального критицизма Достоевским в рассказе «Бобок».

lib.pushkinskijdom.ru

И здесь, сквозь тайный, вещий сон
Гул слышу райского привета.

Обостренным христианским слухом обладал Лермонтов. Сквозь шум страстей и дум волненье он порою слышал вышние звуки, проливающие недолгий мир в его страдающую душу. Он знал: его

. . .теперешний покой
Лишь глас залетный херувима
Над сонной демонов толпой.
(«К себе»)

Так намечались в поэзии новые прорывы духа в область горнего покоя.

6

Литературно закрепленные еще в XVIII веке лексико-понятийные пары «покой—свобода», «покой—вольность» остаются содержательно выдвинутыми компонентами в художественных текстах.

Когда Жуковский в «Прощальной песне воспитанниц...» рассказывает о заветном «пределе покоя и свободы», когда беседует с кн. А. Ю. Оболенской о «боге семейственного счастья», у коего гостят

Любовь с доверчивой свободой
И верный спутник их покой,

тогда его воображение устремлено к той идеальной области, где ничем не стесненное в своих движениях сердце пребывает в ничем не возмущаемом умиротворении. В ту область вступает и чувствительная героиня Карамзина (вслед за героиней Руссо), когда, покинув город, попадает «в объятия Натуры» («Юлия»).

Развиваемая Языковым эпикурейско-горацианская линия последовательно сохраняет тесную связанность слов первой пары. Поэт видит в свободе и покое «две добродетели» своей судьбы и дорожит этими жизненными благами именно в их совокупности.

А ты, моя свобода,
Храни души покой.
(«Мое уединение»)

Образуется своего рода смысловая лигатура, в которой выражается не автоматизм поэтического приема, а этико-эстетическая установка автора: «Со мною ждут тебя свобода-и-покой» («И. В. Киреевскому»); «Свобода-и-покой, хранители поэта» («Е. А. Баратынскому») и пр.

Вторая пара в употреблении Языкова синонимична первой, но имеет дополнительные оттенки. Мотив покоя-вольности положен им на голоса студентской вольницы и в таком исполнении приобретает особенное звучание. В играющем избытке молодых сил отчетливо слышится творчески-волевое утверждение личностью своего лучшего достояния:

Младой воспитанник науки и забавы,
Бродя в ночной тиши, торжественно поет
И вольность и покой, которыми живет.
(«Н. Д. Киселеву»)

lib.pushkinskijdom.ru

Бродя по городу гурьбой,
Поем и вольность и покой.
(«Песни», IX)

На протяжении письменной истории рассматриваемых слов большинство употреблений ориентировано на их исконную семантическую близость, наблюдаемую уже на уровне архесем и сохраняющуюся в различных областях значений — от религиозно-онтологической до моральной и телесно-чувственной. Сложилась характерная для русского сознания, для языка традиция смысловой симметрии и взаимотяготения *покоя* и *свободы / вольности*.

Тем значительнее на этом фоне совершенный Радищевым разрыв семантической связи, сужение понятий и приведение их к контрарным отношениям. Возникла резкая диспропорция в философско-этическом содержании и в архитектонике оды. Вольность, возведенная в степень универсальной ценности, воздвигнутая как цель политической самодеятельности и тема гражданственного витийства, — эта вольность в своем одностороннем гиперболизме попирает покой, низведенный до знака рабства и исторической неподвижности.

Что до сих пор мнится выдающимся актом просветительства, на деле принадлежит к разряду «горьких полуистин», высказанных «представителем полупросвещения», если пользоваться позднейшими определениями Пушкина («Путешествие из Москвы в Петербург»; «Александр Радищев»).

Еще послушно идя «вслед Радищеву» (и вслед Монтескье и Лебрену[33]) стезей вольнолюбивой поэзии, Пушкин приемлет у предшественника все, кроме расторжения и противоположения *покоя* и *вольности*. Здесь он безошибочно чувствует «полуистину». Потому-то, сохраняя заданный образцами пафос, строго выдерживая высокий одический стиль, он решительно извлекает *покой* из идейного и эстетического уничижения, возвращает ему законные права и те значения, какими наделила слово русская одопись XVIII века. Мало того, восстановив семантические отношения между словами (а с тем — философско-этическое и художественное равновесие темы), он выдвигает лексико-понятийную пару на исключительно сильную структурно-просодическую позицию, великолепно увенчивая свой «смелый гимн»:

И станут вечной стражей трона
Народов вольность и покой.

Именно последнее слово побудило Тютчева отозваться на пушкинскую оду (не печатно, а в альбоме С. Д. Полторацкого). Его тревожила не судьба вольности, а участь покоя. Он предостерегал певца, воспламененного «огнем свободы», от разрушительного вторжения в область общественной гармонии (также понимаемой тут в духе раннепросветительских идеалов):

Но граждан не смущай покою
И блеска не мрачи венца. . .
(«К оде Пушкина на вольность»)

[33] О последнем подробно говорит Б. В. Томашевский в работе «Пушкин и французская революционная ода (Экушар Лебрен)» (*Томашевский Б. В.* Пушкин и Франция. Л., 1960).

lib.pushkinskijdom.ru

Пушкин стремительно менялся; поэтический либертинизм уступал место иным умонастроениям, но неизменно *покой* и *вольность* притягивали творческое внимание, все серьезнее переживались и продумывались как жизненные ценности.

В начале тридцатых годов ему ясно, что Онегин лишь поверхностью души знает те состояния, о которых рассказывает Татьяне:

Я думал: вольность и покой
Замена счастью. Боже мой!
Как я ошибся, как наказан.

Такой тип личности, поэтизируемый в жизни и оживляемый в поэзии, был подлинно «собранье пестрых глав», и вычитаны они были из разрозненных томов современной культуры. Черновик онегинского письма, бесспорно, сочинялся чувствительным и просвещенным поэтом конца XVIII века, признававшимся (слогом Карамзина), что женщинам он в жертву приносил,

. . .чего дороже нет:
Спокойствие и вольность.

(«Послание к женщинам»)

Уже у Татьяны это органические свойства, издавна вызревавшие в ее натуре; оттого рядом со смятенным Онегиным она «сидит покойна и вольна».

Личность Пушкина, обильно принимавшая в себя «все впечатленья бытия», росла изнутри, из глубин человеческой природы. В ходе такого развития поэт пришел к итоговому лирическому суждению:

На свете счастья нет, но есть покой и воля.[34]

Нет счастья как полного обладания внешним жизненным благом.[35] Но есть покой и воля как возможность блага внутреннего. Слышится что-то строгое, стоицистическое в этом возражении Пушкина онегинской личности, увлекаемой в дурную бесконечность соблазнов, разочарований и скитаний.

Семантика столь знаменательных для Пушкина слов еще прочно связана с планом земного существования, она более психологична, чем пневматологична. Но уже обнят и взвешен в опыте весь тварный мир («на свете ... нет, но есть...»), уже в нем избрана лучшая доля, избран и путь к ней — «в обитель дальную».

В последнем лермонтовском шедевре мотив *свободы — покоя*[36] возникает в центре характерной для поэта коллизии человека духовного и человека душевного (как различает их Апостол: 1 Кор. 2: 14—15). Взгляд первого обращен горé — как взгляд Давида: «Яко узрю небеса, дела перст Твоих, луну и звезды, яже Ты основал еси...» (Пс. 8: 4); в его

[34] Они несут здесь столь сильный художественный акцент, что и через столетие воспринимаются как главные биографические и творческие ориентиры Пушкина. Так их понял Б. Л. Пастернак:

Он жаждал воли и покоя...

(«Художник», 1)

[35] Пушкинскому пониманию «счастья» в соотношении со «свободой» посвящена работа С. Г. Бочарова в кн.: *Бочаров С. Г.* Поэтика Пушкина. Очерки. М., 1974.

[36] Важнейшие толкования мотива описаны И. Б. Роднянской (Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 96).

lib.pushkinskijdom.ru

лиризме слышен псалмодический строй «песни восхождения» (вся кафисма восемнадцатая).[37] Поверх земных томлений, земных ожиданий и вопросов дух обращает к бытию свой главный и конечный запрос:

Я ищу свободы и покоя!

«Сей покой Мой во век века, зде вселюся, яко изволих и» (Пс. 131: 14). «И извел еси ны в покой», как читалось это в славянской Псалтири, «и Ты вывел нас на свободу», как передавал тот же стих русский переводчик (Пс. 65: 12). На высотах горних *покой* и *свобода* сливаются воедино, на что указывают Откровение и православное Предание. Туда влечется человек духовный у Лермонтова; это религиозно-метафизическая вершина и лирическая кульминация всей речи поэта.[38]

Если приведенная строка семантически и грамматически прямо изъявляет волю к абсолютному благу, то уже в следующей —

Я б хотел забыться и заснуть! —

напряжение падает, воля духа разлагается на желания души; она даже видимо дробится в глагольных формах (конъюнктивно-инфинитивных), переставая быть субъектно собранной и целенаправленной. Наконец, тяжелый консонантизм этого стиха перебивает и угнетает дыхание, противостоя вольно парящему вокализму стиха предыдущего.

Отсюда начинается речемузыкальный и семантический каданс.

Песнь восхождения сменяется интонацией нисходящей. С горних высот поэт спускается в тихие долины, где покой есть отдых дремлющих жизненных сил, где блаженство доступно телесно-чувственному человеку. Там вечность осязаемо длится в чередовании дня и ночи, зримо хранится в темной зелени дуба, там сладкий голос, лелея слух, поет про любовь — и напрасно К. Н. Леонтьев предлагал заменить этот стих другим: «Мне про Бога сладкий голос пел».[39] Замена немыслимая; этот голос не может петь про Бога; он чарует, овладевает душою, навевает забвение — это голос «духа усыпления» (Рим. 11: 8). Этот бесконечно древний голос погружает душу в то состояние, о котором Баратынский говорил:

Есть бытие; но именем каким
Его назвать? Ни сон оно, ни бденье;
Меж них оно...

(«Последняя смерть»)

Он уводит от ясного сознания с его трагичностью, от духовного трудничества с его покаянием, смирением, любовью, наконец — от духовного субботствования, обретения свободы и покоя в Боге.

В первой части приоткрывается религиозно-мистическая личность Лермонтова — созерцающая красоту Божьего мира, переживающая

---

[37] Такого рода «необыкновенный лиризм», полагал Гоголь, есть «рожденье верховной трезвости ума» и «исходит от наших церковных песней и канонов» (*Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч.: В 14 т. [Л.,] 1952. Т. 8. С. 408.

[38] Тут мы, к сожалению, расходимся с С. В. Ломинадзе; он видит в «свободе и покое» у Лермонтова ценность, вполне соизмеримую со «счастьем», если не меньшую: «... наяву Лермонтов не только не ждет счастья от жизни, но даже от сна и забытья ждет не счастья, а лишь „свободы и покоя“» (*Ломинадзе С.* Указ. соч. С. 125). Решительно неприложимо к лермонтовскому духовному требованию и определение, данное Д. Н. Овсянико-Куликовским: «психологическая и моральная утопия свободы и покоя» (*Овсянико-Куликовский Д. Н.* М. Ю. Лермонтов. СПб., 1914. С. 35, 141).

[39] *Леонтьев К. Н.* Отшельничество, монастырь и мир. Их сущность и взаимная связь. (Четыре письма с Афона). Сергиев Посад, 1913. С. 25.

lib.pushkinskijdom.ru

боль богооставленности, алчущая свободы и покоя в обителях Отчих. Здесь душа предстоит пред Богом, и единственности такого предстояния соответствует единственность словесного его выражения; недаром великолепнейшие, чисто лермонтовские образы возникают именно в этой части.

А во второй лирическое «я» движется и оформляется в традиционном русле поэзии летаргизма (тут романтически окрашенной). Конечно, протекающий здесь смысловой поток затрагивает семантику *свободы* и *покоя*, частью размывает ее нижние границы. Проникающие из второй части значения затуманивают в нашем восприятии онтологическую перспективу. Но струящийся оттуда нетварный свет угашен уже быть не может.

К сказанному о перипетиях нашего двусложного мотива добавим одну подробность.

В 20-е годы С. Т. Аксаков, «любя свободу и покой» («Осень»), как многие тогдашние стихотворцы, вкладывал в эти слова достаточно условное содержание, диктуемое книжно-поэтическим обычаем. Расставшись с условностями, он не расстался с понятиями, настоящий смысл которых раскрылся у него в совсем иных контекстах, в иных жизненных обстоятельствах. Осуществление былых идеалов он нашел не в горацианском уединении и умеренности, не в частном быте, а в сообществе бессловесных тварей, в зоотерической области:

Ухожу я в мир природы,
Мир спокойствия, свободы,
В царство рыб и куликов.

(«Послание к М. А. Дмитриеву»)

Именно с этим мотивом связал Аксаков свой психологический и литературный уход в недра тварного мира, уход тихий, но последовательный, как ни у кого другого, — до Пришвина.

7

Прежде чем перейти к следующему фазису в развитии семантики *покоя*, упомянем о некоторых сопутствовавших явлениях.

Вплоть до 1830-х годов остается в ходу перенесенный из XVIII века образ-понятие: покой как состояние гражданского и государственного умиротворения. Он возникает там, где возобновляется одическая трактовка известных тем: у Карамзина («На торжественное коронование Его Императорского Величества Александра I...», «Песнь воинов»), Жуковского («Мир»), Хомякова («Ода»), Тютчева («К оде Пушкина...», «Урания», «На взятие Варшавы»), Кюхельбекера («Тень Рылеева»). Выделяется в этом ряду мифопоэтическая персонификация понятия Карамзиным: «Ты будешь Гением покоя» («Его Императорскому Величеству, Александру I...»). Представление о Гении, высшем одухотворяющем и хранительном начале, пришло из римской античности (ср. введенный Августом культ Гения Рима и императора) через французское посредничество. В сочетании с ним семантика слова приподнимается, открывается в область надприродную. (Подобным способом Жуковский позже возвысит и одушевит эстетическую абстракцию в знаменитой формуле: «Гений чистой красоты»).

lib.pushkinskijdom.ru

Примечательна усиливающаяся с 20-х годов прозаизация слова, интенсивное использование тех его значений, что соотносятся с состояниями и вещами обыденно-бытового круга. Самые яркие и обильные примеры дает Пушкин. Среди них употребления в «Отрывках из путешествия Онегина», варианты обиходных фразеологизмов («Русалка», «Моцарт и Сальери», «Станционный смотритель», «Сказка о рыбаке и рыбке», «Каменный гость» и др.), имитация просторечия («Ответ Катенину»), каламбурное обыгрывание:

Но в наши беспокойны годы
Покойникам покоя нет.
(«Послание Дельвигу»)

И в дальнейшем прозаизация происходила или через нейтрально-разговорные употребления («Дорога» Полонского, «Зеленый шум» Некрасова), или через включение в словосочетания и контексты, ориентированные на стилистическое снижение («Русские проселки» Вяземского).

Наиболее редки (при достаточно равномерном распределении по эпохам и у автора) случаи отрицательного истолкования *покоя*. Почти всегда это придание слову таких значений и коннотаций, которые составляют противоположность деятельности, духовному бодрствованию, нравственному движению, жизни вообще. Так использует слово Пушкин («Недвижный страж дремал на царственном пороге...», «Храни меня, мой талисман...»), Плетнев («Жизнь»; здесь повторяются крыловские суждения), Хомяков («Просьба»), Лермонтов («Поток»), А. К. Толстой («Я задремал, главу понуря...»), Некрасов («Два мгновения», «Псовая охота», «На Волге»).

Изумляет тот факт, что в богатейшем поэтическом словаре А. А. Фета *покой* занимает совершенно ничтожное по частоте и выразительности место. Это тем более неожиданно, что фетовское мирочувствование, кажется, прямо требует этого слова, нуждается в покое как гармоническом разрешении внутренних напряжений.

Но из одиннадцати употреблений единственное задушевное, художественно полноценное находим в стихотворении «Друг мой, я сегодня болен...»:

Право, я в себе не волен,
Не найдусь никак в покое.

В его стихах можно указать десятки мест, где лирическая ситуация предполагает исход в покой, движется к нему. Но поэт избегает покоя; наше эмоциональное и лексико-семантическое ожидание остается обманутым. Вместо покоя у Фета наступает тишина. И в этом есть психологическая и поэтическая правда. Покой глубок, тишина поверхностна. Фетовская тишина — тонкое покрывало Флоры, под которым кишит тварно-чувственная жизнь, доходящая до томительного сладострастия, до воспаления душевного. Эта жизнь, составляющая главное содержание фетовской поэзии, не отрицает покоя, но и никогда не достигает его (как недостижим он для большинства героев Достоевского). Хотя сам Фет — биографически и творчески — больше этой жизни и не чужд высшему покою.

lib.pushkinskijdom.ru

8

Область природно-телесного покоя, нравственно и эстетически привлекавшая столь многих, оказывалась тесна для души, тем более для духа. Все острее ощущалась потребность выйти за ее пределы — не отрицая *покоя*, но поднимаясь к его вершинам. Пути таких выходов были различны.

Когда Кюхельбекер погружается в стихии античного мифа, он отождествляет абсолютный покой с состоянием теокосмической гармонии:

И рок, и гнев эриний строгий,
И вечный ваш покой — о боги.

(«Поэты»)

Это покой мировой самоудовлетворенности, покой до-личностный, до-творческий. Позже внезапная оглядка на него в монологе пушкинского героя произведет замечательный эффект.

Усните здесь сном силы и покоя,
Как боги спят в глубоких небесах... —

говорит Барон, обращаясь к деньгам. Здесь не легкая дань мифопоэтической традиции — здесь Пушкин заставляет Барона произнести его символ веры. Под тонким христианизированным слоем в рыцаре цивилизации проступает действительно исповедуемый им культ — демонолатрия, признание господства тех богов, в ком воплотились далекие от Единого, но близкие тварному человеку силы, требующие жертв и жертв для своего успокоения — для поддержания природного и общественного равновесия.

Свершая свое поклонение, Филипп достигает полной самоудовлетворенности:

Я выше всех желаний; я спокоен.

Взгляд религиозно одаренных романтиков перемещается от теокосмической периферии к абсолютному центру бытия, к средоточию истинного покоя. С конца 1810-х годов у Жуковского становится устойчивее образ «небесного покоя» («Государыне Великой Княгине Александре Феодоровне на рождение В. К. Александра Николаевича», «Подробный отчет о луне...», «Любовь», «Государыне Императрице Александре Феодоровне...»). Временами отумaниваемый пиетической чувствительностью, это тем не менее онтологически зоркий взгляд, не теряющийся в мечтательной беспредельности. Он фокусируется христианским миросозерцанием, как и взгляд Кюхельбекера к концу 20-х годов, когда, немало претерпев, потеряв друга, поэт всматривался туда,

Где вечны свет и красота,
В страну покоя над звездами.

(«Памяти Грибоедова»)

По неслучайному, вероятно, внутреннему побуждению Шевырев избирает сюжетом стихотворения «К друзьям» переход от земного покоя к покою горнему. Редкое и любопытное для филолога зрелище: в пределах одного поэтического текста, к тому же заключенного в жесткие жанрово-стилевые рамки, совершается ряд сдвигов в значениях одного слова,

lib.pushkinskijdom.ru

приводящих к глубокой смысловой трансформации. Начиная свою речь «среди обилия, покоя», среди лучших земных благ, он постепенно освобождает слово от эвдемонистического содержания и наполняет содержанием религиозным; так что с завершением линии жизни там,

Где радость, тишина, покой
Воздвигли трон свой бесконечный,

завершается и «христианизация» *покоя* в стихотворении.

Свойственное Шевыреву восходящее движение мысли в поэтическом дискурсе (ср.: «Глагол природы», «Две чаши», «Сон», «Мысль» — столь восхищавшая Пушкина, «Прекрасный день») прокладывает путь в сверхэмпирическую область; однако находит там поэт не чистую умопостигаемую трансцендентность, а высшие бытийные состояния, влекущие дух, —

Там святыня тишины,
Точка вечного покоя.
(«31 декабря»)

Религиозно-эсхатологические значения *покоя*, оттесненные и побледневшие в словесности XVIII века, в его же последние годы вновь начинают оживать в поэтических текстах. Из немногочисленных, но выразительных примеров назовем «Тихий вечер», появившийся в «Московском журнале» за подписью Д. С.; «Дарования» Карамзина и его «Долину Иосафатову, или Долину спокойствия». Последняя вещь особенно примечательна. «Страну блаженную» покоя поэт помещает (в соответствии с апокрифом) в долине Иосафатовой, упоминаемой пророком Иоилем (3: 2—12). Стремление туда (составляющее тему стихотворения) — скорее желание меланхолически настроенной души, типичное по сути и по способу выражения для христианского сентиментализма. Оно еще не очищено, не просветлено сознанием своего пути к Богу. Но зов спасения, покоя Божия внятен поэту; уже осознается, что этому зову враждебны нашептывания телесно-чувственных влечений; уже ощущается «яд» в чрезмерно развившейся «чувствительности» сердца. (Ее опасность была известна Жуковскому, отозвавшемуся о печальном конце В. А. Озерова, что его «чувствительность сразила».)

Сдвиги в сторону «вершинных» значений *покоя* иногда едва уловимы, угадываются как намек в форме словоупотребления. Хотел ли Д. В. Веневитинов сказать, что состояние высокого созерцания в поэте родственно творческому покою Субботы, когда использовал данное сочетание слов в контексте, как будто не предполагающем такое осмысление:

В объятьях нег и в творческом покое
Я буду жить в минувшем средь певцов...
(«Италия»)

Не исключено, что в поле зрения его присутствовали эти значения. Во всяком случае ему была близка религиозно-этическая семантика *покоя*, как то явствует из стихотворения «Моя молитва»:

Не отдавай души моей
На жертву суетным желаньям:
Но воспитай спокойно в ней
Огонь возвышенных страстей,

lib.pushkinskijdom.ru

Уста мои сомкни молчаньем,
Все чувства тайной осени,
. . . . . .
Но в душу влей покоя сладость,
Посей надежды семена...

Нужно заметить, что эта вещь по предмету и строю лирической речи, по нравственной тональности не единственна: с 20-х годов достаточно самостоятельным явлением в поэзии становится молитвенная лирика, имеющая своих предшественников в XVIII веке (например, «Молитва вечерняя» И. Ф. Богдановича) и продолжателей на протяжении века девятнадцатого (среди образцов ее — «Молитва» Языкова, лермонтовские «Молитвы» 1829, 1837, 1839 годов, «Молитва» (1845) А. А. Григорьева, «Моя молитва» Н. П. Огарева). К ней относятся и «Стансы» Н. В. Станкевича, где *покой* наполнен тем же содержанием, что в приведенном стихотворении Веневитинова.

Элементы молитвенной лирики нередко присоединялись к лирике псалмодической, внося в ее «перелагательные», чрезмерно отвердевшие в восемнадцатом веке формы некоторую новозаветную умягченность, раздвигая границы интимного богообщения, религиозного творчества в слове. Конечно, это принимало разные размеры. Ф. Глинка, например, весьма осторожно дополняет такими элементами свое переложение 62-го псалма. Интересно, что ища средств высказаться пред Богом вполне, он к «пустынной песне» Давидовой прибавляет мотив покоя, который отсутствует в псалме, но очень кстати здесь как молитвенный отклик души на девятый стих.

Зная Глинку, нетрудно догадаться, что *покою* должно принадлежать видное место в его лексиконе. И действительно: в 1810—1820-е годы мы встречаем у него слово во всевозможных поэтических контекстах, типичных для эпохи («К соловью в клетке», «Призывание сна», «Мои вожатые», «Темное воспоминание», «Вздох трубадура»). А с середины двадцатых замечаем настойчивое стремление ввести в поэзию те значения слова, что укоренены в христианской традиции. Глинка первым в светской словесности восстанавливает лексико-семантическую близость *покоя* и *субботы* («Старец»), напоминая о духовном субботствовании, вводящем в покой Божий.

В «Иове» слово еще несет на себе следы романтических употреблений. Но в «Таинственной капле» *покой* трактуется в плане христианского реализма — как состояния Спасителя и Богородицы, как исполнение обетований Божиих в судьбах личности и человечества.

9

Если к началу века литература эмансипировалась от языка Церкви, то с середины двадцатых она начинает возвращаться к нему — уже на новом уровне, возвращаться к ценностному строю православного миросозерцания. Изменения в семантическом спектре нашего слова несомненно то подтверждают.

Пушкин последовательно уходит в своих словоупотреблениях от описанных нами выше книжно-поэтических линий. Он все чаще сдвигает слово с маргинальных плоскостей текста к смысловым центрам, где через *покой* открываются перспективы жизни, связующие ее с

lib.pushkinskijdom.ru

премирным благобытием. Так, повторяясь, главенствует семема *покоя* в характеристике Пимена, само слово контрастивно участвует в самохарактеристике Григория («Борис Годунов», сцена «Ночь. Келья в Чудовом монастыре»). *Покой* появляется в составе образно-понятийных формул, освященных церковной традицией — и не остается там семантически пассивным, но включается Пушкиным в живые отношения со сложным содержанием поэтического дискурса. *Покой* выступает символом онтологического оптимизма, почерпаемого Пушкиным в христианстве; он знаменует бытийно реальную возможность разрешения земных коллизий («Эпитафия младенцу», «Родрик», «Когда за городом задумчив я брожу...»).

В «Евгении Онегине» мотив покоя зарождается и развивается в недрах повествования; он не столько фактор организации текста (и тем более не поэтизм с былыми значениями), сколько теперь жизненная данность, переживаемая и оформляемая в слове. Мотив ненароком проговаривается у Анисьи-ключницы, которая народно-православной формулой поминает старого барина:

Дай Бог душе его спасенье,
А косточкам его покой
В могиле, в мать-земле сырой!

(И рядом помянут *покойный* Ленский). Он обнаруживается в естественной, природной позе Татьяны: «Сидит покойна и вольна...». Им автор лирически увенчивает «роман в стихах» и связанную с ним часть своей биографии, указывая на исход житейских скитаний:

Мой идеал теперь — хозяйка,
Мои желания — покой...

и на исчерпанность былого стихотворства:

Пора: перо покоя просит...

В мотиве заключена мера жизни, движущейся в романе в направлении и темпе *русского покоя*. Дальний предел такого движения — сверхисторическое завершение русского бытия в покое премирном.

Пушкин носил в себе «русский покой», осознавая его и находя ему художественное выражение. До небывалой сгущенности оно было доведено в середине века Гончаровым.

Покой Обломова «таит в себе запрос на высшую ценность»,[40] — писал М. М. Пришвин в самое беспокойное для России время. Запрос этот зачастую прячется в складках обломовского существования, представленного автором как природно-телесное по преимуществу. Но оттого ничуть не умаляется его сила и определенность. Именно он и направляет развитие мотива от нижних смысловых слоев к верхним. Все 140 словоупотреблений (с ближайшими дериватами) подчинены принципу иерархической связанности как в персонологическом, так и в нарративном планах романа. В Обломове телесно-чувственный покой восходит к покою душевному и далее — к покою духовному, к области надприродного покоя, где возможно достижение абсолютного блага. Тот же внутренний порядок, только в уменьшенно-отраженном виде, присущ

[40] Дневниковая запись 15 апреля 1921 года // Контекст-1974. М., 1975. С. 323.

lib.pushkinskijdom.ru

образу Ольги. Соответственно и в событийно-временных рядах соблюдается эта семантическая иерархия.

Кроме художественной отзывчивости писателя на свойства русской натуры, тут прямо действовала этико-эстетическая воля Гончарова, обращенная к *покою* как верховному состоянию мира. Она заявила о себе еще до «Обломова» в пантеистических созерцаниях «Фрегата „Паллада“». Вглядываясь в божественно изобильную природу тропиков, то при ярком сиянии солнца, то под покровом «успокоительной ночи», Гончаров изумляется: «сколько жизни покоится в этой мягкой, нежной теплоте»;[41] там «покой неба и моря — не мертвый и сонный покой: это покой как будто удовлетворенной страсти...».[42] Телесно-душевным существом он погружен в «это мление», в «негу покоя», а духом устремлен к конечному синтезу покоя и творчества: «...если б всегда и везде такова была природа, так же горяча и так величаво и глубоко покойна! Если б такова была и жизнь!.. Ведь бури, бешеные страсти не норма природы и жизни, а только переходный момент, беспорядок и зло, процесс творчества, черная работа — для выделки спокойствия и счастия в лаборатории природы...».[43]

«Обломов» — это русский фрагмент мирового влечения к покою.

Тварная жизнь здесь вершится «в торжественном покое»,[44] обтекает, «как покойная река»,[45] райскую землю Обломовки, где в полях и в душах царят «тишина и невозмутимое спокойствие».[46] В этой жизни укоренен Илья Ильич, в ком порода восприняла и облагородила исконные качества почвы, — потому он делает все «так вольно, покойно и красиво» [47] (сходствуя этими чертами с обликом Татьяны Лариной) и свой покой отождествляет с внутренней цельностью и достоинством человека.[48]

Зовет и поднимает Обломова над природно-телесной стихией идеал, выросший на той же почве — та же жизнь, но только проработанная духом и принявшая «образ высокой, стройной женщины, с покойно сложенными на груди руками, с тихим, но гордым взглядом... — как идеал, как воплощение целой жизни, исполненной неги и торжественного покоя, как сам покой».[49] Такой предстала Ольга — «идеал воплощенного покоя»,[50] однако она не была и не могла быть воплощением полным, всеобъемлющим. Для того должны были соединиться еще многие элементы жизни. Ближе к идеалу — не как особенная личность, а именно как сочетание самых существенных, в том числе и материнских, жизненных начал — оказалась Агафья Матвеевна: в ней «воплощался идеал того необозримого, как океан, и ненарушимого покоя жизни, картина которого неизгладимо легла на его душу в детстве, под отеческой кровлей».[51]

Между тем как тварное существо в Обломове, казалось бы, пребывает неподвижным в последнем жизненном положении, движения человека

---

[41] *Гончаров И. А.* Собр. соч.: В 8 т. М., 1952. Т. 2. С. 267.
[42] Там же. С. 129.
[43] Там же. С. 130.
[44] Там же. Т. 4. С. 263.
[45] Там же. С. 126.
[46] Там же. С. 107.
[47] Там же. С. 392.
[48] Там же. С. 23.
[49] Там же. С. 210.
[50] Там же. С. 213.
[51] Там же. С. 394.

lib.pushkinskijdom.ru

духовного в нем простираются к отдаленнейшим горизонтам. Когда Илья Ильич «вкусит временных благ и успокоится, задумчиво глядя, как тихо и покойно утопает в пожаре зари вечернее солнце», он «наконец решит, что жизнь его не только сложилась, но и создана, даже предназначена была так просто, немудрено, чтоб выразить всю возможность идеально покойной стороны человеческого бытия».[52] Знаменательны два уподобления, к которым прибегает Гончаров по поводу этих мыслей героя: он сравнивает Обломова с Платоном и со старцами-пустынниками,[53] которые еще при жизни отходили к вечному покою. К нему устремлены и продолжения мотива в рассказе о смерти Обломова и в последующих эпизодах.[54]

Странной и вряд ли случайной перекличкой с обломовским мотивом представляются строки из стихотворения Л. А. Мея (1861 года), в которых так неожиданно разрешается любовная коллизия:

Я и теперь не обману,
Когда скажу, что клонит к сну
Меня борьба, что за борьбою
Мне шаг до вечного покою.
(«Я не обманывал тебя...»)

10

У Пушкина же возникает и углубляется антонимичный мотив.

Григорий, любовавшийся «спокойным видом» Пимена, простодушно признается:

А мой покой бесовское мечтанье
Тревожило, и враг меня мутил.

Монах прямо называет извечного виновника *бес-покойности*; формулой христианской аскетики Пушкин указывает на источник не-покоя, зла, грядущей смуты.

В «Полтаве» Мазепа охвачен тою же тревогой и смущением; он не думает о причине их, но автору важно открыть ее:

В нем мрачный дух не знал покоя.

Тут ход мысли сложнее; фраза строится так, что слово «дух» получает двойственную денотативную отнесенность. «Мрачный дух» — душа Мазепы; одновременно это действующий в нем дух мрака и тьмы, тот самый, что «ходит по безводным местам, ища покоя, и не находит» (Мф. 12: 43). Покой ему недоступен и враждебен.

Ф. Глинка создал впечатляющую иллюстрацию к этому мотиву, вложив в уста сатаны мощную речь, исполненную ненависти к покою:

Спускай на них тревогу за тревогой,
Чтоб и в глаза им не видать покоя!..
Покоя, — говорю Тебе, — покоя
Ты бойся, как огня!.. Покой светлит!!.
Сосредоточенность души — опасна!!

[52] Там же. С. 487.
[53] Там же. С. 487—488.
[54] Там же. С. 499—500.

lib.pushkinskijdom.ru

Преследуй и гони покой души...
Пусть всяк свою растрачивает душу!..
(«Таинственная капля»,
гл. «Искушение в пустыне»)

Мотив появляется как черта, довершающая характеристику онегинского типа личности (хотя история персонажа не окончена):

Им овладело беспокойство...

Оно жило в нем и прежде (как в Алеко), но окончательно возобладало, когда оказались исчерпанными все возможности положительных жизненных решений. Онегин наследует ряду культурных героев, одержимых вожделением к миру и обреченных никогда не насыщать свою жажду. Ближе прочих к нему Дон-Жуан, сознающий (у А. К. Толстого) свою роковую неуспокоенность:

Кто мне скажет, зачем, для чего я живу?
Кто мне смысл разгадает загадки?
Смысла в ней беспокойной душой не ищи,
Но как камень, сорвавшись с свистящей пращи,
Так лети все вперед, без оглядки!
Невозможен мне отдых! Несносен покой!
(«Дон-Жуан», часть вторая, сцена «Ночь,
открытая галерея у моря»)

С 1830-х годов линия не-покоя не прерывается в русской литературе, поддерживаемая вначале романтиками, а затем их эпигонами, певцами борьбы и революционной героики. Чем больше примешивалось сюда морального возбуждения, гражданской экзальтации, чем надрывнее становились всяческие «искания» (на которых, по злому замечанию К. Н. Леонтьева, помешалась российская интеллигенция) — тем более тема бес-покойства изнуряла словесность (прежде всего журнальную), вплоть до умственного и художественного бессилия.

Но тема разрабатывалась не только на нижних и средних этажах культуры, заселенных участниками общественных движений, поборниками гуманизма, глашатаями прав личности и политических свобод. Отрицание покоя активно велось на высотах религиозно-метафизической и историософской проблематики.

У А. А. Блока за таким отрицанием стоит общее многим сомнение в онтологических аксиомах христианства и разрыв с его религиозно-этическими ценностями. Они еще удерживаются культурной памятью:

Когда я создавал героя,
Кремень дробя, пласты деля,
Какого вечного покоя
Была исполнена земля!
(«Когда я создавал героя...»)

Но жизненный выбор совершается не в их пользу:

Славой золотеет заревою
Монастырский крест издалека.
Не свернуть ли к вечному покою?
Да и что за жизнь без клобука?..

И опять влечет неудержимо
Вдаль от тихих мест

lib.pushkinskijdom.ru

Путь шоссейный, пробегая мимо,
Мимо инока, прудов и звезд...
(«Ветер стих, и слава заревая...»)

Не в обители, а скорее в теллурических провалах, во влажных хлябях земли грезится поэту успокоение:

Мне болотная схима — желанный покой!
(«Белый конь чуть ступает усталой ногой...»)

Однако там уже — «бездыханный покой» («Осень поздняя. Небо открытое...»).

А между тем нарастают телесно-душевные напряжения в отношениях с миром; разгорается «безмерность желаний и стремлений», в чем Н. А. Бердяев видел преодоление «старого христианского сознания» и предвестье грядущего «мессианского пира».[55] Существованию задаются небывалые темпы и направления. Жизненная и культурная динамика принимает формы гиперкинезиса (что раннехристианская и средневековая традиция связывала с бесноватостью, δαιμονίζομαι).

И Блок временами убежден: «не может сердце жить покоем»; и русское бытие для него навсегда сорвано со своих оснований:

И вечный бой! Покой нам только снится
Сквозь кровь и пыль...
. . . . . .
Плачь, сердце, плачь...
Покоя нет! Степная кобылица
Несется вскачь!
(«На поле Куликовом», 1908)

Хотя Г. П. Федотов полагал, что именно с «татарской стихией» связан у Блока «дух беспокойства и мятежа»,[56] на самом деле их очаги лежат глубоко под национально-исторической почвой. Их подспудное, но несомненное воздействие обнаруживается в темной тревоге декаданса, в ярости футуристов, в энтузиазме масс и вождей, одержимых «бесовским мечтаньем» рациональной перестройки мироздания.

Более тонкое и остронаправленное отрицание заключено в разработке мотива М. А. Булгаковым. Слово активно присутствует в тексте «Мастера и Маргариты» и выдвигается в финал с ключевым для судеб героев значением.

В мучительной тоске не раз восклицает Понтий Пилат: «И ночью при луне мне нет покоя... О боги, боги!» То же произносит страдающий Мастер, человек с «очень беспокойными глазами». Оба получают покой — но какой? «А что же вы не берете его к себе, в свет?» — спрашивает Воланд о Мастере. — «Он не заслужил света, он заслужил покой» — отвечает Левий (гл. 29).

Свет, о котором идет речь и в котором гипотетически пребывают Иешуа и Левий, бесконечно удален от булгаковского мира, не обнаруживает себя ни в чем — содержание романа для него закрыто. Да ни из чего и не следует, что то свет истинно вечный, нетварный, что входящий в него обретает спасение. Упоминание об этом свете — глухой, ситуативно вынужденный отклик на христианскую эсхатологию.

[55] *Бердяев Н.* Ставрогин // Русская мысль. 1914. № 5. С. 88—89.
[56] *Федотов Г.* На поле Куликовом // Современные записки. Париж. 1927. № 32. С. 423.

lib.pushkinskijdom.ru

Действителен и ярок в романе свет люциферический; его волнующим блеском облиты лица и события, он властно влечет по лунной дороге за пределы романной эмпирики. Он ведет в теокосмические «бездны» — куда, к своим богам, «ушел безвозвратно» сын короля-звездочета Понтий Пилат (гл. 32). Там же обитают Иешуа и Левий Матвей,[57] персонажи мифа, воссозданные в гностико-манихейском творчестве «трижды романтического» Мастера (он и историк). Теокосмическая сфера — сфера сверхэмпирических сущностей, но сущностей относительных, не абсолютных; это сфера Воланда. Она не может вместить абсолютное благо, в ней нет истинного богопознания, она не знает горнего света и покоя.

Последний день романа, когда подводятся земные итоги, произносятся окончательные приговоры, — суббота. Это ренессансная, «фаустовская суббота»,[58] которою Булгаков (и современная культура) хочет заместить литургическую Великую Субботу и мистическую Субботу Суббот, уходя с путей Воскресения и покоя Божия.

На долю человека остается «постоянный покой» — его предчувствует Мастер (гл. 31), им и награждает его Воланд. Он не что иное, как постоянно длящаяся смерть, остановленное мгновение смерти — мгновение прекраснейшее для уставшего Мастера. Умереть по-христиански — почить в Бозе; смерть — только переход, смена бытийных качеств. Не властный над вечным покоем, Воланд властен подменить момент перехода состоянием между жизнью и бессмертием — состоянием ценностно пустым, мнимо бытийным. «Старый софист», «повелитель теней», он дает Мастеру место в своем царстве теней: «вечный дом», сад, музыка Шуберта, гусиное перо, реторта с гомункулом, засаленный кантовский колпак — все это тени, отбрасываемые земной культурой при люциферическом освещении.

Отвергнутая Москва, «с монастырскими пряничными башнями, с разбитым вдребезги солнцем в стекле», исчезает навсегда — как и хотел Мастер. Вожделенный Ершалаим, «необъятный город с царствующими над ним сверкающими идолами», остается недостижимым. Для Иерусалима небесного душа погублена; она окончательно предана тварному миру, живя чувственностью, романтической фантазией и памятью. Но, наконец, и «беспокойная, исколотая иглами память стала потухать. Кто-то отпускал на свободу Мастера...» (гл. 32).

Вторым эпиграфом к роману могли бы стать предвосхитившие судьбу героя строки Лермонтова:

Он не годится — и на воле!
Погиб — и дан ему покой!..
(«Челнок»)

11

Возвратимся в девятнадцатый век.

Мы уже говорили, что движение в сторону «христианского покоя» совершалось на разных жизненных и творческих путях. Относящиеся к этой части спектра значения реализовались в разнообразно осложнен-

[57] О смысле этих образов см.: *Гаврюшин Н.* Литостротон, или Мастер без Маргариты // Вопросы литературы. 1991. № 8. С. 76—79.

[58] Ее своеобразно истолковывает Н. Ф. Федоров в статье «„Фауст“ Гете и народная легенда о Фаусте» // Контекст-1975. М., 1977. С. 329—333.

lib.pushkinskijdom.ru

ных контекстах и приходили из источников, весьма далеких подчас от текущей литературы.

Когда Гоголь намечал свой проект совершенного устроения личности, он целью воспитания ставил достижение «высшей степени ума», под чем — явно опираясь на святоотеческую антропологию — понимал (вместе с выведенным им идеальным педагогом Александром Петровичем) «высокий покой, в котором вечно должен пребывать человек» («Мертвые души», т. 2, гл. 1).

Появление на духовном горизонте писателя этого понятия (появление, как увидим, не случайное и не единичное) задавало некую вершинную точку; к ней, вероятно, предполагал вести главные линии поэмы Гоголь, преодолевая хаос природных, телесно-чувственных стихий, господствовавших в жизни, в собственной душе. Но при всей силе нравственного и умственного влечения к этой «точке вечного покоя» (выражение Шевырева), Гоголь оставался далек от нее и как христианин, и как художник.

Романтическая космология раннего Лермонтова осложняется вмешательством всегда таящегося в его натуре религиозного чувства («Мой дом»). В сердце поэта хранится «святое вечности зерно», из него и вырастает вторая часть стихотворения: обитающая в богосотворенной вселенной душа, пройдя долгие страдания, обретает успокоение — высшее и конечное свое состояние. Лермонтовский «дом» предстает своеобразной метафорой Божиего домостроительства спасения человека.

Остро акцентирован мотив в «Молитве» Ап. Григорьева.

Замечателен ее внутренний сюжет, вполне выражающий склад личности автора: если человек не отрекся от своего богосыновства, то и заблудший, плененный собственной тварностью, влекомый своевольными порывами, неистовыми страстями, он все-таки приходит к Источнику покоя и мира.

. . . . . .

Отец, я безумно, я страшно, я смертно тоскую!
Не вся еще жизнь истощилась в бесплодной борьбе:
Последние силы бунтуют, не зная покою,
И рвутся из мрака тюрьмы разрешиться в Тебе!

. . . . . .

Источник покоя и мира — страданий пошли им скорей,
Дай жизни и света, дай зла и добра разделенья —
Освети, оживи и сожги их любовью Своей,
Дай мира, о Боже, дай жизни и дай истощенья!

Все эти состояния, излюбленные романтизмом, несущие там следы демонической опаленности, получают иной смысл и тон в свете христианского реалистического самосознания. Перед ликом Отца, перед лицом премирного покоя они все оправданны и спасительны как ведущие к плодотворному истощению тварности (умиранию тварного зерна в многом плоде духовном), к богочеловеческому истощанию, к кенозису.

Религиозно-этические значения *покоя* находят себе место и в контекстах, отмеченных печатью духовного упадка при наружном интеллектуальном подъеме и политическом активизме. Мы имеем в виду плоды того течения (в общественной мысли, словесности), которое приняло за действительные цели человеческого развития задачи так называемого «прогресса», «освободительной борьбы», связав с ними свои моральные и литературные установки. Не продумывалась внеположность

lib.pushkinskijdom.ru

этих задач коренным интенциям русского духа. Верное ощущение и понимание последних утрачивалось с 1840-х годов рыхлым, изъязвленным рефлексией интеллигентским сознанием. Оно и стало носителем религиозно-метафизической деградации. Обессиленное умственным сектантством, оно не смогло дать автохтонную проработку идейному и нравственному материалу своей эпохи. Необычайно развив способность к идеологическим и стилистическим комбинациям (ср. стиль мышления и словесного выражения у Герцена), оно было неспособно к философскому и художественному синтезу. В его продукции бросается в глаза недостаток исторической и психической органики.

Образчиком мог бы послужить «Юмор» Н. П. Огарева — химически связанные в слабо оформленную массу элементы просветительского радикализма, романтической иронии, гражданского пафоса и пр. Какие бы до трагизма доходящие душевные напряжения ни стояли за этой вещью, какую бы степень таланта мы ни усматривали в авторе, результат свидетельствует об упадке созидающих сил, об отсутствии в сознании (и в деятельности) ценностного тезиса.

Тем не менее поэма Огарева сказанным не исчерпывается (как, впрочем, и некоторые другие его сочинения). Между байроническими гримасами и литературными ужимками в онегинской манере неожиданно мелькает одухотворенное и естественное выражение лица — как отклик по природе чуткого сердца на нечуждую ему святыню:

Проснулся звук в ночи немой —
То звон заутрени несется,
То с детства слуху звук святой.
О! как отрадно в душу льется
Опять торжественный покой.

Этим мотивом, в частности, удерживается тот духовный «перпендикуляр» (используем богословски примененное М. М. Тареевым уподобление), который один задает некоторую бытийную объемность плоско-эмпирическим изображениям в поэме. Им одним связуется «тайная вера» поэта с явной «силой благодатной», исходящей от Спасителя:

Бывало, часто в час ночной
Перед распятьем на колени
Я падал с теплою мольбой,
Чтобы Он дал среди мучений
Мне тот безоблачный покой,
С которым Он без злобы, пени,
С любовью крест тяжелый нес
И всем прощенье произнес.

Насыщенный такими значениями мотив входит в пейзажный фрагмент «Юмора» (часть вторая, гл. 10) и становится его психологической и нравственной доминантой. Символична динамика эпизода: из петербургской дисгармонии «спокойная струя» Невы выносит лодку в озаренное, тихо колышущееся море, которое перед взором поэта «спокойной думою полно».

Я в этот дивный, светлый час
Благословил Неву и море;
Душа покою предалась
На голубом его просторе.

lib.pushkinskijdom.ru

Православное миросозерцание не полагает непроницаемых границ между покоем горним и покоем дольним. В умиренности твари оно предощущает и прозревает нетварную умиренность Троицы, гениально переданную Рублевым.

Для Лермонтова слиться с спокойным дыханием природы, погрузиться мыслью в ее «таинственную сагу» — значит освободить душу от земных тревог и подняться к богопостижению, в небесах увидеть Бога («Когда волнуется желтеющая нива...»).[59]

В русской природе ищет успокоения, облегчения душевных мук Некрасов:

Мать-природа! иду к тебе снова
Со всегдашним желаньем моим —
Заглуши эту музыку злобы!
Чтоб душа ощутила покой
И прозревшее око могло бы
Насладиться твоей красотой.

(«Надрывается сердце от муки...»)

Он лишь на мгновенья прикасался к такому покою («Саша», гл. 2; «Тишина», «Железная дорога»); вопль страдающей твари, голос человеческих страданий не позволяли погрузиться в «чудно-смешанный шум» природы — они держали поэта в своей власти, звуча для него резче, громче прочих в мировом хоре. Некрасову-лирику нечасто удавалось дать им примиряющее, гармоническое разрешение. Тем не менее и сквозь «музыку злобы» он умел внимать «ангелу света и покоя» («Сон»); тяготение к вершинным состояниям духа не угасало в нем, хотя редко получало словесное выражение.

Близость природного покоя к покою Божию глубоко переживалась И. С. Никитиным («Лес», «Когда закат прощальными лучами...»), обыкновенно выливаясь в традиционные формы религиозно-поэтических настроений:

Кротко звезд золотое сиянье,
В чистом поле покой и молчанье;
Точно в храме стою я в тиши
И в восторге молюсь от души.

(«В синем небе плывут над полями...»)

Подвергаясь многим разрушительным воздействиям и все-таки не пресекаясь, такое развитие мотива в поэзии нынешнего века может возникать то на «воздушных путях», как у Пастернака, где разреженность атмосферы, раздвинувшийся простор предвещают высоты надприродные:

И стало видать так далеко, так трудно
Дышать, и так больно глядеть, и такой

[59] М. Л. Гаспаров верно указал на сходство семантической композиции этой вещи и «Le cri de l'ame» Ламартина (Историко-филологические исследования. Сб. статей памяти акад. Н. И. Конрада. М., 1974. С. 113—120). Историко-литературный интерес этого сближения не должен, однако, заслонять того факта, что строй переживания у обоих поэтов — в этом случае и некоторых других — обусловлен псалмическими источниками, из которых особенно важны псалмы 103 («О мирстем бытии») и 8 («О точилех»).

lib.pushkinskijdom.ru

Покой разлился, и настолько безлюдный,
Настолько беспамятно звонкий покой!
(«С тех дней стал над недрами парка
сдвигаться...»),[60]

то на земных, близ храма пролегающих дорогах, как у Н. М. Рубцова:

И пенья нет, но ясно слышу я
Незримых певчих пенье хоровое...
. . . . . .
Как весь простор, небесный и земной,
Дышал в оконце счастьем и покоем...
(«Привет, Россия, родина моя!..»)

Слава тебе, поднебесный
Радостный кроткий покой!
Солнечный блеск твой чудесный
С нашей играет рекой...
(«Сентябрь»)

12

В откликах на смерть Пушкина, принадлежащих весьма несхожим между собой поэтам, одна черта его жизни была особенно выделена, одно слово подхвачено — именно *покой*.

Ф. Н. Глинка в «Воспоминаниях о пиитической жизни Пушкина» писал:

Как дружно вдруг его напевы,
Как пышно хлынули рекой,
Не раз срывая сердце девы,
Не раз мутя души покой
. . . . . .
Года летели чередою,
Телега жизни ходко шла;
Но в душу мысль одна легла:
Душа просилася к покою.

Ему вторил А. И. Полежаев, выводя мотив из земных пределов в область премирную:

Прощался иногда он с музой гениальной;
Искал покоя, тишины;
. . . . . .
Он будет жить бессумрачною славой;
Увидит яркий, светлый день;

[60] Интересно, что здесь Пастернак переводит в дневную и светлую тональность тот самый смыслоритмический сюжет, что у Я. П. Полонского дан в тональности ночной и мрачной:

Могильный был мрак, и повсюду
Была тишина и покой.
Такой был покой и такая
Была тишина, что листок
В лесу покачнись — или капля
Скатись — я услышать бы мог.
(«Сны», 5)

lib.pushkinskijdom.ru

И пробежит неугасимым оком
Мильон миров, в покое их глубоком,
Его торжественная тень!
(«Венок на гроб Пушкина»)

Полтора века спустя наш современник, более строго и точно характеризуя духовную эволюцию Пушкина, прибегнет к тому же слову; вероятно, именно оно хорошо выражает телеологию его личности: «... через изведанные им, живо ощущаемые толщи мирового трагизма — всплытие в слой покоя, примиренности и света».[61]

Жуковский потому и не увидел печати покоя на умершем «человеке внешнем»,[62] что средоточием покоя был пушкинский «человек внутренний».

Пушкин причастен *покою* через слово и национальный этос. Он первым полнозвучно отозвался на *творческий покой* субботствования и на *русский покой*. Впоследствии такие отзывы раздадутся из других уст, но каждый раз они будут свидетельствовать о глубокой укорененности в русском сознании интенции покоя Божия.

Такой отзыв слышен в гоголевском понимании художественного делания. «Намек о божественном, небесном рае заключен для человека в искусстве, и потому одному оно уже выше всего. И во сколько раз *торжественный покой* выше всякого волненья мирского; во сколько раз творенье выше разрушенья; во сколько раз ангел одной только чистой невинностью светлой души своей выше всех несметных сил и гордых страстей сатаны, во столько раз выше всего, что ни есть на свете, высокое созданье искусства. Все принеси ему в жертву и возлюби его всей страстью, не страстью, дышущей земным вожделением, но тихой небесной страстью: без нее не властен человек возвыситься от земли и не может дать чудных звуков *успокоения*. Ибо для *успокоения* и примирения всех нисходит в мир высокое созданье искусства. ⟨...⟩ ...ибо художник и в тревоге дышит *покоем*».[63]

Через сто лет там же, в Риме, где писалась позднейшая редакция «Портрета», Вяч. И. Иванов отлил в полную, ясную форму эту давнюю идею, что на вершинах художества, во внутренне завершенном слове просвечивает его логосная природа, пребывающая в творческом покое:

Поэзия, ты — слова день седьмой,
Его покой, его суббота.
(«Римский дневник 1944 года»,
февраль, 12)

Для Иванова это не попутное ответвление мысли — данный ход ее закреплен в теоретическом суждении: «Изначальная интуиция формы, требующей воплощения (часто немым прибоем ритма), ее движение и превращения, наконец ее исполнение и покой, суббота совершившегося бытия, — совершенство, в котором живы все последовательные содержания времени, а времени больше нет, — вот зарождение, разлитие и конечная цель поэтического творения».[64]

---

[61] *Солженицын А. И.* ...Колеблет твой треножник // Новый мир. 1991. № 5. С. 158.

[62] В его письме к С. Л. Пушкину от 15 февраля 1837 г. (*Жуковский В. А.* Собр. соч.: В 4 т. М.; Л., 1960. Т. 4. С. 615.

[63] *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч.: В 14 т. [М.; Л.,] 1938. Т. 3. С. 136—137.

[64] *Иванов В.* Собр. соч. Т. 3. Брюссель, 1979. С. 664.

lib.pushkinskijdom.ru

Всеобъемлющее внимание «сверхфилолога» [65] не упустило и существеннейших связей слова, взятого в такой смысловой глубине. Тонким жестом он напомнил о столь важном в христианской эсхатологии единстве *покоя* и *воскресения*. Знаменательно, что в мистическую ситуацию напоминания вводит русский поэт, чья тень является Иванову во сне:

И будто имя *Афанасий*
Я произнес, а старец мне
С улыбкой тихой: «*Анастасий*», —
И темен был намек во сне.[66]

Но явен стал мне знак чудесный,
Едва очам открылась явь;
И дух сказал: «Душа, восславь
Прощеных душ покой воскресный».
(«Тень Фета»)

Вообще же среди реставрируемых Ивановым мотивов христианской культуры мотив покоя оказывается на одном из заметных мест. Нередко переплетаясь с мотивами внехристианских мифологий, он получает подробную и многостороннюю разработку в разнообразных поэтических контекстах («Звездное небо», «Полнота», «Седьмой день», «Бесконечное», «Тихая жатва», «Слоки», «Тишина», «Весы», Канцона I из «Cor ardens», ч. 2, кн. 4; «Собаки» и др.). Почти весь семантический спектр слова (с преобладанием, конечно, «вершинных» значений и коннотаций) представлен в тяготеющем к культурному универсализму творчестве Вяч. Иванова.

---

[65] Так Вл. Соловьев аттестовал Ницше; Н. А. Бердяев перенес это определение на Вяч. Иванова, и не без оснований (*Бердяев Н.* Очарование отраженных культур // Биржевые ведомости. 1916. 30 сент.).

[66] Афанасий — ἀθάνατος (бессмертный); Анастасий — ἀνάστατος (воскресший).

lib.pushkinskijdom.ru

А. М. ШТЕЙНГОЛЬД

ИЗ ИСТОРИИ РУССКОЙ КРИТИКИ

(ВОЗМОЖНОСТИ И ГРАНИЦЫ ПОЛЕМИКИ)

На литературно-журнальной арене слово «полемика» бытует широко и постоянно. Заимствованное в XIX веке из французского языка, куда пришло из греческого, оно означало «воинственный».[1] В литературной науке слово «полемика» употребляется терминологически, хотя его нет даже в «Словаре литературоведческих терминов» и «Краткой литературной энциклопедии». При изучении истории журналистики и литературной критики, творческого своеобразия отдельных критиков и общих эстетико-идеологических черт эпохи исследователи, как правило, рассматривают полемический аспект. Работы такого рода многообразно и глубоко представляют полемическую практику. Однако объем понятия «полемика» и границы этого явления специально не определяются, и смыслы, вкладываемые учеными в этот термин, не всегда совпадают.

Термин «полемика», как и всякий другой термин, видимо, должен быть оценочно нейтральным по отношению к объекту. Этому может способствовать рассмотрение функциональных возможностей явления, обозначаемого этим термином, его генетических истоков, связей со смежными областями культуры и, наконец, его границ.

Можно предположить, что полемика в литературной критике — порождение ее диалогической природы как основного принципа, частный случай диалога критика с коллегами-оппонентами, а шире — с читателями и с анализируемым текстом как выражением определенного мировидения писателя. Полемика в критике, как правило, не создала специальных жанров. Исключения редки: такого рода примеры находятся на границе критики и публицистики (статья В. Г. Белинского «Педант») или выходят за границы литературной критики. Замыкание полемики на самой себе может породить особый вид литературной статьи, где спор становится самоцелью, а предмет спора — художественное явление, объект осмысления, оценки и пропаганды — отсутствует. Таким образом, полемические фрагменты функционируют как элементы литературно-критической статьи и могут рассматриваться только в составе этого целого.

Полемическую задачу в критической статье выполняют монологические реплики, риторические вопросы, диалоги, аналитические рассуждения, пародийные фрагменты, сценки-описания, сравнения и параболы, стилистические фигуры и т. д. В каждом конкретном случае сказываются, конечно, эстетические, этические, идеологические, социальные пристрастия критика, характер и степень его таланта, место его в журнально-литературной современности, эстетико-художественное сознание эпохи. Нельзя пренебрегать и такими личностными чертами,

---

[1] *Шанский Н. М., Иванов В. В., Шанская Т. В.* Краткий этимологический словарь. М., 1971. С. 350.

lib.pushkinskijdom.ru

как темперамент критика, степень раскованности, наконец, владение словом. Предметом спора могут стать как явления искусства, так и жизненные факты. Полемика может вестись как с современниками (синхронный аспект), так и с предшественниками, много реже — с противниками «из будущего» (диахронный аспект).

В критической практике естественно сосуществование этих характеристик в пределах одной статьи. Такой случай представляет, в частности, статья Д. И. Писарева «Пушкин и Белинский». Выступая инициатором и пропагандистом отказа от эстетического восприятия искусства, в первую очередь поэзии, отрицая предшествующую стадию критического осмысления пушкинского творчества, Писарев тем не менее дает высочайшую оценку своему коллеге-предшественнику, Белинскому. Спор идет с определенным этапом эстетического сознания. Диалог этот диахронный: ответная реплика-опровержение не предполагается не только потому, что автора цикла статей о Пушкине нет в живых, но и потому, что его подход к искусству стал достоянием не современности, а истории. Но при этом Писарев настолько ощущает Белинского человеком своего лагеря и в этом смысле современником, что, судя по тону и пафосу повествования, говорит с ним «как живой с живыми». В историческом плане позиции Писарева и Белинского полемически диалогичны, в рамках статьи Писарева его противостояние в полемических формах не эксплицируется.[2] Полемическое противостояние объективно оборачивается диалектической связью поколений.

При анализе критической статьи существенно, задана ли полемика по авторской воле или возникла спонтанно «на стыке мнений», каким образом демонстрируется в тексте полемическая направленность, ведется ли спор с конкретным адресатом или это возражение целому направлению или коллективу, которые не персонифицированы или адресатно не обозначены. Личностный аспект несет не только характер обращения к оппоненту, но и то, как подписана статья (фамилия, псевдоним или криптоним, ссылка на коллективную позицию, например «от редакции»). В отдельных случаях полемическая задача автора статьи, не выявленная в тексте, может быть установлена по косвенным материалам: переписка, дневники, свидетельства современников. Иногда полемическими оказываются структурно-композиционные элементы статьи.

В историческом ракурсе, в картине общественно-литературной жизни рубежа 1850—1860-х годов, статьи Н. А. Добролюбова и А. Б. Дружинина, посвященные опубликованному в № 1—4 «Отечественных записок» за 1859 год роману Гончарова «Обломов», представляют позиции групп, противостоящих и эстетически, и идейно. Проблемная статья Добролюбова «Что такое обломовщина?» появилась в «Современнике» вслед вышедшему роману (1859. № 5). Публицистический заголовок, отрывок-памфлет об обломовщине как социально-историческом явлении задавали тональность трактовки критиком героя Гончарова. «Веер» полемических стрел, направляемых в разные сферы литературной и внелитературной действительности, очень широк. Ощущая себя носителем и защитником новаторской и единственно истинной гражданской и эстетической позиции, Добролюбов бесстрашно обрушивается на традицию. Бескомпромиссное

[2] Примером того, как диалог с прошлым может быть совершенно «бесконфликтным», неполемическим, служат «Очерки гоголевского периода русской литературы», когда речь идет о Белинском.

lib.pushkinskijdom.ru

противостояние сказывается в оценке событий, деятелей, художественных явлений, литературных героев, определяет тон и стиль статьи.

Публицистическая энергия Добролюбова, заведомо первым высказавшегося о романе Гончарова, столь велика, что полемический заряд направляется им вперед, в будущее. Он бросает вызов последующей критике: «„Обломов“ вызовет, без сомнения, множество критик. Вероятно, будут между ними и корректурные, которые отыщут какие-нибудь погрешности в языке и слоге, и патетические, в которых будет много восклицаний о прелести сцен и характеров, и эстетично-аптекарские, с строгою поверкою того, везде ли точно, по эстетическому рецепту, отпущено действующим лицам надлежащее количество таких-то и таких-то свойств. ⟨...⟩ Мы не чувствуем ни малейшей охоты пускаться в подобные колкости». Более того, критик «Современника» наперед ждет агрессивных отповедей от своих журнальных коллег, включая статью в контекст современных литературных противостояний: «*Истые критики* и упрекнут нас опять, что статья наша написана не об *Обломове*, а только *по поводу* Обломова».[3]

Вышедшая в «Библиотеке для чтения» (1859. № 12) рецензия Дружинина «„Обломов“. Роман И. А. Гончарова. Два тома. СПб. 1859», на первый взгляд, обманывает ожидания критика «Современника». Академически нейтральное название статьи, обстоятельный, даже вяловатый экскурс в историю европейских литератур, множество употребляемых по аналогии с романом Гончарова имен и фактов из разных времен и пластов культуры, неспешный подход к непосредственному анализу «Обломова» как бы «опутывают» роман Гончарова множеством параллелей и связей, приглушая его острую современную доминанту. Тем неожиданнее звучит энергичное по слову, близкое добролюбовскому по социальной остроте суждение Дружинина об Обломове и обломовщине: «Обломов и обломовщина: эти слова недаром облетели всю Россию и сделались словами, навсегда укоренившимися в нашей речи. Они разъяснили нам целый круг явлений современного нам общества, они поставили перед нами целый мир идей, образов и подробностей, еще недавно нами невполне сознанных...».[4]

Однако здесь концепция обломовщины и представления о типе Обломова принципиально противоположны добролюбовским. Для Добролюбова самое важное в типе Обломова — социальный аспект, определяющий место героя в ряду «лишних людей», и связанные с этим поиски нового героя-деятеля. Рассуждения писателя о глубине натуры и «голубиной душе» Ильи Ильича кажутся критику художественно немотивированными.

Для Дружинина Илья Ильич Обломов — столь же несомненно коренной тип русской жизни, но «между Обломовым, который безжалостно мучит своего Захара, и Обломовым, влюбленным в Ольгу, может, лежит целая пропасть, которой никто не в силах уничтожить».[5] По Дружинину, настоящий Обломов — человек нежной души, утонченных и бескорыстных чувств, и именно в этом качестве он представляет типические свойства русской натуры. В «глубинах» текста, в середине статьи Дружинина, как бы спрятано прямое полемическое высказывание, имеющее конк-

[3] *Добролюбов Н. А.* Собр. соч.: В 9 т. М.; Л., 1962. Т. 4. С. 308.
[4] *Дружинин А. В.* Собр. соч. / Под ред. Н. В. Гербеля. СПб., 1865. Т. 7. С. 586.
[5] Там же. С. 587.

lib.pushkinskijdom.ru

ретный, но не личностный адрес: «Напрасно многие люди с чересчур практическими стремлениями усиливаются презирать Обломова и даже звать его улиткою: весь этот строгий суд над героем показывает одну поверхностность и быстропроходящую придирчивость».[6] Полемика приобретает вид антиполемического высказывания: вечные смыслы и идеи противопоставляются быстро уходящим полемико-публицистическим установкам. Статья Дружинина, казалось бы, не ориентирована на возражение «Современнику» и его главному критику, но она так очевидно противостоит добролюбовской не только кругом идей и выводов, но по жанру, заголовку, композиции, отбору материала, стилю, что возникает вопрос, не полемичны ли сознательно все эти элементы. Объективно такая зависимость может просматриваться.

Литературная критика по своей природе стремится к «сегодня», к одномоментности, к современности как центральной точке истории, но вместе с тем критика объективно включена в длящийся процесс. В реальном ее бытовании полемика (даже полемика синхронного типа) выступает как звено процесса. Чаще всего полемика возникает в журналах, и реплики спорящих критиков сменяются во времени: для того чтобы опровергнуть мнение участника дискуссии, нужно дождаться публикации его статьи. Так даже синхронный диалог обретает свою диахронию. Благодаря полемике преодолевается самозамкнутость единичной критической позиции: мнение критика о факте (или фактах) искусства вступает во взаимодействие с суждениями предшественников и современников (противников, союзников, нейтралов) и оказывается «одним из» в многоголосье культуры. Правда, в пределах своей статьи оппонентов и союзников из всего хора критик выбирает сам и «ответного голоса» здесь не имеет. Диалоги, куда включаются голоса оппонентов, в пределах статьи служат выражением полемической позиции ее автора. В историко-литературной перспективе полемика может длиться, переходя из журнала в журнал, одно издание многократно отвечает другому, но в каждом конкретном случае хозяином положения в полемике оказывается автор статьи. Его слово остается последним в момент чтения: «Публике-то что? а публика, как судья беспристрастный, всегда соглашается с тем, кто последний жалуется ей».[7] Полемика не только стимулирует литературный процесс, обостряя диалектические отношения «архаистов и новаторов», она в значительной мере влияет на профессиональную судьбу критиков и внешне (в результате полемики журнал может быть закрыт, а критик подвергнут репрессиям), и внутренне, страхуя журналистов от излишней авторитарности и давая творческие импульсы.

Если критику в целом называют показателем развитости литературы, то полемика — это показатель зрелости самой критики. У истоков русской классической критики Пушкин предостерегал ее от ярости взаимных обвинений и нападок на лица: «„Сам съешь“. Сим выражением в энергическом наречии нашего народа заменяется более учтивое, но столь же затейливое выражение: „обратите это на себя“. ⟨...⟩ „Сам съешь“ есть ныне главная пружина нашей журнальной полемики. ⟨...⟩ Поэту вздумалось описать любопытное собрание б у к а ш е к. — Сам ты букашка, закричали бойкие журналы, и стихи-то твои букашки, и друзья-то твои букашки. Сам съешь».[8]

---

[6] Там же.
[7] *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. М., 1964. Т. 7. С. 180.
[8] Там же.

lib.pushkinskijdom.ru

Белинский задумывался о той границе, где полемика трансформирует природу литературной критики: «Всякое критическое рассмотрение, имеющее своим предметом не прямо изящное, а что-нибудь имеющее к нему отношение, есть не критика, а полемика, как бы оно ни было скромно, вежливо, тихо и безжизненно. Статья о мнениях какого-нибудь журнала об изящном есть критика, статья о самом журнале есть полемика или простое суждение. Статья о сочинениях истинного поэта, в которой доказывается, что он есть истинный поэт, или статья о сочинениях поэта-самозванца, в которой доказывается, почему он есть поэт-самозванец, такая статья есть критика; статья о произведении человека, которого никто не думал почитать поэтом и которого сочинения не идут под поверку теории, есть полемика. ⟨...⟩ у нас всякая статья, в которой судится о каком-нибудь литературном предмете, называется критикою».[9]

Не будем уличать Белинского в том, что понятие полемики не отделяется у него от публицистики, что оно не вполне соответствует нашим сегодняшним формулировкам. Ценность его размышлений в ином — в стремлении отграничить критику от сходных с ней явлений, возникающих на рубежах разных жанров и сфер культуры. Высокость предмета литературной критики была для Белинского бесспорной и определялась органической связью критики с художественной литературой, ее предметом, ее первоистоком: «...критика так важна, так всемогуща», потому что она «движущаяся эстетика» (II, 123). Оберегая критику от внелитературных страстей и суждений, Белинский не принимает связанные с иными сферами полемику и публицистику, но отводит им внеэстетическую роль.

В собственной практике, сколь острыми ни были бы несогласия, Белинский следует этим представлениям. Плодотворность учета границ литературной критики особенно очевидна, когда оппоненты равны как в постижении искусства, так и в искренности и благородстве. Диапазон дискуссии Белинского с К. С. Аксаковым очень широк: пути развития русского и мирового эпоса, характер традиций в поэме Гоголя «Похождения Чичикова, или „Мертвые души“», понятие сатирического в литературе, связь автора «Мертвых душ» с современностью и его место в ней и т. д.

Полемические возражения К. С. Аксакова построены как цепь доказательств своей правоты и полны достоинства. Он старается быть убедительным и точным даже тогда, когда обвиняет критика «Отечественных записок» в передержках и не скрывает своего раздражения: «Впрочем, чтобы выразиться поучтивее, скажем, что рецензент поступил очень *странно*, представив статью мою совершенно иначе, нежели как она написана; он употребил к тому известное в журналах средство: вырывая местами по нескольку строк и выражений с прибавлением собственных замечаний; таким образом, возражение его может назваться выдумками по случаю такой-то брошюрки».[10] Аксаков старается быть предельно корректным (не называет возражения Белинского «выдумками», а пользуется смягченной модальностью — «может назваться»). Нежелание сводить статью к полемическому аспекту заявлено автором прямо: «Мы не хотим пускаться с «Отечественными записками» в объяс-

[9] *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1953. Т. 2. С. 123. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

[10] *Аксаков К. С., Аксаков И. С.* Литературная критика. М., 1981. С. 151.

lib.pushkinskijdom.ru

нение смысла слов наших, ими умышленно или неумышленно искаженного...» Последнее уточнение особенно характерно: Аксаков вовсе не желает упрекнуть Белинского в злонамеренности, он возвращает разговор к Гоголю и «Мертвым душам», подробно мотивируя свои выводы. Полемика уходит внутрь рассуждений: «Я именно говорю, что „Мертвые души“ не „Илиада“, предупреждая слова рецензента и ему подобных».[11] Потребность доказывать, а не только провозглашать свои идеи делает эту полемику уместной, содержательной и оправданной, хотя ее участники прибегают и к острому слову, и к очевидной иронии. К. Аксаков пишет, например, о Белинском: «Возражения его можно назвать выдумками по случаю такой-то брошюрки». Белинский не уступает в издевке: «Мысли автора брошюры о Гоголе и его творениях так оригинальны, так отважны, что едва ли кто-нибудь осмелился бы разделить с ним славу их изобретения» (VI, 253). Возражения как с одной, так и с другой стороны обращены к художественному объекту, полемические средства тщательно выверены.

Спор равных высвечивает разные стороны поэмы Гоголя. Наличие и правомерность противостоящих точек зрения проявляют не только индивидуальные позиции людей ярких и талантливых, но и существенные эстетические и идеологические концепции в культуре 40-х годов XIX века. Не произойди этот спор, картина русской критики была бы беднее, однообразнее, шаблоннее, а творчество Гоголя потеряло бы не только для современников, но и для потомков многие свои грани.

Брань и взаимные упреки никогда не украшали критику, но до тех пор, пока объектом разговора в ней оставалась литература, эмоциональные всплески не действовали разрушительно. Они были более или менее достойным дополнением к основному содержанию статей, порой существенно это содержание обогащая. Однако не зря говорил Белинский об ином журнальном жанре — статьях «окололитературных», которые он в отличие от критики называл полемикой.

В истории русской критики такого рода полемические статьи изредка становились центром журнальной жизни. Не всегда можно учесть разнообразие причин, ведущих к подобному состоянию критики. Очевидно только, что оно впрямую связано с эпохами общественного безвременья, с моментами, когда повышенный накал общественно-литературных страстей не находит конструктивного разрешения. Существенно влияют, видимо, цензурные условия и вообще все формы государственного воздействия на литературу и журналистику. Но так или иначе литературно-критическая статья в таких обстоятельствах перерождается не в гражданскую публицистику, а в особый феномен — статью, сюжет которой движется полемическими импульсами. Полемика перестает быть средством утверждения и пропаганды эстетических идей, она оказывается «самовозгорающимся» пожаром.

Диалог критика с читателем в такой статье редуцирован: сведен к репликам-обращениям («читатель»), либо более обширно представлен в экстатических возгласах автора статьи, либо вообще уступает место всеобъемлющему спору с антагонистами. Как правило, не называются конкретные художественные произведения; если это и происходит, то литература становится не предметом анализа, а знаком эстетических или часто идеологических пристрастий, которые приписываются противнику. Аллюзии накладываются одна на другую. Текст статьи

[11] Там же.

lib.pushkinskijdom.ru

превращается в шифровку, для разгадывания которой читатель должен быть не столько тончайшим знатоком современной литературы, сколько внимательным наблюдателем, следящим за бесконечной цепочкой взаимных журнальных обвинений, фактами биографий критиков и писателей.

Сатира, переходящая в клевету «на лица», становится явлением, которое воспринимается, видимо, в этих обстоятельствах если не как этически дозволенное, то во всяком случае как допустимое при некоторых оговорках. «Мы решительно не одобряем чересчур резкого тона этого послания, ни его бесцеремонных полемических приемов, а печатаем его единственно во уважение его цели, которая действительно стоит того, чтобы для ее достижения употребить даже те неодобрительные средства, которые употребил автор полемики», — так прокомментировала редакция «Современника» публикацию статьи М. А. Антоновича «„Стрижи". Послание Обер-стрижу господину Достоевскому»,[12] вызвав этим ехидный ответ адресата: мол, редакция «Современника» «надеется, что такие именно приемы и будут способствовать ей к достижению ее цели».[13]

Внутренняя авторитарность, и вообще присущая литературной критике, возрастает до полной нетерпимости к иному мнению. Потребность коррекции суждений и оглядка на общую картину культуры сменяются эгоцентрической убежденностью в своей непогрешимости, а еще более — в безоговорочной вине антагонистов. Схватка идей оборачивается клубком взаимных обвинений, распутать который не под силу даже самым талантливым. Страсти накаляются до невозможности «остановиться — оглянуться» даже для самых трезвых. Критика попадает в «мертвую зону». С таким явлением мы встречаемся в литературно-журнальной жизни середины 60-х годов XIX века. Отрицание эстетики в теории Писарева эпохально сказалось, видимо, не только в антиэстетических суждениях и обращении критики с художественным текстом (вольности в цитировании и пересказе), не только в перерождении литературно-критической статьи в публицистическую, но и в расцвете «закритического» жанра полемики без прямого эстетического объекта.

Еще в 30-е годы Б. Я. Бухштаб, комментируя статью В. А. Зайцева «Глуповцы, попавшие в „Современник"», обращал внимание на особые сложности, встающие перед исследователями критики «трудного времени»: «...и те из поднятых вопросов, которые могут быть названы принципиальными, во всяком случае не являются коренными вопросами философского или социально-политического мировоззрения, что ставит большие трудности перед исследователями принципиальных основ этой полемики, приходящими к выводам почти что противоположным».[14]

Если подходить к такого рода полемическим статьям с общими мерками, которыми оценивается литературная критика, выводы оказываются не только недостаточно полными, но порой неадекватными. Малорезультативно и рассмотрение такого рода статей как собственно публицистических. Данный способ журнально-критического бытования требует специального осмысления и описания. Мы видим некоторые существенные черты этого жанра во фрагментах полемики «Современника» с журналами братьев Достоевских.

---

[12] Современник. 1864. № 7. С. 38.
[13] Эпоха. 1864. Июль. С. 4.
[14] *Зайцев В. А.* Избр. соч.: В 2 т. М., 1934. Т. 1. С. 489.

lib.pushkinskijdom.ru

Фактология этой полемики, идеологические и эстетические платформы ее участников, динамика обмена статьями-ударами, стилистика полемики Достоевского и Щедрина не раз были объектами литературоведческих исследований. Если в данном случае приходится еще раз обратиться к достаточно известному материалу, это диктуется особой целью частного изучения. Речь пойдет о феномене содержательного выхолащивания критической статьи. Из нее «вымываются» важнейшие элементы, замещаясь неким конгломератом квазидиалогичности, квазисовременности, квазиобращенности к существенным моментам литературы и жизни. В этом плане полемический диалог критиков двух журналов 60-х годов может быть рассмотрен как возникновение своеобразного самозамкнутого, хотя напряженно функционирующего внутри себя явления, — эпифеномена «мертвая зона» полемики.

Огромные дарования Салтыкова-Щедрина и Достоевского, богатейшие возможности их сатирических палитр, несомненное литературное мастерство, одушевленное полемическим запалом, не спасают положения, а лишь подчеркивают конечную безрезультатность журнальных выступлений, в которых уж нет места ни собственно литературным, ни общественным явлениям, где «смертный бой» становится самоцелью, где блеск остроумия изощрен ради того, чтобы унизить, растоптать противника на глазах пораженного этим турниром сатирических дарований читателя.

Сущность «мертвой зоны» полемики подобна у всех участников баталии. Именно поэтому представляется возможным выявить ее, обратясь к журнальному выступлению Ф. М. Достоевского «Ответ „Свистуну“» и продолжающему его — «Опять „Молодое перо“. Ответ на статью „Современника“ „Тревоги «Времени»“ как к наиболее интересным явлениям рассматриваемого жанра.

Включение этого материала в статью мотивируется и иной причиной. Двухчастная публикация Достоевского — живой пример динамики перехода от собственно критической практики (первая часть дилогии) к практике сугубо полемической, результатом которой стала ее вторая часть — «Молодое перо».

Полемика журналов «Время» (1861—1863) и «Эпоха» (1864—1865) с «Современником» велась на протяжении всего издания первых.[15] Однако «Журнальные заметки» Достоевского («Время». 1863. № 2. Отд. II) начали новый ее этап, когда полнокровная критическая статья с полемическим пафосом переродилась в особый полемический жанроид. Очень значимыми в общем рисунке полемики оказываются состав и композиция «Журнальных заметок» Достоевского, которые содержат два достаточно самостоятельных произведения. Первое, хлестко названное «Ответ „Свистуну“», представляет острую литературно-критическую статью, продолжающую идеи более ранних высказываний Достоевского-критика, в частности «Г-н -бов и вопрос об искусстве».

Литературно-критическая ее суть — разъяснение спора идеологов «Времени» с Добролюбовым и его последователями, призывы к терпимости как основе журнальных отношений, причем горячность тона противоречит идее принятия разных правд. «Журнальные заметки»

[15] См. об этом: *Нечаева В. С.* 1) Журнал М. М. и Ф. М. Достоевских «Время». М., 1972. С. 266—287; 2) Журнал М. М. и Ф. М. Достоевских «Эпоха». М., 1975. С. 185—189; *Фридлендер Г. М.* Новые материалы из рукописного наследия художника и публициста // Лит. наследство. Т. 83. 1971. С. 97—107; *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1980. Т. XX. С. 299—330. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

lib.pushkinskijdom.ru

начинаются резко и раздраженно. Не отрицая того, что «сами иногда присвистывали» (XX, 72), автор в то же время намекает на новый тип «хлебного свистуна», «который продает свой свист и, главное, направление своего свиста за деньги тому, кто больше даст, и таким образом свищет на первого встречного по заказу» (XX, 72—73). Но многословные раздраженно-иронические фразы («Мы просим у вас извинения, милостивый государь, за некоторое многословие наше, заставившее вас, очевидно, потерять несколько драгоценных минут вашего драгоценного времени (потому что время для человека, ищущего правды, всегда драгоценнее, чем для человека, ищущего неправды)») (XX, 73) сменяются серьезным и достаточно уважительным разговором о диалектике взгляда «Времени» на деятельность Добролюбова, о методах и приемах полемики. Здесь демонстрируется стремление к объективности при бескомпромиссной верности своим убеждениям: «Оба эти отзыва выхвачены вами отрывками из середины статей наших. Представляясь отрывками, без последовательной связи с своим предыдущим, они кажутся гораздо более резкими, и видимое противоречие их между собою гораздо неожиданнейшим, чем на самом деле. Но мы все это вам уступаем и не хотим прибегать к таким мелким оправданиям, потому что, в сущности, и не нуждаемся в оправдании» (XX, 73).

Логические доводы усиливаются художественной «врезкой»: образ колотящегося головой об стену героя-мученика-праведника рождает обертоны чувств — от тоскливой и нежной жалости до досады и беспросветного отчаяния. «Вот, например, стоит перед вами человек, по житию чуть не праведник, убежденный в правде глубоко и свято, вы его уважаете, вы его, наконец, любите, и вдруг этот прекрасный господин, в одно прекрасное утро и единственно, чтоб достигнуть своей благороднейшей цели, начинает в ваших же глазах колотиться об стену головой, — пишет Достоевский. — Откажете ли вы ему тогда в возвышенности духа и в том, что он проникнут святою и праведною мыслью? Очевидно, нет: он в жертву самого себя, свою голову приносит, так что все это может остаться при нем — то есть и глубокое убеждение, и святость, и праведность. Откажете ли вы ему в том, что он великий боец за правду. ⟨...⟩ Разве вы таких бойцов не видывали? ⟨...⟩ Он в средствах и только в средствах ошибается, не так взглянул на предмет...» (XX, 74).

Перед нами зарисовка-парабола, почти достоевский «анекдотик», но анекдотик по-достоевски же высокий. Здесь эта картинка играет роль, подобную, например, рассказу о лисабонском землетрясении в статье «Г-н -бов и вопрос об искусстве». По идее автора, воздействие на читателя художественной образности углубляет смыслы прямых высказываний, смягчает категоричность, придает конкретным, сегодняшним фактам общечеловеческий масштаб. Достоевский защищает Добролюбова от его слишком прямолинейных последователей. Критик предостерегает их, по его мнению, боящихся до конца осмыслить трагические пути своих учителей, от опасности сотворения кумиров в истории: «Он только *ошибался* и больше ничего. Разве умные люди не могут ошибаться? Да гениальные-то люди и ошибаются чаще всего в средствах к проведению своих мыслей, и часто чем гениальнее они, тем и крупнее ошибаются. Вот рутина, так та реже ошибается» (XX, 74).

Образ критика «Современника» сравнениями поднимается до высоты исторического гения, в крайнем случае выдающегося таланта. В качестве примеров приводятся Петр Великий, Сперанский, Игнатий Лойола. И при этом от лица «свистунов», защищающих лидера, Достоевский бросает

lib.pushkinskijdom.ru

капризно-фанатическую реплику: «Да, но Добролюбов не мог так, как они ошибаться! — говорите вы, и это — голос всех последователей Добролюбова. — Он был без ошибок, он не мог ошибаться» (XX, 75) — и комментирует: «Такого детского и смешного поклонения мы не можем иметь». В разговоре о «свистунах» автор статьи прибегает к иной, чем в параболе о праведнике, образности. «Свистун» наделен Достоевским собственным голосом; короткая реплика «наследников» Добролюбова красноречивее характеризует молодых оппонентов из «Современника», чем прямые оценки критика, чем «несобственно прямой» диалог с ними же о праве человека на ошибку. Этот прием совмещения аналитических возражений противникам и штрихов их художественного сатирического изображения станет ведущим во второй части «Журнальных заметок».

Достоевский пытается уверить, что в его позиции нет противоречия: расхождения с Добролюбовым во взгляде на народ и его возможности никак не влияют на этическую оценку личности одного из вождей «Современника». Он впрямую не обвиняет нынешнюю критику журнала-антагониста в догматизме, но упрек такого рода звучит в противопоставлении способности к развитию Добролюбова (Достоевский, видимо, допускает самые неожиданные повороты в этом развитии) и самоуверенной неизменности его последователей: Добролюбов мог бы, «если б остался жив, во многом изменить свой взгляд на вещи, ⟨...⟩ найти другую, *настоящую* дорогу к своей цели, только одной своей благородной и праведной цели он не мог изменить никогда» (XX, 75). Мы слышим здесь тему Белинского, с его непрестанными духовными исканиями и неистребимой внутренней цельностью. И в самом деле примером в статье становится именно Белинский, «благороднейший из благороднейших деятелей русских»: «одной правде он не изменял никогда» (XX, 75).

Обвиняя «свистунов», Достоевский ощущает себя хранителем подлинных ценностей журнала-антагониста. И в этой роли он обращается к очень значительной для писателя в то время и все более острой в дальнейшем теме авторитета. Тема варьируется применительно к разным положениям и ситуациям, но уже здесь авторитарность для Достоевского — потенциальный источник фанатизма, который представляется ему крахом не только критической мысли, но мысли вообще, тем рабством, борцом с которым он называл Добролюбова: «...благодаря святочтимой молодежью памяти Добролюбова, эти бездарные, единственно только тем, что прикрываются авторитетом Добролюбова, который бы их сам отверг, все-таки имеют некоторое и чрезвычайно вредное влияние на молодежь. ⟨...⟩ Вся штука вышла из того, что вы не хотели даже и предположить, чтоб умный и свято проникнутый любовью к правде человек мог ошибаться! Да что это за безграничное поклонение перед авторитетами! Что за *служебность* (мы нарочно выбираем слово помягче) перед человеком, которого почитаем и уважаем. По нашему мнению, можно уважать безо всякой служебности» (XX, 76). По Достоевскому, «служебная» готовность бездумного подчинения сочетается с амбициозностью, ущемленностью. Это два полюса одного и того же искажения здоровой человеческой природы. Трогательно высокую картинку, рисующую «ошибку» праведника, как бы уравновешивает обычный достоевский «анекдотик», так в тексте и названный: «Многие лезут-то ведь не для правды, а с тем, чтоб как-нибудь оскорбить, оговорить. Самолюбие в них до последней болезненности раздражено, так что отца родного готов на рынке продать, только чтоб дали ему вас ущипнуть. Не отвечать же

lib.pushkinskijdom.ru

таким, разумеется. Притом же тупость, тупость... Да кстати, вот вам один анекдотик из сотен с нами случившихся...» (XX, 76).

Анекдотец, который «вовсе не заключает в себе той злокозненности и злокачественности, о которых мы сейчас говорили», — выступление Достоевского в защиту, как бы мы сегодня сказали, плюрализма мнений: «Сошлись, положим, г-н Родевич и г-н Сокальский. Оба они и прогрессивны и гуманны; оба стремятся к той же цели. Но во взгляде на дело, но в средствах к достижению цели они расходятся радикально и вот — заспорили. Неужели один из них должен уж непременно сейчас же сделаться и не прогрессивным и не гуманным, потому только, что он не согласен, противоречит? Противоречие противоречию рознь. Ведь у них цель одна. Да они и оба могли ошибаться и в то же время оставаться и прогрессивными и гуманными. По тысяче человек иногда сходятся и спорят в парламентах, и бывает, что один идет против всех, и впоследствии оказывается, что он-то и был прав. Что ж, неужели все остальные 999 мошенники и дураки или не прогрессивные и не гуманные?» (XX, 77).

Проблема терпимости к инакомыслию поставлена Достоевским очень глубоко: это не только признание права другого на собственное мнение и свою правду, но и равноправие этих правд, «неподсудность» принципиальных взглядов и позиций полемическому обвинению. И вдруг во второй части статьи — острые нападки на противников, исключающие разговор всерьез. Видимо, очень существенно замечание критика, вскользь мелькнувшее в «анекдотике»: «Противоречие противоречию рознь». «Молодое перо» — противник, с которым Достоевский счел нужным говорить в иной, чем прежде, манере.

Вторая часть статьи — «Молодое перо», памфлетно-фельетонная, словно нарочито опровергает только что звучавшие призывы к терпимости и ярко демонстрирует те приемы, против которых критик выступал. Все движение мысли определяет некий гаерски-фельетонный звук. Он возникает с именем Брамбеуса, когда Достоевский обвиняет «Современник» в возвращении к традициям «Библиотеки для чтения»: «Брамбеус! решительно Брамбеус! Прочел с удовольствием. Фыркал, прыскал со смеху. Пыхтел, задыхался. Потел! Игриво. Молодое перо. Талант. Каратель пороков. Упование России... Игрун, визгун, танцует. Далеко пойдет. Молодец» (XX, 78).

Пародирование стиля осмеянного еще Белинским и Чернышевским журнала очевидно, но автор не доверяя, видимо, слуху читателей, дает сноску: «Невинное подражание слогу барона Брамбеуса, сделанное не без цели» (XX, 78). Какова же эта неназванная цель? Уничтожение противника пародийными средствами? Да, но не только. Возникает ощущение, что Достоевский, очень тонко чувствующий специфику жанра, не может удовлетвориться первой, «серьезной» частью «Журнальных заметок». «Свист» и логическая эмоциональность традиционной статьи находятся как бы в разных плоскостях. «Свист» требует ответа «свистом». Но, как сказал Пушкин, «сатира не критика — эпиграмма не опровержение». Однако и научная критика не опровергает эпиграмму, журнальная действительность потребовала от Достоевского сатирического оружия.

Незначительный литературный эпизод с подписью А. Скавронского становится поводом для сатирической характеристики журнального коллеги из «Современника»: «Молодое перо. Надо дать пищу сатирическому уму. Искусство для искусства». Статья недвусмысленно посвящена Сал-

lib.pushkinskijdom.ru

тыкову-Щедрину, но при кажущейся биографической точности оскорбительных намеков между реальным сотрудником некрасовского журнала и героем памфлета — большой зазор. «Молодое перо» — художественно-публицистический образ; юная задиристость, жизненная и литературная неискушенность — основа личности героя памфлета: «Вы начинающий талант, блестящий — это правда, но послушайте, однако, нас, стариков. Не тратьте даром молодых сил, сил юных, пылких, неопытных» (XX, 78). Вместо конкретного противника в журнальном споре Достоевский рисует собирательный портрет молодого «свистуна», как бы пришедший из первой части «Журнальных заметок». Только доводы и убеждение сменяются теперь насмешками и поучениями в предельно неуважительном тоне. Весь дальнейший сюжет представляет нарастающий поток обвинений-советов «Молодому перу». Длинноты и повторы, многократное варьирование укоров и издевательских характеристик «Молодого пера» придают самой миниатюре Достоевского оттенок фельетонов Сенковского, Панаева, Дружинина.

Тот же образ организует сюжет журнальной реплики Достоевского «Опять „Молодое перо“. Ответ на статью „Современника“ „Тревоги «Времени»“». Каскад насмешек и оскорблений растет, а мысль не движется, да и образ «молодого пера» не обогащается: «О молодое перо! Какой визг из-за того, что вам отдавили ножку. А вспомните-ка, молодой, но блестящий талант, вспомните, как вы куражились в феврале над А. Скавронским за его „Литературную подпись“» (XX, 83). В соответствии с этим придуманным им образом амбиции из-за «отдавленной ножки» Достоевский предлагает «Современнику» переписать статью в ином жанре и дать произведению иное название: «И вышел водевиль „Отдавленная ножка, или Отмщенный А. Скавронский“» (XX, 84). Требуя соблюдения в полемике хотя бы малейших литературных приличий («к чему доходить до такого бешенства, до такого нервного сотрясения, до такой пены у рта!» — XX, 85), Достоевский сам не уступает противнику в энергии брани: «Ведь вся статья ваша — только „головешкина“ отрыжка и ничего больше. ⟨...⟩ Я искренно любовался, глядя на вас, — любовался этой прытью, этим молодым прискоком и вывертом, этими, так сказать, первыми радостными взвизгами молодого литературного дарования. Я люблю эти первые взвизги, молодой человек! Вы показались мне в некотором смысле гусаром в русской литературе, молодым, краснощеким корнетом отечественной словесности» (XX, 85).

Авторское «я» становится развязным и нагловатым. «Звук» скандала окрашивает равно голоса обвинителя и обвиняемого. Доводы, факторы подменяются в статье различными художественными фрагментами, вплоть до психологических этюдов, причем в самом рисунке извращенной амбиции очевидны все же черты художественной прозы Достоевского: «Но зато, помните ли, помните ли ту грустную минуту, когда вы пришли домой и, наконец оставшись один, дали волю всему, что сдерживали в груди вашей? Помните ли, как вы разломали стул, разбили вдребезги чайную чашку, стоявшую на вашем столе, и, в ярости колотя что есть силы обоими кулаками в стену, вы клялись с пеной у рта написать такую статью, такую ругательную статью, что стоял мир и будет стоять — а такой статьи еще не бывало до сих пор ни на земле, ни в литературе! ⟨...⟩ О, поверьте, что мне не надо было подкупать наборщиков вашей типографии (в чем вы нас упрекнули), чтоб узнать, что все так и было, то есть и разбитая чашка, и кулаки в стену, и проч., и проч. Я

lib.pushkinskijdom.ru

предузнал все это единственно одним воображением, но предузнал по духу, по тону вашей ответной статьи» (XX, 86).

Достоевский вольно или невольно сближает персонажей своих парабол-анекдотиков. Праведник, которому, по мнению критики «Эпохи», нельзя отказать в уважении, и презираемая «отдавленная ножка» ведут себя практически одинаково: первый колотится головой об стену, второй стену колотит кулаками. И в том и в другом случае — истерика, вызывающая сомнение, мягко говоря, в психическом равновесии героев «анекдотиков». Праведник и тщеславное «молодое перо» ведут себя «по-достоевски», и впечатление от них, по крайней мере сейчас, складывается под знаком их общего литературного генезиса, хотя в контексте полемики автор разводит персонажей парабол и мотивирует это двояко.

Самоочевидно уважительное отношение критика к безымянному праведнику, к его высоким помыслам, к его поиску истины как цели, ради которой тот живет и дышит. Но «колочение» головой об стену невольно ассоциируется с ощущением тупика, осознанием ложности пути и невозможности возвращения на путь истинный. Это истерика безысходности, где присутствует оттенок фанатизма (лбом стену прошибу, но не отступлю). Однако Достоевский извиняет и отчаяние, и бесплодность действий праведника, впавшего в ошибку. Он не называет прямой причины, приведшей к исступленному состоянию — колочению головой об стену, и притом прилюдно («на ваших глазах»). Причина подменена целью — единственно ради истины. Эта подмена очень значима. Она переводит «аномальное» поведение праведника в разряд исключительных поступков. Это, так сказать, «высокая болезнь», это неподсудная профанам, хотя и способная вызвать их радость, ошибка человека, далекого от рутины, «которая ошибается реже».

Истерика «отдавленной ножки» откровенно вызвана ущемленным самолюбием человека, потерпевшего поражение и горящего жаждой отомстить за унижение. Она тоже выражение бессилия, но это низменное бессилие гипертрофированной эгоистической амбиции, которая способна породить не сострадание, а злорадный смех.

Авторская мотивация поведения персонажей двух парабол разводит праведника и оскорбленное «молодое перо» в плане оценки.

Второй момент, дифференцирующий направленность почти тождественных поступков героев «анекдотиков», кроется в генезисе персонажей, как его видит и вводит в текст «Журнальных заметок» сам Достоевский.

В первом случае перед читателем некий предельно обобщенный пример. Праведник никоим образом не связывается автором с конкретной личностью. В иерархии объектов изображения и оценки в статье «Ответ „Свистуну“» праведник — фигура несравненно более абстрактная, нежели стоящий с ним в параллели образ покойного Добролюбова. Благодаря такому приему весь фрагмент с праведником, в том числе и его истерика, переводится по отношению к конкретным оценкам ведущего критика «Современника» в план, освобожденный от «злобы дня», по сравнению с конкретикой прямого сюжета статьи — спора, обличающего противника из журнала Некрасова.

В параболе об «отдавленной ножке» Достоевский упорно настаивает на предельной точности в описании истерики «молодого пера». Он акцентирует верность своего художественного предвидения, психологическую проницательность, знание природы человека вообще и носителя ущемленной амбиции в частности. Здесь перед читателем случай, прямо противоположный «микрогенезису» праведника. Объект изображения в

lib.pushkinskijdom.ru

параболе о бессильной ярости «отдавленной ножки» нарочито заявлен как несомненный, абсолютно адекватный портрет конкретного и всем известного лица — критика, ведущего в журнале Некрасова полемику-войну против изданий братьев Достоевских.

И все же результат соотношения персонажей не сводится к полярному разведению праведника и «отдавленной ножки». Подспудно преодолевая разницу генезиса, авторских мотиваций и оценок, самоочевидное сходство действий героев «анекдотиков» «перебарывает» и первое, и второе, и третье. Перед читателем статьи Достоевского возникают образы «пробивателей стен», людей, поставленных в безвыходное положение и неспособных принять его как единственно данное, неспособных примириться с ним.

Отблеск высокости праведника как бы подсвечивает комическую фигуру «молодого пера», который волею судеб принял эстафету Добролюбова и в меру сил и способностей продолжает направление, открытое старшим современником, даже если на этом пути ему приходится «переиродить Ирода», быть вернее в следовании Добролюбову, чем мог бы желать сам покойный критик. Ведь Достоевский, создавая в «Ответе „Свистуну“» свою интерпретацию личности и деятельности Добролюбова, подчеркивал в критике «Современника» способность к перемене позиции.

«Молодое перо» оказывается в контексте полемических заметок Достоевского не только постоянным объектом сатирических уколов и насмешек, но и продолжателем линии журнала-оппонента, узкой, ложной, с точки зрения «Времени» и «Эпохи», а главное — полемически иной.

Так даже отходы от магистрали критического сюжета в конечном счете выстраивают его направление, а разнонаправленные удары по оппоненту, наносимые в азарте полемики, сливаются в выражении нетерпимости к носителю иной, а в контексте полемики — вражеской, т. е. не имеющей права на существование, позиции.

Если у мастеров слова художественные «врезки» в какой-то мере организуют сюжетное движение, то у рядовых критиков, также обращающихся к беллетристическим картинкам как способу оживления разговора с читателем, такие средства не имеют ни литературной, ни литературно-критической ценности. Как бы ни старался, например, В. А. Зайцев украсить свой текст фельетонными отступлениями, они остаются словами ради слов: «Наконец-то, подумал я, прочитав фельетон первой книжки „Современника“, наконец-то и этот блудный сын возвращается под родительский кров, где, по всей вероятности, не замедлит найти упитанного тельца! Наконец-то наш маскарад, кажется, окончательно подходит к концу: маски снимаются, сбрасываются таинственные домино, и загадочные турки и испанцы превращаются в давно знакомые нам лица. ⟨...⟩ Наиболее нетерпеливые давно уже угощаются обильными яствами, другие, более упорные, только теперь решаются снять с себя различные интересные костюмы».[16]

Предметом разговора (точнее, осмеяния, а порой и оскорблений), центром сюжета этого особого типа журнального высказывания становится личность литератора-противника, поэтому так важны в полемике анонимность или авторская подпись статьи, поэтому так заострена проблема автора при полемике вокруг памфлета «Стрижи». Победно, словно это решает все проблемы, М. А. Антонович дурачит Достоевского и всю журналистику, присваивая авторство: «Бедные стрижи! Вы сделались

[16] *Зайцев В. А.* Избр. соч.: В 2 т. М., 1934. Т. 1. С. 207.

lib.pushkinskijdom.ru

жертвою самой смешной мистификации: вас надули, автор стрижей вовсе не г. Щедрин, а я, ваша месть попала не туда...»[17]

Азартная брань вытесняет из статьи все: анализ художественного материала, разговор о литературном процессе и его тенденциях, даже соотнесение фактов искусства с жизнью. Смысл и структура статьи — поток причудливо связанных между собой обвинений и обидных уподоблений, обращенных к собратьям по литературному делу. Происходит нивелировка стиля, возникают сатирические блоки-штампы, журналы обвиняют друг друга в заимствовании оскорблений. На самом же деле совпадающие порой слово в слово сатирические пассажи вовсе не означают близости, а тем более идентичности позиций. Они, скорее, знак полемической моды. В потоке взаимных нападок М. А. Антоновича трудно отличить от В. А. Зайцева, а иногда и от Писарева, и от Салтыкова-Щедрина, и от Достоевского.

Даже у Щедрина и Достоевского природа критики, пробиваясь через сатиру, пародию, художественные фрагменты, не могла осуществиться вполне. Гениальные дарования писателей не спасли журнальную ситуацию от кризиса. «Мертвая зона» полемики не породила ни литературно-критических прозрений, ни точных и объективных оценок — «движущаяся эстетика» замкнулась в порочном круге. Такая журнальная практика создала особый культурный феномен, остроумно названный Пушкиным «Сам съешь».

Полемика для критики — оружие обоюдоострое. Оно может погубить литературную критику, лишив ее объекта-первоисточника и завладев ее «полем». Но отсутствие или ослабленность полемического общения в журнальной жизни, в свою очередь, ведет критику если не к вырождению, то к авторитарной односторонности, причем масштабы таланта не спасут критика от измельчания идей или упоенного фанатизма.

Очень горько писал об этом А. В. Дружинин, обращаясь к творческому пути Белинского: «Главная и существенная слабость критики гоголевского периода заключалась не столько в этой самой критике, сколько в той литературной среде, в которую и среди которой ей было суждено действовать. Критика сороковых годов не имела ни над собою, ни против себя никакой основательной критики. Далеко ниже ее, в неведомых литературных безднах, раздавалась пристрастная и жесткая полемика, не основанная ни на каких теориях, не приносившая с собой никакого плода, никакой полезной заметки. ⟨...⟩ Критики, равной себе — добросовестной и твердой, обильной проницательностью и правдою — критика сороковых годов никогда не имела. ⟨...⟩ И так, не встречая ниоткуда основательного противодействия, критика, теперь нами оцененная, должна была понести вред от избытка собственной силы своей. ⟨...⟩ Привыкнув к жесткости и неправде шумливых соперников, она слишком привыкла видеть жесткость, отсталость и неправду во всяком противоречии. Потеряв благоразумный контроль над собою, она вдалась в парадоксы, поспешные заключения, крайности всякого рода — и могло ли быть иначе, когда парадоксы, ею высказываемые, не встречали серьезного противоречия, когда ложные заключения и крайности не возбуждали возражений, достойных быть принятыми к сведению?»[18]

Дружинин справедливо указал на два аспекта, разрушительно влияющих на состояние критики как таковой. Первый из них носит

---

[17] *Антонович М. А.* Литературно-критические статьи. Л., 1961. С. 175.
[18] *Дружинин А. В.* Собр. соч. Т. 7. С. 195—196.

lib.pushkinskijdom.ru

характер общественный: залог благополучного существования и развития критики как отрасли литературно-общественной деятельности — присутствие различных точек зрения, базирующихся на солидных теориях, на развитых эстетических позициях. В этом случае слово «полемика» наполняется более общим смыслом — не столько сшибка мнений, сколько их множественность, разнообразие при равной силе аргументированности.

Вторая сторона явления, уловленного Дружининым, — момент личностный: сила гения, который, не имея возможности диалога с равными и на равных, несет урон от мощи собственного дарования, которому никто не в силах достойно противостоять. В последнем Дружинин видит не вину, а беду Белинского. «Не суждено, чтобы равный с равным» (М. Цветаева). Но обе причины ведут к одному следствию — объективному ущербу делу критики.

В исторической же перспективе достаточно частное высказывание Дружинина существенно не столько справедливой оценкой пути критика гоголевского периода русской литературы, сколько точным и действенным предостережением.

lib.pushkinskijdom.ru

Е. С. КАЛМАНОВСКИЙ

ПРОТИВОРЕЧИЯ ТВОРЧЕСКОГО СОЗНАНИЯ.

поэзия Ивана Аксакова

Стремление видеть в произведениях писателя более или менее наглядную цельность понять нетрудно. Однако неуязвимая цельность скорей всего принадлежит к области мыслимых идеальностей, чем бы таковые ни были порождены. Всякий живой человек — а следовательно, и живое его творение — содержит в себе естественные, органические противоречия. Таков удел всего, подлинным образом живущего. Разумеется, подобное представление очень и очень не ново, даже весьма старо. Но из этого не следует, что оно не может развиваться, приобретать современную опору.

Между тем в литературоведении, насколько нам известно, идея живой противоречивости художественного создания не получила веского обоснования, специального развития. Если, конечно, не вспоминать недавнего обыкновения списывать за счет «противоречий» у писателей прошлого все, что совсем не соответствовало или соответствовало неполно официально узаконенным нормативам.

Реально же в литературных произведениях обнаруживаются органические противоречия самых разных уровней: концептуальные, структурные, собственно стилевые, речевые и т. д. Разработка своего рода теорий противоречий в литературной науке на основе всего, что установлено, определено исследователями, — задача особая и долговременная. Здесь же наш предмет — куда более конкретный, даже частный. Стихотворения Ивана Сергеевича Аксакова — отнюдь не самый яркий и не самый сложный, но характерный пример живой противоречивости.

Все поэмы и почти все стихи Аксаков написал совсем молодым, в 40—50-е годы прошлого века. Затем по логике своего развития он пришел к прозе. К прозе публицистической. Она останется за пределами нашего взгляда, поскольку принадлежит более позднему времени и требует обширного историко-политического истолкования, без чего протягивать связи между Аксаковым ранним и позднейшим просто невозможно.

В одном из писем в начале третьего десятка жизни Аксаков сказал о себе: «Нет, какой я поэт! Во мне слишком много гражданина, который вытесняет поэта».[1] Эта самооценка имеет несколько вариантов, засвидетельствованных самим Иваном Сергеевичем и теми, кто вспоминал, рассказывал о нем.

Не особенно расходились с автором насчет природы его стихов и благорасположенные к нему современники.

«Ваш „Бродяга“, любезный И⟨ван⟩ С⟨ергеевич⟩, благородная, славная вещь; жаль только, что напряженность не мысли — а формы вредит иногда впечатлению. Ваши стихи имеют все качества поэзии, кроме того тонкого, неуловимого — того *запаха*, которым дышит, играя,

[1] Русский архив. 1895. Т. 3. № 12. С. 449.

lib.pushkinskijdom.ru

счастливая и свободная жизнь. Но откуда взять этого счастья в наше сухое, трудное и горькое время?»[2] — отзывался на поэму Аксакова в письме к нему Тургенев. Аксаков почел необходимым полностью с ним согласиться.[3]

«Впрочем, Аксаков, которого я всем сердцем люблю и уважаю, скорее *суровый гражданин*, чем художник»[4] — слова А. К. Толстого, сказанные спустя десятилетия после тургеневского отзыва.

Еще более позднего времени суждение другого Толстого — Льва Николаевича: «Я люблю Аксакова. Его порок и несчастье — гордость, гордость (как и всегда), основанная на отрешении от жизни, на умственных спекуляциях. Но он еще был живой человек» (письмо к А. А. Толстой, 1865).[5]

Слово «был» по отношению к здравствующему Аксакову объясняется, видимо, тем, что Толстой мыслит его в ряду других лиц, с которыми Аксаков ранее был биографически близко связан и от которых все же заметно отличался.

С одной стороны, стыдясь любых подделок и подлаживаний, Аксаков в своих стихах согласен был разговаривать только по-своему, а не как поэзии, в силу принятых представлений, присуще. Согласен лишь на собственный строй рифмованной речи. Выговорить в полный голос свою веру, свой суд и приговор — вот его цель. Достигается определенная свобода.

С другой стороны, Аксаков чем дальше, тем больше был все же чересчур «суров», добродетельно скован, жесткими принципами затруднял слитность с подвижной, безбрежной жизнью.

Схождение названных сторон, естественно, приводило автора стихов к сомнению как одной из основных форм мышления, жизневосприятия молодого Аксакова.

С юных лет он был общительным человеком, деятельным чиновником. Не деятельным, не исполняющим служебный долг Аксаков просто не мог быть по своей природе.

Одновременно первый же год службы, уже давший возможность многое увидеть, рассмотреть, понять, отразился у двадцатилетнего Аксакова «Жизнью чиновника» (1843).

В этой «мистерии» звучат разные голоса, разные мнения — и все же преобладает одно:

> От моего служебного труда
> Ни пользы никому, ни блага для отчизны,
> Ни светлой памяти, ни ясного следа![6]

Напечатать это юношеское произведение смогла лишь Вольная русская типография в Лондоне в 1861 году.

---

[2] *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Письма: В 13 т. М.; Л., 1961. Т. 2. С. 59.

[3] Русское обозрение. 1894. № 8. С. 478.

[4] *Толстой А. К.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1964. Т. 4. С. 144.

[5] *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч.: В 90 т. М., 1953. Т. 61. С. 121.

[6] Здесь и далее стихотворные тексты цитируем по изданию: *Аксаков И.* Стихотворения и поэмы / Сост., подгот. текста и примеч. Е. С. Калмановского. Л., 1960. Там же даны датировки, точные или предположительные, а также имеются указания на ненайденные стихотворения Аксакова (С. 247—249) с ошибкой: к ненайденным произведениям отнесены измененные строки из стихотворения «Зачем опять теснятся в звуки...». Стихотворение «Графу В. А. Соллогубу. Ответ (Напрасно мне твой стих певучий...)» было разыскано В. П. Вильчинским и опубликовано в журнале «Русская литература» (1971. № 1. С. 90).

lib.pushkinskijdom.ru

Среди стихов Аксакова 40—50-х годов есть простые по сюжету, житейские («Дождь», «Очерк»), есть дружеские послания. Всего этого, впрочем, немного.

По его собственному выражению из стихотворения «Блаженны те...», у него главенствуют «заботы дум». Заботы невеселые.

Притом, в отличие от иных стихотворцев-современников, склонных к печально-чувствительным монологам, поэтизации тоски и самого тоскующего лица, Аксаков речь ведет с твердостью и прямотой. Все досказано, жестко упрочено стихом. Иногда отчаяние, разочарование доведены до мыслимого предела:

Бесплодны все труды и бденья,
Бесплоден слова дар живой,
Бессилен подвиг обличенья,
Безумен всякий честный бой!
Безумна честная отвага
Правдивой юности — и с ней
Безумны все желанья блага,
Святые бредни юных дней!

(«Пусть гибнет все...»)

Но без «трудов и бдений» существование для Аксакова немыслимо. Потому-то речь и идет постоянно не об элегической печали, полнящей душу, а о скованных силах, о путях, наглухо заваленных ложью, о препонах, повсюду встающих перед человеком.

При всей тоске, при всем отчаянии подпочву стихов создает дух борьбы и подвижничества. По временам с жаркой внятностью он непосредственно вырывается в текст стихов.

В одном из самых драматических стихотворений «После 1848 года» сказано все же:

Стремленье, мученье и сомненье
От века нам, как видно, суждены!..

Стихи Аксакова исполнены «мученья и сомненья», но и без «стремления» ни жить, ни трудиться человек не может.

«Гражданское», общественное, общее для Аксакова первенствуют безоговорочно, прямо, открыто. Не случайно поэтическое «я» часто переходит в «мы» или «вы».

Для стихов Аксакова характерно преобладание интонации декламационно-ораторской, проповеднической.

Другое дело, что стихи эти по движению, по построению гораздо более обычного субъективны, нервны. Движение мыслей идет осложненно, противоречиво, совмещает различные состояния.

Опять-таки, с одной стороны, можно, казалось бы, утверждать, что автор воссоздает живой процесс, конкретную духовную реальность. Однако, с другой, этот процесс — при всех очевидных или подразумеваемых отсылках и датах — обычно предстает в очищенном, возвышенном виде («26 сентября», «В тихой комнате моей...», «Странным чувством объята душа...» и т. д.).

Когда Я. П. Полонский в стихотворном послании к Аксакову отождествил в своем адресате поэта и человека, Аксаков отвечал ему подружески, но резким несогласием:

lib.pushkinskijdom.ru

Я знаю — в час тоски тревожной
Мой жесткий стих тебя смутил
И ты хвалой неосторожной
Мои стремленья оскорбил.
Ты мир души не видишь тайный,
Ты за вседневный принял строй
Восторга миг необычайный,
Порыв поэзии живой.

(«Ответ»)

Стихи для Аксакова — «громкие звуки песнопенья», по возможности далекие от ежедневных, обиходных «страстей и мелкой суеты».

В литературе отмечалось, что в некрасовской лирике «нет разрыва между автором-поэтом и автором-человеком, живущим в обществе».[7]

Об Аксакове так не скажешь.

Сомнение или отчаяние, высказанные в его стихах, обычно касаются не личной судьбы и личного счастья, не духовной свободы самого автора и его друзей, а смысла и пользы того, что должно быть общим делом ради общего блага.

Иван высоко чтил, любил старшего брата Константина. Тем не менее в стихотворных посланиях к нему («Не расточай святых даров природы...» и др.), в письмах родным постоянно призывал Константина к действию, к труду.

Уже не о Константине речь в письме от 8 июля 1844 года, о знакомом типе москвичей: «Вместо того, чтоб жечь волосы об огонь церковных свеч и стукаться головой о паникадилы, прикладываясь ко всем возможным образам, я, мужчина, не терял бы времени, и если уже так соболезную я народным бедствиям, то объездил бы нашу Россию, узнал бы действительные народа нужды и потребности».[8]

У Аксакова прежде всего высказаны муки *общественной* совести, драма общей нравственности. Им владеет идеал приобщения, вхождения в общность. Он эту идею объявляет, несет людям, клеймя сытых и глухих.

Общее, объединяющее, надежное, вечное — в этом выход, в этом спасение:

Любовью кроткою дыша,
Вглядись в него: и пред очами
Предстанет каждая душа
С своими вечными правами.
Поверь: нетленной красоты
Душа не губит без возврата;
И в каждом ты послышишь брата,
И Бога в нем почуешь ты!

(«Свой строгий суд остановив...»)

Аксаков не раз говорит о «подвиге», который — это ясно — для него состоит не в разрушении, не в еще одном перестроении основ жизни, а в презрении к лжи и корысти, ко всему наносному, в обретении общего, связующего, прочного:

Так пусть душа не унывает
И лени вкрадчивой бежит,

---

[7] *Максимович А.* Н. Некрасов // Некрасов Н. Стихотворения. Л., 1938. Т. 1. С. IX. (Библиотека поэта, малая серия).

[8] *Аксаков И. С.* Письма к родным. 1844—1849. М., 1988. С. 119.

lib.pushkinskijdom.ru

Повсюду взором вопрошает,
Пытливым слухом сторожит
Те вековечные явленья,
Те жизни тайные черты
Недостижимой высоты,
Неистощимого значенья,
Непреходящей красоты!
(«Andante»)

Неверно было бы вслед за некоторыми новейшими исследователями делать вывод об «антидворянском пафосе» у Аксакова.

По его понятиям, истинный дворянин — как раз тот, кто устремлен к общим заботам и судьбам, к народной жизни. Прекрасно сознавая правду о Крымской войне, Аксаков не мог тем не менее не вступить в ополчение. Он отказался быть в нем одним из начальников. Штабс-капитан Иван Аксаков шел вместе с рядовыми ополченцами, крестьянами и мастеровыми. Дворянин, считал он, не может поступить иначе.

Нигде, никоим образом Аксаков поры стихотворства не проявил себя враждебно к дворянству как издавна сложившейся общности со своим кодексом чести и сознанием долга.

Правда, настоящее дворянство, по Аксакову, это непременно «кающееся дворянство», если применить формулу, сложившуюся позднее.

Глубокое уважение к истинным ценностям и правилам, забиваемым ложной жизнью, заставляет так страдать и так негодовать, когда видишь вырождение дворянства в бюрократию, служащую «среде бездушной, где закон /Орудье лжи, где воздух смраден/ И весь неправдой напоен...» («Моим друзьям»); видишь превращение людей чести в лицемерную «толпу», в «свет». Обо всем этом — особенно в стихах «К. С. Аксакову», «Ответ», «К портрету», «Добро б мечты, добро бы страсти...» и др.

Раздражает, тяготит отсутствие разумной рефлексии в обиходных проявлениях людей, близких по духу. На одном из автографов стихотворения «Среди удобных и ленивых...» (7 февраля 1845),[9] хранящихся в Рукописном отделе ИРЛИ, рукой Аксакова добавлено: «В этом стихотворении выражается негодование на нас самих, на наше бездействие и многословие. Пламенная вера в истину славянофильства моего брата увлекла и меня, но потом я опять вернулся к своему раздумью». А. И. Кошелеву в письме от 24 ноября 1852 года Аксаков рассказал о своем желании написать стихи, в которых говорится «о нашей любви к человечеству, проповедуемой после жирного ужина, о наших трудах на пользу общую — трудах, которые только прихоть или роскошь наших барских досугов, и т. д., и т. д.».[10] Видимо, речь здесь идет о стихах «Добро б мечты, добро бы страсти...».

В своих обличениях Аксаков бывал горяч сверх всякой меры. С какой яростью когтит юноша двадцати трех лет в двух посланиях 1846 года Александру Осиповну Смирнову-Россет — мало того что даму, да еще почти на полтора десятка лет старше его, да еще небезосновательно знаменитую в истории русской культуры. А в 1848 году пламенеет гневом в другом послании — к Льву Ивановичу Арнольди.

---

[9] На основании писем, впервые опубликованных в издании 1988 года «Письма к родным», появилась возможность уточнить датировку этого стихотворения, как и других: «Andante», «С преступной гордостью обидных...», «Свой строгий суд остановив...», «Capriccio».

[10] См.: [*Колюпанов Н.*] Биография А. И. Кошелева. М., 1892. Т. 2. С. 43.

lib.pushkinskijdom.ru

Конечно, не следует думать, что тональность посланий, истовый, сухой жар обличений, вполне отражает действительный характер отношений Аксакова с людьми в повседневной жизни. Упомянутые послания к А. О. Смирновой он просил родных не включать в сборник его стихов — этот сборник готовили в 1846 году, но до издания дело не дошло. Иван Сергеевич объяснил: «Не хочу выходить на арену с таким „благородным" негодованием, с таким красивым порывом, таким рыцарем добродетели».[11]

Аксаков «еще был живой человек». И все его идеи, принципы, идеалы не заглушили напрочь томительного желания полнокровной жизни:

Странным чувством объята душа,
Будто хочет проститься с землею,
Будто всё, чем земля хороша,
С бесконечной и пестрой семьею,
Всё покинуть ей до́лжно спеша!..

И с порывом тоскливо-больным
Просит воли, — на миг позабыться,
Всё вместить, полюбить, всем земным,
Всем дыханием жизни упиться,
Всем блаженством ее молодым!..

Это небольшое стихотворение 1847 года справедливо отнести к лучшему у Аксакова-поэта, столько здесь живой боли и нимало жесткой аскетичности подхода.

Вообще, можно спорить о мере поэтической одаренности Аксакова. Но талант был, самобытность была. Только суровый счет к себе и к жизни не позволил ему, как водится у других, собрать и издать свои стихи.[12]

В том, что до сих пор говорилось о стихах Аксакова, намечаются типичные черты, заметные соответствия жизнеощущению группы современников, с которыми Аксаков был тесно связан биографически и духовно, — славянофилов.

Еще более непосредственно ведут к рассмотрению этих связей два крупных стихотворных произведения: «Зимняя дорога» и «Бродяга».

«Зимняя дорога» (1845) представляет читателю двух добрых знакомых, едущих из Москвы на именины к родственнику одного из них. Эти добрые знакомые одновременно люди разных понятий о жизни. Архипов — славянофильского толка. Ящерин склонен почитать Запад, как он его понимает, убежден в непреложно указующем, цивилизующем значении Запада для России.

Валериан Майков, откликаясь в «Отечественных записках» (1847, № 2) на первое появление «Зимней дороги», предположил в Архипове автопортрет самого автора.[13] И был близок к истине.

Аксаков всю жизнь с чрезвычайной серьезностью относился к основной идее славянофилов.

Эту идею Аксаков вложил в уста Архипову (особенно в тираде со слов «Мы любим жить чужим умом» и далее). Значительно позднее эта

---

[11] *Аксаков И. С.* Письма к родным. 1844—1849. С. 315.

[12] См. в особенности письмо Аксакова 1877 года к Д. Ф. Тютчевой о своих стихах в «Предисловии» к кн.: И. С. Аксаков в его письмах. М., 1888. Т. 1. С. 6—8.

[13] *Майков Вал. Н.* Критические опыты. Спб., 1889. С. 136.

lib.pushkinskijdom.ru

главная идея наиболее сжато сказалась в известной речи Аксакова о Пушкине (1880). Он размышлял об историческом пути России после реформ Петра I: «Оставалось идти вперед, овладеть сокровищами и орудиями европейского просвещения и трудным подвигом самосознания расторгнуть оковы народного духа, воссоединить разрозненные слои, одним словом, возвратить русской народной жизни свободу, цельность, правильность и плодотворность самобытного органического роста. Вот этой-то, выпавшей в удел русскому обществу исполинской задачей и объясняется то странное явление, которому почти нет подобного в других странах, именно: что сама народность в народе становится объектом сознания, внешней целью, искомым, что возможны у нас вопросы о народности художника, мыслителя и государственного деятеля, что приходится учиться ей в истории и у простого народа, что в русской земле могло возникнуть отдельное *русское* же направление — в литературе, в политике, в жизни, и стоять особняком, как нечто оригинальное и даже исключительное!..»

История, говорит Аксаков дальше, привела не к возрождению, к иным результатам: «Жизнь наводнилась ложью, призраками, абстрактами, подобиями, фасадами...» И по-прежнему необходимо отстаивать важнейшее — «уважение к своей земле, признание прав своего народа на самобытную историческую жизнь и органическое развитие; ⟨...⟩ перед нами не мертвый материал, из которого можно лепить какие угодно фигуры, а живой организм, великий, своеобразный, могучий народ русский, с его тысячелетнею историей!»[14]

В первом же эпизоде «Зимней дороги» Архипов как раз горячо высказывает сходные взгляды. Особенно горька ему «страдальческая судьба» родного народа — прежде всего крестьян, среди которых постоянно оказываются Архипов и Ящерин, одолевая свою зимнюю дорогу.

Его спутника — и автора тоже — Ящерин, в конце концов, коробит не своим «западничеством», а непробиваемой самоуверенной слепотой по отношению к народу. Он сетует на то, что прошедшей зимой так же вот мерз в дороге. «...А слуга мой с козел / Во всю дорогу не сходил, — / Так, кажется, себе он ноги отморозил!» — сообщает собеседнику, подтверждая силу былых морозов, но никак не свое участие к «человеку». Попав на сей раз по пути в «черную, бедную избу», Ящерин каждым словом, каждым жестом обнаруживает презрительное отношение к собравшимся в избе крестьянам. Ничего особенного, просто он так привык себя вести. Еще и запамятовал, к удивлению старухи крестьянки, что идет шестая неделя поста, т. е. пост продолжается. Все в Ящерине оскорбляет эту бедную, но подлинную жизнь.

Архипов, правда, несколько наивен и мечтателен. Но ведь и Аксакову-то, пишущему «Зимнюю дорогу», двадцать-двадцать два.

И основное его умонастроение устами Архипова высказано все же достаточно веско.

«Зимняя дорога», вообще стихи Аксакова несовместимы с мотивами национально-государственного самодовольства. Такими, например, которые звучали в стихах Семена Раича из августовской книжки «Москвитянина» за 1848 год:

---

[14] *Аксаков К. С., Аксаков И. С.* Литературная критика. М., 1981. С. 266, 279.

lib.pushkinskijdom.ru

Благоговею пред тобой —
Моим отечественным краем!
Ты благодатию святой
Во все века был осеняем,
С тех пор, как знаменье креста
В тебе на храмах засияло.
Страх Божий — мудрости начало,
Любовь к добру и простота...
Вот чем ты от других отличен,
И вот за что ты возвеличен!

Кстати, точно известны годы, когда «Москвитянина» в семье Аксаковых не выписывали. Возможно, его не выписывали вовсе. Когда книжка журнала попадалась на глаза Ивану Сергеевичу в Калуге или Астрахани, он с брезгливостью отзывался на нее в письме домой.

Он был в немалой мере отдален и от славянофильской ортодоксии брата Константина или А. С. Хомякова, по-своему свободных, самостоятельных во взглядах, — не в пример «Москвитянину» (до обновления его редакции).

Все же стихи К. С. Аксакова последовательно тенденциозны, они всегда программны.

Хомяков, человек и поэт другого, более старшего поколения, в своих стихах обычно патетичен, что-либо непререкаемо утверждает или обличает.[15]

Иван Аксаков же при всей твердости его устоев постоянно проблематичен, вопросителен — много более, чем кто-либо из ближайшего окружения.

«Полон ты вопросов и сомнений», — замечает Ящерин про Архипова в «Зимней дороге». «Вопросы и сомнения» наряду с верой, надеждой и состраданием-сочувствием составляют суть этого произведения.

В родном быту многое темно и неутешительно, вовсе не только крестьянская доля.

Среди гнетущих душу видений в «Зимней дороге» проносится «молодая девушка прекрасной наружности» — и Голос напевает страдальчески: «Жаль мне и грустно, что ты, молодая, / Будешь томиться в глуши...»

Потом, позже, Другой голос скажет твердо и страшно:

Как безжалостно судьба,
По законам властелинским
Непреложности своей,
Давит ходом исполинским
Жизнь отдельную людей!..

В «Зимней дороге» Аксаков собрал, свел вместе отечественные беды и боли. Действительное житье на глазах топорщится, противится благородным теориям, разумному взгляду.

За что же держаться тогда, на что уповать?

И снова Голос («Кто слезы льет, простерши руки» и т. д.):

О, что бы ни могло случиться,
Но знать отрадно каждый час,
Что есть кому за нас молиться,
Кому любить и помнить нас!..

[15] См. раздел «Поэзия славянофилов» в кн. «Литературные взгляды и творчество славянофилов» (М., 1978).

lib.pushkinskijdom.ru

Однако Аксаков не был бы собой, если бы, собравшись написать «поэтическую вольность» (так переводится латинский подзаголовок к «Зимней дороге») и порываясь к свободному собранию всего, что подсказывает душа, тут же не уходил постоянно в стихотворную публицистику, в указательность, рассудительность, не произвольные, не насильственные, а вытекающие из коренных свойств самой его натуры.

Молодой Аксаков бывает нетерпим, категоричен, воинствен в тех или иных суждениях и оценках. Но уверенная односторонность как общий принцип для него неприемлема.

Осенью 1844 года он пишет в родительский дом, а стало быть, и брату Константину: «Неужели Костя не сбрил бороды и не скинул зипуна? Право, это может навлечь ему множество неприятностей, насмешек, которые только раздражат его, и из чего все это, какая существенная от того польза? Я никогда не надену зипуна прежде времени, может быть, и от малодушия, но более из благоразумия; к чему я подвергнусь стольким хлопотам, басням и общему говору? Не через смешное достигают великие мысли исполнения, и зипун, подвергшийся осмеянию, еще более упадет в общем мнении».[16]

Отношения Аксаковых с еще недавно любимым Белинским после 1839 года напрочь портятся — и чем дальше, тем круче. Сыграли роль оценка Белинским сочинений К. Аксакова, разномыслие в подходе к Гоголю, другим явлениям искусства и жизни. Однако, встретив Белинского в 1846 году в Калуге и разбранив его в письмах к родным, Аксаков все же обязывает себя к справедливости: «Теперь должны быть получены в Москве „Отечественные записки“ за июнь. ⟨...⟩ Правда, что с выбытием Белинского они потеряли почти всякий интерес».[17]

Что же касается Белинского, то он после упомянутой встречи, в свою очередь, писал: «В Калуге столкнулся я с Иваном Аксаковым. Славный юноша. Славянофил, а так хорош, как будто никогда не был славянофилом».[18] Спустя полтора года в письме другом — снова об Иване Аксакове: «Не знаю, до какой степени он славянофил, но не сомневаюсь в его личном благородстве».[19]

Отношения Аксакова с Герценом складывались более гладко. Позднее по временам имелось даже сотрудничество в лондонских изданиях. Но не могло быть и широкого единомыслия. Между тем в рукописных «Литературных анекдотах», собранных С. Э. Дмитриевой-Мамоновой, читаем, например: «Выслушав однажды гневные нападки славянофилов на Герцена за его „вольнодумство“, Иван Сергеевич Аксаков заметил: „Не говорите! Герцен, быть может, лучше христианин, чем все мы“».[20] «Быть может», — говорит Аксаков, во всяком случае бросая вызов успокоительной уверенности в правоте одного-единственного воззрения на прошлое и настоящее.

Даты при «анекдоте» нет. Скорей всего, он принадлежит времени куда более позднему, чем «Зимняя дорога». Но принцип поведения, дух «вопросов и сомнений» все те же.

Такие особенности Аксакова и его сочинений препятствовали однозначным понятиям о нем.

---

[16] *Аксаков И. С.* Письма к родным. 1844—1849. С. 162.
[17] Там же. С. 265.
[18] *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. М., 1956. Т. 12. С. 296—297.
[19] Там же. С. 457.
[20] РГАЛИ. Ф. 427. Оп. 1. Ед. хр. 1083.

lib.pushkinskijdom.ru

А. И. Кошелев, известный славянофил, в своих «Записках» вдруг сообщает о «чистом и яром западничестве» Ивана Аксакова 40-х—начала 50-х годов.[21]

Сам Аксаков в середине 1850-х годов полагал, например, что славянофильское направление «не может возбуждать сочувствие молодежи. Требования эмансипации, железных путей и проч. и проч., сливающиеся теперь в один общий гул по всей России, первоначально возникли не от нас, а от западников...».[22]

Дело в подобных случаях все-таки не в западничестве, а в тех общих чертах Аксакова, о которых было сказано выше.

В 1856 году редактор «Современника» Некрасов обращался к Тургеневу: «Если будешь писать к Ивану Аксакову, спроси его, не хочет ли он дозволить мне перепечатать из разных „Московских сборников" его стихотворения».[23] В «Заметках о журналах» за апрель 1856 года Некрасов перепечатывает два стихотворения из «Русской беседы»: «Усталых сил я долго не жалел...», «Добро бы мечты, добро бы страсти...». Называет их «превосходными» и добавляет: «Давно не слышалось в русской литературе такого благородного, строгого и сильного голоса».[24] Через несколько месяцев и Чернышевский рекомендует эти стихи Аксакова тем, «кто хочет узнать „Русскую беседу" с самой выгодной стороны».[25]

Аксаков — автор стихов не может быть понят как безусловный адепт славянофильских воззрений. Но и отделять от них его произведения тоже неверно.

Во второй половине 1840-х он взялся за создание «Бродяги», «очерка в стихах», или поэмы, говоря привычным для нас языком.

Замысел, видимо, был представить широкую картину крестьянской жизни с ее буднями и праздниками. А в жизни этой выделить самые живые, прочные, «вековечные» ее основания.

Первая часть («Отрывки из первой части») «Бродяги» появилась в «Московском сборнике» (1852). Остальные фрагменты Аксаков обнародовал в 1859 году в своей газете «Парус». Больше к «Бродяге» автор скорей всего не возвращался. Может, внес впоследствии кой-какую правку, но историю героя не продолжил и не привел к определенному разрешению его судьбу. Так «Бродяга» и остался: с более или менее сюжетно цельной первой частью и разрозненными отрывками-дополнениями.

Последовательно знакомясь с текстом «Бродяги», читатель любого времени в какой-то мере проходит путь самого автора при создании поэмы.

Всего верней представить замысел «Бродяги» в виде своего рода двух концентрических кругов. Причем при воплощении замысла ни один из этих кругов окончательно не завершился, не сомкнулся.

Первый захватывает обычную крестьянскую жизнь. Ей, по Аксакову, свойствен веский, основательный порядок дней. Ей свойственны размах, крепость, истинная поэзия — так сильно звучащая, например, в подобии хорала из главы «Шоссе» («Приди ты, немощный, / Приди ты, радостный!») и некоторых других эпизодах.

---

[21] *Кошелев А. И.* Записки. Берлин, 1884. С. 75.
[22] И. С. Аксаков в его письмах. М., 1892. Ч. 1. Т. 3. С. 291.
[23] *Некрасов Н. А.* Полн. собр. соч. и писем. М., 1952. Т. 10. С. 278.
[24] Там же. Т. 9. С. 406—408.
[25] *Чернышевский Н. Г.* Полн. собр. соч. М., 1948. Т. 4. С. 692.

lib.pushkinskijdom.ru

Труд-необходимость и труд-радость, органическая приверженность труду видятся Аксакову коренным достоинством крестьянина, достоинством главного героя «Бродяги» Алексея.

К этому автор «очерка в стихах» возвращается снова и снова.

Подумал он: что ж, разве я иду
На промысел лихой, как душегубец?
Не тать же я, не вор, не празднолюбец,
Не от труда, а к новому труду!
На честный труд, на вольное терпенье!

Так Алексей оправдывает свой уход из родного села.

Как он сказал, так и выходит потом:

И горячо, и бойко, так что любо,
Застукала Алешкина рука.
Работа шла, спорилася сугубо,
Вольна, ценна, в новинку и легка!
Часы труда так быстро пролетели!

«И славно труд ему дался» — это уже на дальнейшем пути Алексея, в Холмах.

Общие чувства душевного родства с природой, со стихией религиозности и народной поэзией, наконец, преданная, истовая любовь Параши к Алексею дорисовывают деревенскую жизнь в поэме.

Жизнь эта у Аксакова ладная и ясная потому еще, что ее скрепляет общинный дух, крестьянский «мир».

В первой же главке: «слышен в поле дружный топот», «домой косцы спешат собором», «косцы отрядом идут»...

То был приход с работы. А вот — досуг:

Деревня не скоро уляжется спать,
И старый, и малый выходят гулять!
На небо, на звезды, на месяц полночи
Без устали смотрят, любуются очи,
И, став на дороге веселой толпой,
Ведет хороводы народ молодой.

Особая главка в «Бурмистре» посвящена описанию крестьянского схода.

Позже, уже на дорожных работах, звучит знакомый мотив:

Всё дружною силой и с песнями взято, —
Вколачивал молот и рыла лопата...

А упомянутый выше хорал тоже ведь говорит о близости душ, общности чувств, о единении.

Объединяет людей и подлинно русская столица Москва — просто тем уже, что есть, что существует:

И он любил — народною молвою —
Знакомиться с далекою Москвою...

При таком общем замысле несколько нелогичным кажется побег Алексея, его бродяжничество. Сам Аксаков дал этому объяснение в ответ на вопросы III Отделения, обеспокоившегося поэмой: «Отчего выбрал я бродягу предметом поэмы?.. Оттого, что образ его показался

lib.pushkinskijdom.ru

мне весьма поэтичным; оттого, что это одно из явлений нашей народной жизни; оттого, что бродяга, гуляя по всей России, как дома, дает мне возможность сделать стихотворное описание русской природы и русского быта в разных видах; оттого, наконец, что этот тип мне как служившему столько лет по уголовной части хорошо знаком. Крестьянин, отправлявшийся бродить вследствие какого-то безотчетного влечения по всему широкому пространству русского царства (где есть где разгуляться!), потом наскучивший этим и добровольно являющийся в суд — вот герой моей поэмы».[26]

Правомерно предполагать в этом ответе тактические моменты. Аксаков, например, упорно делает вид, что поэтическое вдохновение затмило в его сознании одно практическое обстоятельство: крестьянские побеги были решительно противозаконны. Но выбор бродяги главным героем поэмы действительно давал простор свободному движению сюжета, мог вести к созданию именно «очерка в стихах», захватывающего разнообразные стороны народной жизни.

А высказанное в ответе уверение в том, что Алексей, побродив, скоро вернется домой, снимало с сюжета «Бродяги» настойчивый оттенок противозаконности.

В уже имевшемся тексте поэмы мысли о возвращении приходят в голову то одному, то другому крестьянину.

«Да скучно, брат. Хожу один; тоска; / И хоть опять на родину вернуться!» — терзает себе душу Матвей Сухих.

Безымянный старик из Дорогобужа признается: «Да долго здесь не стану работáть, / Сажень свою покончу — и вернуся, / Что б ни было: накажут — повинюся!»

Притом и у Матвея, и особенно у дорогобужского старика есть (названы в поэме) веские причины искать заработка вдали от родных мест. У Алексея таких причин нет, кроме общего тяготения к воле, к простору.

Вполне вероятно, что Аксаков на самом деле думал завершить «Бродягу» неизбежным возвратом крестьянина со здоровой натурой домой, в свой круг, к земле, к сельскому «миру». Во всяком случае, Н. В. Гоголь так понял написанные главы. О его мнении рассказал в письме к сыну С. Т. Аксаков, никак не комментируя, ничуть не оспаривая приводимое суждение: «Вчера прочел Гоголю также и твои письма. После твоего отзыва о „Бродяге“ он сказал: „От него самого зависит, чтоб «Бродяга» имел не временное и не местное значение. Все подробности, вся природа, одним словом, все, что окружает бродягу, у него сделано превосходно. Если в бродяге будет захвачен человек, то он будет иметь не временное и не местное значение. Надобно показать, как этот человек, пройдя сквозь все и ни в чем не найдя себе никакого удовлетворения, возвратится к матери-земле. Иван Сергеевич именно это и хочет сделать и, верно, сделает хорошо“».[27]

Сам Сергей Тимофеевич откликнулся однажды на калужские письма Ивана таким приговором: «Последние твои письма произвели на меня особенное впечатление: мне так живо представилась вся гниль, вся скучность всего того, что не мужик в наших губерниях и уездах ⟨...⟩»[28]

---

[26] *Аксаков И. С.* Письма к родным. 1844—1849. С. 507—508.
[27] Н. В. Гоголь. Материалы и исследования. М.; Л., 1936. Т. 1. С. 186.
[28] Русская литература. 1985. № 1. С. 188.

lib.pushkinskijdom.ru

Но Иван Аксаков, понимавший такие чувства, не был бы все-таки самим собой, если бы мог избавиться от «вопросов и сомнений». Одно — вера в вековечные основания. Другое — идиллический взгляд на «мужика». Со свойственной ему резкой прямотой в феврале 1847 года Иван сообщает родным: «Я не разделяю мечты Константина, что можно нам, уже выскочившим из сферы тесной национальности, сочувствовать вполне народу. Я сошел бы с ума, если б мне пришлось жить постоянно с мужиком, — и мысль, которую Константин развивает в своей повести, есть жорж-зандовская утопия. Есть степень выше...» [29]

Честный чиновник, «суровый гражданин», Аксаков за время своей службы в провинции вдосталь насмотрелся нелепостей и бед. Трудно было при всех верованиях признать полную силу, цельность и нерушимость народной жизни. Она подвергается злым напастям, явному разрушению.

Над первым замыслом «Бродяги» и нарастает своего рода второй. Все эти тупые начальники с их угрозами и жестокими наказаниями по всякому поводу, ловцы народных душ — кабатчики, делатели фальшивых бумаг губительной силой наступают на настоящую народную жизнь.

По отношению к крепостной зависимости у Аксакова не было, да и не могло быть сомнений: «...я считаю или, лучше сказать, я не вывожу этого логически, но душа моя говорит мне, что крестьянин, обрабатывающий землю, крестьянин, для которого она единственная мать и кормилица, более меня имеет на нее прав».[30] Алексея при его святом понимании труда тяготит крепостная неволя: «К крестьянской он не прилегал работе, / На барщине гнела его тоска...»

Все же вывести и вписать судьбу Алексея в расширяющийся социально-критический круг то ли не желается, то ли не удается. Взаимоотношения крестьян с помещиками (если не считать только что приведенного двустишия) Аксаков в поэме обходит, чем решительно отличается от Некрасова.

Алексей все же идет по жизни преимущественно своей волей, своей охотой.

Осуждение его в первой части поэмы набегает неожиданно и не очень основательно:

Парашка там, во храме, Бога молит,
И плачется о нем,
А он — свою, знать, прихоть только холит,
И совесть дремлет в нем!

Неспроста же в списках «Бродяги» встречается другой вариант этих строк:

Не прежнее в нем ныне ум тревожит,
Парашку ль вспомнил он?
Сегодня нет, а завтра, статься может,
Припомнит будто сон!

Сказано не слишком внятно, но осуждения здесь вроде бы вовсе и нет.

Аксаков вводит в заключительные страницы первой части Демьяна Терентьева с его чуть ли не разинским духом. Автор видит в этой

[29] *Аксаков И. С.* Письма к родным. 1844—1849. С. 351.
[30] Там же. С. 470.

lib.pushkinskijdom.ru

фигуре правдивое отражение народного недовольства. Но симпатичен ли ему Терентьев, коль у него «дерзок вид и старцам неприличен»?

Так все социально-критические эпизоды в «Бродяге» остаются по сути дела отдельными иллюстрациями тревожащих явлений. Для читателя мысленно связать их вместе, в конце концов, несложно. Но Алексей, его судьба за ними потерялись.

Желание, внутренний долг быть правдивым не расширили убедительным образом пределы замысла «Бродяги», а породили все эти надстройки, пристройки. Под конец Аксаков считает необходимым вспомнить о деревне, о Парашке. Но поэма безнадежно ушла от какой-либо живой цельности. Автор и оставляет ее откровенно неоконченной, рассыпанной.

«Бродяга» — несомненно незаурядное произведение в истории русской поэзии. Однако ничем не скрыть и не возместить несведенность поэмы к общему стволу, к образу автора, к образу героя.

Аполлон Григорьев, как известно, много думавший о своеобразии русской национальной жизни и многое о ней сказавший, не мог не размышлять и над тем, что сближает и что разъединяет его, А. Н. Островского и их круг со «старшим славянофильством», как он выражался.

По возрасту Григорьев и Аксаков — почти ровесники, Григорьев даже старше на год с небольшим. Но, говоря о славянофилах, он объективно толкует и о существенных особенностях Аксакова-поэта.

«Мысль об уничтожении личности общностью в нашей русской душе есть именно *слабая* сторона славянофильства...» [31] — объяснял Григорьев в одном из писем более позднего времени (1858).

Алексей в «Бродяге» не вовсе «уничтожен» общностью — так сказать нельзя; но и «личностью» он не является.

А. И. Кошелеву Григорьев писал: «Главным образом мы расходимся с вами во взгляде на искусство, которое для вас имеет значение только служебное, для нас совершенно самостоятельное, если хотите — даже важнее, чем наука».[32] И о том же — Е. Н. Эдельсону, единомышленнику: «Они не верят в искусство, т. е. что это значит? Они думают, что жизнь должна идти по теории, ибо, как только неверие в искусство, так вера в теорию».[33]

Ясно, что под «теорией» Григорьев разумел предуказанность в подходе к жизни, подстановку строго размеренного идеала на место реальности и ее пристального постижения.

В произведениях Аксакова-поэта действительно видим борьбу «искусства» и «теории». Есть живое, подлинное в его искусстве, есть неслучайная правда и в теории. Но органической соотнесенности, соподчиненности и разности двух сфер он все-таки не достиг. Потому Аксаков и оставил сочинение стихов; возможно, страдая и опять-таки сомневаясь, но не находя в себе сил совершенно свободно и полно открыться в художественном создании.

---

[31] Аполлон Александрович Григорьев. Материалы для биографии. Пг., 1917. С. 215.
[32] Там же. С. 150.
[33] Там же. С. 198.

lib.pushkinskijdom.ru

О. В. СЛИВИЦКАЯ

О ПРИРОДЕ БУНИНСКОЙ «ВНЕШНЕЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОСТИ»

В. В. Набоков давал критикам мудрый совет: «Во всем ставить „как" превыше „что", не допуская, чтобы это переходило в „ну и что?"».[1] Для изучения Бунина этот совет, исходящий из фундаментального положения эстетики о том, что форма сущностна, а поэтика функциональна, имеет значение особой, исключительной важности.

Известно, что мироощущение Бунина во многом близко к Востоку. Герман Ольденберг в труде, хорошо знакомом Бунину, пишет, что в понятиях буддизма «макрокосм и микрокосм смешиваются постоянно и он усматривает как в том, так и в другом однородные формы».[2] Одна из основ миросозерцания буддийского Востока — это «сущностное единство сансары и нирваны».[3]

Поэтому категории формальные и содержательные у Бунина обладают «сущностным единством». Поэтому сквозь малый элемент формы у него виден громадный мир целого. Поэтому к Бунину как нельзя более подходит выражение Даниила Андреева «сквозящий реализм». Поэтому так верно утверждение В. Ходасевича: «Путь к бунинской философии лежит через бунинскую филологию — и только через нее».[4]

Вероятно, каждый согласится, что константой Бунина является его описательность или, как он говорил, «внешняя изобразительность». Прямая функция описательности — служебная по отношению к содержательному ядру: сюжету, характерам и т. д. Поскольку в западных культурах в центре произведения прямо и опосредованно находится человек и модель произведения антропоцентрична, то внешняя описательность так или иначе повернута к человеку.[5] Кроме того, над всеми частными задачами господствует одна — создать иллюзию правдоподобия, или, как говорил Толстой, дать «уровень реальности». Так как в этом отношении Бунин — художник толстовской ориентации, именно мысли Толстого особенно интересны. Д. П. Маковицкий записал: «Эти художественные подробности, — говорил Толстой, — только для того, чтобы чувствовалась реальность, то, что изображаемое происходит в реальности,

---

[1] *Набоков Владимир.* Рассказы; Приглашение на казнь; Эссе, интервью, рецензии. М., 1989. С. 412.

[2] *Ольденберг Герман.* Будда, его жизнь, учение и община. М., 1889. С. 21.

[3] *Зелинский А. Н.* Идея космоса в буддийской мысли // Страны и народы Востока. М., 1973. Вып. XV. С. 331. Сансара — эмпирическое бытие, нирвана — абсолютное бытие.

[4] *Ходасевич Вл.* Ив. Бунин. «Божье дерево» // Возрождение, 1931. 30 апр.

[5] Это относится только к тем культурам, в которых, по Вильгельму Воррингеру, «достигнуто гармоническое равновесие между человеком и космосом» и существует «отношение доверия и близости к миру» и которые противоположны культурам с дисгармоническими и неуравновешенными взаимоотношениями человека и космоса, что проявляется в неорганичных, линейно-геометрических стилях (см.: *Фрэнк Д.* Пространственная форма в современной литературе // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX—XX вв.: Трактаты, статьи, эссе. М., 1987. С. 206—207).

lib.pushkinskijdom.ru

а не во сне».[6] Толстой развивает свою мысль так: «Кто писал романы, тот знает, что легко увлечься описыванием чего-нибудь и зайти далеко. А это (plot) — такая нить, которая руководит в выборе материала, рамка, из которой надо не выступать, хотя и то и это кажется хорошо, интересно, и хочется включить в сцену, а так можно зайти далеко».[7]

Обратим внимание на «зайти далеко». Видимо, имеются в виду те подробности, которые излишни в антропоцентричном тексте и имеют самодовлеющий характер. Хотя Толстой себя одергивает, в «Войне и мире» он сам часто «заходит далеко». Он упивается безмерным изобилием живой жизни, наслаждается самим феноменом бытия. И небо Аустерлица, и дуб князя Андрея, и лиловая собачка Платона Каратаева, и многое и многое другое — и имеет отношение к главным героям, и не имеет его. Все это принадлежит бесконечному мирозданию, в котором все сущее равноправно. Уже толстовский мир не повернут строго к человеку, в своем великолепии он существует и вне его. Толстой не разрушает традиционную антропоцентрическую модель, но такая тенденция у него, несомненно, имеется.

Бунин реализует эту тенденцию. Подробности жизни занимают в его повествовании непропорционально большое место, и их направленность на человеческие судьбы не всегда обязательна. Масштаб события в художественном целом рассказа бывает любым: оно может вовсе отсутствовать, а может заполнять собой все поле зрения — от почти нулевой событийности (цикл «Божье древо») до криминального сюжета («Дело корнета Елагина»). Бунин виртуозно многообразен и в построении сюжета, который может излагаться плавно («Чистый понедельник»), а может дискретно («Сны Чанга»), иметь линейную направленность («Господин из Сан-Франциско») или строиться на прихотливом смещении временных планов («Легкое дыхание»). Более того, Бунин бывает почти схематичен в построении сюжета, особенно в рассказах типа притчи («Братья», «Господин из Сан-Франциско»). И это особенно контрастирует со щедростью и чувственной достоверностью всех подробностей.[8]

У Бунина всюду виртуозная легкость, абсолютная нерегламентированность в сюжетостроении сочетается с неизменностью эстетики внешних описаний. Как будто свободная непредсказуемая жизнь, состоящая из многих человеческих судеб, представленных либо полностью, либо фрагментарно, либо лишь в какой-то момент, жестко вписывается в массив бытия, не только независимого от этих судеб, но и диктующего им свои законы. Над всем рассказанным господствует и все предопределяет Универсум.

Чтобы понять законы этого Универсума, рассмотрим внимательней, на каких эстетических принципах основана бунинская описательность.

Первое и самое яркое свойство художественного мира Бунина — его повышенная чувственность. Нет писателя, обладающего равной ему «полнотой и силой вещественности».[9] Но об этой стороне дарования Бунина сказано уже много.[10] Мы остановимся на другой и зададимся вопросом:

---

[6] Лит. наследство. 1979. Т. 90. Кн. 3. С. 423.

[7] Там же. Кн. 2. С. 268.

[8] См.: *Woodward James B.* Eros and Nirvana in the art of Ivan Bunin // The modern language review. 1970. July. Vol. 65. № 3. P. 580.

[9] *Бунин И. А.* Собр. соч.: В 9 т. М., 1966. Т. 6. С. 18. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

[10] О зрительном, обоняемом и осязаемом образе наиболее подробно см.: *Ильин И. А.* Иван Алексеевич Бунин // О тьме и просветлении. Мюнхен, 1959. С. 40—46.

lib.pushkinskijdom.ru

насколько субъективно окрашен бунинский объективный мир. С одной стороны, Бунин весь повернут к объекту, к чувственной оболочке жизни. С другой — он испытывает к объекту влечение столь страстное, что об объективности не может быть и речи.

Никак нельзя упускать из виду, что Бунин прозаик и поэт одновременно. Стало быть, прозаическая и поэтическая стихия у него имеют общий источник, стало быть, в глубинах его миросозерцания имеется некое начало, влекущее к объективности прозы и субъективности лирики. Как сказал Пастернак: «Не отделимые друг от друга поэзия и проза — полюса».[11]

Оставляя за пределами статьи анализ бунинской лирики, укажем на то, что в ней есть громадное число стихов, все содержание которых составляет статичное описание одного жизненного мгновения.[12] Например:

Вот он снова этот белый
Город турок и болгар,
Небо синее, мечети,
Черепица крыш, базар,
Фески, зелень и бараны
На крючках без головы,
В черных пятнах под засохшим
Серебром нагой плевы...
(1, 423)

Или:

Дикий лавр, и плющ, и розы,
Дети, тряпки по дворам,
И коричневые козы
В сорных травах по буграм.
(1, 395)

Это простое перечисление, где все названо как бы вперемешку, в той последовательности, на какой останавливается взгляд. Мазки положены так, что между ними не возникает ни игры контраста, ни эффекта взаимного усиления. Такие детали, как бараны без головы и т. д., как будто внеэстетичны, но и дерзкого антиэстетизма в них тоже нет. Когда Бунин пишет: «В дурмане голубом дымящего навоза, / В серебряной пыли туманно-ярких звезд» (1, 356), то может возникнуть представление, что перед нами контраст между прозаичным на грани безобразного и красивого на грани банального. Но это не так: эти строчки объединены единым образом — яркого тумана. Он создается и «серебряной пылью» звезд, и «дурманом голубым», а «навоз» привлечен сюда благодаря эпитету «дымящий». Эпитет притянул к себе «навоз», который включается в картину прекрасного мира не для того, чтобы контрастировать со звездами, а чтобы спокойно с ними соседствовать.

Мир Бунина расположен не по вертикали. В нем нет высокого и низкого, неба и земли, нет традиционной иерархии прекрасного, эстетически нейтрального и безобразного. Бунин обращен к тем глубо-

[11] *Пастернак Б.* Несколько положений / Воздушные пути. Проза разных лет. М., 1982. С. 112.

[12] «Дедушка», «Христя», «В гостиную, сквозь сад и пыльные гардины», «Огромный, красный, старый пароход», «В Москве» («Здесь в старых переулках за Арбатом»), «На Плющихе», «Открыты окна. В белой мастерской», «В полях сухие стебли кукурузы», «Сенокос», («Среди двора, в батистовой рубашке»), «Дворецкий», «Криница» и т. д.

lib.pushkinskijdom.ru

чайшим, архаическим пластам «коллективного бессознательного» (по Юнгу), где не было еще этих градаций, привнесенных на более поздних стадиях эволюции человеческого сознания, где все воспринималось равным перед лицом жизни и острее чувствовалась «сладостная боль соприкасанья душой со всем живущим». Бунин актуализирует в своем читателе глубинные пласты психики. Недаром, возможно, среди чувственных впечатлений у него преобладают обонятельные как наиболее атавистические. Недаром младенец Арсеньев равно чувствует и «томящую красоту» «сердитого, серьезного» жучка и «мучительную, безмолвную и печальную прелесть» ножки столика, и тихой звезды, которая куда-то звала и о чем-то напоминала (см. 6, 10).

Глубокое объяснение подобного явления в живописи находим у Кандинского. Он утверждает, что «внутренне прекрасна *всякая* краска, потому что всякая краска родит душевную вибрацию, а всякая вибрация *обогащает душу*. А потому, наконец, внутренне прекрасно может быть все, что „внешне безобразно". Так в искусстве, так и в жизни».[13]

Бунин создает свой «интегральный образ» жизни простым способом: он называет и перечисляет. Но что означает на языке искусства «называет»? Проясняют этот вопрос художники и мыслители Востока.

Кавабата в своей Нобелевской речи говорил о стихах Догэна (дзенского поэта XIII века): «...простейшие слова, незамысловато, даже подчеркнуто просто поставлены рядом».[14] Рабиндранат Тагор рассказывал о своем китайском друге, который восторженно указал ему на осла: «Поведение моего друга сразу же напомнило мне китайские стихи, в которых восхитительное чувство реальности воспринимается так непринужденно и выражается так просто».[15]

Здесь выражен важнейший эстетический принцип: если абсолют присущ природе, то он присутствует и в каждой вещи, составляя ее внутреннюю суть. Поэтому каждая вещь суверенна и является уменьшенным образом мира.[16] Она самодостаточна и не нуждается в том, чтобы ее постигали с помощью аналогий или иносказаний. Она целостна и завершена. Поэтому так просто: ее нужно только назвать. Каждая деталь у Бунина — драгоценная в своей конкретности и единственности — не только присутствует, но и свидетельствует. Свидетельствует о безграничной, мучительной, сладостной и непостижимой жизни. Поэтому кажется, что Бунин на ладони близко подносит каждую деталь и медленно поворачивает, приглашая полюбоваться.

Высокая ценность единичного поясняет и такую особенность художественного мира Бунина, как его ослабленную метафоричность. Это тем более обращает на себя внимание, что существует в контексте поэзии начала XX века, в которой, как указывают исследователи, происходит «своеобразная метафоризация мира».[17]

Поскольку это явление не формальное, а глубоко сущностное, обратимся к теории метафоры.

---

[13] *Кандинский Василий.* О духовном в искусстве (живопись). Л., 1990. С. 65.

[14] *Кавабата Ясунари.* Красотой Японии рожденный // Тысячекрылый журавль. М., 1971. С. 358.

[15] *Тагор Рабиндранат.* Вероисповедание художника / Открытие Индии: Философские и эстетические воззрения в Индии XX века. М., 1987. С. 321.

[16] См.: История эстетической мысли: В 6 т. М., 1985. Т. 2. С. 59.

[17] Лит. энцикл. словарь. М., 1987. С. 218.

lib.pushkinskijdom.ru

Задача метафоры — «устанавливать сеть соответствий и императивных подобий в многомерном космосе».[18] Метафора — это «перенос названия с одного предмета или явления на другой, но не любой перенос, а продиктованный некоторым (пусть даже самым отдаленным) сходством между обоими предметами или явлениями».[19] Это сближает метафору со сравнением. Разница, однако, заключается в том, что, во-первых, в сравнении сопоставляемые явления неравноправны — одно проясняет другое, а в метафоре они равноправны.[20] Во-вторых, метафора — это сравнение, но скрытое.[21] Сравнения прямо говорят то, к чему метафора только подталкивает.[22] Сравнение говорит о похожести, метафора стремится к отождествлению. «В поэзии метафора на основе частичного сходства двух объектов делает ложное утверждение об их полном тождестве».[23] Суть метафоры, по Ортега-и-Гассету, «состоит в замене одной вещи другою, но не настолько, чтобы стремиться скрыть одной другую. Метафора ловко маскирует один объект другим».[24] Это отчасти объясняет, почему Бунин, часто прибегая к сравнениям, чуждается метафоры.

Метафорический мир — это мир размытых границ, не до конца расчлененных явлений, это мир бесчисленных и многогранных соответствий. Основания для сближений — часто неожиданных и парадоксальных — скрыты в глубинной сущности вещей, а не в их внешних проявлениях. Чтобы их обнаружить, нужно явление вскрыть и при этом нарушить его пропорции и целостность.

Пафос метафоры — это интеграция всего сущего. Пафос неметафорического мира — это дифференциация. Высшей ценностью обладает частность в ее завершенности, отдельности и совершенстве. Она довлеет себе и не нуждается в контексте для обогащения своего и без того бездонного смысла. Сошлемся на глубокое суждение Борхеса о японских хокку. «И еще я обратил внимание, — говорил он в одном интервью, — на отсутствие метафор. Создается впечатление, что для японцев каждое явление, предмет — уникальны; ничто ни с чем нельзя сравнивать. А вот контраст — пожалуйста».[25]

Существенно также и то, что в западном искусстве нового времени метафора как правило антропоморфна, т. е. свойства человека она переносит на неодушевленный мир. Таким образом, вселенная очеловечивается. Это частное проявление антропоцентрической модели такого искусства.[26] В том художественном мире, где ослаблена метафоричность, человек уже не может быть безусловным центром.

Признание в мельчайшем создании природы духа всей жизни сближает Бунина с мироощущением Востока. Укажем, однако, и на существенное отличие. В восточном искусстве важнейшую роль играет пустота как идея Небытия — первоосновы всего сущего.[27] Это — незаполненное про-

---

[18] *Якобсон Роман.* Заметки о прозе поэта Пастернака // Работы по поэтике. М., 1987. С. 328.

[19] *Фарыно Ежи.* Введение в литературоведение. Катовице, 1978. Ч. 1. С. 85.

[20] *Эткинд Е.* Разговор о стихах. М., 1970. С. 132.

[21] Лит. энцикл. словарь. С. 218.

[22] *Дэвидсон Дональд.* Что означает метафора // Теория метафоры. М., 1990. С. 181.

[23] *Ортега-и-Гассет.* Две великие метафоры // Там же. С. 74.

[24] Цит. по: *Долгов К. М.* От Киркегора до Камю: Очерки европейской философско-эстетической мысли XX века. М., 1990. С. 143.

[25] *Борхес Х. Л.* Из интервью разных лет // Иностранная литература. 1989. № 10. С. 231.

[26] *Уэллек Р., Уоррен О.* Теория литературы. М., 1978. С. 221—222.

[27] См.: *Григорьева Т. П.* Японская художественная традиция. М., 1979. С. 66.

lib.pushkinskijdom.ru

странство в живописи, пауза в поэзии.[28] Идеалом является тот старинный мастер икебана, который, «желая вместить красоту в один единственный стебель повилики, срезал все цветы своего сада».[29] У Бунина иное. Его своеобразие определяет *плотность* живописания. Его повилика не нуждается в том, чтобы был вырублен весь сад: она в этом саду не теряется. Но она и не имеет преимуществ перед другими растениями — все они густо заселяют пространство.

Своеобразен Бунин и на фоне эпической традиции Запада.

От романов прошлого века, по словам Томаса Манна, веяло «духом чарующей скуки». Это достигалось тем, что в них яркие детали чередовались с приглушенными, эмоционально напряженные — с нейтральными, высоко информативные — с теми, что составляют фон, и обращенные в вечность — со случайностями момента.

У Толстого по такому принципу строится и композиция: после наиболее сильных сцен напряжение резко падает. Один пример. В «Анне Карениной» сразу же за самоубийством Анны следует пространное и скучноватое повествование о скучноватом Кознышеве, не принимавшем заметного участия в действии. Бунину, как и многим другим, казалось, что последняя часть романа «слаба и неубедительна». Но однажды он задумался: «Может быть, я ошибаюсь относительно этой части? Может быть, она особенно хороша, только особенно проста?».[30] По-видимому, Бунин ощутил «необходимость поэтическую» такого перепада. Действительно, в ритмических колебаниях есть великий смысл. Искусство, которое воссоздает онтологический закон «дыхания бытия»: вдохов и выдохов, подъемов и спадов, — глубоко укоренено в бытии и конгениально жизни.

В эстетике же Бунина есть неослабевающее и неразрешающееся напряжение, Бунин сразу же «вдыхает» — с экстатической силой воссоздает сам акт бытия — затем ведет повествование «без выдоха» до самого конца. Он удерживает маятник на полюсе жизни, с ужасом, не отрываясь глядя на полюс смерти. Любя жизнь чрезвычайно страстно, он постоянно борется со временем, умиранием, забвением, т. е. с тем, что жизни органично присуще.

Весь текст Бунина насыщен частностями. Их так много, что можно говорить о подробностях, и они так ярки, что нужно говорить о деталях.[31] Нагромождение таких подробностей-деталей, идущих плотно, без просвета, создает не только ощущение безграничной жизни, рвущейся за пределы текста, но и эффект чрезвычайно сгущенной атмосферы. И кажется, не рассказанные Буниным истории порождают эту атмосферу, а, напротив, они ею порождены. Их исход предрешен, их смысл предусловлен. Полярность двух мироощущений — восторженно жизнелюбивого и безысходно трагического — придает напряжение этой атмосфере. Напряжение пронизывает мельчайшие клеточки бунинского текста. Острая оксюморонность — это его стилистическая доминанта. «„Вкушая вкусил мало меду и много полыни“. Но ведь и в полыни есть мед, ибо

---

[28] См.: *Роуленд Б.* Искусство Запада и Востока. М., 1958. С. 86; *Завадская Е. В.* Культура Востока в современном западном мире. М., 1977. С. 53.

[29] *Кавабата Ясунари.* Указ. соч. С. 13.

[30] *Бунин И. А.* Собр. соч.: В 6 т. М., 1988. Т. 6. С. 381.

[31] См.: *Сливицкая О. В.* Фабула — композиция — деталь бунинской новеллы // Бунинский сборник. Орел, 1974. С. 99. В этой работе утверждается, что у Бунина подробности преобладают над деталями. Точнее было бы сказать, что подробности у него являются деталями.

lib.pushkinskijdom.ru

и ее не минует мудрая пчела» (ЦГАЛИ. Ф. 44, оп. 3, ед. хр. 1, л. 4—5); «И понял красоту в ее печали / И счастие в печальной красоте» (1, 71); «И сладко ей грустить и грустью упиваться...» (1, 114); «Невыразима их тоска, / И нет ее больней и слаще!» (1, 126); «Стократ блаженная тоска!» (1, 139); «Достигайте в несчастии радости мук беспредельных!» (1, 162); «Я тоскую, я печальна / Оттого, что я прекрасна...» (1, 376); «И сердце в тайной радости тоскует, / Что жизнь, как степь, пуста и велика» (1, 404); «Та отчаянная скорбь, та горькая укоризна кому-то, которой так надрывается она, слаще самой высокой, самой страстной радости» (5, 35—36).

Эти примеры можно бесконечно продолжить.

Отраженные в этих оксюморонах полярные состояния мира и человеческой души не находятся между собой в конфликте. Конфликт предполагает борьбу, а для борьбы требуется хоть и мельчайшее, но расстояние. Борьба ведет к победе, и в результате возникает движение. Бунинские полюса единосущны, между ними нет расстояния, нет борьбы, нет победы и нет движения. Когда Бунин пишет: «Но в радости моей — всегда тоска, / В тоске всегда — таинственная сладость» (1, 270), — он очерчивает неподвижный круг. Его полюса ближе не к тому, что в западных культурах называется «pro» и «contra», а к тому, что в восточных культурах называется «инь» и «ян».[32] «Эти антиномии мира неразрешимы по своей природе, стремиться к их разрешению и не следует — совершенно пустое занятие. Ибо названные противоречия — суть главное творческое начало мира».[33] Они не только имеют общий источник,[34] но и присутствуют один в другом. Они настолько взаимопроникаемы, что сливаются в едином состоянии. Но они друг друга не гасят, и это состояние не спокойное равновесие покоя, а высокое напряжение сконцентрированной в одной точке энергии. Если Бунин пишет, например, «горестно-счастливые дни», это означает одно нераздельное чувство, в котором, однако, и горечь, и сладостность не только не утрачивают, но и взаимно усиливают свой вкус. И блаженство, и страдание, по Бунину, онтологически неизбежны. Но он относится к этому не примиренно-философично, а страстно. Не созерцает, а проживает, погружаясь как в «инь», так и в «ян», как в счастье, так и в муку, как в жизнь, так и в смерть.

Острая оксюморонность, проявляемая именно в стиле, является кратчайшим выражением такого мировосприятия, а универсальный характер словесной ткани, через которую только и могут проявить себя более крупные, но частные категории — композиция, сюжет, характер и т. д., — дает ощущение того, что весь художественный мир Бунина усеян точками высокой концентрации энергии. Это те «дхармы» — элементы бытия, заключающие в себе его «основу» (буквальный смысл этого слова), которые согласно буддийской философии составляют «пестрый ковер жизни».

---

[32] См.: *Григорьева Т. П.* Человек и мир в традиционных китайских учениях // Проблема человека в традиционных китайских учениях. М., 1983. С. 8—9.

[33] *Завадская Е. В.* Культура Востока в современном западном мире. М., 1977. С. 32.

[34] Этим источником является космическое сознание, согласно которому человек — часть огромного целого, и он бессилен перед лицом космических сил и безмерно силен своей причастностью ко всеобщему (см. подробнее: *Сливицкая О. В.* Проблема социального и космического зла в творчестве И. А. Бунина... // Русская литература XX века (дооктябрьский период). Калуга, 1968).

lib.pushkinskijdom.ru

«Искусство, — по словам Томаса Манна, — означает повышенную жизнь».[35] А для Бунина — особенно. «Повышенная жизнь» — и сущность, и смысл, и цель всего его творчества. Все в его искусстве служит эффекту «повышенной жизни».[36]

Зададимся вопросом, в какой мере этот «звонкий» мир, в котором нет иерархии житейского и жизненного, значительного и случайного, в котором нет места становящемуся, текучему и недовоплощенному, в котором оттенки и полутона доведены до яркости и завершенности, — в какой мере этот мир преображен авторским субъективным восприятием. Иными словами, в каком психологическом состоянии мир видится именно таким?

Ответ на этот вопрос находим у самого Бунина. Говоря Галине Кузнецовой о том, каким образом в «Жизни Арсеньева» он воспроизводил прошлое, он заметил: «Вот разве я, когда слышал, как отец стреляет — разве я мог почувствовать этот выстрел, то что он сначала как бы ударился во что-то, а потом разорвался... и многое другое, что бы я добавил сейчас и чего я не мог бы разобрать тогда. ⟨...⟩ Вообще пока человек молод и неразвит, его или подавляет виденное или напротив так изумляет, что он ничего не может о нем сказать. Пока человек не вышел из чего-нибудь, не возвысился над ним — не он владеет им, а оно им».[37]

Как видим, решающей является проблема времени. По Бунину, настоящее — это еще нерасчлененный, сплошной гул.[38] Расчлененность восприятия — признак того, что настоящее уже стало прошлым. И это не означает, что стираются «случайные черты». Скорее напротив: будничное, случайное становится праздничным, а тусклое, повседневное воспринимается поэтически.

Важно отметить, что Бунин пишет не только о прошлом, но и о настоящем. И в «Темных аллеях» есть новеллы о прошлом, и рассказы, приближенные к настоящему. И в «Жизни Арсеньева» есть фрагменты о сегодняшней жизни писателя. И наряду с ностальгическими стихами, Бунин пишет стихи, проникнутые острым чувством настоящего мгновения. Но существенно то, что способ изображения всюду одинаков. В художественном воплощении прошлое и настоящее уравнивается.

О том, что *есть*, Бунин как бы говорит: *еще есть*. Мир Бунина — это не вчера, видимое как сегодня, а сегодня, обреченное стать вчера. Эта обреченность придает ему повышенную ценность. Поэтому мгновение у Бунина так вместительно, в него входят все чувственные ощущения. Их можно уловить и ими насладиться, если раздвинуть панораму мгновения. Оно проживается медленно, им упиваешься как счастьем, но тем счастьем, что нерасторжимо с болью.

Настоящее, по Бергсону, это «почти мгновенная вырезка, которую наше восприятие производит в материальном мире».[39] Эта вырезка включает в себя и то, что соскальзывает в прошлое, и то, что несет будущее.

---

[35] *Манн Томас.* Собр. соч.: В 10 т. М., 1960. Т. 7. С. 461.

[36] См.: «повышенная впечатлительность» (6, 36), «повышенный душевный строй» (6, 117), «высокий строй» (6, 101), «повышенная острота ощущения» (6, 148), «У него было пониженное чувство жизни» (О Марке Аврелии) (*Кузнецова Галина.* Грасский дневник. Вашингтон, 1967. С. 265).

[37] *Кузнецова Галина.* Указ. соч. С. 235—236.

[38] Говоря языком теории информации, значимые сообщения поглощаются «шумом фона», т. е. «сообщение содержит слишком много информации, изобилие которой превосходит возможности нашего восприятия» (*Моль Абраам.* Теория информации и эстетическое восприятие. М., 1966. С. 112).

[39] *Бергсон А.* Материя и память. СПб., 1911. С. 114.

lib.pushkinskijdom.ru

Поэтому как бы ни были ограничены рамки настоящего, в его пределах идет *процесс*. Но Бунина привлекает не процесс, а его крайние точки: начало и конец. А именно в этих точках все воспринимается особенно ярко. Неслучайно наиболее «бунинской» книгой является «Жизнь Арсеньева», ибо она о начале человеческого существования, увиденного под знаком абсолютного конца: и своей жизни, и утраченной навсегда России.

Тип бунинского сознания очень индивидуален. Сам писатель постоянно, особенно в последние годы, говорил о том, что существует особый разряд людей, к которым причислял себя, он называл их «вышедшие из цепи». Об этом многочисленные пассажи в «Ночи», «Жизни Арсеньева», «Освобождении Толстого», дневниках. «Чужое сознание» интересовало Бунина как предмет изображения («Дело корнета Елагина»), но не как точка зрения на мир.

Взгляд на мир у Бунина неизменен, он независим от того, создает ли он прозу или стихи, независим и от конкретного содержания его произведений. Бунин — субъективнейший поэт объективного мира. Это создает фундаментальное единство его художественной вселенной и двух ее стихий — прозаической и поэтической.

Онтологически первичным для Бунина был не человек и не отдельные предметы, его окружающие, а мир во всей своей целостности. Вся совокупность художественных средств ведет к созданию интегрального образа мира, законы которого управляют и частной человеческой судьбой. Так Бунин нарушил антропоцентрическую модель повествования.

lib.pushkinskijdom.ru

ПОЛЕМИКА

П. В. Бекедин

К СПОРАМ ОБ АВТОРСТВЕ «ТИХОГО ДОНА»

Признаюсь: я был весьма удивлен и огорчен тем фактом, что газета «Слово и Дело», учрежденная Санкт-Петербургским университетом, немало сделавшим в изучении творчества М. А. Шолохова, решила отдать дань агонизирующему антишолоховедению, поместив на своих страницах пространную статью Михаила Аникина, пытающегося доказать, что автором эпопеи «Тихий Дон» является... А. С. Серафимович.[1]

Очень просто придумать газетную рубрику «А почему бы и нет?». Но стоит ли обольщаться лукавой игривостью подобного рода? Ведь отсутствие убедительных доводов нельзя компенсировать ничем: ни ссылками на «ухо профессионала», ни частыми обращениями к «внимательному», «догадливому читателю», ни эмоциональными заявлениями относительно «жесткой пролетарской цензуры и сталинского произвола», ни стремлением к сенсации, ни разоблачительным пафосом, ни патологической неприязнью к Шолохову, ни сверхлестными словесами в адрес Серафимовича как прозаика и человека, ни желанием привлечь к себе внимание общественности и «войти в историю». По нашему мнению, опус М. Аникина выполнен в жанре модного ныне *криминально-клинического* литературоведения. Этот необычный жанр, основными признаками которого являются безответственность, безнаказанность, скандальность, вседозволенность и воинствующая безнравственность, в годы «перестройки» и «постперестройки» получил широкое распространение. На то были и есть вполне объяснимые причины, на которых в рамках данных полемических заметок нет возможности останавливаться.

Как и следовало ожидать, разговоры о Ф. Д. Крюкове в связи с проблемой авторства «Тихого Дона» затихают, если не сказать, что совсем затихли. Даже закоренелым недоброжелателям шолоховского творчества стало ясно, что фигура Крюкова — это отработанный пар. Вот и в статье М. Аникина мы находим весьма красноречивые утверждения на сей счет: «Нет, не Федор Крюков, как полагают некоторые исследователи, был автором „Тихого Дона", и „Поднятой целины", „Донских рассказов" и вообще всех литературных произведений, вышедших под псевдонимом М. А. Шолохов»; «Не был автором „Тихого Дона" и Федор Крюков, поскольку тождество текста „Тихого Дона" и романа „Поднятая целина" при строго научном подходе не может вызвать сомнений». Даже авторитет А. И. Солженицына не спас версию, связанную с именем Крюкова.

Легенда о Крюкове, взлелеянная И. Н. Медведевой-Томашевской, А. И. Солженицыным, Р. А. Медведевым и растиражированная позднее телепрограммой

---

[1] *Аникин Михаил.* Александр Серафимович — автор «Тихого Дона» // Слово и Дело. 1993. № 6. 25 февр.—3 марта. С. 5. Пока я писал свою полемическую статью, газета «с небольшим тиражом и грозным названием» прекратила свое существование: судьбу абсолютно убыточного еженедельника, не украшавшего к тому же Санкт-Петербургский университет, решила экономика (см. об этом: *Пешков Вадим.* Как умирают газеты... // Невское время. 1993. № 142. 29 июля. С. 1).

lib.pushkinskijdom.ru

«Пятое колесо» («Преображение»), рухнула не только потому, что за двадцать лет не было предложено ни *одного* серьезного аргумента «в пользу» Крюкова и «против» Шолохова, и не только потому, что известную активность проявили как зарубежные, так и отечественные исследователи шолоховского творчества.[2] Едва ли не решающим оказалось другое обстоятельство: к современному читателю пришли произведения Крюкова, и ситуация прояснилась окончательно.

В срочном порядке мимикрирующее антишолоховедение ищет достойную замену, «обыскивая» всех писателей, так или иначе причастных к донской, казачьей тематике, меняя плюсы на минусы (и наоборот) и ошарашивая читателей очередными сенсациями и разоблачениями. Не избежал «обыска» и создатель «Железного потока».

В своих выводах М. Аникин нетерпелив и предельно категоричен. Уже в самом начале своей статьи он торжественно заявляет: «Именно он, Александр Серафимович Серафимович (Попов), родившийся в 1863 году и скончавшийся в 1949, большой русский писатель, уроженец Дона, создал в расцвете своего творчества роман, поразивший мир в свое время». В том же духе выдержана и итоговая часть статьи: «Автором „Тихого Дона", „Поднятой целины" и всех других литературных „шолоховских" произведений (исключая, конечно, публицистические) мог быть — и без сомнения был — только Александр Серафимович, самый крупный дореволюционный писатель Дона, прекраснейший знаток быта и нравов, разрабатывавший донскую тематику еще до революции 1917 года...» Безапелляционность такого рода позволительна лишь в том случае, если спорящая сторона располагает неотразимыми аргументами. Может быть, они есть у М. Аникина? Давайте спокойно и внимательно рассмотрим все доводы полемиста, которого, кстати сказать, мы не знаем ни как шолоховеда, ни как специалиста по творчеству Серафимовича.

В отличие от норвежских и шведских ученых, отрицавших авторство Крюкова,[3] М. Аникину компьютер не понадобился. «Чтобы убедиться в авторстве (Серафимовича. — *П. Б.*), не надо применять компьютер», — чистосердечно признается М. Аникин. Он довольствуется, так сказать, бытовым, дедовским способом: «Вполне достаточно положить на стол рассказы Серафимовича и рассказы Шолохова, прочесть несколько страниц „Железного потока" и перейти от них к страницам „Тихого Дона". Ухо профессионала при внимательном чтении не услышит абсолютно никакого диссонанса». После этого М. Аникин берется щедро цитировать и Серафимовича («Железный поток»), и Шолохова («Тихий Дон»), надеясь на то, что «ухо профессионала» его не подведет и позволит ему сделать именно те выводы, ради которых он и взялся за перо.

И радость открытия не заставила себя долго ждать. «Не правда ли, тексты „разных писателей" несколько похожи?» — вопрошает М. Аникин. Оказывается, это ненаучное, субъективистское «несколько похожи» основывается на том, что и у Серафимовича, и у Шолохова встречаются изображения реалий казачьего быта, образы реки, одни и те же слова и даже словосочетания (например, «миндалевидные глаза») и т. п. М. Аникина особенно заинтриговала лексика, и он поспешил сделать следующее заключение: «Что касается „глаз", „солнца", „змеи", „реки", то Серафимович-Шолохов обращается к этим образам на протяжении всего своего творчества: только на одном этом материале можно было бы построить убедительную модель, показывающую идентичность текста». М. Аникин так увлечен своей предвзятой идеей, что закрывает глаза на то,

[2] В том числе и автор этих строк: *Бекедин П.* 1) Михаил Шолохов под «Пятым колесом» // Ленинградский рабочий. 1991. № 32. 9 авг. С. 11; № 33. 16 авг. С. 12; 2) Еще о Шолохове и его хулителях // Кубань. 1992. № 1. С. 83—87.

[3] См.: *Хьетсо Г., Густавссон С., Бекман Б., Гил С.* Кто написал «Тихий Дон»? (Проблема авторства «Тихого Дона»). М., 1989.

lib.pushkinskijdom.ru

что без слов (образов) вроде «солнце», «река», «глаза» и т. п. не обходится, пожалуй, ни один художник, для которого мироздание, земля и человек — не «звук пустой». Совершенно ясно, что провозглашенная М. Аникиным «идентичность текста» («несколько похожи») способна вызвать только ироническую усмешку, ибо критерий идентификации (не уровне отдельных слов, которые к тому же едва ли не в равной степени принадлежат всем писателям) не выдерживает никакой критики. Если же учесть, что Серафимович и Шолохов работали на очень близком материале (судьба казачества, история Дона, первая мировая война, революция, гражданская война и т. д.), находились, по сути дела, в одной и той же языковой среде, то порочность метода М. Аникина станет еще более очевидной.

Впрочем, автор статьи, склонный к скороспелым обобщениям («несколько похожи»), чувствует себя не совсем уверенно и уютно. После вереницы цитат (а они — вопреки воле М. Аникина — обнажают несостоятельность его концепции и принципов анализа) он вынужден допустить следующее: «Но на доказательства образного ряда еще можно найти возражения, ведь Серафимович и Шолохов — земляки, отсюда могут быть и излюбленные образы, и общий языковой субстрат». Что ж, подобное допущение делает честь М. Аникину...

Вполне естественно, что «ухо профессионала» устремилось дальше, а именно: к содержательным моментам. Увы, от этого аргументация М. Аникина ничуть не укрепилась. Встретив в «Железном потоке» фразу: «...нечем было поднять ее (Запорожской Сечи. — *П. Б.*) вековых, не тронутых человеком залежей», автор статьи делает весьма определенный вывод, хотя и в форме риторического вопроса: «Не образ ли неподнятой целины встает перед нами, читатель?» По мысли М. Аникина, даже название романа «Поднятая целина» выросло из мотива «неподнятой целины», мелькнувшего в «Железном потоке», что, согласно логике увлеченного критика, свидетельствует о «руке» Серафимовича. Однако читателю, хорошо знающему шолоховское творчество, давно известно, что первоначально роман о коллективизации назывался по-другому — «С кровью и потом». В очерке Ю. Б. Лукина «В гостях у писателя» содержится исчерпывающая информация на сей счет: «Получив из редакции журнала „Новый мир", где роман печатался по главам, телеграмму с просьбой изменить это заглавие, автор обратился за советом к товарищам в райком. Было выдвинуто несколько вариантов, в том числе „Поднятая целина". Эти два слова были взяты из текста книги».[4] История создания «Поднятой целины» довольно обстоятельно изучена (с привлечением обширного документального материала, свидетельств современников и т. д.),[5] и Серафимович к этому произведению никакого отношения не имеет. Напомним также, что вторая книга «Поднятой целины» писалась в 50-е годы. Вполне естественно, что она несет на себе отпечаток «оттепели», наступившей после XX съезда КПСС. (Серафимович умер в 1949 году в возрасте 86-ти лет.)

Фантазия М. Аникина не знает предела. Стремясь доказать, что «Железный поток» и «Тихий Дон» написаны одним пером, он рассматривает первое из названных произведений как отпочковавшийся фрагмент второго. С необыкновенной легкостью М. Аникин заявляет: «...и характер, и сама офицерская карьера Кожуха чрезвычайно напоминает судьбу офицера Мелехова». На кого рассчитано подобное утверждение? Литературоведами (в том числе и теми, кто работал в Санкт-Петербургском университете, например доцентом Л. А. Гладковской — автором монографии «Рождение эпопеи: „Железный поток" А. С. Серафимовича»

[4] Нева. 1955. № 2. С. 159.

[5] См., например: *Бекедин П. В.* М. А. Шолохов в работе над «Поднятой целиной» (авторская правка в наборной машинописи первой книги романа) // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1980 год: Сб. науч. тр. / Отв. ред. К. Н. Григорьян. Л., 1984. С. 217—245.

lib.pushkinskijdom.ru

и семинария по А. С. Серафимовичу) давно установлено, что образы своего *главного* произведения Серафимович создавал на основе реальных прототипов. Так, в Кожухе преломились многие черты биографии и облика Е. И. Ковтюха, командира первой колонны таманцев. У шолоховского Григория Мелехова — свои, совсем иные прототипы, прежде всего, конечно, хорунжий Харлампий Ермаков — участник империалистической и гражданской войн (с ним Шолохов не раз встречался и беседовал в середине 20-х годов). Попытка М. Аникина в угоду собственной концепции объявить Кожуха своего рода прототипом Мелехова производит, мягко говоря, странное впечатление. Надо иметь слишком богатое воображение, чтобы обнаружить сходство между «русским Гамлетом» Мелеховым и героем «Железного потока» — человеком жестким, «железным», со стальным блеском в глазах, с каменным лицом, с революцией в голове и в сердце (о доброте непреклонного командира Кожуха можно только догадываться, хотя для Серафимовича она не подлежит сомнению). Необходимо также иметь в виду и то обстоятельство, что в центре «Железного потока» находится не отдельная личность, а обобщенный героический образ массы и что Серафимович по этой причине был освобожден от того, чтобы, воплощая характер Кожуха, увлекаться психологическим анализом, детализацией и т. п. Просто невозможно представить себе Григория Мелехова в структуре «Железного потока».

Не менее уязвим и другой аргумент М. Аникина, призванный убедить «догадливого читателя» в том, что «Железный поток» — это относительно самостоятельный кусок «Тихого Дона» и что два этих произведения, к которым Шолохов не причастен, имеют один и тот же исток. По мнению критика, «Железный поток» и «Тихий Дон» объединены «сквозным образом» — образом реки. В этой связи М. Аникин подчеркивает: «„Шумит река...“ — сквозной образ „Железного потока“, шумит тихий Дон в романе Шолохова». Право же, мы не знаем, чего больше в приведенном суждении автора статьи — непонимания анализируемых текстов, эстетической глухоты или же того, что называется «наводить тень на ясный день»?

У Шолохова «тихий Дон» — это универсальная метафора, имеющая фольклорную, национально-историческую первооснову. Есть в этой метафоре и оксюморонный элемент: в годы революционного лихолетья Дон не был тихим. Кроме того, «тихий Дон» — это не только обозначение реки. В не меньшей степени этим образным устойчивым словосочетанием определяется и весь Донской край. Короче говоря, название шолоховской эпопеи полифонично, т. е. имеет большое количество смысловых оттенков, каждый из которых так или иначе связан с реальной рекой.

А что мы находим в «Железном потоке»? Какая «река» шумит в произведении Серафимсвича? Писатель, утверждая в художественных правах образ людской массы, постоянно говорит о динамичном человеческом потоке. В одной из общедоступных работ, посвященных творчеству Серафимовича, читаем: «В „Железном потоке“ движется, борется, страдает, радуется необозримое человеческое море. Оно заявляет о своем присутствии то „тысячами устремленных глаз“, то „лесом рук“, то чернокричащими ртами, то гамом и шумом многоголосья... Движение массы и днем и ночью по бесконечной дороге подсказывало художнику разнообразные поэтические сравнения. В эпопее варьируется и образ движущегося человеческого потока, и человеческого моря, и бесконечной живой змеи, ползущей громады и т. д.» [6] Неужели М. Аникин, у которого «ухо профессионала», не чувствует разницы между «тихим Доном» и монументальным, символическим образом массы — «железным потоком»?

---

[6] [*Гладковская Л. А.*] Александр Серафимович // История русской советской литературы / Под ред. П. С. Выходцева. 3-е, доп. изд. М., 1979. С. 228.

lib.pushkinskijdom.ru

В поле зрения М. Аникина попали и вопросы стиля. И это естественно, ибо, как резонно замечает автор статьи, «у каждого крупного писателя» имеется «некая своя, только ему присущая, неповторимая стилистическая особенность, которая всегда выделит его, позволит узнать среди тысяч других», т. е. своя «визитная карточка». Недолго думая, наш торопливый критик резюмирует: «Такой „визиткой" Серафимовича-стилиста мы считаем нарочито инверсионный порядок слов в предложении, с помощью которого автору всегда удавалось создать запоминающийся образ». Не будем по этому поводу спорить с М. Аникиным (хотя у Серафимовича, на наш взгляд, есть куда более выразительные «визитки»), давайте доверимся ему, тем более что он не скупится на иллюстрации как из произведений Серафимовича («Железный поток», «Змеиная лужа»), так и из «Тихого Дона» Шолохова. Причем логика М. Аникина предельно проста. Это — «железная» логика: раз «визитная карточка» Серафимовича (частое использование инверсии) встречается и на отдельных страницах «Тихого Дона», значит эпопею «Тихий Дон» написал не Шолохов, а Серафимович. Один из ударно-ключевых выводов М. Аникина гласит: «...примеров очень много. Практически нет ни одной страницы из текстов Серафимовича и Шолохова, где не применялся бы этот — исключительно характерный, несколько нарочитый, очень похожий по ритмике, по мелодике — инверсионный порядок слов... Мы уверены, что для профессионалов, вдумчиво перечитавших Серафимовича и Шолохова, вопрос об авторстве разрешится вполне однозначно».

Что касается «профессионалов», к которым без конца обращается автор статьи, то они наверняка подобрали бы более рельефные и более яркие случаи инверсионного строя предложений. М. Аникин, предельно упростивший свою задачу, самокритично признается: «Приведены не самые удачные примеры, но внимательный читатель сам легко найдет множество других идентичных образов и оборотов». А что, собственно, мешало нашему критику отыскать «самые удачные примеры»? И не странно ли, что свою работу М. Аникин перекладывает на «внимательного читателя»? Впрочем, дело не в количестве и качестве «примеров» и не в активности «читателя».

Не только специалисты, но и просто «внимательные читатели» знают, что инверсия объективно является характерной приметой, «родимым пятном» русской прозы 20-х годов. Чтобы убедиться в этом, достаточно обратиться к произведениям таких разных писателей, как В. Я. Зазубрин, Б. А. Пильняк, И. Э. Бабель, Е. И. Замятин, А. М. Ремизов, А. Г. Малышкин, А. С. Неверов, Артем Веселый, Л. Н. Сейфуллина, Ю. Н. Либединский, Д. А. Фурманов, Вс. Иванов, С. Ф. Буданцев, М. А. Булгаков и др. Мимо увлечения инверсией не прошел и ранний Шолохов («Донские рассказы», первые части «Тихого Дона»). Вот почему «визитная карточка» Серафимовича принадлежит едва ли не в равной мере всем разнокалиберным прозаикам первого послереволюционного десятилетия. Чаще всего инверсия использовалась в стилистических целях. Ведь совершенно ясно, что переставленный элемент предложения оказывается выделенным, приобретая особую психологическую или стилистическую коннотацию (т. е. добавочное значение, специфическую окраску, к примеру черты торжественной или архаизированной речи) и таким путем привлекая к себе дополнительное внимание.

Наряду с инверсией в писательскую палитру 20-х годов довольно часто включались сказ (имитация живого рассказа очевидца), ритмизация, рубленые фразы, повышенная образность и т. д. Отнюдь не случайно применительно к ранней прозе советского периода традиционно употребляют такие понятия, как «орнаментальная проза», «рубленая проза» и т. п. На эту тему написаны горы критической и научной литературы. Судя по всему, М. Аникин не знает об этом. И это незнание (или, в лучшем случае, полузнание) может служить «визитной карточкой» автора рассматриваемой статьи.

lib.pushkinskijdom.ru

И последнее замечание в связи с «орнаментальностью» в литературе. Безнадежно было бы искать «орнаменталистику» (в самом широком значении данного слова) в произведениях Крюкова. Ибо он умер в 1920 году, т. е. еще до того, как «орнаментальная» проза со всеми ее изысками и ухищрениями заявила о себе. Зато «орнаментальный» элемент (эстетический знак времени!) присутствует в раннем творчестве Шолохова, вступившего в литературу в 1923 году. Как легко догадаться, это вроде бы частное обстоятельство тоже проливает свет на «проблему» авторства «Тихого Дона».

Пытаясь доказать недоказуемое, М. Аникин постоянно апеллирует то к «профессионалу», то к читателю с «ухом профессионала», то к «догадливому читателю», то к «внимательному читателю», что, безусловно, придает его статье вкрадчивую интонацию-атмосферу. А между тем опус М. Аникина в первую очередь адресован доверчивому, наивному и неосведомленному читателю. Создается впечатление, что наш любитель сенсаций успешно прошел «университеты» телевизионного «Пятого колеса», скандальной книги «Стремя „Тихого Дона“» (1974) и странной монографии А. Г. и С. Э. Макаровых «Цветок татарник. К истокам „Тихого Дона“» (1991). Прямо скажем: «университеты» не очень престижные. Отнюдь не случайно в статье М. Аникина на каждом шагу — фактические ошибки, неточности, подтасовки, недоговоренности, перлы дилетантизма.

Желая, к примеру, «укрупнить» Серафимовича (написать-то «Тихий Дон» не каждый может!), М. Аникин без всякого чувства меры расточает комплименты: «...рафинированный интеллигент, имеющий диплом Санкт-Петербургского университета, прекрасно владеющий словом, превосходивший многих одаренных русских писателей своего времени...» Из чего складывается «рафинированность» Серафимовича? Ответ М. Аникина предельно прост: из того, что будущий писатель родился в семье есаула Войска Донского (отец Серафимовича — донской казак, всю жизнь прослуживший казначеем в полковых канцеляриях и умерший, когда мальчику исполнилось 12 лет; мать — малограмотная казачка, едва умевшая писать),[7] и из того, что Серафимович «имел диплом Санкт-Петербургского университета». Не маловато ли для «рафинированного интеллигента»?

После смерти отца в 1875 году, как признавался Серафимович, «началась непреходящая бедность».[8] Вся надежда была на мать: «Ценою неустанного труда, ценою туберкулеза мать учила меня в гимназии».[9] В 1883 году Серафимович поступил на физико-математический факультет Петербургского университета и был его студентом до 1887 года. До диплома дело не дошло. Во время учебы в университете Серафимович принимает активное участие в студенческих революционных кружках, изучает «Капитал» К. Маркса, знакомится с братом В. И. Ленина Александром Ульяновым, многократно задерживается полицией и т. п. За воззвание к народу с разъяснением смысла покушения на Александра III он был на четвертом курсе сперва заключен в тюрьму (где узнал о казни А. И. Ульянова и его четырех товарищей), а затем под конвоем двух жандармов отвезен в ссылку — в город Мезень Архангельской губернии. Вот какой «диплом Санкт-Петербургского университета» имел будущий пролетарский писатель...

Однако дело не в происхождении и не в образовании. Первостепенное значение имеет, конечно же, масштаб таланта, отпущенного Богом. Если сравнивать Серафимовича с Крюковым, то нельзя не признать, что творчество первого гораздо весомее и многограннее творчества второго. Крюков оказался забытым не

[7] См. об этом: Писатели современной эпохи: Биобиблиографический словарь русских писателей XX века. Т. I / Ред. Б. П. Козьмина. 2-е изд. М., 1992. С. 235.

[8] Цит. по: *Гладковская Л. А., Наумов Е. И.* А. Серафимович; Д. Фурманов: Семинарий / Отв. ред. А. Г. Дементьев. Л., 1957. С. 63.

[9] Там же.

lib.pushkinskijdom.ru

только потому, что выступал против большевистской революции и влился в ряды белогвардейского движения, но и потому, что его дарование не являлось выдающимся. Произведения Серафимовича беспрепятственно издавались миллионными тиражами. И каждый человек, интересовавшийся литературой, имел свободный доступ к ним. В послереволюционную пору у Серафимовича было все — и общественный авторитет, и почет, и уважение, и влияние.[10] И все же, если не кривить душой, мы должны признать: по основным эстетическим параметрам Серафимович значительно проигрывал своим известным современникам, и старшим, и младшим, будь то Г. И. Успенский, В. Г. Короленко, А. П. Чехов, М. Горький, И. А. Бунин, А. И. Куприн, Л. Н. Андреев, Л. М. Леонов, А. Н. Толстой, М. М. Пришвин, К. А. Федин или А. А. Фадеев. Не подлежит сомнению и тот факт, что Шолохов, многим обязанный Серафимовичу, очень быстро превзошел своего доброго наставника. В дни окончания «Тихого Дона» (1940), по свидетельству А. В. Калинина, Серафимович так отзывался о создателе этого шедевра: «„Шолохов — огромный писатель... Он силен в первую голову как крупнейший художник-реалист, глубоко правдивый, смелый, не боящийся самых острых ситуаций, неожиданных столкновений людей и событий". И, чуть помолчав, Серафимович, тряхнув головой, повторил: „Огромный, правдивый писатель. И... черт знает как талантлив..." Последние слова Серафимович произнес с каким-то даже изумлением».[11]

Обозревая с высоты сегодняшнего дня обширное литературное наследие Серафимовича (романы, повести, рассказы и очерки) и стремясь быть предельно

---

[10] Серафимович не мог пожаловаться на невнимание к себе со стороны народа, партии и правительства. В 1924 году писателю была назначена персональная пенсия Совнаркома РСФСР. Еще при жизни Серафимовича, в 1933 году, его родная станица Усть-Медведицкая была переименована в город Серафимович. Тогда же была установлена стипендия имени А. С. Серафимовича в высших учебных заведениях, было присвоено имя А. С. Серафимовича одной из московских улиц, школе-семилетке в городе Серафимовиче, образцовой школе № 3 Краснопресненского района Москвы и физико-математическому факультету Ленинградского университета. Кроме того, в 1933 году один из самолетов военно-воздушных сил РККА получил наименование «Александр Серафимович», а Моссовет присвоил Серафимовичу звание почетного красногвардейца. Спустя два года был создан пионерский лагерь имени А. С. Серафимовича. В том же 1935 году писатель был избран членом Серафимовичского городского Совета рабочих, крестьянских и красноармейских депутатов. Серафимович — лауреат Сталинской премии первой степени, присужденной ему в 1943 году за многолетние выдающиеся достижения в области литературы (за передачу этой премии в Фонд обороны страны к Серафимовичу обращался с благодарственным письмом И. В. Сталин). Автор «Железного потока» был награжден тремя орденами СССР, в том числе и орденом Ленина. Все юбилеи писателя отмечались с небывалым размахом. Произведения Серафимовича издавались на протяжении нескольких десятилетий многомиллионными тиражами. И последний штрих, почерпнутый нами из статьи А. А. Волкова «Большой писатель»: «Тот факт, что писатели первых лет революции объединились вокруг Серафимовича, имел большое значение. Это было время, когда Горький, много лет возглавлявший прогрессивную литературу, находился за рубежом и лишь письмами помогал писателям. Эстафета живого, повседневного руководства литературным движением, естественно, перешла к Серафимовичу» (Правда. 1963. № 19 янв. С. 5).

[11] *Калинин А.* Встречи // Михаил Шолохов. Ростов н/Д., 1940. С. 155. Серафимович отводил автору «Тихого Дона» особое место в литературе. В воспоминаниях Г. Нерадова (Г. Б. Шатуновского) отмечается: «Подкупала в Серафимовиче его скромность; он не считал себя талантливее других писателей. Во многих городах, говоря, например, о Шолохове, он без колебаний и без всякого „самоуничижения" признавал его превосходство над собой. „Всем нам далеко до Шолохова..." — вот точно его слова. Он говорил о Шолохове с оттенком нежности: „Наш казачок... куда скакнул... укажите еще одного такого — нету!"» (*Нерадов Г.* Поездки с А. С. Серафимовичем по Советскому Союзу // А. С. Серафимович в воспоминаниях современников. М., 1961. С. 310). А вот какие слова Серафимовича приводятся в мемуарах поэта Я. З. Шведова: «...применим старые, дореволюционные звания. А если прибегнуть к ним, то в данном случае я вроде рядового в литературе или что-то около вахмистра, а Шолохов уж генерал» (*Шведов Яков.* О памятном, заветном и дорогом // Воспоминания современников об А. С. Серафимовиче: Сборник. М., 1977. С. 247).

lib.pushkinskijdom.ru

объективным, нельзя не прийти к следующему выводу: такой «супертяжелый вес», как эпопея «Тихий Дон», ни при каких условиях не мог быть взят этим писателем.

Словно чувствуя, что Серафимович — при всем уважении к нему как литератору и человеку — никак «не тянет» на автора эпопеи, М. Аникин любой ценой стремится «приподнять» своего героя. Неспроста критик то и дело напоминает «забывчивому» современному читателю, что Серафимович — «самый крупный донской писатель, автор замеченной Л. Н. Толстым повести „Пески", романа „Город в степи", многих рассказов, отмеченных печатью незаурядного таланта и признанных как публикой, так и строгими критиками в дореволюционной России».[12] Что касается ссылки на авторитет Л. Н. Толстого, то здесь М. Аникин сознательно умалчивает о некоторых «но».

Да, действительно, повесть «Пески» была высоко оценена (на пять с плюсом) великим русским писателем. В «Яснополянских записках» Д. П. Маковицкого находим, к примеру, такое признание Толстого от 25 марта 1908 года: «Мне попался рассказ Серафимовича „Пески". Это такая прелесть. Ничего особенного (по содержанию), но настоящее художественное произведение. Это мне Чехова напоминает. Такой он мне чужой был по взглядам, такой ничтожный по содержанию, но настоящий художник».[13] С одной стороны, «Пески» — «такая прелесть» и «настоящее художественное произведение», а с другой — «ничего особенного (по содержанию)».

Однако это еще не все. В записи Маковицкого от 2 апреля 1908 года читаем следующее: «Александра Львовна хвалила „Пески" Серафимовича. *Л. Н.*: Описание природы искусственно; старичок превосходный. У Андреева, Горького ничего подобного нет».[14]

Как видим, Л. Н. Толстой был далек от безоговорочного приятия едва ли не самого сильного произведения Серафимовича. Толстовские «но» отличаются в данном случае редкой прозорливостью. Достаточно сказать о том, что от изрядной искусственности природоописаний Серафимовичу не удалось избавиться и в дальнейшем, — ею грешит даже широко известный «Железный поток» (естественность же шолоховских пейзажей пленяет любого читателя: они для него «вторая» природа).

Пришла пора по-новому взглянуть на произведения Серафимовича, преодолев инерцию традиционных оценок и избавившись от идеологических шор и при-

---

[12] Увы, в оценке дореволюционного творчества Серафимовича единодушия не наблюдалось. Так, один из критиков, рецензируя отдельное издание романа «Город в степи», отмечал: «Роман прошел не замеченным ни читателем, ни критикою; в нем нет ни ярких красок, ни обжигающей мысли, ни захватывающего, волнующего содержания. Серафимович и в этом первом своем романе не ушел из той сферы, которую облюбовал в своих рассказах. Он дал не роман, а ряд картинок с натуры, не связав их общностью мысли, не наложив на них печати своего индивидуального „я". Его роман — поразительно верная фотография жизни в степном поселке, ее грязи, мелкости, пошлости, но только фотография. Серафимович передал то, что он видел, но увидел он не более того, что увидеть могли бы мы все и что мы, по большей части, уже видели... „Город в степи" — чисто внешнее фотографирование действительности, но фотография не искусство и фотограф — не художник» (*Бар—ий Б.* [Рец.] // Ист. вестник. 1913. Т. 134. Ноябрь. С. 745). Указывал рецензент и на слабость психологического анализа у Серафимовича: «...у него нет и тени того глубокого проникновения в душу человека, которое отличало, например, Достоевского» (там же).

[13] Лит. наследство. 1979. Т. 90. С. 38—39.

[14] Там же. С. 45. Ср. с тем, что зафиксировано в известном труде Н. Н. Гусева под датой 19 февраля 1908 года: «Чтение вслух рассказа Серафимовича „Пески", который понравился Т. „художественностью положений и обрисовкой личности одного из действующих лиц — мельника". По мнению Т., это „настоящее художественное произведение", но „описания природы искусственны"» (*Гусев Н. Н.* Летопись жизни и творчества Льва Николаевича Толстого: 1891—1910. М., 1960. С. 611—612).

lib.pushkinskijdom.ru

вычных литературоведческих схем. По нашему глубокому убеждению, дореволюционное творчество Серафимовича (повесть «Пески», роман «Город в степи», целый ряд рассказов) гораздо интереснее, самобытнее и весомее, чем его сочинения послеоктябрьского периода. Даже «Железный поток» (книга сильная, этапная) не отменяет этот общий вывод. В советскую эпоху Серафимович чрезмерно увлекся синтезом искусства и политики: его проза и публицистика стали насквозь пронизаны «идейностью», «партийностью» и т. п. В результате этого палитра художника, зарекомендовавшего себя на рубеже двух веков талантливым бытописателем, ярким стилистом и мастером реалистических картин (иногда с натуралистическим оттенком), не могла не измениться: она заметно потускнела и приобрела явную идеологическую окраску. По словам Серафимовича, «в революцию» он «в известной степени второй раз родился писателем».[15] В декабре 1917 года Серафимович был изгнан из литературно-художественного кружка «Среда» за сотрудничество с большевиками, за участие в газете «Известия Московского Совета рабочих депутатов». Как показывают многие факты биографического и творческого характера, за свое «второе рождение» Серафимовичу пришлось заплатить большую цену.

М. Аникину все предельно ясно: «Чем еще, как не „подпольным" трудом над крупными произведениями, можно объяснить странный спад в творчестве исключительно одаренного писателя, каким был накануне Октября даже по признанию литературных противников (например, З. Гиппиус) Серафимович? Небольшая повесть и несколько рассказов за 30 лет — в самом расцвете таланта и с его-то известной всем трудоспособностью и продуктивностью — не кажется ли это странным?» М. Аникин убежден, что десятилетиями Серафимович втайне работал над «Тихим Доном», «Поднятой целиной», «Судьбой человека» и романом «Они сражались за Родину». Работал за Шолохова, который подставлял только свою фамилию. На «неподпольное» сочинительство Серафимовичу не хватало ни времени, ни сил.

Впрочем, М. Аникин, открывший целый материк «подпольного» творчества Серафимовича, то и дело противоречит самому себе. Например, он заводит речь о том, что у автора «Железного потока» кое-что из рукописей «пропало». Возникает вопрос: зачем было «воровать» Шолохову, если Серафимович и так — по своей воле — передавал ему основное из написанного в 20—40-е годы? В статье М. Аникина читаем: «Куда пропала эпопея, над которой Серафимович трудился, о которой многие вспоминают; сам Серафимович не раз повторял родным и близким, что „Железный поток" — лишь малая часть большой эпопеи, даже большого цикла, у которого было и свое рабочее название — „Борьба"?» Этот пассаж лишний раз свидетельствует о том, что М. Аникин весьма поверхностно (понаслышке) знает творчество того писателя, которого он выдает за создателя «Тихого Дона».

Говорить о «пропаже» эпопеи (цикла) «Борьба» просто нелепо. Действительно, Серафимович мечтал создать грандиозное полотно под названием «Борьба» и рассматривал «Железный поток» в качестве составной его части. Именно этим и объясняется тот факт, что первоначально «Железный поток» печатался с подзаголовком — «Из цикла „Борьба"». Над романом о гражданской войне «Борьба» Серафимович активно работал до 1930 года. К сожалению, этот крупный замысел писателя остался нереализованным. Отдельные главы романа появлялись в журналах в виде самостоятельных рассказов («Галка», «Митька», «Две смерти», «Товарищка Дора») и включались в собрания сочинений Серафимовича. Никакой тайны в творческой истории «Борьбы» нет, как то чудится М. Аникину. В архиве Серафимовича сохранилось все, что имеет отношение к данному замыслу. Чтобы

[15] Цит. по: *Гладковская Л. А., Наумов Е. И.* Указ. соч. С. 81.

lib.pushkinskijdom.ru

убедиться в этом, достаточно открыть специальную работу Ю. А. Красовского.[16] Увы, М. Аникин, оплакивающий пропажу «Борьбы», и не подозревает о существовании книги Ю. А. Красовского, где «проинвентаризованы» не только все главы этого незавершенного романа, но и наброски глав, планы произведения, записи к нему и т. д. Рукописные материалы свидетельствуют о том, что замысел «Борьбы» все время видоизменялся и расширялся: внимание Серафимовича постепенно переключалось с гражданской войны на первые годы социалистического строительства, в частности на восстановление промышленности. В архиве писателя, помимо всего прочего, хранятся главы «Стынущий город», «Женщина идет через город», «Собрание жильцов», «Дом № 93», «Работа на фабрике» и «Заседание Совнаркома». Каждый может убедиться в том, что эпопея (цикл) «Борьба» Серафимовича не имеет ничего общего с шолоховским «Тихим Доном».

Написанное Серафимовичем после «Железного потока» (рассказы, очерки, литературные портреты, статьи) в какой-то мере можно рассматривать как звенья книги «Борьба», творческая история которой, кстати говоря, не раз становилась предметом исследования.[17] В очерке Серафимовича «Читатель и писатель» (1927) содержится ответ на вопрос, почему большое произведение о современности осталось незаконченным: «Теперь нельзя давать отдельные картины, как бы они ярки ни были: они потеряли свою ценность. Теперь нужно дать большое полотно, нужно жизнь рабочих связать со всем теперешним строительством. Такое произведение должно говорить не только о жизни рабочих, но связать эту жизнь со всеми жгучими вопросами нашего времени, а это страшно трудно. Это неизмеримо труднее, чем было дать „Железный поток“. Трудно потому, что люди изменяются чрезвычайно быстро, изменяется и характер событий, постоянно сталкивающихся. Из этих столкновений тысячи противоречий вылезают».[18] К объективным трудностям добавлялись и субъективные, связанные с характером творческой индивидуальности Серафимовича. Родная стихия этого писателя — очерковость, документалистика. Романное же мышление у него явно «хромало» (и «Город в степи», и «Железный поток» — это, строго говоря, не романы). Очерковое начало доминировало и в творчестве Крюкова.

К циклу «Борьба» примыкал и другой замысел Серафимовича, также оставшийся неосуществленным, — роман о коллективизации, о работе партии в деревне «Колхозные поля». Написанные главы «Колхозных полей» («Факел», «XV съезд ВКП(б)», «Собрание», «Ларионих», «На машине», «Игры мальчиков», «Ночной дождь», «Хохолок в Орловке», «Дубоногов ищет воров», «Ребятишки и тени», «Опять на работу», «Муж и жена», «Отъезд») появлялись в периодической печати в 1933—1934 годах, позже они включались в однотомники и в собрания сочинений А. С. Серафимовича. Все автографы «колхозного» романа сохранились (см. упоминавшуюся уже опись, составленную Ю. А. Красовским). Вряд ли нужно доказывать, что они никак не связаны с шолоховским романом о коллективизации.

По поводу собранных вместе глав из романа «Колхозные поля» Серафимович говорил следующее: «Вещь — незаконченная. Задумана была большая повесть,

[16] Серафимович Александр Серафимович (1863—1949). Опись документальных материалов личного фонда № 457 (ЦГАЛИ). Крайние даты документальных материалов 1864—1953 гг. / Сост. и подг. к печати Ю. А. Красовским. Под ред. В. И. Попова. М., 1955. С. 13—15.

[17] См., например: *Тендитник Н. С.* К вопросу о творческой истории эпопеи А. С. Серафимовича «Борьба» // Труды Иркутск. ун-та. Т. 16. Сер. лит.-филол. 1956. Вып. 3. С. 124—141.

[18] *Серафимович А. С.* Собр. соч.: В 7 т. / Подг. текста и прим. Р. И. Хигеровича. М., 1960. Т. 7. С. 273—274. Далее ссылки на этот том даются в тексте.

lib.pushkinskijdom.ru

вернее — роман о первых этапах коллективизации сельского хозяйства на Дону. По плану имелось в виду показать, как новая коллективная обстановка переделывает казака в сознательного колхозника. А главное — хотелось изобразить во всей их реальности районных партийцев, подлинных творцов этой новой, колхозной жизни. Живя подолгу в донских колхозах и внимательно присматриваясь к районным партийцам, я убеждался воочию, что работа поглощала их целиком. Собственный быт, интересы семьи отступали на задний план. Пример партийцев решающе влиял на коренную перестройку уклада всей крестьянской жизни. Я задумал дать широкое полотно, в котором были бы запечатлены героизм и самоотверженность партийцев, умная гибкость и дальновидная прозорливость партийного руководства. Главное — я хотел убедительно нарисовать, каким заслуженным авторитетом пользуется партия на местах. Война помешала мне закончить работу».[19] Как видим, у Серафимовича складывалась *своя* «Поднятая целина», над которой он работал — информация на сей счет появлялась в прессе начала 30-х годов — «вместе с В. И. Петровым, студентом экономического института Комакадемии».[20] Несмотря на помощь соавтора, роман «Колхозные поля» так и остался незавершенным. И причина этого кроется, конечно же, не только в начавшейся войне. «Отрывок из романа», опубликованный в марте 1933 года, не внушал особого оптимизма. Всем было ясно, что «Колхозные поля», отдающие вторичностью и излишней публицистичностью, не смогут конкурировать с шолоховской «Поднятой целиной». Вот характерное начало «Отрывка из романа»:

«Поднялся гигантский багрово-струящийся факел. И его мигающие отсветы легли через неохватимые советские поля, через неохватимые советские леса, через неохватимые советские степи, через снежноголовые советские горы от края до края, от рубежа до рубежа.

И за рубежом, опоясав мир, потянулись и легли на народы эти небывалые багрово-мерцающие отсветы.

И глаза всех, всего мира поднялись и тянулись туда, откуда, мерцая, бежали красные, мигающие отсветы, тянулись одни с изумлением и злорадным издевательским смехом, другие с бесконечной любовью, третьи с непотухающей ненавистью тянулись туда, к сердцу мира, к сердцу социалистического пролетарского мира».[21]

Впрочем, первая книга «Поднятой целины» Шолохова тоже устроила далеко не всех современников. В письме к Ф. И. Седенко-Витязеву от 24 апреля 1933 года В. Н. Фигнер заметила: «Я чувствую себя не в себе. Если хотите быть расстроенным, возьмите: „Поднятая целина“ Шолохова».[22] Как ни странно, среди не совсем довольных оказался и И. В. Сталин. В частной беседе он как-то сказал А. Н. Толстому: «При его способностях, Шолохов мог написать шире и лучше. Главный недостаток „Поднятой целины“ да и вообще произведений Шолохова тот, что отрицательные типы у него слишком ярки — ярче положительных. К тому же у него преувеличенное любование всем казацким... И довольно однообразная тематика».[23] И все же на фоне огромного количества произведений о коллективизации шолоховская «Поднятая целина» по-прежнему выделяется и своей идейной насыщенностью, и своей яркой образностью, и своей эстетической значимостью.

---

[19] *Серафимович А.* Собр. соч. / Ред. и комм. Г. Нерадова. М., 1948. Т. X. С. 450—451.
[20] Известия. 1933. № 82. 27 марта. С. 2.
[21] Там же. Ср.: *Серафимович А. С.* Собр. соч.: В 7 т. Т. 7. С. 101.
[22] Незапечатленный труд: Из архива В. Н. Фигнер / Публ. Я. В. Леонтьева и К. С. Юрьева // Звенья: Исторический альманах. М.; СПб., 1992. Вып. 2. С. 447—448.
[23] Цит. по: Казачий словарь-справочник / Сост. Г. В. Губарев. Ред.-изд. А. И. Скрылов. Сан Ансельмо, Калифорния, 1969. Т. III. С. 307.

lib.pushkinskijdom.ru

М. Аникин, судя по всему не слыхавший о «Колхозных полях» Серафимовича, нисколько не сомневается в том, что «Поднятая целина» тоже принадлежит перу автора «Железного потока». Из-за уважения к Серафимовичу М. Аникин замечает: «На наш взгляд, и „Поднятая целина“ для своего времени смелое, а в художественном отношении — достаточно крупное произведение». Характерно, что антишолоховеды, отлучающие Шолохова только от эпопеи «Тихий Дон» и запросто приписывающие ее Крюкову, смотрят на «Поднятую целину» свысока: мол, такой роман, слабый, схематичный, заказанный, мог написать и сам Шолохов. Сторонник же новой версии, М. Аникину, «Поднятая целина» кажется «смелым», «достаточно крупным произведением». Еще бы: оно ведь принадлежит перу опытного Серафимовича. (Оценка «Поднятой целины» не входит в нашу задачу. Отметим лишь, что отношение к этому масштабному произведению не должно подменяться резко изменившимся отношением к процессу коллективизации.)

Да, у Серафимовича были и *свой* «Тихий Дон» (цикл «Борьба»), и *своя* «Поднятая целина» (роман «Колхозные поля» в соавторстве с В. И. Петровым). Однако ему не удалось закончить ни одно из начатых крупных художественных полотен. Основные причины этого следует искать в том, что сказывался преклонный возраст писателя, что разразилась вторая мировая война и что Серафимович, как уже говорилось выше, не владел в достаточной мере большими жанровыми формами, будь то эпопея, цикл романов или роман. Важно также иметь в виду, что автор «Железного потока» без конца отвлекался на написание рассказов и очерков то на тему о «тяжелом прошлом», то на тему о коллективизации (к примеру, серия очерков «По донским степям»), то на тему революции и гражданской войны, то на тему очередного «подвига партии». «Растрачивался» Серафимович и на многочисленные статьи на злобу дня, устные выступления, встречи с читателями, радиопередачи, сценарные работы и т. д.

В биографии Серафимовича были периоды, когда он без особых внутренних переживаний забывал о литературе во имя революции. И эта черта отличала Серафимовича от многих писателей послеоктябрьской поры, которые, несмотря на свою идеологическую одержимость, не переставали быть мастерами слова, не откладывали перо в сторону, а стремились в равной степени служить и революции, и искусству (правда, это у них не всегда получалось, и тогда наблюдалась дисгармония: одни больше любили литературу, другие — коммунистическую идею). Критики не раз ставили автора «Железного потока» в пример: «Когда придет час, многие пролетарские писатели тоже решат: „Литература мне дорога, но революция еще дороже!“» [24] Хорошо известны и суждения А. В. Луначарского о Серафимовиче: «...поздние его произведения (не говоря уже о ранних. — *П. Б.*) озарены солнцем революции. Отблеск этого солнца пышно и богато лег на весь путь Серафимовича, пройденный им тяжелой и размеренной поступью. Все те литературные памятники, которые построил Серафимович вдоль этого пути, навсегда останутся в русской литературе и, что еще важнее, — в пролетарской литературе».[25]

По сути дела, на это же обращал внимание и Шолохов спустя тридцать лет: «Вся жизнь Александра Серафимовича, точно так же, как и его творчество, была глубоко революционна. Он честно служил прогрессу, революции, нашей Коммунистической партии до конца своих дней». И еще: «„Железный поток“ Серафимовича навсегда вошел в железный (! — *П. Б.*) фонд советской литературы. Из всего, что написано нашим дорогим земляком, этот роман особенно дорог нам. Дорог тем, что наряду с фурмановским „Мятежом“ в „Железном потоке“

[24] *Борисов Георгий.* Чему учит Серафимович // Известия. 1933. № 20. 20 янв. С. 4.
[25] *Луначарский А.* Путь писателя // Там же.

lib.pushkinskijdom.ru

впервые блистательно описаны первые люди революции, и описаны они „изнутри", с любовью и благодарностью к тем героям, которые шагали в первых рядах бойцов за Советскую власть, за великое дело коммунизма».[26] Когда началась Великая Отечественная война, престарелый писатель оказался в боевом строю: он совершил целый ряд фронтовых поездок, взялся за перо публициста, написал цикл очерков и рассказов, посвященных борьбе советского народа с фашистскими захватчиками.

И последнее замечание в связи со «странным спадом в творчестве» Серафимовича начиная со второй половины 20-х годов. Еще до войны Серафимович задумал обширную автобиографическую повесть (роман) «Писатель». Над этим произведением он работал до конца жизни, однако успел написать лишь отдельные главы и фрагменты. Самыми ценными страницами «Писателя» являются те, где воссозданы портреты М. Горького, А. И. Куприна, Л. Андреева и других современников Серафимовича. Как явствует из черновых набросков к повести «Писатель», среди ее персонажей должен был фигурировать и Шолохов, к которому автор «Железного потока» испытывал особые чувства. Сохранившиеся записи дают выразительную портретную характеристику Шолохова.

Вот так обстоит дело с «неподпольным» творчеством Серафимовича после выхода в свет «Железного потока» (по понятным причинам мы не освещаем здесь активную общественно-политическую и литературно-организационную деятельность Серафимовича, который, в частности, в конце 20-х годов редактировал журнал «Октябрь», участвовал в создании Союза писателей СССР). Рассуждения М. Аникина о «подпольной» литературной работе писателя в 20—40-е годы являются полным абсурдом. Мы вынуждены привести здесь выдержку из письма М. Горького к И. В. Сталину от 2 августа 1934 года в связи с организацией и проведением Первого съезда советских писателей: «Серафимович, Бахметьев и Гладков, на мой взгляд, „отработанный пар", люди интеллектуально дряхлые».[27] М. Аникин же настаивает на том, что Серафимович в это время «подпольно» (для Шолохова) сочинял «Тихий Дон» и «Поднятую целину».

Своей абсурдной концепции автор статьи верен до конца. «Конечно, — глубокомысленно замечает он, — несколько уступают этим двум романам роман „Они сражались за Родину" и рассказ „Судьба человека". Но если принять во внимание, что писателю, родившемуся в 1863 году, во время второй мировой войны было уже за 80 лет, становится понятным, почему Шолохов перестал расти». Обращает на себя внимание тот факт, что разномастные антишолоховеды, помимо всего прочего, стремятся любой ценой — в угоду собственным версиям — «нейтрализовать» и главы из незавершенного романа «Они сражались за Родину» (а они, как известно, писались и публиковались Шолоховым не только при жизни Серафимовича, но и в 50-е, и в 60-е годы), и знаменитый рассказ «Судьба человека». А между тем, при всей своей неровности и фрагментарности, шолоховский роман о войне относится к лучшим страницам отечественной батальной прозы. Что же касается «Судьбы человека», потрясшей читателей всего мира, то мы должны подчеркнуть следующее: этот рассказ, замысел которого мог быть воплощен лишь при Н. С. Хрущеве (герой произведения — человек, побывавший в плену!), является бесспорным литературным шедевром, одним из последних взлетов шолоховского гения.

---

[26] *Шолохов Михаил.* Собр. соч.: В 8 т. / Сост. М. Манохиной. М., 1986. Т. 8. С. 285—286. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

[27] *Горький М.* Два письма Сталину / Публ. подгот. В. С. Барахов // Лит. газ. 1993. № 10. 10 марта. С. 6. Впрочем, и сам Серафимович не переоценивал свои возможности. Во время работы над «Борьбой» он говорил: «Одно знаю, что „Железного потока" уже не напишу. Возраст не тот и силы не те» (см.: *Селиванов Г. А.* В городе его имени // Воспоминания современников об А. С. Серафимовиче. С. 523).

lib.pushkinskijdom.ru

Прямо скажем: нам неловко полемизировать с М. Аникиным. Неловко потому, что в статье М. Аникина торжествуют дилетантизм, полузнание, грубая тенденциозность и неуважение к читателю. Злоупотребляет автор и совершенно голословными утверждениями. Вот типичный образец последних: «В авторстве убеждают сами тексты, сюжетные линии, характеры героев произведений Серафимовича, ничем практически не отличающиеся от текстов и характеров героев „писателя“ Шолохова». Как и с чем тут спорить? М. Аникин, ведомый «ухом профессионала», не видит принципиальной разницы между словом Серафимовича и словом Шолохова. Он оглушен и ослеплен до такой степени, что все шолоховские произведения (многие их автографы, к счастью, сохранились; к ним привлек внимание широкой общественности московский журналист Л. Е. Колодный, чьи находки оказались «бомбой» для резвившихся антишолоховедов) запросто передает Серафимовичу. Согласно аникинской «концепции», такого прозаика, как Шолохов, на свете не было совсем. Жителю станицы Вешенской, за которого около тридцати лет «вкалывал» опытный, склонный к «подполью» Серафимович, принадлежат только публицистические статьи, выступления на писательских и партийных съездах и т. п. Вполне закономерно, что к шолоховской публицистике М. Аникин относится, мягко говоря, снисходительно и скептически. Ибо без Серафимовича вешенский «мистификатор» не мог действовать должным образом. Впрочем, напрашивается один вопрос: почему Серафимович не писал за Шолохова «хорошие» статьи?

Да, М. Аникин учел далеко не все «мелочи» — нестыковки, неувязки и т. п. А разве учтешь их, если руководствоваться принципом «и невозможное возможно»? Провозгласив Серафимовича автором «Тихого Дона» и всех остальных шолоховских художественных созданий, М. Аникин чувствует себя победителем — разгадчиком труднейшей «загадки» нынешнего столетия: «Так решается... проблема творчества М. А. Шолохова. Так разрешается и одна из крупнейших литературных мистификаций XX века». Если согласиться с М. Аникиным, то семь томов из шолоховского восьмитомника придется присоединять к новому собранию сочинений А. С. Серафимовича, перестав называть последнего писателем отнюдь не первой величины и одновременно причислив Шолохова (некогда великого художника) к сонмищу второстепенных публицистов.

Обеспечивая Шолохова художественной прозой, А. С. Серафимович проявил, помимо всего прочего, качества великого стратега: он, сочиняя впрок, смог на десятилетия продлить жизнь «писателю М. А. Шолохову». Согласно версии М. Аникина, вторая книга «Поднятой целины», главы незавершенного романа «Они сражались за Родину», рассказ «Судьба человека» — это посмертные публикации Серафимовича. Да, предусмотрительность «старшого» не может не поражать. Надо отдать должное и выдержке, благоразумию Шолохова, который, несмотря на сыпавшиеся упреки в «долгописании», попридерживал заготовленное Серафимовичем еще в 30—40-е годы. Шолохов «кормился» Серафимовичем очень умно, осторожно и тактически безупречно.

Нарабатывая для Шолохова до самой своей смерти, Серафимович, по всей видимости, очень торопился, поэтому оставленные им произведения явно уступают «Тихому Дону». Даже те, кто не ставит под сомнение авторство Шолохова, склонны считать, что написанное им после эпопеи «Тихий Дон» не выдерживает сравнения с нею.[28] Но подкачал-то не Шолохов, а Серафимович, который, выходит, с годами писал все хуже и хуже, подводя тем самым под удар «мнимого» автора «Тихого Дона». Оказывается, даже Серафимовичу, работавшему за двоих, не все было под силу, да и пути господни неисповедимы. А вот

[28] См., например: *Ваншенкин Константин.* Потребность в разборе // Вопросы литературы. 1992. Вып. III. С. 192—193.

lib.pushkinskijdom.ru

М. Аникин «просчитал» все и обогатил антишолоховедение сногсшибательной концепцией, вычеркивающей «писателя М. А. Шолохова» из истории русской литературы XX века, с одной стороны, и бросающей тень на Серафимовича как соучастника преступления-мистификации — с другой.

Некоторые из своих «аргументов» М. Аникин выводит из биографии Серафимовича.

Известно, что в 1868—1874 годах семья будущего писателя (в это время ему было 5—11 лет) жила в Польше, следуя за полком, в котором служил С. И. Попов. Безусловно, какие-то польские впечатления сохранила память Серафимовича. Известно также, что в обширнейшей «географии» эпопеи «Тихий Дон» встречаются и польские реалии. Из этого факта М. Аникин делает вывод, что «Тихий Дон» мог написать только Серафимович. «Большое место в романе „Тихий Дон" занимают... польские мотивы. Ни Шолохов, ни Федор Крюков, насколько нам известно, с польским материалом знакомы не были. Серафимович же — что известно из его биографии — жил в Польше: в Польше стоял казачий полк, в котором отец писателя, есаул Серафим Попов, служил полковым казначеем», — указывает М. Аникин, предусмотрительно умалчивая о том, что речь идет о детских годах писателя, и не конкретизируя, в чем заключаются «польские мотивы», якобы занимающие в «Тихом Доне» «большое место».

Обратимся непосредственно к произведению. Поверивших М. Аникину ждет разочарование: «польский материал» и «польские мотивы» обнаружить не так просто, да и характер их таков, что делать далеко идущие выводы, право же, не приходится. Действие «Тихого Дона», десятки глав которого посвящены изображению первой мировой войны, разворачивается не только в России. Казакам суждено было побывать на разных фронтах, многие из них нашли смерть вдали от донских степей. В начале пятой части эпопеи читаем: «Многих недосчитывались казаков — растеряли их на полях Галиции, Буковины, Восточной Пруссии, Прикарпатья, Румынии, трупами легли они и истлели под орудийную панихиду...» (т. 2, с. 172). Вопреки утверждениям М. Аникина, «польские» страницы «Тихого Дона» малочисленны и сводятся в основном к обозначению тех или иных населенных пунктов, к простому упоминанию Варшавы. Согласитесь, что географические привязки такого рода нельзя назвать более или менее развернутыми изображениями польской жизни. Для того чтобы ввести в повествование «польскую» тему в подобном объеме и ракурсе, совсем необязательно было жить в Польше — вполне достаточно обращения к географической карте. В «топографии» «Тихого Дона», разумеется, нет польского местечка Стойница, где стоял полк отца Серафимовича и где прошли детские годы будущего писателя. «Копытный след казачьих коней» (т. 1, с. 244) ложился на других полях...

«Польские мотивы» сосредоточены главным образом в кратком жизнеописании генерала, помещика Николая Алексеевича Листницкого, которого едва ли не все величают «паном». Вот что говорится в произведении по этому поводу: «Старый, давно овдовевший генерал жил в Ягодном одиноко. Жену он потерял в предместье Варшавы в восьмидесятых годах прошлого столетия. Стреляли в казачьего генерала, попали в генеральскую жену и кучера, изрешетили во многих местах коляску, но генерал уцелел. От жены остался двухлетний тогда Евгений. Вскоре после этого генерал подал в отставку, перебрался в Ягодное (земля его — четыре тысячи десятин, — нарезанная еще прадеду за участие в Отечественной войне 1812 года, находилась в Саратовской губернии) и зажил чернотелой, суровой жизнью» (т. 1, с. 162—163). Право же, некоторые штрихи в биографии пана Листницкого и его семьи не дают основания говорить о том, что «польские мотивы» играют большую роль в содержании «Тихого Дона».

Читатели «Тихого Дона» наверняка помнят то, что приключилось с «молоденькой, смазливой горничной управляющего» в имении княгини Урусовой —

lib.pushkinskijdom.ru

полькой Франей. Развязка была предопределена: «Сотня, разбитая на марширующие взводы, со вздохами и подмигиванием следила за шелестом серой Франиной юбки. Чувствуя на себе постоянные взгляды казаков и офицеров, Франя словно обмаслилась в потоках похоти, излучаемых тремястами глаз, и, вызывающе подрагивая бедрами, рысила из дома в кухню, из кухни в дом, улыбаясь взводам поочередно, господам офицерам в отдельности. Ее внимания добивались все, но, по слухам, преуспевал лишь курчавый и густо волосатый сотник» (т. 1, с. 223). Григорий Мелехов пытался защитить Франю. И спустя долгое время он с содроганием вспоминал, как казаки «тешились» над полькой Франей (ч. 6, гл. XVI). Если на миг допустить мысль о том, что «Тихий Дон» написан Серафимовичем и что история Франи вынесена им из «польского» детства, то придется признать, что в сексуальных эмоциях будущий писатель просто преуспел...

Разного рода сухие географические обозначения, отдельные факты из истории семьи Листницких, групповое изнасилование горничной Франи — вот, пожалуй, и все «польские мотивы» в эпопее «Тихий Дон». Совершенно очевидно, что для подобных «мотивов» не надо было ехать в Польшу, — они легко рождались и в станице Вешенской. Судя по всему, М. Аникин имеет весьма примитивное представление о работе художника, который почти никогда не ограничивается принципом «увидел — написал» и который наделен особой силой воображения, фантазии.

Верный своему взгляду на творческую лабораторию мастера слова, М. Аникин после выпячивания «польских мотивов» продолжает в прежнем духе: «Тема первой империалистической войны решена в „Тихом Доне“ с такой степенью убедительности, что для всякого думающего читателя должно быть ясно: автор участвовал в этой войне. Но активным участником I империалистической войны был Александр Серафимович — и в роли военного корреспондента, а затем и в качестве санитара (и в этом случае ему удалось попасть на передовую)». Действительно, в апреле-июне 1915 года Серафимович находился в Галиции в качестве уполномоченного от «Пироговского общества» и корреспондента «Русских ведомостей». Результатом пребывания на фронте стала серия очерков «В Галиции». Кроме того, Серафимович посвятил военным событиям и многие другие свои произведения (не только очерки, но и рассказы). Если «думающий читатель» сравнит батальные страницы «Тихого Дона» с военной прозой Серафимовича предреволюционной поры, то непременно сможет убедиться в том, что это — «две большие разницы». Когда началась первая мировая война, Шолохову было девять лет. Однако это обстоятельство не может служить доказательством того, что он не является автором «Тихого Дона». Великий Лев Толстой, как известно, родился 16 лет спустя после начала Отечественной войны 1812 года, тем не менее именно ему было суждено создать народно-героическую эпопею «Война и мир». Бородинское сражение, вышедшее из-под пера Толстого, воспринимается нами как самая настоящая реальность — «реальнее» исторической действительности, исследуемой учеными. Такова сила художественного гения! Абсолютизация личного опыта — отнюдь не самое лучшее качество писателя, как то видится М. Аникину. Свою сложнейшую задачу Л. Н. Толстой и М. А. Шолохов разрешили потому, что от природы были наделены огромным талантом, даром перевоплощения, что выступали в роли первоклассных историков (изучали первоисточники, специальные работы), что широко использовали свидетельства очевидцев изображаемых событий и т. д. Да, Серафимович побывал на фронте, но самое весомое слово о первой мировой войне сказал не он, а Шолохов. И «думающему читателю» не надо долго объяснять, почему это произошло. Аргументы типа «не видел», «не участвовал» и т. п. применительно

lib.pushkinskijdom.ru

к таким великим художникам, как автор «Тихого Дона», утрачивают всякий смысл.

С доказательствами (даже с такими, как только что рассмотренные) М. Аникину приходится туго. Не помогают ни буйная фантазия, ни умение проводить слишком смелые параллели, ни пренебрежение здравым смыслом, ни алогичность рассуждений, ни задиристость полузнания. Очень часто М. Аникину не остается ничего другого, как паразитировать на материалах книги «Стремя „Тихого Дона“» и на авторитете А. И. Солженицына, которого, однако, автору статьи пришлось слегка пожурить за то, что тот назвал Серафимовича «донским писателем преклонного к тому времени возраста»: «Но мы бы не назвали его возраст преклонным для писателя, если вспомнить самого Александра Исаевича, в каком возрасте он написал „Архипелаг ГУЛАГ“ и последние произведения...»

Главным героем книги «Стремя „Тихого Дона“», как всем известно, стал Крюков. Именно на него ориентирована вся система доказательств, подобранных И. Н. Медведевой-Томашевской (и отчасти А. И. Солженицыным, курировавшим эту работу). Некоторые звенья этой «системы» М. Аникин запросто приспосабливает к собственной версии: то, что раньше преподносилось как «прокрюковское», в статье М. Аникина легко превращается в аргумент в пользу авторства Серафимовича. В этом отношении очень показателен фокус, проделанный М. Аникиным с главой «В петле сокрытия» из парижской монографии. Напомним, что в ней анализируется письмо Л. Андреева к С. С. Голоушеву от 3 сентября 1917 года. Из этого письма явствует, что в редакции газеты «Русская воля» находились чьи-то бытовые и путевые очерки под названием «Тихий Дон». Анализируя данное письмо, И. Н. Медведева-Томашевская делает вывод, что автором этих очерков не мог быть сам С. С. Голоушев, практически не связанный с Доном. По мнению И. Н. Медведевой-Томашевской, очерки «Тихий Дон» принадлежали одному из донских писателей, уже заявивших о себе в столичных журналах: «Кто-то из таких литераторов и написал в 1917-м очерки „Тихий Дон“ и передал их в Москве Голоушеву непосредственно или, вероятнее всего, — через Серафимовича. Так или иначе, Серафимович был „звеньевым“ в доставке „Тихого Дона“ в газету „Русская воля“ в сентябре 1917-го».[29] Этим «кто-то», по убеждению автора книги «Стремя „Тихого Дона“», мог быть только Крюков. В примечании публикатора, А. И. Солженицына, говорится: «В главке „Петля сокрытия“ Д* не успел закончить свою мысль: те главы из „Тихого Дона“, которые Голоушев предлагал Андрееву для „Русской воли“, и были главами из уже писавшегося тогда романа Федора Крюкова. Эти главы Голоушев мог, в частности, получить через Серафимовича, с которым был в дружеских отношениях».[30] Не утруждая себя доказательствами (хотя бы такими, как в книге «Стремя „Тихого Дона“»), М. Аникин заявляет, что в письме Л. Андреева к С. С. Голоушеву речь идет об очерках не Крюкова, а Серафимовича, и рассматривает их как начальные главы эпопеи «Тихий Дон». При этом М. Аникин спешит успокоить скептиков: «„Но, — возразят некоторые скептики, — может, сам Серафимович «обокрал» Ф. Крюкова?“ Подобное подозрение некорректно: Серафимович был, несомненно, более крупным писателем Дона, чем Крюков. Кроме того, не нами доказано, что „Тихий Дон“ и „Поднятая целина“ принадлежат одному автору (а Федор Крюков скончался от тифа в 1920 году). К тому же и в „Поднятой целине“ легко можно обнаружить ту же злосчастную „визитную карточку“ автора, т. е. инверсионный порядок слов (не говоря уже о всех других составляющих)». Оказывается, так легко Крюкова

[29] *Д** [*Медведева-Томашевская И. Н.*]. Стремя «Тихого Дона»: (Загадки романа). Paris, 1974. С. 164.

[30] Там же. С. 168.

lib.pushkinskijdom.ru

заменить Серафимовичем, и наоборот. Оказывается, так легко переиначиваются отдельные страницы книги «Стремя „Тихого Дона“», которая продолжает «кормить» многих антишолоховедов.

И все же кто был автором очерка «Тихий Дон», о котором говорится в письме Л. Н. Андреева от 3 сентября 1917 года, — Крюков (на этом настаивают И. Н. Медведева-Томашевская и А. И. Солженицын), Серафимович (как считает М. Аникин) или Голоушев? Если не мудрствовать лукаво, то ответ напрашивается сам собой: конечно же, Голоушев. Это вытекает из всего содержания андреевского письма.

Есть своя закономерность в том, что наши антишолоховеды довольствуются полузнанием, ориентируются на доверчивого читателя и к тому же являются горе-текстологами и горе-интерпретаторами. Целую главу И. Н. Медведева-Томашевская потратила на то, чтобы с помощью разного рода домыслов, вольностей и допущений доказать, что Голоушев не мог написать очерк о Донском крае. Читая ее, просто диву даешься, как можно запутать легко разрешимый вопрос. Да и вопроса, в общем-то, нет: забракованный Леонидом Андреевым очерк Голоушев без промедления опубликовал в газете «Народный вестник».[31] С этим очерком может ознакомиться каждый, кто интересуется данной темой. До «Тихого Дона» Шолохова этому голоушевскому сочинению (ни И. Н. Медведева-Томашевская, ни А. И. Солженицын, ни М. Аникин его не читали) очень далеко. В эпизоде с письмом Л. Андреева и очерком С. С. Голоушева «С тихого Дона» обнажаются все пороки антишолоховедения. Ведь подобная «методика» прочтения текстов перенесена «звездами» антишолоховедения и на произведения Шолохова, Крюкова и Серафимовича.

У М. Аникина, задавшегося целью провозгласить Серафимовича создателем «Тихого Дона», вроде бы все идет как по маслу (по крайней мере ему так кажется). Одно огорчает автора статьи: нет ни одного следа работы Серафимовича над эпопеей «Тихий Дон», а вот о рождении и воплощении шолоховского замысла знают все (см., например, фундаментальную монографию В. В. Гуры «Как создавался „Тихий Дон“» и архивные публикации 80—90-х годов). Не странно ли, что с предреволюционной поры Серафимович ни разу даже словом не обмолвился о том, что он трудится над огромным произведением о жизни донского казачества? Десятилетиями находились в полном неведении самые близкие люди писателя. Просто мистика какая-то... Однако М. Аникин не унывает: все ответы на вопросы, когда и как Серафимович сочинял «Тихий Дон», он находит... в автобиографических заметках и интервью Шолохова 30-х годов. По утверждению М. Аникина, у Шолохова не было и не могло быть писательской биографии. Шолоховскую «Автобиографию», где говорится, в частности, о том, что «Тихий Дон» был начат в 1925 году (это, кстати, подтверждается и перепиской Шолохова 20-х годов), подготовил не кто иной, как автор «Железного потока». Перед Шолоховым стояла простейшая задача — хорошо заучить эту «Автобиографию». И с такой задачей он, естественно, справился. Более того, Шолохов жил по «легенде», сочиненной для него Серафимовичем.

Неужели М. Аникин не замечает абсурдности своих умозаключений? Судя по его дальнейшим рассуждениям, не замечает. 1925 год, фигурирующий в «Автобиографии» и в интервью Шолохова, особенно раздражает М. Аникина: «Сразу чувствуется лукавство — потому что, конечно, „Тихий Дон“ был начат не в 25-м, а в 17-м году, но какие-то первые задумки, подступы были, видимо, у Серафимовича еще в ходе I мировой войны, поскольку уже в 1917 году он предлагал Андрееву очерки, достаточно объемные, для публикации. Тем, кто

[31] *Глаголь Сергей* [*Голоушев С. С.*]. С тихого Дона // Народный вестник. 1917. № 12. 24 сент. С. 6—8; № 13—14. 28 сент. С. 4—7.

lib.pushkinskijdom.ru

хорошо знает историю предложения „Тихого Дона“ Леониду Андрееву „крупным“ донским писателем через Голоушева (С. Глаголя) еще в 1917 году, должно быть ясно, что речь идет именно об этом первоначальном тексте. И, конечно же, не 12-летний Михаил Шолохов работал над этими очерками, отклоненными Андреевым». Всюду, где у Шолохова указывается 1925 год, М. Аникин, в корне «переосмысливающий» историю создания «Тихого Дона», предлагает читать: 1917 год. Подгоняя известные шолоховские суждения, относящиеся к творческой истории эпопеи, под Серафимовича, М. Аникин бьет все рекорды по части выдумки и изворотливости. Судите сами.

В самом конце 1937 года в станице Вешенской побывал специальный корреспондент «Известий» И. Экслер, подготовивший затем очень интересный и содержательный материал «В гостях у Шолохова». К этой публикации, почти целиком посвященной работе писателя над «Тихим Доном», не раз обращались исследователи шолоховского творчества. И это закономерно: в очерке-интервью даны ответы на все существенные вопросы, связанные с возникновением и реализацией замысла «Тихого Дона» (первоначальный план произведения, его расширение, возникавшие перед автором проблемы, прототипы Григория Мелехова и Аксиньи Астаховой, роль фантазии, «перепроверка» хроникально-исторических глав и т. д.). Кроме того, в этой своей беседе Шолохов много говорит о значении литературных традиций («уроки» Пушкина, Л. Толстого и Чехова), об образе Анны Карениной, о необходимости завершения «Поднятой целины», о желании написать новую книгу — «большой политический роман» («о наших замечательных днях»), о художнике С. Г. Королькове.

Приведем главные суждения Шолохова, касающиеся творческой истории «Тихого Дона» и вызывающие резь в глазах антишолоховедов: «Начал я писать роман в 1925 году. Причем первоначально я не мыслил так широко его развернуть. Привлекала задача показать казачество в революции. Начал я с участия казачества в походе Корнилова на Петроград... Донские казаки были в этом походе в составе третьего конного корпуса... Начал с этого... Написал листов 5-6 печатных. Когда написал, почувствовал: что-то не то... Для читателя остается непонятным — почему же казачество приняло участие в подавлении революции? Что это за казаки? Что это за Область Войска Донского? Не выглядит ли она для читателя некоей terra incognita?.. Поэтому я бросил начатую работу. Стал думать о более широком романе. Когда план созрел, — приступил к собиранию материала... „Тихий Дон“, таким, каким он есть, я начал примерно с конца 1926 года... Для Григория Мелехова прототипом действительно послужило реальное лицо. Жил на Дону один такой казак... Но, подчеркиваю, мною взята только его военная биография: „служивский“ период, война германская, война гражданская... Все переделывалось неоднократно. Все передумывалось много раз. Основные вехи соблюдались, но что касается частностей, да и не только частностей, — они подвергались многократным изменениям... Черты ее (Аксиньи. — *П. Б.*) находил не сразу. Главное было у меня в самом начале. Но только главное. В общем фантазию не приходилось понукать. Потому что женщины есть у нас хорошие. Много хороших женщин... С сильным характером, с сильной волей и горячим сердцем. Буквально такой ситуации не было в жизни. Но вообще жизнь деревни, казачьей станицы, пестрит ведь такими историями... Я ставил себе задачей создать мою Аксинью живой. Показать ее со всеми ее поступками, оправданными и убедительными. Того, что называют сопротивлением материала, я не испытывал. Мою работу задержала несколько лишь „Поднятая целина“, да потом... сама жизнь. Работа партийная, работа общественная в своей родной станице. Но это обогащает писателя, дает материал для творчества... Только детали, частности [менялись в плане романа, задуманного двенадцать лет назад]. Устранялись лишние, эпизодические лица.

lib.pushkinskijdom.ru

Приходилось кое в чем теснить себя. Посторонний эпизод, случайная глава, — со всем этим пришлось в процессе работы распроститься... „Тихий Дон" имеет около 90 листов. Всего же мною написано около 100 печатных листов. Листов десять пришлось удалить. В то же время я включил во вторую часть „Тихого Дона" куски первого варианта романа... Наиболее трудно и неудачно, с моей точки зрения, получилось с историко-описательной стороной. Для меня эта область — хроникально-историческая — чужеродна. Здесь мои возможности ограничены. Фантазию приходится взнуздывать... Вспоминаются дни и часы, когда сидишь, бывало, над какой-нибудь страницей, бьешься над ней. Иногда слова подходящего не найдешь, иногда весь эпизод кажется неподходящим. Заменяешь его другим. И так без конца».[32]

Нельзя не заметить, что эволюция шолоховского замысла весьма напоминает основные этапы работы Л. Н. Толстого над эпопеей «Война и мир» (впрочем, это предмет особого рассмотрения). Разговор с Шолоховым получился столь глубоким и многоплановым (мы процитировали лишь часть его), что невольно возникает вопрос: неужели И. Экслер, не раз встречавшийся с автором «Тихого Дона» и неоднократно писавший о его творчестве, в 1937 году беседовал в Вешенской не с Шолоховым, а с Серафимовичем? Увы, М. Аникина, ставшего жертвой собственной версии, этот вопрос не смущает. Его интерпретация шолоховского интервью, представленного в урезанном, препарированном виде, не может не шокировать: за ясными и прямыми словами Шолохова М. Аникин «прозревает» Серафимовича и его «Железный поток».

Переходя от «Автобиографии» Шолохова (читай: Серафимовича) к беседе с ним, проведенной И. Экслером, автор статьи пишет: «Не менее информативно интервью 1937 года: „Начал я писать роман в 1925 году (здесь, разумеется, сдвиг на восемь лет: начато, без сомнения, значительно раньше, в 1917 году. — *М. А.*). Причем первоначально я не мыслил так широко его развернуть... Устранялись лишние, эпизодические лица. Приходилось кое в чем теснить себя. Посторонний эпизод, случайная глава — со всем этим пришлось в процессе работы распроститься... включил во вторую книгу «Тихого Дона» куски первого варианта романа"». После этой цитаты, призванной воскресить призрак Серафимовича, М. Аникин по привычке обращается к «догадливому читателю», который с охотой внимает ему: «Догадливый читатель уже понял, о какой случайной главе идет речь: это, конечно же, — „Железный поток". Действительно, совершенно случайная глава — не просто глава, а целый большой кусок, достаточно случайный, который повествует о ходе Таманской армии, написан в несколько ином ключе. Не смог Серафимович включить ее в „Тихий Дон" — не захотел?».

О реакции «догадливого читателя», столь близкого сердцу М. Аникина, мы не беремся судить. А вот читатель осведомленный знает, что в творческой истории «Железного потока» каких-либо белых пятен и загадок нет, — она достаточно полно изложена в статье самого Серафимовича «Как я писал „Железный поток"», впервые вошедшей в качестве приложения к изданию «Железного потока» 1930 года. Как хорошо известно, в основу сюжета «Железного потока» лег один из драматических эпизодов гражданской войны на юге России,

---

[32] *Экслер И.* В гостях у Шолохова // Известия. 1937. № 305. 31 дек. С. 3. Здесь же можно найти и ответ на вопрос, который без конца задается нынешними антишолоховедами и теми читателями, которые готовы поверить им: « - Вы родились в 1905 году. Вы были мальчиком в годы империалистической войны и ребенком в годы, ей предшествовавшие. Откуда у вас знание старого казачьего быта? — Трудно сказать. Может быть, это — детские рефлексы, может быть, результат непрерывного изучения, общения с казачьей средой. Но главное — вживание в материал...» (там же). См. также в этой связи любопытную заметку Д. Стахова «Молодые гении» (Огонек. 1993. № 17. 17—24 апр. С. 25).

lib.pushkinskijdom.ru

а именно: история героического похода Таманской армии летом-осенью 1918 года под командованием Е. И. Ковтюха. В центре произведения, являющегося главным результатом писательской жизни Серафимовича, — обобщенный образ народных масс, проходящих через горнило революции. «Я уцепился за рассказ таманцев о своем походе, так как, на мой взгляд, этот поход всесторонне отображал... преображение крестьянства, — писал Серафимович. — По рассказу таманцев так и выходило: вначале это была анархическая масса, мелкобуржуазные хозяйчики, — потом ценой напряжения, страшной борьбы, слез, крови она перерабатывалась, революционно преображалась, и под конец похода это была уже та революционная масса, то революционное крестьянство, которое помогло рабочему классу. Как раз то, что мне нужно было для „Железного потока"... Из каких же элементов сложился материал? Рассказы таманцев были положены мною в основу. Это был первый материал, — материал со слов. Затем я использовал еще материал записей, дневники и письма участников похода. Третий источник материала — печать, правда, здесь я нашел немного. Вот три источника получения материала. Как же я работал над ним? Начал я писать „Железный поток" в 1921 году, а в 1924 году он вышел из печати. Я, следовательно, писал его два с половиной года. Писал разбросанно, кусками. Не так, чтоб с начала, с первой главы начал — и до конца по порядку» (с. 311, 313). Несмотря на счастливую читательскую судьбу «Железного потока», его автор был далек от того, чтобы считать свою главную книгу перлом творения и отказаться от шлифовки и внесения различных поправок. На склоне лет Серафимович признавался: «„Железный поток", по-моему, вообще нуждается в доработке, его бы расширить надо, углубить. Но дело в том, что я от него уже отошел, как-то потускнела для меня тема гражданской войны. Сейчас уже смотришь на другое, занимает другой материал — материал социалистического строительства...» (с. 338).

Надо отказаться от всякой логики и закрыть глаза на общеизвестные факты (М. Аникин запросто идет на это), чтобы связать творческую историю «Железного потока» с историей создания эпопеи «Тихий Дон», чтобы за шолоховским выражением «случайная глава» (т. е. то, что оказывалось лишним, необязательным) разглядеть призрак «Железного потока». А между тем в интервью Шолохова кратко изложена прежде всего история написания первоначального текста первых двух книг «Тихого Дона» (работа над сюжетом, композицией, образами). Что же касается «кусков первого варианта романа», включенных во вторую книгу «Тихого Дона», то здесь Шолохов имеет в виду «Донщину», о которой М. Аникин, судя по всему, и слыхом не слыхивал. В «Донщине» (истоке «Тихого Дона») Шолохов намеревался показать участие казачества в походе генерала Л. Г. Корнилова на Петроград. Написанные в 1925 году главы «Донщины» спустя некоторое время «вживлялись» в текст второй книги «Тихого Дона». Определенные «швы», «отслоения» не могли не остаться, не случайно вторая книга эпопеи несколько рыхловата. Уместно привести и свидетельство писателя Михаила Обухова: «Первоначально была задумана повесть о Подтелкове и Кривошлыкове. Когда Шолохов начал писать сцену их казни, то подумал, что читателю будет неясно, почему казаки-фронтовики отказались расстреливать подтелковцев».[33] Совершенно очевидно, что М. Аникин, обладающий необузданной фантазией, начисто игнорирует и историю создания «Тихого Дона» (кстати, неплохо изученную авторитетными шолоховедами), и историю создания «Железного потока». И это неудивительно: иначе не убедить «догадливого чита-

[33] *Обухов Михаил.* Встречи с Шолоховым (20—30-е годы) // Творчество Михаила Шолохова: Статьи, сообщения, библиография / Под ред. В. А. Ковалева и А. И. Хватова. Л., 1975. С. 286—287.

lib.pushkinskijdom.ru

теля» в том, что «Железный поток» — это нечто, отпочковавшееся от «Тихого Дона», что творческая биография Шолохова — это значительная часть творческой биографии Серафимовича.

Красноречиво и предложенное М. Аникиным прочтение шолоховской фразы: «Приходилось кое в чем теснить себя». Из контекста интервью следует, что речь идет о тех сокращениях, которые были сделаны Шолоховым в процессе работы над «Тихим Доном». М. Аникин же, как и прежде, «зрит в корень», чтобы ублажить «догадливого читателя» («думающего читателя») и чтобы «облагодетельствовать» Серафимовича, втайне написавшего «Тихий Дон»: «Так в чем же теснил себя автор — Серафимович? Ну, разумеется, в полной художественной и даже документальной правде, неугодной властителям страны эпохи „пролетарской" диктатуры. Вот откуда и подмеченная „двойственность" романа, выявленная при кропотливом анализе текста „Тихого Дона" рядом авторов». Оставляя на совести М. Аникина и столь своеобразное толкование слова «теснить», и столь туманные рассуждения о некоей «двойственности» «Тихого Дона», мы, однако, не можем не обратить внимания на одну неувязку. Зачем, спрашивается, Серафимовичу нужно было «теснить себя», если за все написанное несло полную ответственность подставное лицо из Вешенской? А может быть, он жалел Шолохова? Почему же тогда им допущена «двойственность» произведения? Да, жаль «догадливого читателя», ради которого так изощрялся М. Аникин...

Выстраивая свою версию, М. Аникин, для которого Шолохов не авторитет, не мог оставить в стороне вопрос: что вынудило маститого писателя Серафимовича пойти на «одну из крупнейших литературных мистификаций XX века»? Тем более что этот вопрос возникает сразу, как только приступаешь к чтению статьи «Александр Серафимович — автор „Тихого Дона"». По словам М. Аникина, «разрешить его, учитывая историческую ситуацию того времени, не так сложно». И М. Аникин, не теряя времени зря и не следя за логикой, предлагает предельно простой ответ: «„Тихий Дон" — очень рискованный роман для эпохи диктатуры пролетариата. После публикации такого „белогвардейского" романа Серафимович мог оказаться где-нибудь на Соловках. Но Александр Серафимович хотел и дальше спокойно заниматься любимым делом, а не подвергаться нападкам уже в почтенном возрасте. Вот почему, как думается, он и пошел на эту — самую крупную — литературную мистификацию XX века». Подобная мотивировка вряд ли устроит «внимательного» и «думающего читателя». Ведь Соловки в большей степени угрожали безвестному донскому парню, чем Серафимовичу — революционеру, «чистокровному» пролетарскому писателю, создателю «Железного потока». По аникинской версии получается, что до встречи с Шолоховым («мнимым» автором «Тихого Дона») Серафимович работал над масштабным «белогвардейским» произведением уже около восьми лет. Познакомившись с молодым земляком, 62-летний прозаик передал ему свое «белогвардейское» детище — написанные к тому времени части эпопеи «Тихий Дон». Право же, Серафимович, «боявшийся» Соловков и «диктатуры пролетариата», проявил поразительное легкомыслие. Как можно было доверить свою «подпольную» книгу 20-летнему парню, далекому от литературы?!

«Были и другие соображения, вероятно», — добавляет М. Аникин, объясняя подоснову «литературной мистификации». Однако о «других соображениях» Серафимовича автор статьи ничего не говорит. М. Аникин решил ограничиться «соловецкой» теорией: «...молодой земляк Михаил Шолохов, отслуживший в продотряде, кристально чистый перед Советской властью, имеющий всего лишь 4 класса образования, был той каменной стеной, за которой Серафимович мог плодотворно и спокойно трудиться». Как утверждает М. Аникин, «в эпоху диктатуры пролетариата» Серафимович жил «раздвоенной, диковинной жизнью»

lib.pushkinskijdom.ru

(как Яков Лукич Островнов из «Поднятой целины»): «Внешне он играл уготованную ему судьбой роль пролетарского писателя, а внутренне... А внутренне переживал большую человеческую драму, ведь он остался большим русским писателем-реалистом, и ему необходимо было донести до народа художественную правду в условиях жесткой пролетарской цензуры и сталинского произвола. Конечно, во всем том, что он делал, был риск, и риск — немалый. Но все, кто знал Серафимовича лично, отмечают: „Человек он был действительно бесстрашный, настоящий донской казак, много сделавший для спасения казачества от полного истребления сталинскими опричниками“». И не странно ли, что Серафимович, имевший мужество не поддакивать «сталинским опричникам», пошел на то, чтобы «подарить» свой «Тихий Дон» (произведение рискованное, «белогвардейское») совсем зеленому Михаилу Шолохову? Ведь такой «подарок» ставил последнего под удар, открывая дорогу на Соловки. Да, трусливым, жестоким и безнравственным человеком был, оказывается, по Аникину, создатель «Железного потока»...

Впрочем, как уверяет М. Аникин, столь щедрый «подарок» пришелся по душе Шолохову. Так что в своем выборе Серафимович не ошибся. Молодой земляк был внутренне готов к заключению литературной «сделки века». По мнению М. Аникина, Шолохову «лестно показалось слыть среди станичников большим писателем». И далее автор статьи добавляет: «Образования бы чуть побольше, он бы и сам что-нибудь такое написал...» О скромном образовании Шолохова М. Аникин не раз заводит речь, давая понять, что с таким багажом «Тихий Дон» создать нельзя (этот мотив присутствует буквально во всех антишолоховедческих работах). Однако образование — дело наживное, а вот талант дается Богом. Пусть поинтересуется М. Аникин, какое образование было, к примеру, у И. А. Бунина и В. В. Маяковского. Не совсем понятно и аникинское рассуждение о том, что при наличии солидного образования Шолохов сам мог бы сочинить нечто значительное. Как он мог это сделать, если он, как настаивает М. Аникин, не был рожден писателем и всю жизнь «кормился» только Серафимовичем? У автора статьи очень часто концы не сходятся с концами.

М. Аникин отдает должное и мужеству Шолохова, принявшего «подарок» Серафимовича. Впрочем, слово «мужество» здесь не совсем уместно. «...Шолохов, и сам того не подозревая, рисковал, когда дал согласие знатному земляку, выпустившему нового „автора“ в литературу», — подчеркивает М. Аникин. Как показывает М. Аникин, «знатный земляк» очень грамотно и целеустремленно делал «писателя Михаила Шолохова». Процесс «мистификации» он предусмотрительно начал не с «Тихого Дона», а с «Донских рассказов». Однако осторожный Серафимович не ограничился созданием обширного цикла донских рассказов. В целях маскировки он написал и знаменитое предисловие к ним: «Как степной цветок, живым пятном встают рассказы т. Шолохова. Просто, ярко рассказываемое чувствуешь — перед глазами стоит. Образный язык, тот цветной язык, которым говорит казачество. Сжато, и эта сжатость полна жизни, напряжения и правды. Чувство меры в острых моментах, и оттого они пронизывают. Огромное знание того, о чем рассказывает. Тонкий схватывающий глаз. Умение выбрать из многих признаков наихарактернейшие. Все данные за то, что т. Шолохов развертывается в ценного писателя, — только учиться, только работать над каждою вещью, не торопиться» (с. 281).

Просто невероятно: такое предисловие Серафимович пишет к сборнику собственных рассказов! Ну и хитер же автор «Железного потока», «знатный земляк» Шолохова! М. Аникин едва сдерживает свои эмоции: «Чрезвычайное обстоятельство, что именно Серафимович — автор предисловия к „Донским рассказам“. И именно с подачи Серафимовича появилась на литературном небосклоне яркая звезда „М. Шолохов“...»

lib.pushkinskijdom.ru

Первая встреча Шолохова (ему тогда было 20 лет) с Серафимовичем произошла в Москве весной 1925 года. В статье «Писатель-большевик» (1938), посвященной 75-летию Серафимовича, Шолохов признавался: «Я очень люблю старика. Это настоящий художник, большой человек, произведения которого нам так близки и знакомы. Серафимович принадлежит к тому поколению писателей, у которых мы, молодежь, учились. Лично я по-настоящему обязан Серафимовичу, ибо он первый поддержал меня в самом начале моей писательской деятельности, он первый сказал мне слово одобрения, слово признания. Это, конечно, кладет свой отпечаток на наши отношения. Никогда не забуду 1925 год, когда Серафимович, ознакомившись с первым сборником моих рассказов, не только написал к нему теплое предисловие, но и захотел повидаться со мною. Наша первая встреча состоялась в Первом доме Советов. Серафимович заверил меня, что я должен продолжать писать, учиться. Советовал работать серьезно над каждой вещью, не торопиться. Этот наказ я старался всегда выполнять» (т. 8, с. 64).[34] В том же 1925 году Шолохов выступал с чтением одного из рассказов на литературном вечере московских писателей, проходившем в здании Пролеткульта, на Воздвиженке. Председательствовавший Серафимович впервые представил читателям своего молодого земляка.

К моменту знакомства с Серафимовичем у Шолохова уже была небольшая творческая биография.[35] Над своими первыми литературными опытами (маленькие пьесы для драматического кружка станицы Каргинской) Шолохов работал в 1921 году. Чуть позже, в 1922—1923 годах, он уже сочинял свои первые донские рассказы. Его приезд в столицу в 1922 году во многом диктовался желанием стать писателем. «С 1923 г. литература стала моей основной профессией»,[36] — отмечал Шолохов в одной из своих «Автобиографий». В сентябре 1923 года он публикует первый фельетон «Испытание» за подписью «М. Шолох» на страницах «Юношеской правды». Второй фельетон «Три» появляется в этой же газете месяц спустя. В апреле 1924 года в газете «Молодой ленинец» печатается третий фельетон Шолохова — «Ревизор». А 14 декабря 1924 года увидело свет первое художественное произведение начинающего прозаика — рассказ «Родинка». В течение 1924—1925 годов Шолохов активно работал над «Донскими рассказами». На страницах журналов и газет один за другим появляются такие его рассказы, как «Продкомиссар», «Бахчевник», «Пастух», «Шибалково семя», «Илюха», «Алешка» («Алешкино сердце») и др. В 1925 году Госиздат массовыми тиражами выпускает в свет первые книжки Шолохова — издания отдельных рассказов. Постепенно складывается большой сборник. Рукопись «Донских

[34] В 1963 году широко отмечалось 100-летие со дня рождения А. С. Серафимовича. Вполне естественно, что Шолохов не молчал в дни этого юбилея. Выступая в Ростове-на-Дону, он, в частности, сказал: «Мне посчастливилось близко узнать товарища Серафимовича тридцать с лишним лет назад. В 1925 году издательство „Московский рабочий“ («Новая Москва». — *П. Б.*) решило издать сборник моих рассказов. Когда книга была набрана и сверстана, ее показали Александру Серафимовичу, и тот решил познакомиться с тогда еще молодым автором. После этого мы неоднократно встречались. Бывал он и у меня в Вешенской, бывал, и частенько, наезжая в Москву, я у него. Одно время, в 1930 году, он недели полторы гостил в Вешенской. Мы вместе с ним рыбачили, ездили по Дону, и никогда не уставал этот далеко не молодой человек интересоваться всем происходившим в то время на Дону. Это было в начале 30-х годов. И вот длительное знакомство переросло в чувство взаимной дружбы, несмотря на то, что нас разделяла довольно значительная возрастная разница. Я вынес глубоко запавшие мне в душу впечатления о Серафимовиче как о милом, скромном и немножко с какой-то казачьей лукавинкой человеке — великом писателе, который много помогал молодым, в том числе и мне» (т. 8, с. 286).

[35] См. подробнее об этом: *Бекедин Петр.* Начало большого пути // Лит. учеба. 1986. № 3. С. 132—143.

[36] Цит. по: *Гура В. В., Абрамов Ф. А.* М. А. Шолохов: Семинарий. 2-е изд., доп. Л., 1962. С. 168.

lib.pushkinskijdom.ru

рассказов» Шолохов сдает в 1925 году в издательство «Новая Москва». Когда сборник был набран и сверстан, он был передан на отзыв Серафимовичу, который пригласил молодого автора к себе домой.

Кто писал за Шолохова в 1921—1925 годах — до его знакомства с Серафимовичем? Для М. Аникина такого вопроса не существует.

К своим ранним произведениям Шолохов относился весьма скептически. Около 30-ти лет (до середины 50-х годов) он их вообще не переиздавал. Среди «Донских рассказов» встречаются и слабые, схематичные, натуралистические произведения. Право же, некоторые из них не к лицу многоопытному Серафимовичу. Он мог бы и основательнее подойти к выполнению «спецзадания». А может быть, Серафимович совершенно сознательно работал под молодого литератора? Какой все же предусмотрительный этот Александр Серафимович, которому в ту пору перевалило уже за 60 лет!

В 1925 году Шолохов вернулся на Дон, чтобы взяться за большое произведение — «Донщину» («Тихий Дон»). В начале 1926 года вышли в свет «Донские рассказы» с цитированным уже предисловием Серафимовича. С «малым» жанром Шолохов пока не спешит расстаться. Весь 1926 год он сотрудничает в таких газетах и журналах, как «Молодой ленинец», «Комсомолия», «Журнал крестьянской молодежи», «Прожектор», «Смена», «Крестьянский журнал», печатая на их страницах рассказы «Пастух», «Смертный враг», «Жеребенок», «Калоши», «О Колчаке, крапиве и прочем», «Червоточина», «Лазоревая степь», «Батраки». Тогда же издательство «Новая Москва» выпустило в свет второй сборник рассказов Шолохова «Лазоревая степь».

В письме Шолохова от 9 декабря 1926 года читаем: «Уважаемый и дорогой т. Серафимович! Посылаю Вам книгу моих рассказов „Лазоревая степь“. Примите эту памятку от земляка и от одного из глубоко и искренне любящих Ваше творчество. В сборник вошли ранние рассказы (1923—1924 гг.). Рассказ „Чужая кровь“ посвящаю Вам. Примите. Прошу Вас, если можно, напишите мне Ваше мнение о последних моих рассказах — „Чужая кровь“, „Семейный человек“ и „Лазоревая степь“. Ваше мнение для меня особенно дорого и полноценно» (т. 8, с. 13). Серафимович почему-то медлил с ответом. И автор «Лазоревой степи» вновь обратился к нему 22 февраля 1927 года: «Месяца два назад я послал Вам свою книгу „Лазоревая степь“. Если найдете время, очень прошу Вас, черкните мне о недостатках и изъянах. А то ведь мне тут в станице не от кого услышать слово обличения, а Ваше слово мне особенно ценно...» (там же). Не правда ли, странную «игру» вели между собой Шолохов и Серафимович в 20-е годы? Они, конечно же, и не предполагали, что к изучению их творчества спустя десятилетия обратится «прозорливый» М. Аникин, который объявит автором «Донских рассказов» Серафимовича. Во время напряженной работы над «Тихим Доном» Шолохов публикует в 1927 году еще два рассказа — «Ветер» и «Мягкотелый». В статье М. Аникина, задавшегося целью раз и навсегда разоблачить Шолохова, как ни странно, не содержится ни одного довода в пользу того, что «Донские рассказы» написаны Серафимовичем. Приведенные выше материалы и факты обнажают абсурдность аникинской версии.

Поскольку «Донские рассказы», по представлениям М. Аникина, явно «не тянут на Соловки», он особенно не задерживается на ранних шолоховских новеллах. По этой же причине в аникинской статье мимоходом говорится и о других сочинениях Шолохова, которые якобы тоже были созданы Серафимовичем: о «Поднятой целине», «Судьбе человека» и незаконченном романе «Они сражались за Родину». Что же касается публицистики Шолохова, то М. Аникин не оспаривает ее авторство. Она подается критиком в ироническом ключе. По мнению М. Аникина, публицистические произведения так слабы и невыразительны, что Шолохов мог написать их сам — без помощи Серафимовича.

lib.pushkinskijdom.ru

Нельзя не отметить, что скромная по объему публицистика Шолохова, тесно связанная с художественными произведениями писателя, подвергается особым нападкам со стороны всех без исключения антишолоховедов. Она для них — будто красная тряпка. Она заставляет их с новой энергией отлучать Шолохова от «Тихого Дона» и остальных его созданий. Объясняется это прежде всего тем, что Шолохов до конца своих дней был убежденным коммунистом, недолюбливал диссидентов и остро критиковал двурушников, борзописцев, дутые литературные величины. Мы далеки от того, чтобы утверждать, что все шолоховские суждения и оценки были бесспорными и выдержали испытание временем. Однако факт остается фактом: многие публицистические произведения Шолохова, создававшиеся им на протяжении более чем 50-летнего периода творчества, сохраняют свою ценность и вызывают чувство уважения.

Если бы Серафимович пожил подольше (к примеру, до 100 лет), то творческое наследие Шолохова, по версии М. Аникина, насчитывало бы гораздо больше названий. Смерть Серафимовича в 1949 году, по мысли М. Аникина, стала и смертью «писателя Михаила Шолохова». В этой связи автор статьи замечает: «...яркая звезда „М. Шолохов“... стала неукротимо гаснуть после кончины в 1949 году опекуна и благодетеля (впрочем, еще надо подумать, кто был в тяжелейших условиях выживания опекуном. Учитывая происхождение самого Серафимовича, ведь Александр Серафимович был сыном войскового есаула, т. е. полковника царской армии)». Одним словом, «опекун и благодетель» Шолохова, якобы боявшийся — вдобавок ко всему прочему — своего происхождения, «вкалывал» за двоих. Причем «подпольный» Серафимович, достойный титула «самый великий литературный мистификатор всех времен и народов», значительно превосходит Серафимовича «неподпольного» — автора «Песков», «Города в степи» и «Железного потока». Выигрыш же Шолохова от сделки со знаменитым земляком просто не поддается измерению. М. Аникин по достоинству оценивает и «реального» Шолохова, ведь последний весьма успешно справлялся с ролью писателя. Впрочем, у «опекуна и благодетеля» были и огорчения: Шолохов иногда «высовывался», нарушая жесткие условия сделки и ставя под удар как себя, так и Серафимовича, «подпольная» деятельность которого в один момент могла прекратиться. Скандальных разоблачений престарелому Серафимовичу ой как не хотелось! Страшился их и Шолохов, который не желал расставаться с понравившейся ему ролью крупного писателя. Ошибочных или неосторожных шагов и поступков у «реального» Шолохова было не так и много. В статье М. Аникина по этому поводу говорится следующее: «Если бы не редкие выезды реального Михаила Шолохова в Москву, не ужасные публицистические ляпы последнего — может быть, не возникло бы особенных подозрений. А они возникли, как известно, сразу же после публикации первых глав „Тихого Дона“. Но именно Александр Серафимович прекратил дискуссию...»

Какую «дискуссию» имеет в виду М. Аникин? В конце 20-х годов (и до середины 70-х годов) никаких дискуссий об авторстве «Тихого Дона» не было ни в отечественной, ни в зарубежной печати. Все ограничивалось слухами, сплетнями, легендами, то вспыхивавшими, то затухавшими. Первая вспышка наблюдалась вскоре по выходе в свет двух первых книг «Тихого Дона». И «прекратил» ее не Серафимович, а группа литераторов «по поручению секретариата Российской ассоциации пролетарских писателей»: А. С. Серафимович, Л. Л. Авербах, В. М. Киршон, А. А. Фадеев и В. П. Ставский. Их коллективное «Письмо в редакцию» появилось в газете «Правда» весной 1929 года. В нем, в частности, подчеркивалось: «В связи с тем заслуженным успехом, который получил роман пролетарского писателя Шолохова „Тихий Дон“, врагами пролетарской диктатуры распространяется злостная клевета о том, что роман Шолохова является якобы плагиатом с чужой рукописи, что материалы об этом

lib.pushkinskijdom.ru

имеются якобы в ЦК ВКП(б) или в прокуратуре (называются также редакции газет и журналов). Мелкая клевета эта сама по себе не нуждается в опровержении. Всякий, даже не искушенный в литературе читатель, знающий изданные ранее произведения Шолохова, может без труда заметить общие для тех его ранних произведений и для „Тихого Дона" стилистические особенности, манеру письма, подход к изображению людей. Пролетарские писатели, работающие не один год с товарищем Шолоховым, знают весь его творческий путь, его работу в течение нескольких лет над „Тихим Доном", материалы, которые он собирал и изучал, работая над романом, черновики его рукописей. Никаких материалов, порочащих товарища Шолохова, нет и не может быть в указанных выше учреждениях. Их не может быть и ни в каких других учреждениях, потому что материалов таких не существует в природе. Однако мы считаем необходимым выступить с настоящим письмом, поскольку сплетни, аналогичные этой, приобретают систематический характер, сопровождая выдвижение почти каждого нового талантливого пролетарского писателя».[37]

Концовка этого письма в защиту Шолохова призвана была хоть немного припугнуть тех, кто преуспел не в творчестве, а в распространении обывательской клеветы и всевозможных сплетен: «Чтобы неповадно было клеветникам и сплетникам, мы просим литературную и советскую общественность помочь нам в выявлении „конкретных носителей зла" для привлечения их к судебной ответственности».[38] Почти все «конкретные носители зла» ныне известны.[39] Особенно отличились такие прозаики, как Д. И. Петров (Бирюк) и Ф. А. Березовский. Увы, до «судебной ответственности» дело так и не дошло, хотя кое-кому в ту пору язык пришлось прикусить.

Вообще необходимо заметить, что 1929 год оказался тяжелым в жизни автора «Донских рассказов» и первых томов «Тихого Дона». В письме к А. А. Фадееву от 3 октября 1929 года Шолохов признавался: «У меня этот год весьма урожайный: не успел весной избавиться от обвинения в плагиате, еще не отгремели рулады той сплетни, а на носу уже другая...» (т. 8, с. 14). Под «другой» Шолохов подразумевал статью ростовского журналиста Николая Прокофьева, в которой он обвинялся в пособничестве кулакам и антисоветски настроенным лицам.[40]

1930 год не принес облегчения Шолохову, пробивавшему в печать третью книгу эпопеи, почти целиком посвященную восстанию 1919 года на Верхнем Дону. Легенда о плагиате вновь напомнила о себе в связи с выходом в свет издания «Реквием. Сборник памяти Л. Андреева» (М., 1930). Этой очередной «радостью» Шолохов не мог не поделиться со своим старшим другом и учителем. В его письме к Серафимовичу (начало апреля 1930 года) есть такие строки: «А вторая „радость" — новое „дело", уже начатое против меня. Я получил ряд писем от ребят из Москвы и от читателей, в которых меня запрашивают и ставят в известность, что вновь ходят слухи о том, что я украл „Тихий Дон" у критика Голоушева — друга Л. Андреева и будто неоспоримые доказательства тому имеются в книге „Реквием памяти Л. Андреева", выпущенной его близкими. На днях получил я и книгу эту [и письмо от Е. Г. Левицкой]. Там подлинно есть

---

[37] Правда. 1929. № 72. 29 марта.

[38] Там же.

[39] См.: «Тихий Дон» на канале Грибоедова: С архитектором Зоей Борисовной Томашевской беседует писатель Андрей Арьев // Литератор. 1991. № 13. Апрель. С. 6—7 (ср.: *Томашевская Зоя.* Как и зачем писалось «Стремя»: Послесловие ко второму изданию // Медведева И. [Д*]. Стремя «Тихого Дона»: (Загадки романа). 2-е изд. М., 1993. С. 122—123); *Кузьмин Николай.* От войны до войны: Ночные беседы // Молодая гвардия. 1989. № 8. С. 98—99.

[40] См.: *Прокофьев Николай.* Творцы чистой литературы // Большевистская смена (Ростов н/Д). 1929. № 206. 8 сент. С. 3.

lib.pushkinskijdom.ru

такое место в письме Андреева к С. Голоушеву, где он говорит о том, что забраковал его „Тихий Дон". „Тихим Доном" Голоушев — на мое горе и беду! — назвал свои путевые и бытовые очерки, где особенное внимание (судя по письму) уделил политическому настроению донцов в 17 г. Часто упоминаются имена Корнилова и Каледина. Это-то и дало повод моим многочисленным „друзьям" поднять против меня новую кампанию клеветы. И они „раздуют кадило", я глубочайше убежден в этом! Что мне делать, Александр Серафимович? Мне крепко надоело быть „вором". На меня и так много грязи вылили. А тут для всех клеветников — удачный момент: кончил я временами, описанными Голоушевым в его очерках (Каледин, Корнилов 1917—18 гг.), третью книгу моего „Тихого Дона" не печатают. Это даст им (клеветникам) повод говорить: „Вот, мол, писал, пока кормился Голоушевым, а потом и «иссяк родник»".[41] Вы понимаете, дорогой Александр Серафимович, как мне сейчас это „против шерсти". Тут тяжело и без этого, а тут еще новая кампания... Горячая у меня пора сейчас, кончаю III книгу, а работе такая обстановка не способствует. У меня рука останавливается, и становится до смерти нехорошо. За какое лихо на меня в третий раз ополчаются братья-писатели? Ведь это же все идет из литературных кругов».[42]

Ответное письмо Серафимовича, судя по всему, не сохранилось. Однако о реакции писателя, огорчавшегося всякий раз, когда он сталкивался с проявлениями злобной зависти, с наветами на Шолохова, нетрудно догадаться. Серафимович несомненно знал, что Голоушев, которого он хорошо помнил по литературному кружку «Среда», скончался в 1920 году. Оклеветанный же Шолохов надеялся на то, что автор очерка, отклоненного Леонидом Андреевым, еще здравствует и что тот сможет защитить его. «Я прошу Вашего совета: что мне делать? — писал Шолохов Серафимовичу. — И надо ли мне и как доказывать, что мой „Тихий Дон" — мой. Вы были близки с Андреевым, наверное, знаете и С. С. Голоушева. Может быть, он — если это вообще надо — может выступить с опровержением этих слухов? И жив ли он? Прошу Вас не помедлить с ответом мне!»[43] А между тем новое «дело», заведенное на Шолохова в 1930 году, легко опровергалось. Правда, для этого надо было установить, что голоушевский очерк, забракованный Л. Н. Андреевым, был, как уже говорилось выше, через три недели опубликован в московской газете «Народный вестник». Ни Шолохов, ни Серафимович, ни их друзья и близкие не знали об этом факте. Похоже, что недоброжелатели Шолохова («братья-писатели») тоже не располагали достаточной информацией на сей счет. Несмотря на все это, история с Голоушевым стала довольно быстро угасать. Новое «дело» против Шолохова не получило того резонанса, на который надеялись его многочисленные недруги. Вероятно, по этой причине вопрос об очередных письмах в поддержку Шолохова отпал сам собой. Не потребовалось и какого-либо вмешательства со стороны Серафимовича. Тот, кого он совсем недавно называл «молодым ореликом», уже не нуждался в защите: «Донские рассказы» и два первых тома эпопеи «Тихий Дон» говорили сами за себя. Рецензируя первую книгу «Тихого Дона», Серафимович писал в 1928 году: «Молодой орелик желтоклювый, а крылья размахнул. И всего-то ему без году неделя. Всего два-три года чернел он чуть приметной точечкой на литературном просторе. Самый прозорливый не угадал бы, как уверенно вдруг развернется он... Да, из яйца маленьких, недурных, „подававших надежды" рассказов вылупился и писатель особенный, ни на кого

[41] Ср. со словами студента Тимофея, чей дневник подобрал Григорий Мелехов: «На этом пора уж и кончить записки — иссяк родник» (т. 1, с. 278).

[42] Цит. по: *Хигерович Р.* Путь писателя: Жизнь и творчество А. Серафимовича. М., 1956. С. 300—301. Ср.: *Шолохов Михаил.* Собр. соч. Т. 8. С. 16.

[43] *Хигерович Р.* Указ. соч. С. 300.

lib.pushkinskijdom.ru

не похожий, — с своим собственным лицом, таящий огромные возможности» (с. 282, 284).

А первая книга эпопеи увидела свет благодаря стараниям Серафимовича, который не переставал следить за творческим развитием автора «Донских рассказов». В конце 1927 года рукопись первого тома «Тихого Дона» уже находилась в редакции журнала «Октябрь». Шолохов ждал «приговора». К его огорчению, члены редколлегии пришли к выводу, что «пухлое» произведение о довоенном казачестве не отличается политической остротой, имеет бытописательский характер и потому не может быть рекомендовано к печати. Однако последнее слово было оставлено за Серафимовичем, являвшимся в то время почетным редактором журнала «Октябрь». Познакомившись с рукописью, он решительно выступил за немедленное печатание шолоховского произведения, причем без тех существенных сокращений, на которых настаивала редколлегия «Октября».[44] На волне огромного читательского успеха первой книги «Тихого Дона» его вторая книга беспрепятственно публикуется на страницах «Октября» в том же 1928 году (а между тем вторая книга эпопеи, «поглотившая» написанные в 1925—1926 годах хроникально-исторические главы «Донщины», не отличалась тщательной художественной отделкой: она заметно уступала первой книге, не говоря уже о третьей и четвертой книгах). Тогда же Шолохов был введен в состав редколлегии журнала «Октябрь».

Казалось, что и третья книга «Тихого Дона», первые двенадцать глав которой были напечатаны в «Октябре» уже в начале 1929 года, довольно скоро придет к читателю. Ведь в молодые годы Шолохов всех поражал своей работоспособностью. Однако именно третья книга явилась для писателя серьезнейшим испытанием и с точки зрения творческой, и с точки зрения гражданской. Работа Шолохова, с такой быстротой и легкостью (конечно, судя со стороны) выдавшего два тома эпопеи, резко замедлилась. Вешенское восстание, за освещение которого мужественно взялся молодой прозаик в третьей книге «Тихого Дона», требовало дополнительных разысканий, особых подходов, акцентов и красок. По сути дела, Шолохов должен был выступать здесь в роли историка-первопроходца.

---

[44] Вот как описывает А. А. Караваева свою давнюю встречу с Серафимовичем в редакции журнала «Октябрь»: «Глаза его сияли молодой, восторженной задумчивостью, которая, конечно, не сейчас возникнув, еще не оставила его. — А я, знаете, зачитался... — объяснил он, подсаживаясь к столу. — Михаилом Шолоховым зачитался!.. Как здорово это получилось, что мы его напечатали, открыли год его „Тихим Доном"!.. Ох, даже подумать страшно, что такое эпохальное произведение могло бы залежаться где-то в тени, когда народ ждет именно такой эпопеи!.. Талантище-то... а?.. Донская станица, казачьи курени и базы, деревенские улицы... а сквозь все это видишь всю Россию!.. И люди, все эти старики, старухи, парни, молодицы... кажется, вот с самого детства их навидался и вроде все в них тебе знакомо... а вот, поди ж ты, какое волшебство: сколько же нового, изумительного... исто-ри-ческого открылось тебе в этих людях!.. И опять же сквозь этих людей как бы видишь бытие всего народа...» (*Караваева Анна.* Наш старший товарищ и друг // Воспоминания современников об А. С. Серафимовиче. С. 134—135). Не менее красноречивы и воспоминания В. А. Лебедева, при встрече с которым в конце 20-х годов Серафимович говорил: «В нашей литературе взошла новая, большая, пожалуй, долгожданная звезда... И где? На нашем славном Дону, про который красиво сказано: „Тихий Дон — краса полей..."» Был у меня тут как-то молодой автор, которому впору потягаться с Львом Толстым... Вот какое возникло у меня и чувство и мнение об этом человеке, а прочитал мне он как раз главы из вещи, озаглавленной „Тихий Дон"... Настоящий праздник у меня оказался, хороший, радостный праздник! Вещь, правда, еще далеко не закончена, начата, вернее, но, если будет доведена до завершения с такой же силой и блеском, литературу нашу можно поздравить! Не посрамили ни Русь, ни Дон!» (*Лебедев Вяч.* Встреча с Серафимовичем // Там же. С. 559). Об этом же пишут и такие разные люди и литераторы, как Ю. Н. Либединский, А. А. Исбах и Я. З. Шведов. См.: *Либединский Юрий.* О вечной молодости // Наш Серафимович: Воспоминания / Сост. А. А. Айрумян. Ростов н/Д., 1959. С. 70; *Исбах Александр.* Старшой: Листки воспоминаний // Там же. С. 109; *Шведов Яков.* Указ. соч. С. 253.

lib.pushkinskijdom.ru

В письме Шолохова к прозаику А. И. Бусыгину от 3 октября 1929 года читаем: «Хочу поставить тебя в известность, что в этом году печатать в „Октябре“ „Тихий Дон“ я не буду. Причина проста: я не смогу дать продолжение, так как 7-я часть у меня не закончена и частично перерабатывается 6-я» (т. 8, с. 14). А в заключительном слове на литературном вечере в Рабочем Дворце им. В. И. Ленина в Ростове-на-Дону (конец мая 1930 года) писатель прямо сказал: «В третьей книге я даю показ Вешенского восстания, еще не освещенного нигде. В этом большая трудность. Промахи здесь вполне возможны... Я своеобразно покаюсь и скажу, что сам не доволен последними частями романа и хочу основательно обработать их» (там же, с. 17).

Вдобавок к этому возникли серьезные идеологические, политические преграды, обусловленные как характером Вешенского восстания, так и общей ситуацией в стране на рубеже 20—30-х годов. Нередко цензурные рогатки обставлялись «благожелательными» советами что-то подсократить. На такого рода сокращения Шолохов принципиально не шел, что, естественно, не приближало печатание третьей книги «Тихого Дона». А. А. Фадеев не смог (или не захотел?) поспособствовать выходу в свет самого рискованного тома эпопеи. Вполне естественно, что Шолохов в очередной раз «поплакался» Серафимовичу. В начале апреля 1930 года из Вешенской в Москву было отправлено письмо, в котором, в частности, говорилось: «Дорогой Александр Серафимович!.. Вам уже, наверное, известно, что 6 ч. „Тихого Дона“ печатать не будут, [и Фадеев (он прислал мне на днях письмо) предлагает мне такие исправления, которые для меня никак неприемлемы]. Очень прошу Вас, оторвите для меня кусочек времени и прочтите *сами* 6 ч. Страшно рад был бы *получить от Вас хоть короткое письмо с изложением Ваших взглядов* на 6 ч. Мне не хочется говорить Вам о том значении, какое имеет для меня *Ваше* слово и как *старшего*, и как земляка. Не откажете в добром совете? С великим нетерпением буду ждать».[45]

Однако «старшой» не был всемогущ. К тому же третья книга «Тихого Дона» по многим параметрам разнилась с первой книгой, которую с такой легкостью благословил Серафимович в 1927 году. На сей раз требовалась поддержка «самых-самых». И Шолохов направляет в мае 1931 года рукопись третьей книги М. Горькому, который дает ей весьма высокую оценку. А 6 июня 1931 года он посылает М. Горькому пространное письмо, где излагает свое ви́дение трагических событий на Верхнем Дону: «Думается мне, Алексей Максимович, что вопрос об отношении к среднему крестьянству еще долго будет стоять и перед нами, и перед коммунистами тех стран, какие пойдут дорогой нашей революции. Прошлогодняя история с коллективизацией и перегибами, в какой-то мере аналогичными перегибам 1919 г., подтверждает это. Вот своевременно ли писать об этих вещах? У вас неизмеримо шире кругозор, и мне хотелось бы получить от вас ответ на все эти вопросы. Буду с большим нетерпением ждать от вас письмо или т(елеграм)му. Изболелся я за эти $1^1/_2$ года за свою работу и рад буду крайне всякому вашему слову, разрешающему для меня этот проклятый вопрос. В апреле я уехал от вас из Краскова с большой зарядкой бодрости и желания работать. Спасибо вам, дорогой Алексей Максимович, за ваше теплое и внимательное отношение ко мне» (т. 8, с. 29—30). М. Горький проявил особую заинтересованность и активность. Понимая, что ему одному не удастся добиться публикации третьей книги, он знакомит с шолоховской рукописью И. В. Сталина и в середине 1931 года организует встречу автора «Тихого Дона» со Сталиным, вмешательство которого оказалось решающим. Как можно предположить, Сталину в третьей книге «Тихого Дона», многие страницы которой посвящены

[45] Цит. по: *Хигерович Р.* Указ. соч. С. 299—300 (ср.: *Шолохов Михаил.* Собр. соч. Т. 8. С. 16).

lib.pushkinskijdom.ru

политике «расказачивания», особенно пришлись по душе ярко выраженные антитроцкистские мотивы. Как бы то ни было, долгожданное продолжение «Тихого Дона» стало печататься в «Октябре» с января 1932 года (первые же главы третьей книги появились на страницах этого журнала в начале 1929 года).

Но и после этого не все шло гладко. В процессе публикации третьей книги то и дело возникали всевозможные «сюрпризы»: выбрасывались куски текста, «выпадали» отдельные главы и т. п. Шолохов, вдохновленный беседой с М. Горьким и И. В. Сталиным, естественно, протестовал. В письме к Серафимовичу от 23 апреля 1932 года он сообщал: «В январе я наладил печатание 3 кн. „Тихого Дона“, но это оказалось не особенно прочным, печататься с мая снова не буду (причины изложу Вам при встрече). Все эти дела (а тут еще возня с новой вещью) не дали мне возможности повидать Вас. Сейчас упорнейше работаю, много езжу окрест Вешенского р-на, очень устал...» В это время Шолохов уже был занят «Поднятой целиной», что не могло не привести к замедлению темпов работы над доведением третьей книги «Тихого Дона». Писателю удалось в 1932 году сразу «убить двух зайцев»: в сентябрьском номере «Нового мира» была завершена публикация первого тома романа о коллективизации, а в октябрьском номере «Октября» — третьей книги «Тихого Дона».

Готовя первое отдельное издание третьей книги эпопеи (оно вышло в свет в 1933 году), Шолохов постарался устранить все «вольности», допущенные редакцией журнала «Октябрь». В своем письме в Госиздат от 26 сентября 1932 года он, в частности, подчеркивал: «В 3 кн. есть ряд вставок. Все эти куски были выброшены редакцией „Октября“. Я их восстановил и буду настаивать на их сохранении. И еще: прошу не затерять вставки по 3 кн., так как исправления я делал по единственному экземпляру».[46]

Как видим, борьба за «Тихий Дон» и вокруг «Тихого Дона» не затихала в течение нескольких лет. И все это время Серафимович в меру своих сил и возможностей старался помочь своему земляку, болел за него душой. В своих воспоминаниях о Серафимовиче Е. В. Ломтатидзе рассказывает: «Крепко врезалось мне в память неоднократно высказывавшееся Серафимовичем суровое осуждение руководителей РАППа, травивших молодого Шолохова. Группа „авторитетных“ рапповцев пустила гнусную клевету, что „Тихий Дон“ (а тогда вышла только 1-я книга) написан не Шолоховым, а кем-то другим, что Шолохов присвоил себе чужой труд. Со злорадством говорили они: „Вот посмотрим, каково будет дальнейшее продолжение этого произведения“. И ехидно добавляли, что, очевидно, второй книги не будет вовсе. Сейчас у всякого эти слова могут вызвать лишь ироническую улыбку в адрес авторов клеветнического измышления. Но тогда они доставляли много огорчений и самому Шолохову, и всем тем, кому дорога была советская литература, ее будущее. Александр Серафимович за Шолохова стоял горой. Он первый разглядел огромный талант, таившийся в этом скромном молодом человеке, и, уверенный в его большой литературной судьбе, выступал в его защиту и устно и печатно, беспощадно обрушиваясь на всех и всяческих клеветников и злопыхателей. Не будь Серафимовича, я уверена, что литературный путь Шолохова был бы весьма затруднен».[47] Каждая из антишолоховских акций конца 20-х — начала 30-х годов вызывала у «старшего» чувство резкого возмущения. Об этом свидетельствуют очень многие историко-

[46] Из творческой истории романа. Письма, выступления, документы // «Тихий Дон»: уроки романа. О мировом значении романа М. А. Шолохова. Ростов н/Д., 1979. С. 122.

[47] *Ломтатидзе Елизавета.* Врезалось мне в память... // Воспоминания современников об А. С. Серафимовиче. С. 120. Ср.: «Группа „авторитетных“ рапповцев *во главе с Леопольдом Авербахом* пустила гнусную клевету...» (*Ломтатидзе Елизавета.* Из воспоминаний // Наш Серафимович. С. 76 (курсив мой. - *П. Б.*)).

lib.pushkinskijdom.ru

литературные материалы. Обращаясь, к примеру, к своему другу П. Е. Безруких, А. С. Серафимович писал 12 мая 1929 года: «Читали ли Вы Шолохова „Тихий Дон"? Чудная вещь! Успех громадный. Шолохов еще мальчуган — лет 25—26. Талант огромный, яркий, с своим лицом. Нашлись завистники — стали кричать, что он у кого-то украл рукопись. Эта подлая клеветническая сплетня поползла буквально по всему Союзу. Вот ведь псы! Я и товарищи поместили в „Правде" письмо, что это — подлая клевета, ну и поджали хвосты» (с. 550).[48] Конечно, Серафимович не мог предположить, что подобные «псы» не переведутся и к концу XX столетия.

Четвертая книга «Тихого Дона» (на наш взгляд, самая совершенная и сильная) печаталась в 1937, 1938 и 1940-м годах не в журнале «Октябрь», а на страницах «Нового мира». Как ни странно, на ее пути к читателю практически никаких препятствий не было. Постановлением Совета Народных Комиссаров 15 марта 1941 года Шолохову была присуждена Сталинская премия первой степени за эпопею «Тихий Дон». Разговоры о плагиате прекратились уже в начале 30-х годов. Они оживились лишь в середине 70-х годов — после издания книги «Стремя „Тихого Дона"». Выброшенное на свалку истории было вновь вызвано к жизни. Правда, современные антишолоховеды подыскали новых претендентов на авторство «Тихого Дона» — без подобной «модернизации» было никак не обойтись. Вот и замелькали фамилии Крюкова, Серафимовича... Кто следующий?

В нашу задачу не входит детальное рассмотрение обширной темы «А. С. Серафимович и М. А. Шолохов» в ее биографическом и творческом аспектах. Тем более что тема эта уже не раз привлекала исследователей.[49] Прежде всего мы отсылаем читателей к работе В. О. Осипова «Учителя (К истории одной дружбы)»,[50] в которой наиболее полно раскрыты личные и литературные взаимоотношения Серафимовича и Шолохова. Обращает на себя внимание то обстоятельство, что автор «Железного потока» и автор «Тихого Дона» никогда не таились. Их многолетняя дружба проходила «на людях», «при свете дня».[51] Если бы Серафимович и Шолохов заключили между собой «сделку века», то они вели бы себя совершенно иначе. Концепция М. Аникина, строящаяся на «подпольном» Серафимовиче и «подпольном» Шолохове (хотя нет ни одного признака этого «подполья»), не выдерживает никакой критики. В лице М. Аникина мы видим не только никчемного литературоведа и лингвиста, но и никудышного психолога.

Мы покривили бы душой, если бы стали утверждать, что разросшееся антишолоховедение не находит своего читателя. Имея специфическую питательную среду, и окололитературную, и идеологическую, и социально-психологиче-

---

[48] В воспоминаниях К. И. Коничева читаем: «Из современных писателей с большой отцовской любовью и восхищением Александр Серафимович говорил о М. Шолохове: — Хорош земляк, хорош казак!.. А ведь начинал нелегко. Его первую книгу „Тихий Дон" вредители в литературе даже читать не хотели!.. Клеветой, сплетнями человека намеревались с ног сбить. Другой бы расстроился, упал духом. Нет... Не таков Шолохов. Преодолел преграды. Пошел казак в гору!..» (*Коничев Константин.* Далекое и близкое // Воспоминания современников об А. С. Серафимовиче. С. 361).

[49] См.: *Гура В. В., Абрамов Ф. А.* Указ. соч. С. 305—307; *Хигерович Р.* Указ. соч. С. 292—304.

[50] *Осипов Валентин.* Дополнение к трем биографиям (Н. Г. Чернышевский. М. А. Шолохов. А. С. Серафимович. Малоизвестные странички жизни и творчества). М., 1977. С. 16—48.

[51] Л. Бать рассказывает: «Конечно, можно было предвидеть, что из русских писателей-современников ему ближе всего был Шолохов. И как охотно заговорил он о нем! — Мы с ним давно связаны. Удивительно у него живые люди, ребятишки... Даже лошади живые... Серафимович вспомнил, как в 20-х годах из станицы Вешенской к нему в станицу Усть-Медведицкую (ныне переименована в город Серафимович), за сто километров, приезжал молодой Шолохов, рассказывал о литературных замыслах» (*Бать Л.* Старейший // Воспоминания современников об А. С. Серафимовиче. С. 336).

lib.pushkinskijdom.ru

скую, и общественно-политическую, оно, безусловно, по-прежнему вызывает определенный (чаще всего мещанский) интерес — особенно со стороны тех людей, которых в Шолохове раздражало и раздражает почти все: и его происхождение, и его мировоззрение, и его «творческое поведение», и направленность его таланта, и его общественно-литературная деятельность.

Не приходится удивляться тому факту, что статья М. Аникина была сразу же разрекламирована на страницах нескольких изданий. Петербургская газета «С утра до вечера сегодня», обращая внимание на эту публикацию, констатировала: «Еще одна версия „крупнейшей литературной мистификации XX века": все „шолоховские" художественные произведения были написаны А. Серафимовичем».[52] Из приведенной аннотации следует, что авторство Шолохова — это всего лишь «мистификация» и что здесь уместны любые «версии». Постаралась и другая петербургская газета, не ограничившаяся только пересказом аникинской статьи: «Михаил Аникин приводит немало доказательств своей версии. Возможно, не все они бесспорны, но появление новой версии об авторе „Тихого Дона" интересно. Не странно ли, что одаренный и плодовитый писатель за 30 лет после Октября написал всего небольшую повесть и несколько рассказов? Куда пропала эпопея, над которой Серафимович работал, о которой вспоминают его близкие, у которой было даже название „Борьба"? Именно Серафимович заметил Михаила Шолохова, написал предисловие к „Донским рассказам", „Тихому Дону". Он же уберег Шолохова от разоблачения (правда, Серафимович «вывел в люди» и Гладкова, и Панферова, и Фурманова, и вообще занимался поисками «пролетарских писателей», будучи заведующим Литературным отделом Наркомпроса). После кончины Серафимовича в 1949 году звезда Шолохова начала гаснуть».[53]

Новой версией заинтересовалось и петербургское радио. Выступая в одной из программ в середине мая 1993 года, М. Аникин повторил едва ли не все положения своей газетной статьи, отреагировал на возражения Л. П. Григорьевой и намекнул на то, что у него имеются дополнительные аргументы в пользу авторства Серафимовича.

Одним словом, у М. Аникина есть все условия и основания для того, чтобы чувствовать себя героем дня. Являясь последним «криком» антишолоховедения, аникинская концепция привлекла внимание многих людей (по крайней мере в Петербурге) и даже стала предметом бытовых разговоров. Да, сила «четвертой власти» (печать, радио и т. д.) поистине безгранична...

* * *

Через год будет отмечаться — вопреки желанию разномастных антишолоховедов — 90-летие со дня рождения Михаила Александровича Шолохова. Хотелось бы надеяться, что к этому юбилею великого русского писателя — создателя «Донских рассказов», «Тихого Дона», «Поднятой целины», «Науки ненависти», «Судьбы человека» и незавершенного эпического романа «Они сражались за Родину», автора многих очерков, статей, фельетонов — антишолоховедение, превратившееся с некоторых пор в пародию или фарс с криминально-клиническим

---

[52] Публикации прошедшей недели // С утра до вечера сегодня. 1993. № 30. 4 марта. С. 2.

[53] Найден еще один автор «Тихого Дона» // Привет, Петербург! 1993. № 10. 24 марта. С. 12. Спустя некоторое время это издание (что делает ему честь) предоставило место и для полемики с М. Аникиным. На его страницах появилась небольшая статья Л. П. Григорьевой «Мне крепко надоело быть вором», в которой была обнажена алогичность аникинской версии. Подытоживая, Л. П. Григорьева не без иронии заметила: «...версия об авторстве Серафимовича была бы прочней, если бы он „оставил сундучок с рукописью" после своей кончины. Остается задать последний вопрос: кто же следующий автор „Тихого Дона"? Русская земля богата талантами» (там же. 1993. № 16. 5 мая. С. 12).

dlib.pushkinskijdom.ru

привкусом, зачахнет окончательно. Всем уже надоела многолетняя и многоэтапная возня вокруг имени Шолохова (подумать только: в авторах «Тихого Дона» ходило уже более десяти человек!). Мы уже не говорим о том, сколько боли причинила эта грязная возня родным и близким Шолохова, прежде всего его сыновьям, дочерям и внукам. Не пора ли одуматься? Не пора ли сказать адептам антишолоховедения: «Побойтесь Бога!».

Один из крупнейших теоретиков художественной речи Б. А. Ларин, выступая 24 мая 1955 года на заседании филологического факультета Ленинградского государственного университета, посвященном 50-летию М. А. Шолохова, в частности, заметил: «Сила писателя Шолохова — богатырской меры. Только Шолохова — из всех советских писателей — можно было бы, не беря греха на душу, сравнивать с Львом Толстым по размаху замыслов, по мудрости сердца. Непогрешимо жизненные образы создал он единственно верным, упоительно богатым своим языком... Синтезированному словесному пейзажу у Шолохова соответствуют еще и обобщенные образы психологических обнажений. Он пишет о драматических переживаниях не лица, а целого народа: глубоко личные переживания преломлены в извечно-человеческие. Он создает конкретные психологические символы эпохи». И далее: «Мы рады, что живем в одной стране, в одну эпоху с Шолоховым, мы гордимся его славой, но эта гордость накладывает на людей чести большие обязательства. Надо собрать все силы, чтобы не остаться в долгу перед своим народом, чтобы не быть в долгу перед одним из лучших сынов нашего народа — Шолоховым, чтобы стать достойными его современниками!».[54] Эти слова выдающегося филолога, которым по праву гордится Санкт-Петербургский университет, приобретают сейчас особую актуальность. Давайте прислушаемся к ним!

---

[54] *Ларин Б. А.* О Шолохове // Михаил Шолохов: Сборник статей / Отв. ред. Б. А. Ларин. Л., 1956. С. 10, 11.

lib.pushkinskijdom.ru

К 200-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ А. С. ГРИБОЕДОВА

С. А. Фомичев

СТИХОТВОРЕНИЕ ГРИБОЕДОВА «ДУША»

Творческое наследие Грибоедова известно нам далеко не в полном виде. Казалось бы, посмертная публикация его комедии в 1833 году должна была возбудить интерес и к другим неизданным произведениям драматурга, которые сохранились у его друзей. Однако вплоть до 1859 года широкой публике оставалась неизвестной даже так называемая «Черновая тетрадь» Грибоедова, т. е. фактически собрание его черновых автографов, оставленная у С. Н. Бегичева летом 1828 года. Можно предполагать, что по этому источнику в 1838 году в журнале «Сын отечества и Северный архив» был напечатан лишь «Отрывок из поэмы „Кальянчи“».[1] Ранее же в посмертных публикациях появилось еще три стихотворения Грибоедова: «Романс» («Ах! точно ль никогда ей в персях безмятежных...») — в «Московском телеграфе» (1831. № 11), «Душа» и «Восток» — в «Библиотеке для чтения» (1835. Т. 8; 1836. Т. 14).[2]

До сих пор грибоедовское авторство двух последних стихотворений находится под подозрением: если они и включаются в собрания его произведений, то обычно — в раздел «Dubia». Осторожность в данном случае обусловлена известной репутацией редактора журнала О. И. Сенковского, склонного к разного рода мистификациям. Тем самым молчаливо предполагается возможность редакторского обмана: выдачи за произведения Грибоедова сочинений какого-либо другого автора. Нам представляется такое предположение нелепым. Издатель «Библиотеки для чтения» мог, конечно, смело редактировать присланные в журнал произведения, сокращая и дописывая их (но и то, если дело касалось не маститых авторов), но пользоваться именем погибшего писателя ради меркантильно-журнальных интересов ему, конечно же, не пришло бы в голову. Тем более что к Грибоедову Сенковский неизменно питал чувство высокого уважения. И оно было взаимным.

Имя Сенковского только единожды вспоминается в переписке Грибоедова, но это упоминание говорит само за себя. «Тесть мой, — сообщал он И. Ф. Паскевичу в специальной депеше из Тавриза 30 октября 1828 года, — завоевал

---

[1] Едва ли в журнале было верно воспроизведено грибоедовское заглавие. Позже, при публикации «Черновой тетради», Д. А. Смирнов укажет: «„Черновая тетрадь“ Грибоедова начинается небольшой поэмой „Кальянчи“» (Русское слово. 1859. № 5. С. 74). Скорее всего «Кальянчи» был отрывком из другой поэмы, о которой в 1829 году упоминал В. К. Кюхельбекер, поясняя строки «Певца, воспевшего Иран, И ах — сраженного Ираном», в своем стихотворении «Памяти Грибоедова»: «Относится к поэме Грибоедова, схожей по форме своей с „Чайльдом-Гарольдом“: в ней превосходно изображена Персия»; ср. те же сведения в другой редакции, в оригинале записанные по-французски: «Это относится к прелестной поэме „Путник“ или „Странник“, вроде „Чайльд-Гарольда“ (но без надменности и мизантропии Байрона), в которой он изобразил Персию» (*Кюхельбекер В. К.* Избр. произв.: В 2 т. Л., 1967. Т. 1. С. 222, 631). Понятно, что героем поэмы едва ли мог быть мальчик кальянчи — он лишь эпизодический персонаж лирического повествования о путешествии по Востоку.

[2] Стихотворение «Душа» в журнальной публикации подписано «Грибоедов» (то же — в оглавлении), под стихотворением же «Восток» — «А. Грибоедов», а в оглавлении специально уточнено: «Покойного А. С. Грибоедова».

lib.pushkinskijdom.ru

в Баязете несколько восточных манускриптов; сделайте милость, не посылайте их в императорскую библиотеку, где никто почти грамоте не знает, а в Академию наук, где профессора Френ и Сенковский извлекут из сего приобретения возможную пользу для ученого света».[3]

В свою очередь, эта просьба была предопределена инициативой Сенковского в обсуждении условий Туркманчайского мира, о которой он вспоминал в «Записке о методе преподавания восточных языков» (она написана от третьего лица), опубликованной посмертно:

«В 1828 году, при заключении мира с Персией, О. И. Сенковский имел случай представить покойному графу Дибичу одну свою идею, которая неожиданно получила ход и успех. Речь зашла о том, что требовать и что можно было бы взять с персиян. Сенковский заметил, что мы издерживаем большие деньги на покупку восточных рукописей, особенно исторических и географических; многие из этих рукописей очень важны для наук, мы знаем большею частью только по заглавиям и купить их не можем даже на вес серебра, потому что все они старинные, запрятаны в древнейших восточных библиотеках и у книжных торговцев в Азии не встречаются (...) Мысль эта в тот же день была представлена государю императору и неожиданно удостоилась высочайшего одобрения. Ночью Сенковский получил от графа Дибича письменное требование составить к утру список тех книг, которые можно требовать от персидского шаха. Список, довольно длинный, был составлен и на следующий день отправился в Персию. Статья эта была препоручена на месте покойному Грибоедову, который представил список Аббас-Мирзе. Удивление персиян, как сам Грибоедов рассказывал Сенковскому, было непомерное: они понять не могли — зачем русскому царю нужны такие книги — и все такие старинные, мудрые, дорогие, о которых сами они знали только по слухам. Собраны были умнейшие улемы на совещание и решили они, что верно в этих книгах заключается вся тайна Востока и что русские, прочитав их, покорят всю Азию без малейшего труда; и поэтому-то они и добираются до этих заветных сочинений, которых, следственно, никак не должно выдавать им. Вследствие такого решения персияне стали делать затруднения, предлагали деньги вместо книг; но видя, что денег не хотят, а требуют непременно книг по спискам, Аббас-Мирза пригласил к себе Грибоедова и сказал ему достойную сохранения наивность: „Скажите, ради Аллаха, зачем вашему государю понадобились такие книги, которых никто уже не читает? Я справлялся и уверяю вас, что это все — дрянные книги, прескучные, писанные таким тяжелым слогом, что читать нельзя. Если вашему царю нужны книги, так, пожалуй, я велю для него сочинить сколько угодно новых историй, самых свежих книг и самым отборным, блестящим новейшим слогом и представлю ему впоследствии: то-то будете довольны!.. Удивитесь сами, как мы нынче, по милости Аллаха, умеем сочинять!“ Среди таких смешных затруднений статья о рукописях была устранена из переговоров для скорейшего заключения трактата...».[4]

Мы можем уверенно предположить, когда именно произошел изложенный Сенковским его разговор с Грибоедовым: на пятый день после приезда пос-

---

[3] *Грибоедов А. С.* Соч. М., 1988. С. 625. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

[4] Русский инвалид. 1858. № 56. 12 марта. С. 239. Иначе пишет об этом В. Каверин: «Именно он (Сенковский. — *С. Ф.*) и никто другой во время войны с Персией подал Дибичу ноту о необходимости отнять у персов Ардебильскую библиотеку „для умножения источников наших сведений об Азии“ (...) Предложение было принято: Ардебильская библиотека и множество арабских и персидских рукописей отошли по мирному договору к России; Грибоедов принял их вместе с курурами...» (*Каверин В.* Барон Брамбеус. История Осипа Сенковского, журналиста, редактора «Библиотеки для чтения». М., 1966. С. 37).

lib.pushkinskijdom.ru

леднего в Петербург вестником Туркманчайского мира. «В Journal de St. Petersburg, — сообщала «Северная пчела», — помещено любопытное известие о частном испытании, происходившем 16-го марта сего года в Училище восточных языков, учрежденном при Министерстве иностранных дел. Успехи учеников были весьма удовлетворительны: они были испытываемы как профессорами училища, так и посторонними особами (гг. действительным статским советником Негри, статским советником Грибоедовым, профессором Сенковским) в арабском, персидском и турецком языках. Особенно отличались гг. Жаба, Ходзко и Титов: второй из них читал речь своего сочинения на персидском, а последний на турецком языке. Г. Богданов, кончивший курс учения и поступающий на действительную службу, читал речь на турецком языке».[5]

Другими сведениями об общении Сенковского с Грибоедовым мы не располагаем. Заслуживают упоминания, однако, факты, свидетельствующие о высокой оценке Сенковским комедии «Горе от ума».

Вероятно, по его инициативе в редактируемом им польском журнале «Баламут», издававшемся в 1831 году (№ 24—26), были напечатаны переведенные в стихах отрывки из комедии[6] — это первый (наряду с двумя немецкими, появившимися в том же году) перевод Грибоедова на иностранный язык. Тогда же в качестве цензора Сенковский поддержал представленное в С.-Петербургский цензурный комитет ходатайство вдовы и сестры драматурга издать «Горе от ума», причем Сенковский предлагал печатать «Горе от ума» без всяких цензурных купюр, напоминая, что пьеса уже известна всей грамотной России по многочисленным спискам. Правда, отстаивая это предложение в Главном управлении цензуры, Сенковский написал «предисловие к сей комедии, долженствующее быть напечатанным вместе с оной и дающее ей направление совершенно благонамеренное, показывая, в каком духе должно считать произведение остроумного пера Грибоедова и как следует понимать рассуждения разных действующих лиц», а в заключение специально оговаривался, что совершенно был бы уверен «в безвредности сей пьесы», «если б мог расстаться с мыслью, что лично был дружен с покойным сочинителем и что, питая в себе беспредельное уважение к великому таланту, может в сем случае увлекаться некоторым пристрастием к превосходному памятнику его гения».[7]

О том, что такого рода расшаркивания перед властью были обычным маневром, должным обеспечить прохождение комедии в печать, в полной мере свидетельствует рецензия С. И. Сенковского на первое (искалеченное-таки цензурой) издание «Горя от ума», помещенная в 1834 году в первом же томе «Библиотеки для чтения». «Кто безусловно поносит „Горе от ума“, — читаем здесь, — тот оскорбляет вкус всего народа и суд, произнесенный всею Россиею (...) Подобно „Свадьбе Фигаро“ это комедия политическая: Бомарше и Грибоедов, с одинаковым дарованием и равною пылкостью, вывели на сцену политические понятия и привычки обществ, в которых они жили, меряя гордым взглядом народную нравственность своих отечеств».[8]

---

[5] Северная пчела. 1828. № 47. 19 апр. Экзамен в Училище восточных языков составил сцену в романе Ю. Тынянова «Смерть Вазир-Мухтара». Для биографов Грибоедова интересна встреча его не только с Сенковским, но и с известным литератором (впоследствии дипломатом) В. П. Титовым и с А. Л. Ходзько, другом А. Мицкевича.

[6] См.: *Свердлина С. В.* Грибоедов и ссыльные поляки // А. С. Грибоедов. Творчество. Биография. Традиции. Л., 1977. С. 232.

[7] *Бабикчев С. М.* К истории первого петербургского издания «Горя от ума» // Книга. Сб. 3. М., 1960. С. 427—428.

[8] Библиотека для чтения. 1834. Т. 1. Отд. VI. С. 43—44.

lib.pushkinskijdom.ru

Сенковским же была, вероятно, написана статья о Грибоедове, помещенная в «Биографическом словаре» Плюшара.[9]

Все вышесказанное неоспоримо свидетельствует о том высоком уважении, которое неизменно питал Сенковский к гению Грибоедова, что само по себе уничтожает, на наш взгляд, возможность с его стороны рискованных мистификаций.

Их объединяли профессиональные ориентальные интересы, и вполне понятно, почему в распоряжении Сенковского оказались стихотворения, посвященные Востоку. Второе (напечатанное в 1836 году) стихотворение так и называлось — «Восток». В первом же, «Душа», чуткое ухо ориенталиста тоже улавливало характерное для многих восточных верований представление о переселении душ.[10]

Вполне возможно, что автографы этих стихотворений были получены Сенковским от автора в память об общении или же были переданы редактору «Библиотеки для чтения» одним из его коллег по академическим занятиям — например, академиком Х. Д. Френом, с которым Грибоедов также встречался, планируя свои научные занятия ориенталистикой.

В литературе, правда, высказывалось предположение,[11] что возможным источником публикации в журнале стихотворения «Душа» был список комедии «Горе от ума», хранящийся ныне в Пушкинском Доме.[12] Для этого предположения есть некоторые основания. Список этот помечен 1832-м годом (т. е. появился до публикации стихотворения в «Библиотеке для чтения»); после текста комедии на Л. 77 здесь записаны стихотворения «Душа» и «Романс» (последний с пометой «МТ, 1831» — т. е. здесь указан источник: публикация в журнале «Московский телеграф»). При первом стихотворении никаких пометок нет, что вроде бы подразумевает письменный источник (автограф или список), тем более что второго грибоедовского стихотворения из «Библиотеки для чтения» здесь нет.

Конечно, возможно и другое толкование. Стихотворение «Душа» могло быть переписано из журнала несколько позже изготовления списка комедии, а отсутствие пометы при нем случайно. В любом случае неизвестный владелец рядового (с обычным количеством искажений текста) списка комедии менее авторитетен для атрибуции этого стихотворения, нежели Сенковский, достаточно близкий Грибоедову человек.

А то, что стихотворение «Душа» написано именно Грибоедовым, подтверждает одно «неожиданное сближение».

---

[9] Энциклопедический лексикон. СПб., 1838. Т. 15. С. 133—135. В составе архива В. Ф. Одоевского сохранился список этой словарной статьи, посланный на отзыв С. Н. Бегичеву и А. А. Жандру (РНБ. Ф. 539. Оп. 2. № 512), более пространный, нежели напечатанный в «Словаре» и включающий анализ «Горя от ума», дословно совпадающий с рецензией Сенковского. Жандр, в частности, отметил знаком вопроса определение комедии Грибоедова как политической.

[10] Между прочим, в 1834 году во втором выпуске альманаха «Новоселье» Сенковский (Барон Брамбеус) напечатал повесть «Похождения одной ревизской души», где пародировалась монгольская шастра о душе.

[11] См.: *Грибоедов А. С.* Соч. в стихах. Л., 1987. С. 503 (комментарий Д. М. Климовой).

[12] Рукописный отдел Пушкинского Дома (далее: ПД). № 9679. Список в плотном переплете, на кожаном корешке которого оттиснуто заглавие комедии. Бумага белая, плотная, без филиграней. Почерк старательный; более темными чернилами, но тем же почерком позже по всему списку была произведена правка (исправление как смысловых ошибок, так и мелких описок). Стихотворения Грибоедова после текста комедии написаны иным, размашистым почерком. Текст стихотворения «Душа», записанный здесь, совпадает с публикацией в «Библиотеке для чтения», за исключением двух мелких отклонений в пунктуации.

lib.pushkinskijdom.ru

Описывая свое пребывание в Тифлисе в мае 1829 года, Пушкин заметил в «Путешествии в Арзрум»:

«Голос песен грузинских приятен. Мне перевели одну из них слово в слово; она, кажется, сложена в новейшее время; в ней есть какая-то восточная бессмыслица, имеющая свое поэтическое достоинство. Вот вам она:

Душа, недавно рожденная в раю! Душа, созданная для моего счастия! от тебя, бессмертная, ожидаю жизни.

От тебя, весна цветущая, от тебя, луна двунедельная, от тебя, ангел мой хранитель, от тебя ожидаю жизни.

Ты сияешь лицом и веселишь улыбкою. Не хочу обладать миром; хочу твоего взора. От тебя ожидаю жизни.

Горная роза, освеженная росою! Избранная любимица природы! Тихое, потаенное сокровище! от тебя ожидаю жизни».[13]

Установлено, что Пушкин цитирует (в своей обработке) «Весеннюю песню» Димитрия Туманишвили (умер в 1821 году), грузинский текст которой и подстрочный перевод на русский (записанные рукой неизвестного лица) сохранились в архиве Пушкина:

Вновь созданная душа,
В Эдеме произращенная,
Для счастья моего сотворенная,
От тебя ожидаю жизни, бессмертная!

От тебя двухнедельная юная луна,
От тебя цветастая, светлая весна,
От тебя, Ангел хранитель мой,
От тебя, бессмертная, ожидаю жизни!

От тебя прелестное изображение натуры,
Заря усугубленная,
Великолепно убранная красавица,
От тебя ожидаю жизни, бессмертная!

Светлый образ твой сияет,
Твоя улыбка веселит,
Нежною поступью ты восхищаешь,
От тебя, бессмертная, жизни жду!

Питаю страсть к тебе,
Я жажду твоей улыбки,
Больше, чем обладания миром,
Хочу от тебя жизни, бессмертная!

Упоенная сладким териаком,
Приведенная оным в исступление,
От тебя, красавица, миры воспламеняющая,
От тебя ожидаю жизни, бессмертная!

---

[13] *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. Изд. АН СССР, 1949. Т. 8. С. 457—458. В беловом автографе «Путешествия в Арзрум» эти строки записаны на отдельном листке, позже основного текста. Следует отметить, что в наше смутное время процитированные выше пушкинские строки неожиданно и в высшей степени несправедливо были оценены грузинским публицистом как проявление «имперского инстинкта». Ср.: «Грузинская песня занимает особое место в великой грузинской культуре и, думается, ее упоминание в одном контексте с „восточной бессмыслицей“ оскорбительно для нас. Очевидно, прежде чем писать о грузинской песне, следовало серьезно изучить ее ⟨...⟩ Разве можно судить о грузинской песне по городской мелодии либо куплетам на майдане. К тому же, неужели Пушкин не понимает, что без мелодии текст песни часто теряет свои достоинства?..» (*Петриашвили Г.* Письма русским писателям // Свободная Грузия. 1991. 4 мая. С. 4). Ну можно ли так пристрастно передергивать смысл цитаты из Пушкина? Кажется, грузинскому автору неведомы ни автор песни, ни пушкинское стихотворение «Не пой, красавица, при мне...», грузинской мелодией вдохновленное...

lib.pushkinskijdom.ru

Роза гор, росой окропленная,
Избранная любимица весны,
Всегда к тишине привыкшая,
От тебя, бессмертная, ожидаю жизни![14]

Именно мелодию этой песни имел в виду М. И. Глинка, касаясь в своих мемуарах событий весны 1828 года: «Провел около целого дня с Грибоедовым (автором «Горе от ума»). Он был очень хороший музыкант и сообщил мне тему грузинской песни, на которую потом А. С. Пушкин написал романс „Не пой, волшебница, при мне“».[15]

Автограф ранней редакции этого стихотворения сохранился и неоднократно был предметом внимания исследователей.[16] Воспользовавшись высказанными наблюдениями, внесем в них некоторые уточнения.

Текст пушкинского стихотворения таков:

Не пой, волшебница, при мне
Ты песен Грузии печальной,
Напоминают мне оне
Другую жизнь и берег дальной —

Напоминают мне оне
Кавказа гордые вершины,
Лихих чеченцев на коне
И закубанские равнины.

Увы, напоминают мне
Твои жестокие напевы
И степь, и ночь... и при луне
Черты далекой, милой девы.

Не пой, волшебница, при мне
Ты песен Грузии печальной,
Напоминают мне оне
Другую жизнь и берег дальной.

Второе четверостишие Пушкиным зачеркнуто, сбоку — слева от первых двух — поперек листа помечено пушкинской рукой: «Отослать куда следует»; под текстом, рядом с характерным росчерком, дата: «12 июня 1828», а ниже — другой, не пушкинской рукой начертано: «Читал» и вензель из инициалов.[17]

---

[14] ПД. Ф. 244. Оп. 1. № 802. Под текстом песни Пушкин карандашом нарисовал два профиля: мужской (на наш взгляд, с чертами генерала А. П. Ермолова) и женский — в грузинском головном уборе (здесь же имеются и неоконченные наброски еще одного профиля).

[15] А. С. Грибоедов в воспоминаниях современников. М., 1980. С. 364.

[16] См.: *Модзалевский Л. Б., Дондуа В. Д.* Запись грузинской песни в архиве Пушкина // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1936. Т. 2. С. 298—301 (здесь же см. фототипию записи песни); *Цявловский М. А.* Автограф стихотворения «Не пой, волшебница, при мне» // Цявловский М. А. Статьи о Пушкине. М., 1962. С. 378—389 (фототипия — С. 384—385); *Гинзбург С. Л.* Пушкин и грузинская песня (К истории создания стихотворения «Не пой, красавица, при мне») // Пушкин. Исследования и материалы. Труды III Всесоюзной Пушкинской конференции. М.; Л., 1953. С. 314—333.

[17] ПД. Ф. 244. Оп. 1. № 904. Попутно выскажем соображения, касающиеся хронологической соотнесенности записи грузинской песни (ПД 802) и пушкинского стихотворения (ПД 904). Вполне очевидно, что Пушкин, работая над стихотворением «Не пой, волшебница, при мне...», еще не знал слов «Весенней песни», иначе она должна была как-то повлиять на его интерпретацию. Наверное, только во время поездки на Кавказ в 1829 году Пушкин услышал живое исполнение этой песни, попросил кого-то записать ее и перевести. О том, что поэт соотнес ее с написанным им ранее стихотворением, свидетельствуют, как нам кажется, пушкинские рисунки в ПД 802: своеобразные иллюстрации ко второму (зачеркнутому) четверостишию стихотворения (портрет Ермолова) и к третьему четверостишию (грузинка с «чертами далекой, милой девы»).

lib.pushkinskijdom.ru

Р. В. Иезуитова убедительно обосновала, что первоначальная дата, поставленная в автографе, читалась «3 (исправлена на 12. — *С. Ф.*) июня». Что же касается двух других помет, то ее трактовка их по «ведомству III-го отделения» [18] нам не кажется убедительной. Написанные сверху на левом поле листа слова мы склонны традиционно считать имеющими в виду композитора, для которого и предназначался текст. Инициалы же в нижней (не пушкинской) помете расшифровываются как А. Г. — т. е. Александр Грибоедов. Таким образом, еще до отъезда из Петербурга (6 июня 1828 года) Грибоедов ознакомился с пушкинской интерпретацией напетой им грузинской песни.

Едва ли пушкинский текст его удовлетворил.

И тогда,[19] как нам представляется, Грибоедов сам напишет слова на ту же мелодию — стихотворение «Душа»:

Жива ли я?
Мертва ли я?
И что за чудное виденье!
Надзвездный дом
Зари кругом,
Рождало мир мое веленье!
И вот от сна
Привлечена
К земле ветшающей и тесной.
Где рой подруг,
Тьма резвых слуг?
О, хор воздушный и прелестный!
Нет, поживу
И наяву
Я лучшей жизнию, беспечной:
Туда хочу,
Туда лечу,
Где надышусь свободой вечной!

Это, конечно, тоже не перевод, но вполне явственное развитие темы, почерпнутой из первых трех строф грузинской песни, которые мы даем ниже по уточненному переводу В. Д. Дондуа:

Вновь созданная душа,
В Эдеме произращенная,
На мое счастье посаженная (как цветок),
От тебя ожидаю жизни,
ты бессмертие живое.
Луна двухнедельная,
(О ты,) светлая, сверкающая весна,
Ангел, вечный хранитель мой,
От тебя ожидаю жизни,
ты бессмертие живое.
(О ты,) пышная картина природы,
Заря усугубленная,

---

[18] См.: *Иезуитова Р. В.* «Не пой, красавица, при мне» // Стихотворения Пушкина 1820—1830-х годов. Л., 1974. С. 125—126.

[19] Т. е. до отъезда из Петербурга, 3—5 июня 1828 года. 5 июня, как это известно из сохранившейся записки Грибоедова («...Ваше любезное приглашение я могу принять не раньше как во вторник на будущей неделе. В среду я уезжаю» (С. 572; подлинник по-немецки)), он встречался с академиком Х. Д. Френом по поводу своих «будущих ученых занятий в Персии». Вполне возможно, что на этой встрече присутствовал и О. И. Сенковский, которому могли быть переданы Грибоедовым стихотворения «Душа» и «Восток».

lib.pushkinskijdom.ru

(О ты,) сияние, соединенное с любовью,
От тебя ожидаю жизни,
ты бессмертие живое...

Только в следующих строфах грузинской песни отчетливо проступит адресат ее: юная красавица, пробудившая страсть поэта. Грибоедов же переосмысляет ситуацию, словно дает слово самой душе, рожденной в раю. Как увидим ниже, это душа Поэта.

Важным обстоятельством, позволяющим соотнести стихотворение «Душа» с «Весенней песней», является точное соответствие грибоедовского текста мелодии, обработанной Глинкой. В этом отношении грибоедовский текст мелодически даже точнее пушкинского, так как сохраняет симметрию полустиший нечетных строк, вполне соответствующую музыке (пушкинский же текст поется: «Не пой краса — вица при мне...»).

Стихотворение «Душа», на первый взгляд, кажется необычным для поэтической практики Грибоедова с его отчетливо рационалистическим в основах своих мировоззрением.

Между тем духовный кризис нарастал в Грибоедове уже в пору создания его великой комедии. «Первое начертание этой сценической поэмы, — признавался он, — было гораздо великолепнее и высшего значения, чем теперь в суетном наряде, в который я принужден был облечь его. Ребяческое удовольствие слышать стихи мои в театре, желание им успеха заставили меня портить мое создание, сколько можно было» (С. 371).

Это признание может показаться чуть ли не кокетством, по крайней мере — разительным самозаблуждением. Но оно будет вполне понятным, если мы поставим его в контекст не просветительских, а кантианских эстетических идей. Кант в «Критике способности суждения» много внимания уделил природе искусства. Он считал, что в истинно художественных творениях запечатлена иллюзия о гармоничности мира, в земном, суетном проявлении (чувственном восприятии) всегда дисгармоничного, представляющего собою сферу столкновения частных интересов. Отсюда, по Канту, проистекает антимонистичная двойственность искусства: предмет его — сухая и грубая проза жизни, художественная же форма — чарующий вымысел гения. Но именно этот-то вымысел и подлинно реален, так как в своей фантазии поэт прикасается (воспаряет) к миру чистых идей.

Об этом, по сути дела, рассуждает Грибоедов и в «Отрывке из Гете», по-кантиански интерпретируя «Пролог в театре» из «Фауста»:

Когда природой равнодушно
Крутится длинновьющаяся прядь,
Кому она так делится послушно?
Когда созданья все — слаба их мысль обнять —
Одни другим звучат противугласно.
Кто съединяет их в приятный слуху гром
Так величаво! так прекрасно!
И кто виновник их потом
Спокойного и пышного теченья?
Кто стройно размеряет их движенья
И бури вопли, крик страстей
Меняет вдруг на дивные аккорды?
. . . . . .
Кто не коснел в бездействии немом,
Но в гимн единый слил красу небес с зарею?
Ты постигаешь ли умом

lib.pushkinskijdom.ru

Создавшего миры и лета?
Его престол — душа Поэта.

(С. 340)

Стихотворение «Душа» также выдержано в категориях объективного идеализма, интерпретируя тему грузинской песни в духе платоновского учения о бессмертной, вечно движущейся душе. «Наднебесные места, — пишет античный философ в диалоге «Федр», — никто еще из здешних поэтов не воспевает, да и не воспоет их никогда, как следует. Объясняется это ⟨...⟩ тем, что эти места занимает бесцветная, бесформенная и неосязаемая сущность, в сущности своей существующая, зримая только для одного кормчего души — разума. Так как божественное размышление, а равно и размышление всякой души, поскольку она заботится воспринять надлежащее, питается умом и чистым знанием, душа, увидев, с течением времени, сущее, бывает довольна этим и, созерцая истину, питается ею и предается радости, пока круговращательное движение не перенесет ее на то же место, откуда она вышла. Во время этого круговращения душа созерцает самое справедливость, созерцает здравомыслие, созерцает знание, не то знание, которому присуще рождение, и не то, которое изменяется при изменении того, что мы называем знанием теперь существующего, но то знание, которое заключается в том, что существует, как действительно существующее. Узрев также и все прочее, действительно существующее, и напитавшись им, душа опять погружается во внутреннюю область неба и возвращается домой».[20]

Отправляясь из Петербурга в Персию в июне 1828 года, Грибоедов вез с собой целую библиотеку философских сочинений, среди которых были и Платон, и Кант, и Шеллинг.[21] Они вовсе не были в новинку для писателя. Достаточно вспомнить, что в юности он получил образование под руководством прекрасного знатока античной и новейшей философии, И.-Т. Буле. Однако новое обращение к философской литературе в последний год жизни свидетельствовало о напряженных духовных исканиях, след которых сохранился в написанных тогда же произведениях Грибоедова, из которых до нас дошли немногие. Тем большее значение приобретает его стихотворение «Душа», которое должно отныне занять законное место в собраниях его сочинений.

[20] Творения Платона. Т. 5. Пир. Федр. Пб., 1922. С. 125.

[21] См. публикацию Е. В. Цымбала «Посмертные документы грибоедовского посольства» в сб. «А. С. Грибоедов. Проблемы творчества» (в печати).

С. М. Шаврыгин

О СЮЖЕТЕ КОМЕДИИ А. С. ГРИБОЕДОВА «ГОРЕ ОТ УМА»

(А. И. ПИСАРЕВ — А. А. ШАХОВСКОЙ — А. С. ГРИБОЕДОВ)

Понять «Горе от ума» как «цельный, непосредственный и сжатый синтез новых отношений мысли к жизни» [1] можно прежде всего через изучение сюжета — категории, по своей природе объединяющей читательские впечатления, сводящей воедино все эстетические особенности произведения так, как в жизни сведены вместе люди, обстоятельства, события, детали и т. д.

[1] *Григорьев А. А.* Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 8.

lib.pushkinskijdom.ru

Художник слова, воспринимая реальность во всей полноте, выбирает из нее происшествия, случаи и делает их основой своего создания. Сюжет — это предмет изображения, это «отрезок» пространственно-временного целого жизни. Но как можно «отрезать» от бесконечного, неуловимо изменчивого и вечно становящегося? Автор должен надеяться на свое воображение и накопленные до него литературные средства и способы, позволяющие остыть «горячей» действительности. Обязательная в сюжете диалектическая взаимосвязь сиюминутно увиденного и традиционно данного может иметь разную меру сочетания, определяемую не только уровнем индивидуального таланта, но и конкретными закономерностями литературного развития эпохи. Поступательное движение искусства слова, как показывает история, направлено к наиболее полному воплощению многомерностей жизни. Не случайно в нынешнем литературоведении «сюжет» и «жизнь» прямо соотносятся друг с другом, а сюжет расценивается как художественное действие во всей его полноте с органически присущими ему многообразием и многоаспектностью.[2] Грибоедов стоял в начале этого пути, едва ли не первым заложив фундамент современного культурного и философско-эстетического сознания.

По тому жизненному материалу, который использовал Грибоедов, «Горе от ума» относится к светской разновидности литературы, популярной в первой половине XIX века. Основные ее жанры — светская комедия, водевиль, светская повесть. Предмет изображения в них один — жизнь и быт столичных и провинциальных дворян. К слову сказать, авторы этой отрасли словесности и сами принадлежали к названной части русского общества, нашедшей, казалось, свое «зеркало», идеальное средство интеллектуального, психологического и морального самопознания.

Осваивая эстетические принципы такой комедии, Грибоедов самостоятельно и в соавторстве написал и перевел несколько пьес («Молодые супруги», «Студент», «Притворная неверность», «Кто брат, кто сестра, или Обман за обманом», сцены из комедии «Своя семья, или Замужняя невеста»), подготовивших создание «Горя от ума». Необходимо отметить, что «Молодые супруги» стали не только первой пробой драматурга, но и первым образцом светского жанра в русской драматургии. Основными его признаками, которые Грибоедов утверждал на русской сцене, были «светский флирт как основа содержания, интрига, сулящая много забавных недоразумений, разговорная легкость афористического стиха».[3]

Однако «Горе от ума» поразило читателей той поры свободой от установленных во многом самим автором законов избранного жанра. Неудивительно, что сюжет «Горя от ума» попал в центр внимания читателей с того момента, как они узнали комедию. Все, кто в положительном, кто в отрицательном смысле, отмечали необычность, неординарность, непривычность сюжетного развития. В этом сходятся отзывы критиков и писателей разных литературных направлений и «лагерей», несмотря на то что часто они были продиктованы «партийным» интересом и личностным отношением. Для нас сейчас важно, что современники каждый по-своему, но чутко уловили сюжетно-композиционные, сюжетно-характерологические, сюжетно-жанровые особенности такого редкого литературного явления, как «Горе от ума».

Один из первых его критиков, А. И. Писарев, автор популярных и талантливых светских комедий и водевилей (чей «Хлопотун», появившийся в 1824

---

[2] См.: Сюжет // КЛЭ. Т. 7. С. 308; *Кожинов В. В.* Сюжет, фабула, композиция // Теория литературы. М., 1964. Кн. 2; *Цилевич Л. М.* Сюжет чеховского рассказа. Рига. 1976.

[3] См. подробнее: *Фомичев С. А.* Драматургия начала XIX в. Творчество А. С. Грибоедова. Комедия «Горе от ума» // История русской литературы: В 4 т. Л., 1981. Т. 2. С. 221

lib.pushkinskijdom.ru

году почти одновременно с грибоедовским шедевром, разыгранной историей, особенно в завязке, непосредственно перекликается, едва ли не спорит с ним), резко отрицательно отозвался именно о сюжетной стороне «Горя от ума». «*Завязка* в комедии есть сумма препятствий к достижению известной цели; *действием* же называются все поступки лиц, клонящиеся к ослаблению или усилению препятствий: стало быть, завязка должна предшествовать действию и не может в нем *развертываться*».[4] Применяя названные постулаты к «Горю от ума», А. И. Писарев в своем выводе («Можно выкинуть каждое из сих лиц, заменить другим, удвоить число их – и ход пьесы останется тот же. Ни одна сцена не истекает из предыдущей и не связывается с последующею. Переменитe порядок явлений, переставьте нумера их, выбросьте любое, вставьте что хотите, и комедия не переменится. Во всей пьесе нет *необходимости*, стало нет *завязки*, а потому не может быть и действия») отказал Грибоедову в литературном мастерстве, а главное, в умении строить драматургическое *целое*, одобрив лишь «искусство рисовать миниатюры», на которые в его восприятии распалась пьеса. Спор, как видно, не замыкался в кругу частных проблем, а охватывал существеннейшие вопросы драматургической поэтики и эстетики в целом. В этой же статье автор выставил в качестве контраргумента комедийное творчество А. А. Шаховского, невольно подчеркнув качественные отличия своих эстетических убеждений от грибоедовских, позволивших нарушить логически стройный (что отразилось даже в развертывании мысли самого А. И. Писарева), продуманный сюжет традиционной комедии, в котором каждая предыдущая сцена мотивировала последующую внешними обстоятельствами, логикой перемещения, передвижения сценических лиц. А. И. Писарев уловил отсутствие привычных связей между эпизодами и действующими героями, но не понял, чем же Грибоедов заполнил образовавшийся вакуум (об этом подробнее ниже). Все участники полемики (М. А. Дмитриев, О. М. Сомов, В. А. Ушаков, П. А. Вяземский, В. К. Кюхельбекер и др.) писали о том же; одни негодовали на «бунтаря», разрушителя традиции, другие стремились понять новации Грибоедова. А. И. Гончаров в статье «Мильон терзаний» подвел итог спора. Он впервые осмыслил и объяснил выявленную особенность пьесы как ее сюжетную *двуплановость*: «Две комедии как будто вложены одна в другую: одна, так сказать, частная, мелкая, домашняя, между Чацким, Софьей, Молчалиным и Лизой; это интрига любви, вседневный мотив всех комедий. Когда первая прерывается, в промежутке является неожиданно другая, и действие завязывается снова, частная комедия разыгрывается в общую битву и связывается в один узел».[5] Тем самым он вернулся к замыслу Грибоедова. Вот тогда и совершился факт безусловного признания русской мыслью плодотворности грибоедовского эстетического новаторства, с тех пор ставшего главным объектом изучения. Но Гончаров все-таки дал иную трактовку пьесы: он механически разделил единый сюжет комедии на две составляющие. В традициях этого жанра XVIII века, как счи.тает Ю. Н. Борисов, так и было: «Сюжет складывался из двух потоков (общественно-сатирических сцен и любовно-комедийного действия. — *С. Ш.*), двигавшихся параллельно, не сливаясь».[6] После Гончарова возникла норма именно такого понимания поэтической формы «Горя от ума», недооценивающая внутреннюю органичность грибоедовского произведения.

Как известно, Грибоедов сам пересказал его сюжет в письме П. А. Катенину (первая половина января—14 февраля 1825 года).[7] В его словах нет даже намека

---

[4] *Пилад Белугин* [*Писарев А.*]. Несколько слов о мыслях одного критика и о комедии «Горе от ума» // Вестник Европы. 1825. Ч. 141. № 10. С. 111—112.

[5] А. С. Грибоедов в русской критике. М., 1958. С. 271—272.

[6] *Борисов Ю. Н.* «Горе от ума» и русская стихотворная комедия. Саратов, 1978. С. 78.

[7] *Грибоедов А. С.* Соч. М., 1988. С. 508—509. Далее ссылки на это издание в тексте.

lib.pushkinskijdom.ru

на разграничение личного и общественного элемента комедии, наоборот, подчеркнуты их слитность и нераздельность, утверждены единство и цельность фабульной основы пьесы. На это обратил внимание еще Ю. Н. Тынянов в статье «Сюжет „Горя от ума“». Л. А. Степанов утверждает, что «на концептуальном движении заглавной темы основана идейная и композиционная целостность произведения, единство комедийного действия — сложное и новаторское по сути. Оно достигнуто не за счет „обогащения“ любовной интриги общественной сатирой и не за счет „оживления“ драматической сатиры любовным сюжетом. В „Горе от ума“ нет никакого противостояния или чередования „двух комедий“. Единое, продуманно организованное действие охватывает и центр, и периферию событий, главных, второстепенных и внесценических персонажей».[8]

Грибоедов несомненно сознавал трудность взятых на себя задач, малодоступных не только массовому пониманию, но и мысли «профессионалов», активно формировавших облик русского театра в 1820-е годы. Может быть, поэтому Грибоедов советовал своему другу С. Н. Бегичеву не принимать близко к сердцу суждения критиков, руководствовавшихся заведомо архаическими, устаревшими нормами, «приправленными» личной неприязнью («плюнь на марателя Дмитриева»). По той же причине он с пониманием и тактом отнесся к замечаниям Катенина и с готовностью «растолковал» ему свое «Горе».

Грибоедов не захотел завершить светскую историю Чацкого и Софьи в «узкой рамке» драматургической интриги и любовных недоразумений и пытался объяснить это всем заинтересованным слушателям (П. А. Катенину, С. Н. Бегичеву, широкому кругу читателей в «Заметке по поводу комедии „Горе от ума“»).

Потребность такого образа действий коренилась в полном переосмыслении традиционного сюжета, наделении его совершенно новым идеологическим содержанием, в появлении необычных сюжетообразующих мотивов, придании его элементам несвойственных в прежней эстетической системе функций. Именно такой подход, а не демонстративную ломку старого исповедовал драматург.

В своих произведениях, предварявших «Горе от ума», он обновлял принципы сюжетосложения, само представление о том, как должен складываться сюжет в процессе художественного творчества. Что же послужило толчком к этому, стало источником вдохновения? Книжная ученость, которая так отличала Грибоедова среди современников? По свидетельству С. Н. Бегичева, он рано освоил европейскую литературу, предпочел Шекспира Расину и т. д. Но ведь на первых литературных опытах искушенность в книжном знании не сказалась так явно. Значит, на пути к «Горю от ума» что-то добавилось к нему и придало качественно новый поворот мысли и творчества, перевернуло привычные соотношения сюжета и жизни. Как ни странно, Грибоедову помог почти полный отрыв от литературы и книжности, который его так печалил, но позволил в положении «ничтожного странствователя» понять существование объективного потока жизни, ощутить его неисчерпаемость и вместе с тем искусственность «литературы», занимавшей его раньше.

Обнаружить эстетически значимые результаты этого процесса позволяют тексты, очень слабо связанные с устойчивой традицией или вовсе оторванные от нее. Речь идет в первую очередь не о драматических сочинениях, стесненных рамками разработанных жанров, а о прозаических экспериментах («Путевые заметки» 1818—1819 годов, «Характер моего дяди», «Частные случаи петербургского наводнения» и др.).

---

[8] *Степанов Л. А.* Драматургия А. С. Грибоедова // История русской драматургии: XVII—первая половина XIX века. Л., 1982. С. 316.

lib.pushkinskijdom.ru

В их анализе мы исходим из глубокого органического единства писательского творчества во всех его проявлениях, включая «историю его личности». В этом пределе ничто не изолировано и не отчуждено друг от друга. Грибоедова можно отнести к тем художникам, у которых драма и проза «бытуют рядом... на общих эстетических основаниях».[9] Автор «Горя от ума» мощным усилием избавлялся от навязанных традицией и окостеневших мотивов. В определенной мере его драма возвращалась к древним истокам, сближалась с иными жанрово-родовыми формами, «вспоминая» первоначальное единство с эпосом. Между ними возникали «каналы общения», в результате у Грибоедова кристаллизовались новые поэтические структуры и эстетические принципы. Потребность достижения романтической универсальной цельности творчества во многом за счет возрождения культур, в той или иной степени удержавших в себе черты древнего синкретизма (языческой и, особо, античной, христианской и т. п.), характеризовала не только Грибоедова, но и всю эпоху. Из «сочувственников» драматурга наиболее четко эти идеи формулировали П. А. Катенин, развивший их в «Размышлениях и разборах», и А. А. Шаховской в статьях и письмах 1820—1840-х годов, считавший, что приближение к духу древней литературы позволяет поставить перед ней не узкие задачи, а всеохватную цель создать «комедию, которая объемлет страсти и пороки целого общества и осмеивает образ мыслей и дух времени» (Сын Отечества, 1820, № 13, с. 20). В собственном творчестве Шаховской пытался достичь желаемого разными путями, в том числе и сознательным соединением прозаических и драматических текстов (драматизацией биографических заметок в водевиле «Федор Григорьевич Волков», сочетанием стихотворного и прозаического текста примечаний в поэме «Москва и Париж в 1812 и 1814 году» и т. п.). Во всех случаях драматические и прозаические фрагменты не отменяли, а дополняли друг друга, создавая параллелизм формы и смысла. Грибоедов писал прозу между драмами или в процессе их создания, потому она, входя в круг творческих исканий, несомненно влияла на центральные художественные замыслы и воплощения. Кстати, исследователями давно замечена особая соотнесенность заметки «Характер моего дяди» и «Горя от ума», словно бы повторяющая «метод Шаховского».

Первое, что мы улавливаем, читая грибоедовскую прозу, — ее мозаичность, вытекающую из нагнетания деталей «вещественного мира», его элементов различного масштаба и ранга: «Светлый день. Верхи снежных гор иногда просвечивают из-за туч; цвет их светло-облачный, перемешанный с лазурью. Быстрина Терека, переправа, караван ждет долго. Кусты. Убитый в виду главнокомандующего» (из путевого «журнала из Моздока в Тифлис», с. 385). Или: «...в тогдашнем поколении развита была повсюду какая-то смесь пороков и любезности; извне рыцарство в нравах, а в сердце отсутствие всякого чувства. Тогда уже многие дуэлировались, но всякий пылал непреодолимою страстью обманывать женщин в любви, мужчин в карты или иначе; по службе начальник уловлял подчиненного... но зато как и платили их светлостям мелкие чиновники, верные рабы-спутники до первого затмения!» («Характер моего дяди», с. 372). Еще: «Я проснулся за час перед полднем; говорят, что вода чрезвычайно велика... Подхожу к окошку и вижу быстрый проток; волны пришибают к возвышенным тротуарам; скоро их захлестнуло; еще несколько минут — и черные пристенные столбики исчезли в грозной новорожденной реке» («Частные случаи петербургского наводнения», с. 372).

Важная особенность: детали соединены не только природной, естественной сообразностью, но и авторским видением, субъективным воспроизведением. Логика движения от детали к детали — это логика авторского взгляда, стано-

[9] *Родина Т. М.* Достоевский: Повествование и драма. М., 1984. С. 48.

lib.pushkinskijdom.ru

вящаяся главнейшим принципом и приемом прозаической структуры у Грибоедова.

Соединение монопольной авторской позиции с обилием разнокачественных деталей имеет важное значение: таким образом Грибоедову удается преодолеть косность материи окружающей жизни, заставить ее «заговорить», открыться в сущностных свойствах, определяющих ее целостность (природно-человеческая полнота, «лживость», стихийность и т. п.) и одновременно странную, глубочайшую двойственность (вечное и преходящее, любезное и порочное, состояние покоя и стихийное, разрушающее движение), всегда чреватую трагедией. Проза Грибоедова выражает доверие и интерес к жизни, его художественно-пластические обобщения передают самый ее дух, сгусток стержневого смысла, для которых нет рационалистически точных, аналитических понятий и определений. Цель писателя — выразить невыразимое. Эта романтическая и в то же время истинно поэтическая устремленность, проявившаяся с наибольшей силой в «Горе от ума», несомненно, была воспринята и подхвачена Пушкиным. Н. Н. Скатов тонко заметил: «...в грибоедовской комедии зреет новый грандиозный замысел и готовится к тому, чтобы быть совершенным великим последователем, новое мощное движение. В произведении, уже задуманном как громадная, по словам самого драматурга, „сценическая поэма“, вынашивается „роман в стихах“ — перекличка удивляет близостью, подчас буквальными совпадениями».[10]

Изменение творческой задачи сразу сказалось на приемах сюжетостроения. Прежде всего Грибоедов отказывается от замедленной, описательной завязки. Главный предмет повествования — действие, движение, поступок, внутренний контраст, слом, вызывающий психологическое и сюжетное напряжение. Завязка сразу вводит в суть сюжета. Так обстоит дело и в прозе, и в драматургии. «Взломать» расхожее, устоявшееся представление о литературе и жизни — таковую функцию приобретает двойная завязка и в «Горе от ума».

Самое главное новшество заключено в перемещении эстетической «точки отсчета», оказавшейся в результате противоположной по отношению к наследованной Грибоедовым традиции. Этот подспудный, но важный процесс угадывается уже в путевом «журнале» 1818 года: «Я лег между обгорелым пнем и лесистым буком, позади меня речка под горою, кругом кустарник, между ними большие деревья. Холмы из-за дерев, фазан в роще; лошади, козлики мимо меня проходят. Товарищ на солнышке. Наши лошади кормятся» (с. 388). Грибоедовское описание можно было бы счесть идиллией, приноровленной к месту и времени. Но на деле это свежее, живое наблюдение автора, жизненная сценка, лишь во вторую очередь пробуждающая в сознании читателя известные черты идиллических жанров.

Если еще старшие современники, например кн. А. А. Шаховской, в своем творчестве подчиняли жизненные явления той или иной канонизированной сюжетно-композиционной схеме (и в прозе, и в драматургии) и, таким образом *интерпретируя* действительность, художественно осваивали ее, то уже Грибоедов придавал гораздо меньшее значение традиционному, шаблонному набору сюжетных мотивов и ситуаций, хотя и не отрицал их необходимость вовсе. Младшие современники-драматурги (А. И. Писарев, Н. И. Хмельницкий), хотя и порицали нетрадиционное отношение автора «Горя от ума» к традиции, в собственных произведениях вынуждены были варьировать ее, неизбежно от нее отдаляясь по направлению к живой «существенности».

Определяющую роль для Грибоедова теперь играло собственное непосредственное впечатление от тех или иных проявлений природы, человеческой психики

[10] *Скатов Н. Н.* Русский гений. М., 1987. С. 19.

lib.pushkinskijdom.ru

и всей вообще окружающей реальности. Именно его Грибоедов и хочет «поймать» в своих литературных экспериментах. Он стремится не интерпретировать, а *осмыслить* жизнь в ее действии на сердце, душу, ум человека и все его существо. Выразить свое индивидуальное целостное впечатление — вот чего добивается Грибоедов как художник.

В разных прозаических фрагментах он идет особыми путями: либо отталкивается от непосредственных наблюдений («Частные случаи петербургского наводнения», «Характер моего дяди»), либо совмещает в некоем единстве литературные образы, символы, клише с жизненными реалиями (в письмах свой образ соединяя с образами романтического странника, сентиментального путешественника, «изгоняемого пророка»), либо условное литературное изображение помещает в контекст объективной действительности (портретную характеристику Ермолова, в целом отвечающую романтическим канонам, соединяет с отношением к нему сослуживцев, затем горцев и, наконец, с общим положением дел в крае, общественно-исторически детерминируя и углубляя первоначальное представление о герое).

Так или иначе, основным пафосом прозаических опытов Грибоедова остается противопоставление «вещественного мира» «идеальному», и это становится центральным признаком эволюции его эстетического сознания. Оно освобождается от власти канонизированных схем, заменяя их «сюжетом» самой жизни.

В 1816-м—1820-х годах в творчестве Грибоедова обозначилась важнейшая для дальнейшего развития русской культуры тенденция, определенная Ю. М. Лотманом: «Каждая „вещь“ в тексте, каждое лицо и имя, т. е. все, что сопряжено в культурном сознании с определенным значением, таит в себе в свернутом виде спектр возможных сюжетных ходов. На пересечении этих потенциальных возможностей возникает исключительное богатство трансформаций и перекомбинирования сюжетных структур, определяемых традициями жанра, в их взаимодействии с „сюжетами жизни“».[11] Грибоедов оказался одним из первых художников, как бы переходивших от системы классицистических «инвариантов» к созданию сюжетных структур на основе субъективно-эмоционального постижения реальности. Смешение традиционно-литературного и жизненного в его текстах влекло изменение самих принципов драматургического сюжетосложения.

Столь оригинально и свободно понятый сюжет в комедии очень трудно было воплотить, так как драматургические жанры наиболее сильно к началу XIX века были скованы традицией, к законам которой Грибоедов должен был так или иначе применяться. Возможно, именно это затруднение вызвало известную самооценку драматурга в «Заметке по поводу комедии „Горе от ума“»: «Первое начертание этой сценической поэмы, как оно родилось во мне, было гораздо великолепнее и высшего значения, чем теперь в суетном наряде, в который я принужден был облечь его. Ребяческое удовольствие слышать стихи мои в театре, желание им успеха заставили меня портить мое создание, сколько можно было. Такова судьба всякому, кто пишет для сцены... В превосходном стихотворении многое должно угадывать...» (с. 371).

Проявляя «восприимчивость, внимание», попробуем угадать «мысли и чувства» Грибоедова, вложенные им в само развитие драматургического действия.

Светский сюжет «Горя от ума» принципиально отличается от привычного по традиционной комедии. Он призван не только раскрыть взаимоотношения персонажей, являющиеся следствием их довольно простых индивидуальных

---

[11] *Лотман Ю. М.* О сюжетном пространстве русского романа XIX столетия // Актуальные проблемы семиотики культуры. Тарту, 1987. С. 105. (Учен. зап. Тарт. ун-та. Т. 746).

lib.pushkinskijdom.ru

характеров. Конфликты, возникающие в таком сюжетном повествовании, охватывают исключительно действующих участников пьесы и получают полное разрешение и завершение в ней же.

Грибоедов постарался максимально обобщить содержание возникающих в ходе «Горя от ума» отношений, показать, что их причины и смыслопорождение связаны не с характерами участников, а с чем-то большим, обусловившим и сами эти характеры. В результате каждый элемент приобретает метафорическое значение, вырастает до символа. Именно в этом смысловом поле и объединяются органично отношения бытовые (включающие и любовную интригу) и отношения идеологические. Идейное содержание Грибоедов растворил в жанровых картинах пьесы, а житейские взаимосвязи героев осмыслил как выражение философии быта.

События пьесы определяются сложными сцеплениями интеллектуальных, нравственных, эмоциональных, философских коллизий, рожденных «встречей» московского «света» и Чацкого, классически четкую формулу которой (опять-таки следуя замыслу Грибоедова) дал В. К. Кюхельбекер: «Дан Чацкий, даны прочие характеры, они сведены вместе, и показано, какова непременно должна быть встреча этих антиподов, — и только. Это очень просто, но в сей-то именно простоте — новость, смелость, величие того поэтического соображения, которое не поняли ни противники Грибоедова, ни его неловкие защитники».[12] Простота, замеченная Кюхельбекером, оказалась обманчивой: она следовала из глубины проникновения во внутренний мир «антиподов», продемонстрированного драматургом. Посмотрим, каким и на каких эстетических основаниях воссоздает он духовный портрет светского общества.

Его особенности ярко раскрываются уже в шести начальных явлениях (до появления Чацкого), составляющих первую завязку. В ней намечаются отношения традиционной любовной интриги, многократно отработанные драматургами на русской сцене и потому легко узнаваемые. Здесь мы встречаемся и с влюбленными молодыми героями, и со своенравным отцом героини, и с умной, сообразительной служанкой. Однако определенность и устойчивость сюжетных мотивов, поведения персонажей существенно ослаблены. Грибоедов оставляет только потенциальную возможность традиционного поворота событий, на самом деле коренным образом меняя течение и смысл сюжета. «Грибоедов отступает от одного из самых существенных принципов действия комедийного механизма, и уже это разрушение жанровой схемы было шагом от условности, иллюзорности мира комедии к истине жизни».[13]

Мало того что Лиза-служанка не «хочет» играть роль субретки и руководительницы любовной интриги, напротив, ее единственное желание — как можно скорее развести «влюбленную» пару. Поэтому спервоначала совершенно теряется возможность переубедить Фамусова-отца и уговорить его примириться с этой любовью. Кроме того, мы в дальнейшем, и очень скоро, увидим, что сословные границы для Фамусова непереступаемы, и он никогда не введет безродного в свое семейство в качестве жениха и мужа своей дочери Софьи.

Принципиальному изменению подвергается и центральный мотив светской комедии — робкая, послушливая, но вместе с тем страстная и прочная любовь молодых героев. Вместо того чтобы, как полагается по традиции, в ходе всей пьесы добиваться свиданий и разрешения «благородного родителя» на свою любовь, Софья и Молчалин «все ночи проводят запершись» и не где-нибудь, а у Софьи в спальной. Их свидания не нужно устраивать, они регулярны и

[12] А. С. Грибоедов в русской критике. С. 38.
[13] *Борисов Ю. Н.* Указ. соч. С. 81—82.

lib.pushkinskijdom.ru

назначаются самой Софьей, берущей на себя часть роли, предназначенной служанке,[14] что сближает ее с кочующим из комедии в комедию типом светской кокетки.

В результате любовь Софьи и Молчалина приобретает двусмысленные и скандальные черты. Их чувства можно понять и по «модели», утвержденной сентименталистской литературой, но та же самая псевдоидилличность позволяет придать им чувственный, эротический смысл, связывающий эти отношения с культурой любовной игры, свойственной литературе рококо. За внешне невинным может крыться иной план содержания. Уже современники заметили, а резкие критики осудили двусмысленность главного сюжетного мотива.

А. С. Пушкин писал: «Софья начертана не ясно: не то — — — — —, не то московская кузина». Н. Надеждин недоумевал: «На театре особенно бросается в глаза, каким образом старик Фамусов, застав дочь свою едва ли не в спальне у ней с Молчалиным, начинает болтать всякий вздор и вершит все дело тем, что уходит спокойно подписывать бумаги?» [15]

Суть грибоедовских изменений традиционного мотива в том, чтобы придать ему дополнительную семантическую нагрузку, через пластическую картину передать обобщающий смысл, показать принцип светских отношений. Главное в сцене свидания Софьи и Молчалина — чтобы никто о нем не узнал, все прошло «шито-крыто», без лишних свидетелей. Вспомним в связи с этим, о чем главным образом тужит Фамусов в финале: что случившееся в его доме приобретет огласку, дойдет до самой «княгини Марьи Алексеевны» — и мы убедимся, чего больше всего боятся люди его круга, представители московского светского общества.

Именно этот мотив, родившийся на основе традиционных отношений влюбленности, становится в первой завязке центральным и движет действие. Герои, участники его, озабочены не тем, как бы «уговорить» Фамусова, а тем, как скрыть от него происходящее, обмануть его. Прямо это делает Лиза на свой страх и риск, ибо ей защиты ждать неоткуда: властность Софья унаследовала от отца. Более тонко и литературно поступает Софья: она на ходу выдумывает сон, якобы приснившийся ей и испугавший ее. Исследователи давно установили, что сон Софьи представляет собой контаминацию различных балладно-сказочных мотивов и штампов. Ведь Софье «сна нет от французских книг», а если они ей и «снятся», то только по книжным рецептам. Она начитана, умна, сообразительна. По мере возможности, которую предоставляет ситуация, она обманывает Фамусова. При этом по ходу выяснения дела возникает комическая путаница и сюжетная игра: Софья и Молчалин, не успев договориться, «мешаются» в объяснении того, как мог «мужчина молодой» попасть в гостиную так рано утром. Софья объясняет это простой случайностью:

> Он в доме здесь живет, великая напасть!
> Шел в комнату, попал в другую.
>
> (с. 41)

Молчалин объясняет тем, что спешил «с бумагами» и «нес их для докладу». По-видимому, для того чтобы сгладить эти «противуречья», имеющие чисто психологические причины, коренящиеся в характерах героев и натуре человека, Софья и выдумывает свой сон.

---

[14] Наблюдения над активной ролью Софьи в комедии см.: *Гурвич И. А.* Чацкий и Софья в сюжете «Горе от ума»: Жанр и композиция литературного произведения. Калининград, 1978. Вып. 4. С. 29—39.

[15] А. С. Грибоедов в русской критике. С. 61.

lib.pushkinskijdom.ru

Фамусов все время подозревает обман. В его речах начала пьесы это главное понятие-символ: он чувствует замешательство Софьи и Молчалина, понимает искусственность сна, видит, что в руках у его секретаря никаких бумаг нет и не может быть и т. д. Все же в конце концов он дает себя уговорить, принимает объяснения, с удовольствием обманывается.

Обман — это не только слово, постоянно повторяемое Фамусовым. Это центральный сюжетный мотив первой завязки и сквозной — всей комедии. «Старый колоритный прием „морочения", обмана становится в пьесе ведущей мотивировкой поведения персонажей, преломляясь различно: „невинный обман" первых сцен, тяготеющих к светской комедии и водевилю, с перерастанием конфликта в русло общественной проблематики становится ложью и закономерно перерождается в политическую клевету о сумасшествии героя. Переосмысляя каноническую коллизию, драматург наполнил ее новым содержанием».[16]

С его помощью Грибоедов ярко и наглядно раскрывает «внутренний портрет» светского общества, философию его отношений. Нравственный закон света — обман, воспринимаемый его участниками как некий неписаный договор светского общения. Можно делать все, но так, чтобы было неявно и негласно. И Софья, и Молчалин, и Фамусов, и иже с ними связаны круговой порукой светского обмана. В их отношениях нет искренности и правды. Их слова и поступки приобретают в ходе пьесы некую двойственность смысла: видимое не соответствует сущности.

Поэтому все дальнейшие отношения героев освещены светом авторской иронии, по своей эстетической природе способной вскрыть эту двойственность. Грибоедов срывает маску серьезности со своих героев и с их образа жизни и обнажает суть светских персонажей и взаимоотношений.

Выделенный сюжетный лейтмотив «тянет» за собой противоположный — мотив христианской искренности и правдивости в общении с Богом и людьми, мотив идеальный и потому полагающий прямую антитезу тому, что наблюдается в жизни. От противного евангельская схема сюжета определяет развитие событий в «Горе от ума» и, связанная прежде всего с образом Чацкого, к кульминации приобретает важнейшее значение, проявляясь на различных уровнях текста (см. об этом ниже).

Фамусов выступает в роли «благородного отца», читающего нравоучительные монологи почтительным «детям». Однако «дети» не слушают его, а если и слушают (как Чацкий), то позволяют себе активно не соглашаться, противоречить по самым важным вопросам.

Герой не просто «выступает», он играет свою роль с увлечением, стремясь выдать себя не за того, кто он есть на самом деле. Грибоедов в каждом его слове разоблачает «игру», правила которой восходят к принципам светского общежития, отмеченным нами ранее. Например, в знаменитом сатирическом портретном монологе о «мадам Розье» Фамусов в благородном гневе рисует Софье «образцы добродетели», но его собственная оговорка («За лишних в год пятьсот рублей // Сманить себя другими допустила») раскрывает правду натуры: не велика была добродетель пресловутой героини, и не воспитание дочери заставило Фамусова нанимать «мадаму» подешевле, а его скупость. Блистательный автопортрет Фамусова в этом же монологе, окрашенный острой иронией автора, выраженной через сюжетное движение (от сцены заигрывания Фамусова с Лизой к его утверждению «монашеского поведения»), снова предельно четко воссоздает механизм действия светского обмана, правил «хорошего тона».

Вообще Фамусов наиболее органично и последовательно воплощает в себе способность скрыть, завуалировать или приличным образом объяснить истинные

[16] *Кичикова Б. А.* Жанровое своеобразие комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума». М., 1982. С. 7.

lib.pushkinskijdom.ru

намерения, смысл своих и чужих действий. Это говорливый персонаж. Не случайно Грибоедов дал ему эту фамилию (fama — молва, сплетня, слух; famouse — знаменитый, пресловутый, небезызвестный). Для Фамусова характерна «дистанция огромного размера» между словом и делом.

Скалозуб — один из персонажей фамусовского круга, который не просто говорит, а «режет» правду. Кажется, он не способен, как истинный военный, лукавить и хитрить. Так он, нимало не смущаясь, откровенно рассказывает о тех путях, на которых можно сделать военную карьеру:

Довольно счастлив я в товарищах моих,
Вакансии как раз открыты;
То старших выключат иных,
Другие, смотришь, перебиты.

(с. 62)

Однако Фамусов тут же исправляет его «оплошность»: «Да, чем кого Господь поищет, вознесет!» (с. 62). Он стремится придать сугубо практической, циничной точке зрения Скалозуба возвышенный христианский колорит. Но слово-образ «вознесет», которое употребляет Фамусов, многопланово: оно означает и вознесение души умершего (высокий смысл) и восхождение по ступеням карьеры (низкий смысл). Образ играет в этом контексте всеми гранями смысла, выявляя и взгляд Фамусова, и иронию автора (в соединении высокого и низкого значений). Когда ирония отсвечивает мысль персонажа, создается впечатление, что эта мысль намеренно лжива, ибо учитывает сознательно всю многогранность слова-образа. Солдафонская прямота, непонимание тонкостей смысловой игры (характерной для Фамусова) обнаруживают в Скалозубе не правдивость, а грубость души, умственную нищету, склонность к прямолинейным, силовым, деспотическим поступкам. В самой фамилии его слышится двойственность содержания: комического и драматического. Скалозуб — это претензия на остроумие, оборачивающаяся зубоскальством. Но это и страшный оскал на то, что выше понимания, прежде всего на ученость, выявляющий механическую жестокость натуры этого героя.

Молчалин в этом ряду, по верному замечанию Ю. Н. Борисова, самый «нетрадиционный» персонаж. Сразу мы обращаем внимание на парадоксальное несоответствие его личности и «значимой» фамилии. Молчалин действительно безмолвен (или немногословен) в гостиной Фамусова, но в общении с Лизой или с Чацким он преображается в говоруна и повесу. По всей видимости, значение его фамилии должно указывать на более глубинные, скрытые и важные свойства натуры. Вспомним, как он хладнокровен вначале, застигнутый с Софьей Фамусовым. Он деловит и расчетливо, обдуманно лжив. Диалоги с Чацким в 3-м действии, с Лизой в 4-м действии удивительно точно раскрывают равнодушие Молчалина ко всему, кроме своей карьеры. Разговор с Лизой в конце 2-го действия, отзывы Чацкого обнаруживают пошлость Молчалина, духовную низость и непросвещенность. Молчалин бессердечен, душа его молчит, вероятно, потому и дана ему Грибоедовым такая фамилия. «Молчалин в своем небесталанном каждодневном актерстве озабочен одним: скрыть, закамуфлировать душевный прагматизм, холодную, эгоистическую расчетливость дельца и циника».[17] В нем, продолжают исследователи, словно персонифицирована тема «пустого сердца», бездушия как результат вытравливания из человеческих и общественных отношений естественных чувств, теплоты сердца. Именно с этим героем связано развитие поэтической темы «холода» в пьесе. Это основное

[17] *Данилова Л. Л., Хазан В. И.* Поэтическая образность комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума» // Содержательность художественных форм. Куйбышев, 1987. С. 27.

lib.pushkinskijdom.ru

свойство персонажа, добавим мы, усилено тем, что он занимает в комедии традиционное место первого любовника, привлекавшего читателей и зрителей именно силой своего чувства, «пылкостью души».

Будущее Молчалина, возможности этого типа личности осмыслены Грибоедовым оригинально и не по старинке. Чацкий пророчит: «Он дойдет до степеней *известных...*». Последнее слово-сигнал соединяет всех людей фамусовского круга: сам Фамусов — известный, Татьяна Юрьевна — известная, Марья Алексеевна... и т. д. Так очерчена орбита возможного возвышения Молчалина, сознательно стремящегося наверх. Именно эта причина заставляет его сыграть роль в любовной интриге, одной из важнейших составных сюжета пьесы. Молчалины приходят на смену Фамусовым. Это один из путей изменения и вырождения русского общества, цельность которого, и потому закономерность всех его трансформаций, подчеркнута словесно-стилистически: одно универсальное поэтическое понятие характеризует все разнообразие персонажей и социальных явлений.

Здесь уместно подчеркнуть тесную зависимость сюжета и поэтического слова, обнаруживающуюся в пьесе и способствующую рождению нового качества слова-образа. Г. О. Винокур писал применительно к «Горю от ума», что «язык драмы есть язык, в его подлинной сущности и полноте постигаемый нами только тогда, когда он формирует сценическое действие, вместе с ним развертываясь во времени».[18]

Грибоедовское слово входит неотъемлемым элементом в новую драматургическую структуру, перестает быть декоративным элементом, «гостем на чужом пиру». Принципиальную разницу языковой стихии комедии Грибоедова и ее предшественниц (прежде всего «Не любо — не слушай, а лгать не мешай» Шаховского) чутко уловили современники в лице, например, П. П. Татаринова, переводчика, корреспондента Н. И. Бахтина, «летописца» литературно-театральной жизни Петербурга 1810—1830-х годов. Как явствует из его писем, он познакомился с «Горем от ума» по «Русской Талии» Булгарина и не нашел в нем «терпимого слога», хотя и признавался, «что есть мысли острые и щастливо выраженные. Не мудрено найти несколько щастливых стихов там, где посредственных тысячами считать должно. Комедия эта писана вольными стихами и вольностей в ней довольно» (ОР ГПБ, ф. 682, Н. Н. Селифонтова, № 685, л. 78, об.). Это писал человек, которого не упрекнешь в ретроградных взглядах на литературу, наоборот, искренне ее любивший, чувствовавший истинную поэзию, споривший, например, с Н. И. Бахтиным, не оценившим по достоинству пушкинский «Бахчисарайский фонтан». Отзыв этот вызван тем, что слог «Горя от ума» был непривычен и в силу этого непонятен. Его вольности неотделимы от «вольностей» сюжетосложения и смысла. В то же время грибоедовский стиль «вырастал» на стиле Шаховского, был его преодолением, но и продолжением. Всегда, когда речь заходила о вольном стихе, имена драматургов современники ставили рядом.

В то же время подчиненность конкретным событиям переходит на стилистическом уровне в противоположность: позволяет слову вместить в себя жизненные ситуации, выявляя свою устремленность к символизации. Сюжетность оборачивается «семантической осложненностью, которая становится конструктивным принципом».[19] В счет задействованных семантических ресурсов слово освобождается от власти сюжета, оставаясь одновременно его движущей силой.

Софья, с невольного плутовства которой и начинается пьеса, занимает в ней особое место. По тактическим соображениям она не всегда договаривает правду,

---

[18] *Винокур Г. О.* «Горе от ума» как памятник русской художественной речи // Винокур Г. О. Филологические исследования. М., 1990. С. 197.

[19] *Борисова М. Б.* Смысловая осложненность слова-лейтмотива в комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума» // Типы текста и специфика функционирования языковых средств. Куйбышев, 1986. С. 83.

lib.pushkinskijdom.ru

однако ее поведение от сцены к сцене свидетельствует об искренности ее отношения к Молчалину и о неспособности ее души к сознательному, расчетливому обману. По ходу сюжета обнаруживается в определенной степени ее противоположность Молчалину, что очень отчетливо выявляется в драматической развязке и «прозрении» Софьи. Но именно подобное сочетание в натуре героини неподдельной искренности, душевности и использование лжи как тактического приема, оружия делает ее опасной противницей Чацкого и позволяет Грибоедову вложить клевету именно в ее уста. Ведь отношения Софьи и Чацкого в 3-м действии — это поединок двух равных по возможности персонажей, воплощающих контрастные сочетания «морального сознания и социально-критического мышления».

Центральные сценические лица пьесы отнюдь не исчерпывают, а лишь составляют ядро сюжета, с помощью которого Грибоедов выявляет и пластически оформляет внутреннюю, нравственную «физиономию» московского общества. Как появляются остальные светские персонажи? Их количество постепенно увеличивается. Это один из важных новаторских сюжетообразующих принципов автора пьесы, в котором воплощается его художественная индивидуальность. Грибоедов во многих произведениях исходит из броской детали, разворачивая постепенно все более широкую панораму действительности. Многолюдство 3-го действия «Горя от ума» заметил уже П. А. Вяземский: «...расширяя сцену, населяя ее народом действующих лиц, он, без сомнения, расширил и границы самого искусства».[20] Грибоедов раздвинул границы сцены, для того чтобы вместить не образец или часть, а жизнь в целом.

В результате в пьесе появляются новые яркие индивидуализированные и в то же время типические характеры. Чета Горичей, например, олицетворяет парадоксальное нравственно-психологическое явление, когда противоестественно сочетаются безволие и слабость мужчины с твердой волей и командирскими ухватками женщины. Хлестова представляет собой тип властной московской барыни, командира в юбке, которая «занята только арапками». Репетилов — это образ внутренней пустоты, способной приобретать многочисленные «чужие» облики и повторять «чужие» голоса и потому выдающий себя за нечто личностно определенное.

Как заметил Ю. Тынянов, общая противоестественная нравственно-психологическая ситуация в московском обществе связана с обменом жизненными ролями: мужские черты (властность, решительность, волю) приобрела женская половина, а мужская, феминизировавшись, их утратила. Произошел какой-то глобальный обман в национальных масштабах. Не случайно к кульминации усиливается национально-нравственное содержание. Источнику этого «морока» противопоставлен «умный, бодрый наш народ», не утерявший еще природного, трезвого взгляда на вещи и отношения.

Создавая образ фамусовского мира, Грибоедов уточняет и определяет его социально-общественные, этические принципы. Если в начале пьесы Фамусов говорит о связях по родству, о службе, о карьере, о выгодном замужестве дочери, т. е. важных, но частных проблемах, не приведенных пока в стройную систему, то в 3-м действии автор создает картину общественных связей, пронизывающих фамусовский мир.

Прежде всего Грибоедов раскрывает жесткую иерархию московского светского общества. Вне его оказываются слуги, самые «диковинные» из которых (два арапчонка, арапка для услуг у Хлестовой) становятся предметом для любопытства («их как зверей выводят напоказ»). В этот же ряд включаются и крепостные слуги, актеры, на хозяев которых в первых же монологах обрушивает свой гнев

[20] А. С. Грибоедов в русской критике. С. 97.

lib.pushkinskijdom.ru

Чацкий. Те действующие лица, которые стоят в самом низу общественной системы (Молчалин, Загорецкий), вынуждены приспосабливаться, угождать, изворачиваться, откровенно лгать. Те же, кто наверху, испытывая к низшим аристократическое высокомерие, связаны друг с другом системой кровного родства и считают свое представление о жизни единственно верным.

Этому обществу свойственно глубокое невежество, но не глупость. Ум людей этого круга часто переходит в плутовство и хитрость. С этим связаны и ненависть к любому проявлению вольномыслия (инакомыслия), к учению, культуре и просвещению.

Подобные черты намеренно нагнетаются Грибоедовым. Он доводит их до абсурда: выдумка-клевета о сумасшествии Чацкого, сплетни о пристрастии его к горячительному («Шампанское стаканами тянул. / Бутылками-с, и пребольшими. / Нет-с, бочками сороковыми»). В последнем случае появляется откровенно *гротескный образ*. И, наконец, знаменитые высказывания Фамусова о просвещении и чтении книг («Ученье — вот чума, ученость — вот причина... ⟨...⟩ ...Уж коли зло пресечь: Забрать все книги бы, да сжечь»). Гротескные образы, наполняющие финал 3-го действия, поэтически передают абсурдность нравственной и умственной жизни фамусовского общества — того мира, в который попал Чацкий. Грибоедов выделяет мысль, что в этом абсурдном миропонимании сходятся все персонажи, какими бы личными свойствами ни обладали и какими бы конфликтами ни осложнялась их жизнь. Абсурд — точка единения светского общества. Точно и тонко П. А. Вяземский определил сюжет «Горя от ума» как картину «светского дня, издержанного на пустяки». Добавим, выявившего неестественность и алогизм этой жизни, коренную философско-этическую несостоятельность московского общества.

Со стороны трезво мыслящего, умного человека оно достойно только осмеяния и негодования. Эту «роль» Грибоедов доверяет Чацкому, все поведение которого, его критические монологи, высказывания свидетельствуют, что герой вернулся в Москву, глубоко осмыслив фальшивость жизни ее обитателей. Чацкий не случайно попадает в Москву после трехлетнего отсутствия. Он смотрит на общество как бы со стороны, свободным от привычек и инерции взглядом, видит все недостатки московской жизни. Вдохнув свежего воздуха, он понял, каким «тлением» тронуты ее основы. Оценки его критичны и объективны. В них мы слышим порой голос самого Грибоедова.

Вторая завязка сюжета — внезапное появление Чацкого в доме Фамусова (7-е явление 1-го действия) — вплетает в развитие сюжета новые мотивы и новые идеи. Мы помним, что Чацкий первым делом по-свойски начинает перебирать светских знакомых, давая им полушутливые, но язвительные характеристики. Само по себе это уже так отличается от светских принципов общения, о которых мы говорили выше, что Чацкий, не подозревая, с самого начала ставит себя *вне* законов этого круга. Уже во второй завязке становится очевидно, что герой при всех обстоятельствах следует своим жизненным правилам: говорить всегда правду, быть искренним, не выдавая видимое за сущее. Эти жизненные правила определяют и его узкосюжетную роль в любовной интриге комедии, когда герой мучительно пытается свести концы с концами в этой истории, примирить видимое и сущее (Софья любит Молчалина, но по существу характера она не может любить такого человека), связь которых постоянно ускользает от него, их странное расхождение и раздвоение не укладывается в его уме. В итоге своих усилий герой понимает, что виновата во всем не «персона», а Москва, т. е. весь ее быт в сложившихся отношениях. Сюжетное напряжение достигается тем, что Чацкий считает своим долгом *прямо* высказывать свои мысли. Здесь поистине настигает его горе от ума, не способного гибко приноровиться к точке зрения собеседника и вообще органично войти в сферу действия фамусовских законов.

lib.pushkinskijdom.ru

В финале пьесы совсем нет места смеху. Все герои прозревают, осознают то, что они безвозвратно потеряли. Для этого Грибоедову понадобилось переделать уже готовый текст. «На дороге мне пришло в голову, — написал он С. Бегичеву, — приделать новую развязку; я ее вставил между сценою Чацкого, когда он увидел свою негодяйку со свечою над лестницею, и перед тем, как ему обличить ее...» (с. 496). Речь идет об 11—14-м явлениях 4-го действия (до слов Чацкого: «Слепец! Я в ком искал награду всех трудов!»). В традиционной развязке герои должны были бы *объясниться*, сказав друг другу правду: Чацкий с Софьей, Софья с Молчалиным. Так и было, вероятно, в первоначальной редакции, ибо объяснение Чацкого с Софьей сохранено автором, но только отодвинуто новыми сценами. Они-то и вывели сюжет на высший уровень понимания связи литературы с жизнью. По замыслу или наитию Грибоедова герои должны узнать правду прежде обоюдных упреков. Тогда и сцены объяснения станут выглядеть неожиданно яркими, обновленными: ведь они будут происходить, когда герои без слов поняли друг о друге все. Соль нововведения заключена в том, что герои *случайно* узнают закономерную истину, именно таким образом для них раскрывается *обман* взаимоотношений, рассеивается чад иллюзий, созданный общепринятыми нормами общения. Развязка лишается скучной традиционности и литературности, какой-то заданности, приобретая качества достоверного психологизма и жизненной убедительности. Развитие сюжета как бы «уходит» вовнутрь героев, а в основу формы «Горя от ума» кладется не механическая интрига, а диалектическое движение чувств и психологических состояний героев, которые проходят сложнейший путь душевного и духовного становления в житейских невзгодах и сердечных бурях: от надежд и упоения молодостью через сомнения и терзания к утрате юношеских грез и порогу умудряющей зрелости. Все герои прощаются с прежней жизнью. Чацкий теряет оптимизм, веру в любовь, чистоту и незыблемость человеческих отношений. Софья, обманутая в любви, теряет вместе с ней и уверенность в тех жизненных правилах, которые восприняла в обществе. Фамусов лишается спокойствия, уважения и авторитета. Самое главное, наступает крах тех жизненных правил, которыми герои до сих пор руководствовались, выявляется мнимая ценность нравственно-философских законов, установленных людьми.

«Естественная непреднамеренность грибоедовского финала, — считает Ю. Н. Борисов, — противостоит тщательной сценической подготовленности соответствующих эпизодов в большинстве комедий предшественников. „Случайность“ у Грибоедова выступает как проявление внутреннего движения основной мысли произведения... сценическая „необходимость“, подчиненность действия внутрикомедийным законам и принципам жанра... словно бы слепок самой „натуры“, закономерностей жизни».[21]

В конфликте Чацкого и фамусовского общества, выразившего «закономерности жизни», нет ни победителей, ни побежденных. Борьба, истощив силы героев, на время утихла, но жизнь-сюжет неостановима, и конфликт подспудно тлеет. Общепринято его идеологическое и политическое объяснение, доведенное до виртуозности Ю. Н. Тыняновым,[22] ибо чаще всего исходят из декабризма Чацкого, а в его монологах видят черты, родственные этой идеологической системе. Аксиоматично представление, что высказывания Чацкого «представляют систему идейных воззрений, нравственных принципов и поведения, близкую передовым его современникам, деятелям декабризма и представителям последую-

[21] *Борисов Ю. Н.* Указ. соч. С. 84.

[22] *Тынянов Ю. Н.* Сюжет «Горя от ума» // Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М., 1969.

lib.pushkinskijdom.ru

щих поколений борцов за прогрессивные общественные идеалы. Со всей определенностью указал на родство Чацкого с социально-психологическим типом декабриста А. И. Герцен».[23]

Главный герой «Горя от ума» обрушивается на низкопоклонство перед властителями, несовместимое с идеалом подлинной свободы; на отвратительные, мерзкие следствия крепостного рабства, унижающего достоинство и господина, и раба; осуждает общество за бездумное преклонение перед европейской цивилизацией, за унизительную смесь в бытовой и умственной жизни «французского с нижегородским». Сам же он путешествует, отказывается от службы ради карьеры в обществе, законы которого не разделяет, призывает уединиться в деревне, заняться свободным искусством, считает необходимым сблизиться с «умным и бодрым» русским народом. Грибоедов основными мотивами поэтических излияний Чацкого перекликается с «Деревней» А. С. Пушкина, его политической, вольнолюбивой лирикой в целом, чрезвычайно высоко ценившейся будущими декабристами, и с «Думами» К. Ф. Рылеева, его гражданской лирикой. Эта сторона сюжета грибоедовской комедии органично вписывается в тот массив литературы, который формировал новые идеи и сам был отголоском декабристского общественного движения и миропонимания.

Но, безусловно, только этим нельзя ограничить значение образа Чацкого и смысл его жизненного «сюжета». Чацкий — явление более широкое и всеобъемлющее, чем декабризм. Этот герой — нравственный антипод фамусовского общества, человек новой эпохи, новой психологии, новой философии жизни. Ведь именно поэтому Чацкий остается непонятым и непринятым обществом, людьми. Отторжение его той средой, в которой Чацкий только и может существовать, выявляет драматизм и даже трагизм его судьбы, обнаруживает до сих пор скрытые и, наверное, самые мощные пружины драматургического сюжета.

От эпизода к эпизоду Грибоедов насыщает действие «Горя от ума» реальным содержанием, стремясь отобразить в нем течение и ход самой жизни, как бы ввести ее в традиционный сюжет. Логично следующее за этим неизбежное переосмысление клишированной сюжетной схемы, нарушающее все привычные имманентные мотивные связи, в пределе приводящее к абсолютному ее распадению и разложению на автономные детали и элементы, высвобождению их многообразных потенциальных сюжетных возможностей. В качестве сдерживающей силы, как заметил Ю. М. Лотман, на определенном этапе художнической работы, когда синтезируется новый оригинальный сюжет, «возрастает значение архаических сюжетных моделей, способствующих превращению больших блоков повествования и целых сюжетов в клише».[24] Свойства светской комедии (недоразумения), использованные Грибоедовым, преобразовались под его пером в гротеск, разрушивший не только конкретный событийный ряд, но и саму жанровую определенность пьесы, и высвободивший архаические мифологические возможности текста.

Противостояние между Чацким и фамусовским миром Грибоедов доводит до высочайшего напряжения. Чего стоит сцена, завершающая 3-е действие, когда Чацкий, окруженный людьми, остается в странном одиночестве и прерывает речь на полуслове. Взаимный разрыв героя и общества приобретает новое содержание, не сводимое к простой антитезе. Показательно в этом случае восприятие исследователями конфликта пьесы. Они не могут ограничиться констатацией его романтической природы, не выходящей за пределы человеческие,

[23] *Степанов Л. А.* Указ. соч. С. 305.
[24] *Лотман Ю. М.* О сюжетном пространстве русского романа XIX столетия. С. 25.

lib.pushkinskijdom.ru

а ищут оттенки сверхчеловеческого смысла. Б. А. Кичикова считает несомненной «связь ситуации Чацкого (одиночества) с рядом притч и трагических афоризмов из притч (о «двух талантах» — цитируется в разговоре с Молчалиным, о «гласе вопиющего в пустыне», о непонимании «пророка в своем отечестве» и т. п.). Установка на философскую притчу видна и в названии пьесы: „Горе от ума" (ср. «Во многой мудрости многая печали»)».[25] В. М. Маркович показывает, что Грибоедов вводит в связи с Чацким сюжетный мотив *изгоняемого пророка*.[26]

Духовная атмосфера пьесы настолько необычна для традиционной комедии, что сама наталкивает нас на поиски параллелей с книгами Священного Писания, и в первую очередь Евангелия. Абсолютно ту же потребность ощущали и первые читатели «Горя от ума». Давно известна исследователям, но недостаточно оценена ими запись беседы Д. А. Смирнова с А. А. Жандром, заметившим и не осудившим подобное восприятие грибоедовской пьесы: «Знаете ли, что сказал о „Горе от ума", не самому правда Грибоедову, а Булгарину, один купец, с бородой, но человек, который любил читать, вообще любил просвещение. „Ведь это, Фаддей Венедиктович, наше светское евангелие". — Что же он хотел этим выразить? — А то, что если в Евангелии настоящем правила нравственности чисто духовной, так в „Горе от ума" — правила *общественной, житейской нравственности* (курсив мой. — *С. Ш.*)».[27]

Отмеченная А. А. Жандром высокая, христианская учительность грибоедовской пьесы, ее ориентация на евангельский «образец» подтверждается постоянным интересом к нему Грибоедова и настойчивым использованием библейских текстов, образов и мотивов, рассыпанных в его лирических стихотворениях, прозаических отрывках, путевых письмах. Здесь и прямое цитирование Евангелия от Матфея (гл. 13, ст. 57) в письме С. Н. Бегичеву от 18 сентября 1818 года, и переложение-переделка 151-го псалма: «Я был меньший между братьями моими», и неоднократные уподобления русской миссии «Авраамову племени», а себя — Авраму, использование библейских образов Мафусаила и Лемеха, пересказ истории о хождении Товия за серебром, и, наконец, описание Арарата, который «трепетом наполняет душу всякого, кто благоговеет перед священными преданиями». Создается впечатление, что «Горе от ума» буквально рождается в недрах библейской топики, образности и сюжетики и изначально вбирает в себя эту стихию.

Не случаен и фон восприятия «Горя от ума» А. С. Пушкиным, первоначальное впечатление которого (именно конфликта Чацкого с обществом) имело отчетливую евангельскую ориентацию: «Первый признак умного человека — с первого взгляду знать с кем имеешь дело и не метать бисера перед Репетиловыми и тому подоб.». Примечательно, что в сноске Пушкин противопоставляет конфликт грибоедовской пьесы конфликту обычной комедии: «Cléon Грессетов не умничает с Жеронтом, ни с Хлоей».[28] Чем это можно объяснить?

В первую очередь общим религиозным подъемом русского общества Александровской эпохи,[29] трагическим духом времени на рубеже декабрьского восстания, заставлявшего художников искать формы своего воплощения в слове и обращавшего их к вечному примеру страдальческого крестного пути Христа, образ которого приобрел в эту эпоху двойственный (трагический и оптимистический) смысл. Он раскрывается на примере творческой судьбы

---

[25] *Кичикова В. А.* Указ. соч. С. 21.

[26] См.: *Маркович В. М.* Комедия в стихах А. С. Грибоедова «Горе от ума» // Анализ драматического произведения. Л., 1988. С. 78.

[27] *Смирнов Д. А.* Рассказы об А. С. Грибоедове, записанные со слов его друзей // А. С. Грибоедов в воспоминаниях современников. М., 1980. С. 235.

[28] *Пушкин.* Полн. собр. соч. [Л.,] 1937. Т. 13. С. 138.

[29] *Флоровский Г., прот.* Пути русского богословия. 4-е изд. Париж. 1988. С. 135.

lib.pushkinskijdom.ru

Пушкина. В 1820 году, как известно, Жуковский подарил автору «Руслана и Людмилы» свой портрет с надписью: «Победителю ученику от побежденного учителя». «В конце ее вместо даты стояло: „Великая пятница". Жуковский счел необходимым отметить, что дарит Пушкину свой портрет в день, когда подходил к концу страдный путь Христа». По мнению Я. Л. Левкович, образ спасителя должен был символизировать «тяжкий путь, который может ждать поэта».[30] Другими словами, Христос интерпретировался как воплощение поэтического или вообще божественного дара, одновременно возвышающего и обрекающего личность на повторение трагической участи того, кто ее осенил. В 1826 году Пушкин, обдумывая замысел трагедии «Иисус», стремился придать раннехристианскому сюжету противоположный названному выше смысл, желая воплотить «надежду на новый век», веру «в грядущее обновление человечества».[31] «Горе от ума» вобрало в себя двойственность и противоречивость эпохи и, соответственно, трактовки евангельского сюжета (не здесь ли коренится одна из причин жанровой двойственности пьесы: и сатиры, т. е. утверждения от противного, и трагедии).

Затем восприятием оригинальных черт драматургической поэтики Шаховского, определявших именно сюжетное строение его пьес. В соответствии со своими идеями «реконструкции» принципов синкретического искусства, о чем мы говорили выше, автор «Нового Стерна» и «Липецких вод» не ограничивал свои поэтические задачи исключительно полемическими рамками и пользовался не только пародийно-памфлетными средствами. Ориентируясь на воссоздание «точного, неизменного, вечного», «высоких истин нравственности», драматург всегда прояснял христианскую, библейскую основу сюжетики своих пьес, многослойность которых еще в полной мере не выявлена наукой. Так, «Новый Стерн» — это местная, национальная, осложненная конкретно историческими временными и пространственными смыслами, но история о блудном сыне; «Липецкие воды», при всей их идеологичности и откровенной пародийности, — это сказание о земном и небесном рае, искуплении человеком первородного греха и т. п. Показателем того, что Грибоедов понимал эту черту поэтики Шаховского, может служить его фраза из письма С. Н. Бегичеву: о «князе, который почти не живет в вещественном мире, а все со своими идеальными Холминскими и Ольгиными» (с. 390). Идеальность здесь необходимо понимать не в расхожем ни на что не претендующем смысле (что-то придуманное, нежизненное, слабое), а в контексте поисков Грибоедовым своего литературного «я», как выражение высокого духовного начала, противостоящего «низкой» жизни. Безусловно, в принципах сюжетосложения Грибоедов во многом пошел за Шаховским, возведя его искусство до совершенства в «Горе от ума».

В сюжете самой грибоедовской пьесы конфликт, развиваясь, не остается в рамках, ограниченных каким-то определенным содержанием — только социальным, политическим, этическим и т. п. Грибоедов подводит читателя к осмыслению отношений Чацкого и московского общества предельно обобщенно, в «высшем значении», как противостояния идеальной личности и реального человеческого общества, закосневшего в грехах и духовной слепоте. Это свойство конфликта «Горя от ума» позволяет и соотнести его с романтическим мироощущением, и на образно-ассоциативном уровне связать с определенным эпизодом евангельской истории — спором Христа с фарисеями и обличением их. Показательно, что наиболее близкие по духу, настроению и тону мотивы

[30] *Левкович Я. Л.* Автобиографическая проза и письма Пушкина. Л., 1988. С. 214.
[31] *Лотман Ю. М.* Опыт реконструкции пушкинского сюжета об Иисусе // Временник Пушкинской комиссии. 1979. Л., 1982. С. 25—26.

lib.pushkinskijdom.ru

обнаруживаются в Евангелии от Матфея (гл. 21—23), которое Грибоедов наизусть цитировал в своих письмах и в котором обличения Христа излагаются полнее, чем у других евангелистов. В нем Христос осуждает фарисеев не только в сознании своей безусловной правоты и своего достоинства, но и, что очень важно, с «напряжением сердца», страстно, гневно, как это делает и Чацкий в фамусовской гостиной.

Несколько мотивов Евангелия от Матфея и «Горя от ума» поражают своей соотнесенностью и параллелизмом смысла. Прежде всего это уличение фарисеями Христа в отступлении от обычаев предков, в непочтении к обрядовой, внешней стороне жизни; затем — их обращение к прошлому, к примерам отцов для оправдания своего существования. Со стороны Христа это обличение *лицемерия* фарисеев (в «Горе от ума» обмана) как главного их порока, основы всех других отступлений от истинной нравственности («вы по наружности кажетесь людям праведными, а внутри исполнены лицемерия и беззакония»). И наконец, обнаружение неспособности фарисеев опровергнуть обвинения Христа словом и стремление расправиться с ним при помощи физической силы. Все эти евангельские мотивы живо напоминают нам соответствующие эпизоды «Горя от ума», а весь сюжет активной проповеди Христа и спора с книжниками несомненно близок сюжету Грибоедова. Смысловые и идейные связи, существующие между ними, должны были почувствовать читатели и зрители того времени, воспитанные на евангельских текстах.

Чацкий приходит в гостиную Фамусова, в московский свет как проповедник возвышенной, идеальной, по сути, божественной правды. Он обличает московских «фарисеев» (коим является прежде всего сам Фамусов) и строит в душах людей новый храм высокой духовности, накала чувств и мыслей, формулируя правила отношений между людьми.

Однако они, утратив духовное зрение, истинную веру, «побивают» его клеветой, как когда-то обрекли Христа на страдания и оплевали его. В сознании читателя, следящего за перипетиями пьесы, как бы метафорически воссоздается евангельская ситуация, передающая мысль о святости живой человеческой души, духовных стремлений к идеалу, и сознание того, что жизнь человеческая развивается по своим законам, часто несовместимым с представлениями об идеальной истине.

Но к кому обращается Чацкий? К героям-антиподам? Конечно, нет. Он восклицает: «Теперь пускай из нас один, из молодых людей, найдется — враг исканий...». С евангельской точки зрения, которая совсем не противопоказана пьесе, Чацкий провозглашает идею избранности, апостольского служения, но ведь в комедии нет апостолов. Где же их хочет найти автор? В зале. Чацкий обращается к зрителям, а Грибоедов впервые создает открытую структуру драматургического произведения, разрушающую «четвертую стену», — структуру, впоследствии воспринятую и развитую Гоголем. Эта же особенность «Горя от ума» объясняет, почему не оставляет гнетущего впечатления финал — поражение Чацкого: он весь направлен на грядущее и, главное, возможное спасение человека.

Та же ситуация становится в пьесе источником *трагического*, усиливающегося постепенно, начиная с 3-го действия. Объективное течение жизни и нравственный идеал так далеко разошлись, что столкнулись в непримиримом противодействии. В «Горе от ума» в итоге вполне выявились основные жанровые черты *трагикомедии*, или, используя поэтическое определение самого драматурга, «смешной трагической» пьесы, когда «комичность является средством трагического, а комедия — видом трагедии».[32]

[32] *Тынянов Ю. Н.* Указ. соч. С. 367.

lib.pushkinskijdom.ru

Сложность сюжета открывает и сложность жанра, которую вполне осознавал сам автор, как известно колебавшийся в его определении и в конце концов отдавший предпочтение понятию «сценическая поэма». Тяготение Грибоедова именно к трагедийному осмыслению действительности, жизни как трагедии ярко проявилось в последующих его драматургических замыслах. «1812 год», «Родамист и Зенобия», «Грузинская ночь» — все это наброски, планы, замыслы трагедий, позволяющие поднять в предельно напряженной форме важнейшие нравственные, философские, национальные проблемы бытия.

Но в судьбе Грибоедова произошло непредвиденное: ни одна из задуманных пьес не была завершена, и не потому что не хватило времени и таланта. Драматург вдохнул жизнь в старые комедийные сюжеты, наполнил их иссохшую плоть жизненными соками так, что они заискрились и заиграли. Это ему удалось в совершенстве, в высшей степени. В сравнении с ними планы трагедий более книжны, вторичны. Создается впечатление, что для их воплощения Грибоедову не хватило жизненных наблюдений, нового опыта. Драматургу надо было прожить еще одну жизнь, и, как знать, каким образом повернулись бы его трагедийные замыслы, останься он цел после тегеранских событий. Такой жизненный опыт мог бы раскрыть неизвестные возможности поэтического гения. Но не Грибоедову, а Пушкину суждено было написать русскую трагедию. Пушкинский «Борис Годунов», вобравший в себя и опыт «соединения» жизни с литературой в «Горе от ума», уже на многие десятилетия определил идеальные формы воплощения трагического в русской литературе.

Н. Е. Мясоедова

ДВЕ ЗАПИСКИ А. С. ГРИБОЕДОВА

При подготовке третьего тома собрания сочинений А. С. Грибоедова и сверке опубликованных писем с их рукописными автографами нами обнаружены две небольшие записки А. С. Грибоедова, которые до сих пор не были включены в корпус его писем.

Первая записка найдена в архиве В. Ф. Одоевского. История ее такова. В 1864 году В. Ф. Одоевский опубликовал три записки А. С. Грибоедова и письмо его из Киева (последнее — со значительными купюрами в начале).[1] Согласно этой публикации записки располагались следующим образом: 1) «Любезнейший князь. Много благодарю вас за присылку приятных произведений вашего пера. ⟨...⟩»; 2) «Пишу вам два слова, любезнейший князь и не более. ⟨...⟩»; 3) «Любезный друг. Сделай одолжение, пришли мне Калайдовича ⟨...⟩».[2] При сверке этих записок с автографами из архива В. Ф. Одоевского [3] оказалось, что автограф третьей записки отсутствует, вместо него находится не опубликованная В. Ф. Одоевским записка А. С. Грибоедова:

Milles excuses cher cousin de ne pouvoir pas satisfaire à votre demande. Mon Alexandre etant sortie, et le livre se trouvant dans sa chambre qui est fermée,

[1] Русский архив. 1864. Т. 7—8. Стлб. 809—812. В примечании к публикуемым запискам В. Ф. Одоевский указал, что они писаны в Москве в 1823—1824 годах.

[2] С. А. Фомичев при публикации записок произвольно изменил их очередность, см.: *Грибоедов А. С.* Соч. М., 1988. С. 491.

[3] РНБ. Ф. 539. Оп. 11. Ед. хр. 444.

lib.pushkinskijdom.ru

je ne pourrai vous le envoyer que demain matin. Ne negligez pas vos amis, et venez nous voir le plutôt que vous pourres

Votre affectionné cousin
Griboedof.

Тысяча извинений, дорогой кузен, за то, что не могу удовлетворить вашу просьбу. Так как мой Александр вышел, а книга находится в его комнате, которая закрыта, я смогу вам ее прислать только завтра утром. Не забывайте своих друзей и навестите нас как можно скорее.

Ваш любящий кузен
Грибоедов.[4]

В этой записке есть некоторые акценты, на которых следует остановиться подробнее. Прежде всего, «мой Александр», о котором пишет Грибоедов, — это Александр Одоевский (1802—1839). Однако все, что мы знаем об отношениях Грибоедова и А. Одоевского во время их совместного проживания в Петербурге в доме Булатова на углу Исаакиевской площади и Почтамтской улицы, где А. Одоевский снимал целый этаж, не согласуется с упоминанием в записке о запертой комнате. Ср. сообщение об Одоевском в письме Грибоедова к П. А. Катенину от 17 октября 1824 года: «Прощай, ⟨...⟩ комнатный товарищ Одоевский сейчас воротился с бала и шумит в передней, два часа ночи».[5] Ср. также в письме к Н. И. Гречу, написанном около 24 октября 1824 года: «Я что приехал от Фока, то с помощию негодования своего и Одоевского изорвал в клочки не только эту статью, но даже всякий писаный листок моей руки, который под рукою случился».[6] Поэтому скорее всего записка писалась не в Петербурге в доме Булатова, а в Стрельне, где летом 1824 года квартировал лейб-гвардии конный полк, в котором служил А. Одоевский; к нему в середине июля—августе 1824 года из Демутова трактира переехал Грибоедов. В письме к С. Н. Бегичеву от 31 августа 1824 года Грибоедов с легкой иронией виновником своего переезда выставляет Петра Николаевича Чебышева, отставного подполковника и театрала. «Я, — пишет Грибоедов, — от него сюда бежал, в Стрельну; представь себе, что он вздумал ко мне приписаться в самые нежные друзья, преследовал меня экстазами по улицам и театрам и наконец переехал в три номера Демутова трактира, и все три — возле моей комнаты: два по сторонам и один антресоли; каково же встречать везде Чебышева! По бокам Чебышев! над головой Чебышев! Я, не говоря ему ни слова, велел увязать чемоданы, сел в коляску, покатился вдоль помория и пристал у Одоевского, будто на перепутии...»[7] В Стрельне, модном тогда курорте, А. Одоевский жил не в казарме, а снимал дачу, по всей видимости, именно с этой дачи и писал свою записку Грибоедов, так как по тексту записки ощущается, что он не считает себя хозяином жилища, а скорее всего гостем «на перепутии», поэтому необходимая ему книга может оказаться в запертой комнате А. Одоевского.

Второй аспект, на котором необходимо остановиться, — это определение степени дружеского участия, в данный момент характеризовавшей отношения между кузенами Одоевскими и Грибоедовым. По тексту записки ощущается, что между Одоевскими была некоторая дистанция, и это подтверждает письмо Грибоедова к В. Ф. Одоевскому из Киева от 10 июня 1825 года. «...Брат Александр мой питомец, — пишет Грибоедов, — l'enfant de mon choix, я обязан не оставлять его в заблуждении насчет людей особенно ему близких, он же тебя

[4] Перевод с франц. Н. Л. Дмитриевой.
[5] *Грибоедов А. С.* Соч. С. 505.
[6] Там же.
[7] Там же. С. 501.

lib.pushkinskijdom.ru

более по мне знает, из моих описаний, вы слишком были молоды, когда вместе живали или виделись, и не могли составить себе решительного мнения друг о друге. Итак, извини, мой милый Владимир, коли я со всею откровенностию передам ему изящную черту твоего характера».[8]

Итак, по всей видимости, публикуемая нами записка написана Грибоедовым в 1824 году в Стрельне, корреспонденция его из Стрельны практически полностью отсутствует в корпусе писем Грибоедова.

Вторая записка — листок альбомного характера — была воспроизведена фототипическим способом в «Русской старине» [9] в корпусе писем В. К. Кюхельбекера без печатного воспроизведения в журнале и без каких-либо комментариев. При проверке корпуса автографов Кюхельбекера из архива «Русской старины» [10] этот листок обнаружен не был. Поэтому данное фототипическое воспроизведение листка на сегодняшний день является единственным. Характер заполнения листка чрезвычайно любопытен. На его лицевой стороне в центре рукой А. С. Грибоедова написаны строки из его письма к В. К. Кюхельбекеру (от 1 октября 1820-го—октября 1823 года), которые окружены автографами известных русских литераторов.

Лицевая сторона листка.

Баратынский Твой Дельвиг N. Гнедич

Теперь в поэтических
моих занятиях доверяюсь одним стенам.
Им кое-что читаю изредка свое или чужое,
а людям ничего, некому.[11]

А. Грибоедов

ваш Жуковский.

Оборотная сторона листка.

Твой друг Не забывай
В. Кюхельбекер твоего верного Одоевского [12]

Твой верный друг
Егор Энгельгардт [13]

Твой Плетнев Степан Бегичев [14]

Адресатом записки, по всей видимости, является Павел Александрович Катенин (1792—1853), находившийся в то время по сути дела в политической ссылке. Следует отметить, что письмо к Кюхельбекеру, из которого заимствуется Грибоедовым цитата, также написано при сходных обстоятельствах, сразу же после высылки В. К. Кюхельбекера с Кавказа, чуть выше Грибоедов пишет: «Согласись, мой друг, что, утративши теплое место в Тифлисе, где мы обогревали тебя дружбою, как умели, ты многого лишился для своего спокойствия. (...) Ей-богу, тебе здесь хорошо было для себя. А для меня!.. Теперь в поэтических моих занятиях (...)» [15] Помимо этого объективного сходства в судьбах В. Кюхельбекера и П. А. Катенина, следует отметить еще и прочные творческие отношения, которые связывали их (каждого по-своему) с Грибоедовым. Например, 7 февраля 1833 года находившийся в заключении В. Кюхельбекер вспоминал

[8] Там же. С. 515.
[9] Русская старина. 1875. Т XIII.
[10] ИРЛИ. Ф. 265. Оп. 1. № 10.
[11] См.: *Грибоедов А. С.* Соч. С. 485.
[12] Одоевский Владимир Федорович (1803—1869), писатель, критик.
[13] Энгельгардт Егор Антонович (1775—1865), директор Лицея в 1816—1822 годах.
[14] Бегичев Степан Никитич (1790—1852), друг Грибоедова.
[15] *Грибоедов А. С.* Соч. С. 485.

lib.pushkinskijdom.ru

в своем дневнике: «...Грибоедов писал „Горе от ума" почти при мне, по крайней мере мне первому читал каждое отдельное явление непосредственно после того, как оно было написано».[16] Ср. в письме Грибоедова к П. А. Катенину (от января—14 февраля 1825 года) следующее признание: «Вообще я ни перед кем не таился и сколько раз повторяю (свидетельствуюсь Жандром, Шаховским, Гречем, Булгариным etc., etc., etc.), что тебе обязан зрелостию, объемом и даже оригинальностию моего дарования, если оно есть во мне».[17]

Поводом к написанию публикуемой нами записки, по всей видимости, явился отъезд к П. А. Катенину его брата А. А. Катенина, с которым Грибоедов после долгого перерыва послал 17 октября 1824 года письмо к П. А. Катенину, начинающееся следующими словами: «Любезный друг. Положим, что я уже извинился как следует, и ты мне простил пятилетнее молчание. А.⟨лександр⟩ А.⟨лександрович⟩ доскажет тебе остальное. Жаль, что не могу попасть к тебе в Кострому, а так давно собираюсь! Но мне есть утешение, коли не с тобою, так о тебе беседую часто и с теми даже, с кем ты не знаком и кто тебя не стоит. На днях все как будто судьбою устроено, чтобы мне сердцем и мыслями перенестись к тебе, почтенный друг».[18] Совершенно очевидно, что, как и в случае с В. Кюхельбекером, публикуемый нами альбомный листок мог появиться только в результате стремления Грибоедова «обогреть дружбою» опального собрата. И по всей видимости, это стремление не пропало втуне. В письме от 10 ноября 1824 года П. А. Катенин сообщает Н. И. Бахтину между прочими новостями следующее: «...Вдруг получаю *безденежный* билет на журнал *Мнемозина*, издаваемый в Москве князем Одоевским и Кюхельбекером».[19] На нашем автографе В. Ф. Одоевский и В. К. Кюхельбекер поставили свои подписи на одном уровне (вверху) оборотной стороны листка.

Характерно также и то, что Грибоедов привлекал к судьбе П. А. Катенина внимание не только хорошо ему знакомых людей, но и людей едва знакомых. Ср. в письме Грибоедова к П. А. Катенину от 14 февраля 1825 года: «Ты говоришь, что замечания твои останутся между нами. Нет, мой друг, я уже давно от всяких тайн отказался и письмо твое на другой же день сообщил с кем встретился: Дельвигу, между прочим, которого два раза в жизни видел, Булгарину, Муханову, Наумову, Одоевскому, Каратыгину и тогда же вечером Варваре Семеновне (Миклашевич. — *Н. М.*), Жандру и всем, кто у них на ту пору случился. Вероятно, еще многим, но кто же теперь всех их упомнит?»[20] В такой или подобной атмосфере дружеского участия и был написан публикуемый нами альбомный листок, который раскрывает еще одну «изящную» черточку характера А. С. Грибоедова.

---

[16] *Кюхельбекер В. К.* Соч. Л., 1989. С. 458.

[17] *Грибоедов А. С.* Соч. С. 509.

[18] Там же. С. 503.

[19] Письма П. А. Катенина к Н. И. Бахтину. СПб., 1911. С. 69. Следует отметить, что сам Катенин «такую нечаянную и позднюю» со стороны Одоевского и Кюхельбекера учтивость связывал с публикацией статьи Н. И. Бахтина, вышедшей в 1824 году в 77-м номере «Mercure du XIX-e siecle» (Paris) (на русском языке она в сокращенном виде напечатана в «Вестнике Европы» (1824. Ч. 138. № 22. С. 102—113) под заглавием «Некоторые замечания Россиянина, живущего в Париже на Антологии г. Дюпре де Сент-Мора»). 26 января 1825 года Катенин писал Н. И. Бахтину: «Статью же Меркурия 77-ой книжки получил я на прошедшей только почте: Такова исправность А. А. Жандра! ⟨...⟩Жандр и Грибоедов чрезмерно хвалят статьи: обо мне, о Шаховском, о Вяземском и Бестужеве» (Письма П. А. Катенина к Н. И. Бахтину. С. 73). В этом же письме Катенин сообщает, что Грибоедов прислал ему рукопись «Горя от ума» (С. 74).

[20] *Грибоедов А. С.* Соч. С. 510.

lib.pushkinskijdom.ru

ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

З. В. Кирилюк

НЕОСУЩЕСТВЛЕННЫЙ ЗАМЫСЕЛ ПУШКИНА

Тайна замысла произведения «Самоубийца», которое Пушкин намеревался включить в «Повести Белкина», уже полтора столетия остается неразгаданной. Известно, что, закончив осенью 1830 года работу над повестью «Гробовщик», Пушкин набросал на последней странице черновой рукописи план дальнейшей работы. Среди теперь хорошо известных значилось и название неосуществленного произведения — «Самоубийца».

Различные гипотезы выдвигались в попытках реконструировать замысел, о котором известно только одно название. Как правило, разгадку искали в идейном или тематическом созвучии заглавия другим замыслам и планам. Ю. Г. Оксман высказывал предположение, что под этим названием первоначально значилась повесть «Выстрел»,[1] подобной точки зрения придерживался и В. Э. Вацуро.[2] Н. Петрунина усматривает связь неосуществленного замысла с наброском «Записки молодого человека», в котором использованы факты жизни и гибели Ипполита Муравьева-Апостола, принимавшего участие в восстании Черниговского полка и застрелившегося на поле боя.[3]

Каждая из гипотез не лишена определенной степени вероятности и в ходе логических рассуждений может быть развита и углублена, так как предположения о возможном содержании ненаписанного, но, по-видимому, детально обдуманного произведения построены с учетом реальных творческих интересов Пушкина. Вместе с тем есть основания утверждать, что творческая мысль писателя шла по иному пути.

Комплекс фактов биографического и творческого характера дает основание для предположения, что замысел повести «Самоубийца» основывался на той же фабульной основе, что и одноименное произведение Ореста Михайловича Сомова, напечатанное осенью 1830 года в «Литературной газете» (№ 52—56).

В начале 30-х годов О. Сомов был довольно известным писателем — автором рассказов, повестей, сказок. Сотрудничая с А. Дельвигом и А. Пушкиным в «Северных цветах» и «Литературной газете», он разделял идеи Пушкина о путях развития прозы и пропагандировал их в литературно-критических статьях.[4] Как и Пушкин, он резко отрицательно отзывался о прозе Ф. Булгарина,[5] поддерживал молодого Гоголя. После выхода «Вечеров на хуторе близ Диканьки» Пушкин,[6] а затем и Сомов [7] выступили в защиту Гоголя, отстаивая тем самым свои эстетические позиции.

---

[1] *Пушкин А.* Полн. собр. соч.: В 6 т. Л., 1931. С. 283.

[2] См.: *Вацуро В. Э.* «Моцарт и Сальери» в «Маскараде» Лермонтова // Русская литература. 1987. № 1. С. 81.

[3] *Петрунина Н. Н.* Проза Пушкина. Л., 1987. С. 72—74.

[4] См.: Обозрение российской словесности за первую половину 1829 г. // Северные цветы на 1830 год; Обозрение российской словесности за вторую половину 1829 г. и за первую 1830 г. // Северные цветы на 1831 год.

[5] *Пушкин А. С.* Письмо к издателю «Литературных прибавлений к „Русскому инвалиду“» // Полн. собр. соч.: В 10 т. М.; Л., 1949. Т. 7. С. 261.

[6] *Сомов О. М.* Письмо к издателю «Литературных прибавлений» о «Вечерах на хуторе близ Диканьки», о критике на них Полевого и о прочем // Литературные прибавления к «Русскому инвалиду». 1831, № 94. С. 737.

lib.pushkinskijdom.ru

Общность эстетических позиций писателей явственно проявляется и в их творческих опытах, несмотря на несоизмеримость талантов. Письма Сомова к Пушкину [7] свидетельствуют о том, что они обсуждали не только проблемы литературной борьбы, но и творческие замыслы. В их творческом наследии неединичны случаи обращения к родственным замыслам.

Написанный в 1832 году «Роман в двух письмах» [8] близок «Роману в письмах» [9] Пушкина не только названием и жанровой спецификой, очевидна и общность основной сюжетной линии и сущности центральных героев. Главный герой обоих произведений, молодой человек из столичного общества, критически относящийся к светскому кругу, оказывается в деревне. Здесь возникает роман аристократа со «смиренной демократкой», как называет себя пушкинская героиня. В незнатной, но умной и доброй девушке герой нашел качества, которые, по его убеждению, не свойственны ее ровесницам из светского общества.

Произведение Пушкина написано в 1829 году, а опубликовано только в 1857-м, следовательно, с его содержанием Сомова мог ознакомить только сам автор.

В творческом наследии Пушкина есть свидетельства того, что и он обращался к замыслам, которые уже разрабатывались Сомовым: повесть Сомова «Киевские ведьмы» (1833) и баллада Пушкина «Гусар» (1833) [10] созданы на основе одних и тех же народных украинских поверий.

Здесь узнаваемы те же действующие лица, события, поступки, но при этом жанровая природа произведений, трактовка фантастического, осмысление фольклорного текста совершенно различны. Результаты работы Пушкина и Сомова над романами в письмах и над сюжетом о киевских ведьмах свидетельствуют о широком диапазоне интерпретации общих тем и возможностей их художественного воплощения.

Во второй половине 20-х годов О. Сомов опубликовал в разных изданиях ряд повестей из цикла «Рассказы путешественника». Не соприкасаясь с «Повестями Белкина» ни образами, ни событиями, его произведения подчинены тем же творческим задачам. В обоих циклах проявилась новаторская для прозы того времени особенность — значительное место в них уделено изображению быта и характеров представителей демократических слоев общества, хотя решаются эти творческие задачи писателями по-разному. Пушкин в «Станционном смотрителе» (1830) сосредоточил внимание на трагедии Самсона Вырина; Сомов в повести «Почтовый дом в Шато-Тьери» (1830) показывает, как любовь и верность стали залогом счастья для владельца почтового дома и его глухонемой жены. Пушкин в «Гробовщике» отображает особенности быта ремесленника, раскрывает особенности его мировосприятия, а Сомов в повести «Вывеска» (1828) рассказывает романтическую историю парикмахера. Общность эстетических критериев проявляется в циклах в особенностях и сюжетосложения, и структуры повествования, в способах выражения авторского отношения к изображаемому.

---

[7] *Пушкин*. Полн. собр. соч. [Л.,] 1941. Т. 14. С. 217. (Письмо 31 авг. 1831).

[8] Альциона на 1832 г. С. 191.

[9] Считая, что Пушкин создал лишь часть задуманного произведения, исследователи высказывали различные предположения о возможностях дальнейшего развития сюжета (см.: *Сидяков Л. С.* Художественная проза А. С. Пушкина. Рига, 1973. С. 47; *Брюсов В.* Неоконченные повести из русской жизни // Брюсов В. Мой Пушкин: Статьи, исследования, наблюдения. М.; Л., 1929. С. 101; *Иванов-Разумник Р.* Соч. Пг., 1916. Т. 5. С. 83). Произведение Сомова, которому, несомненно, был известен весь замысел его великого современника, тоже может служить каким-то ориентиром в гипотетических суждениях о сущности и степени завершенности замысла Пушкина.

[10] *Данилов В.* Источник стихотворения А. С. Пушкина «Гусар» // Русский филологический вестник. 1910. № 3—4.

lib.pushkinskijdom.ru

За несколько месяцев до того, как Пушкин намеревался приступить к написанию повести «Самоубийца», в начале 1830 года, в отсутствие Дельвига Пушкин разделял с Сомовым все хлопоты по изданию «Литературной газеты». Вероятно, в этот период они обсуждали замысел произведения «Самоубийца», во всяком случае в последующие месяцы каждый, и Пушкин и Сомов, работали над повестями под таким названием.

Когда Пушкин обдумывал повесть в болдинском уединении, в «Литературной газете» с 13 сентября по 3 октября печаталось произведение Сомова «Самоубийца» — о порочном молодом человеке, который зарезал своего дядю, чтобы получить в наследство его поместье. Подкупленные «судовые» объявили погибшего самоубийцей. Во время похорон все видели призрак убитого. В доме стали происходить таинственные и страшные явления, а вскоре племянник был найден в своей комнате с перерезанным горлом. За его гробом следовал призрак дяди — старого барина.

Появление в печати повести Сомова, очевидно, стало причиной того, что Пушкин отказался от своего замысла, не желая давать Булгарину повод для критики. Номера газеты с повестью Сомова ему мог прислать А. А. Дельвиг или П. А. Плетнев, в письмах к которым Пушкин проявлял беспокойство о «Литературной газете»,[11] обещал явиться «на подмогу» и позаботиться о «песнях трубадуров» для нее.

Это было трудное время для издателей «Литературной газеты»: А. Дельвига отвлекал все разгоравшийся конфликт с шефом жандармов А. Х. Бенкендорфом, который закончился отстранением Дельвига от редактирования газеты, все хлопоты об издании легли на Сомова. С трудом набирая материал для очередных номеров, Сомов нередко заполнял их собственными повестями, рассказами, статьями, рецензиями, печатал даже ранее опубликованные свои произведения. Такие обстоятельства стимулировали и публикацию повести «Самоубийца».

Косвенным свидетельством того, что Пушкин обдумывал замысел, близкий известной повести, служит и то обстоятельство, что в его произведениях 30-х годов встречаются ситуации, образы и мотивы, которые, по-видимому, предназначались для неосуществленной повести. Исследователи отмечали, что в процессе формирования в творческом сознании Пушкина образа, реализованного в «Капитанской дочке» (Швабрин), он не раз обращался к теме нравственного «падения дворянина, который из светского повесы превращается в мошенника, разбойника и убийцу».[12] Именно таков путь и героя повести «Самоубийца».

Акт судейского беззакония и резко критические характеристики «судейских» чиновников использованы в «Дубровском» (1832). В «Пиковой даме» (1833) Пушкин прибегает к уже знакомой ситуации: умершая по вине героя является для завершения своих земных дел и вершит месть. Идентична и природа фантастики — вмешательство потусторонних сил в дела живущих гипотетично и в повести Сомова, и в «Пиковой даме»: иррациональные события имеют и вполне реальное объяснение, мотивируются ссылкой на сновидение или суеверие поселян.

Трансформация известных по произведению Сомова художественных образов, конфликтов, человеческих страстей существенно прослеживается во многих произведениях Пушкина 30-х годов. Вместе с другими фактами биографического и творческого характера это составляет аргументацию выдвинутого предположения, что в неосуществленной повести «Самоубийца» Пушкин намеревался использовать ту же фабульную схему, на которой основана одноименная повесть Сомова.

---

[11] *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 10. С. 313, 311.
[12] *Петрунина Н. Н.* Проза Пушкина. С. 244.

lib.pushkinskijdom.ru

От редакции

14 сентября 1994 года исполняется 70 лет доктору филологических наук, профессору Марку Вениаминовичу Теплинскому.

Выпускник Ленинградского университета, ученик Владислава Евгеньевича Евгеньева-Максимова, Марк Вениаминович вносит большой вклад в издание академического Полного собрания сочинений и писем Н. А. Некрасова, его перу принадлежат многие работы, помещенные в «Некрасовских сборниках», издаваемых Пушкинским Домом.

М. В. Теплинский известен как историк и теоретик журналистики. Он автор монографии об «Отечественных записках», а также трудов, посвященных творчеству А. П. Чехова, М. Е. Салтыкова-Щедрина, Н. К. Михайловского, Я. П. Полонского, В. Г. Короленко и других русских писателей.

Публикуя статью Марка Вениаминовича Теплинского, редколлегия пользуется случаем сердечно поздравить юбиляра и пожелать ему здоровья и новых творческих свершений.

М. В. Теплинский

К ИСТОРИИ СТИХОТВОРЕНИЯ Н. А. НЕКРАСОВА «УМРУ Я СКОРО...»

Как известно, стихотворение, традиционно называемое по первой строке «Умру я скоро. Жалкое наследство...», было задумано под впечатлением стихотворного послания «Не может быть», автора которого Некрасов не знал. Рукопись этого послания, найденного в бумагах поэта, перешла в свое время от А. А. Буткевич к А. Ф. Кони, а от него — к В. Е. Евгеньеву-Максимову, который затем передал рукопись одному из своих учеников — М. М. Гину. После смерти исследователя по решению его семьи рукописный текст стихотворения «Не может быть» перешел ко мне и находится в настоящее время в моем собрании.

Судя по всему, ученые, готовившие в последние десятилетия комментарии к различным собраниям сочинений Н. А. Некрасова (включая и академическое), не имели возможности работать непосредственно с этой рукописью. В результате из издания в издание переходят одни и те же неточности и ошибки. Прежде всего, стихотворное послание, принадлежащее, как сравнительно недавно выяснилось, поэтессе и переводчице О. П. Мартыновой-Павловой, вовсе не подписано «Неизвестный друг», как о том постоянно сообщается. Вместо подписи в конце стихотворения поставлены три точки. Допускаются также многочисленные синтаксические неточности: восклицательный знак вместо точки или точки с запятой, тире вместо двоеточия и т. д.

Готовя перед смертью новое издание своих стихотворений, Некрасов оставил прямое распоряжение, касающееся полученного им послания «Не может быть»: «Где-нибудь в бумагах найдете эту пьесу, превосходную по стиху. Ее следует поместить в примечании». Эти строки, как и сам текст послания, были впервые опубликованы С. И. Пономаревым в 1879 году в томе 4 посмертного издания. В соответствии с волеизъявлением поэта стихи О. П. Мартыновой-Павловой

lib.pushkinskijdom.ru

обычно перепечатываются в комментариях к некрасовскому «Умру я скоро...». В связи с этим есть смысл воспроизвести текст стихотворного послания «Не может быть» по рукописи — с сохранением авторской пунктуации. Надеюсь, что это окажется небесполезным для последующих изданий Некрасова.

НЕ МОЖЕТ БЫТЬ

(Н. А. Н.)

Мне говорят: твой чудный голос — ложь;
Прельщаешь ты притворною слезою
И словом лишь к добру толпу влечешь
А сам как змей смеешься над толпою.
Но их речам меня не убедить:
Иное мне твой взгляд сказал невольно.
Поверить им мне было б горько, больно...
Не может быть!
Мне говорят что ты душой суров,
Что лишь в словах твоих есть чувства пламень,
Что ты жесток, что стих твой весь любовь,
А сердце холодно, как камень.
Но отчего ж весь мир сильней любить
Мне хочется стихи твои читая?
И в них обман, а не душа живая?..
Не может быть!
Но если прав ужасный приговор?..
Скажи же мне, наш гений, гордость наша,
Ужель сулит потомства строгий взор
За дело здесь тебе проклятья чашу?
Ужель толпе дано тебя язвить,
Когда весь свет твоей дивится славе?
И мы сказать в лицо молве не вправе:
Не может быть!
Скажи, скажи: ужель клеймо стыда
Ты положил над жизнию своею?
Твои слова и я приму тогда
И с верою расстанусь я моею.
Но нет! и им ее не истребить;
В твои глаза смотря с немым волненьем,
Я повторю с глубоким убежденьем:
Не может быть!

Рукопись стихотворения «Не может быть» (двойной лист большого формата: 26,5 × 20,5 см, но не тетрадочный листок, как сказано в комментариях к академическому изданию, — т. 3, с. 407) представляет интерес еще в одном отношении. Текст стихотворения занимает первый лист (л. 1—1, об.), в конце его находится карандашная пометка поэта: «Получил 3 марта 1866». А в начале второго листа Некрасов, возможно сразу же после получения письма, сделал карандашом же черновой набросок ответа. Набросок этот, состоящий из 12 строк, был впервые опубликован (не полностью и неточно) в 1931 году К. И. Чуковским по копии А. А. Буткевич (ее местонахождение в настоящее время неизвестно). По мнению К. И. Чуковского, этот текст являлся началом «законченного стихотворения, автограф которого ныне утерян».[1] Полностью указанные 12 строк были опубликованы М. М. Гином по автографу поэта в 1961 году[2] и

[1] *Некрасов Н. А.* Полн. собр. соч. и писем: В 12 т. М., 1948. Т. 2. С. 786.
[2] *Гин М. М.* Проблема долга перед народом в поэзии Н. А. Некрасова // Русская литература. 1961. № 2. С. 55.

lib.pushkinskijdom.ru

впоследствии включены в состав академического издания Некрасова в качестве отдельного стихотворения (т. 3, с. 243). Однако и в этом авторитетном издании текст дан все же не вполне точно. Считаем необходимым воспроизвести его еще раз — с сохранением авторской пунктуации:

Чего же вы хотели б от меня
Венчающие славой и позором
Меня я слабый человек
Сын времени, скупого на героев
Я сам себя героем не считаю
По-моему геройство шутовство
Придет пора — улягусь я в гроб
И та же душа, скорбящая о моей славе
Которую я впрочем не изжил
Скажет хорошо он делал что
Брал с жизни, что мог
Что не был аскетом

Черновой набросок Некрасова позволяет до некоторой степени судить об эволюции авторского замысла. В конечном счете поэт решительно отошел от первоначального намерения оправдать свои грехи преимущественно личной слабостью. Исчезает демонстративный — даже вызывающий — отказ от героического начала в жизни, что, кстати говоря, находилось в поразительном противоречии с основными тенденциями лирики Некрасова 1860—1870-х годов. Не случайно работа над сравнительно небольшим стихотворением «Умру я скоро...» растянулась на несколько месяцев.

Можно предположить, что непосредственным толчком к завершению работы над текстом послужила публикация стихотворения А. А. Фета «Псевдо-поэту», преисполненного гневными укоризнами в адрес Некрасова. Стихотворение Фета (первоначально названное «Лже-поэту») было опубликовано в февральской книжке «Русского вестника» за 1867 год, а под сохранившимся листком наборной рукописи некрасовского стихотворения стоит дата: «26—27 февр.». Строка Некрасова: «Не торговал я лирой...» воспринимается как прямая реакция на обвинения Фета в грязном низкопоклонстве: «Влача по прихоти народа В грязи низкопоклонный стих...».

Впрочем, стихотворение Некрасова «Умру я скоро...» является не столько ответом какому-то конкретному человеку (А. А. Фету или автору послания «Не может быть», иными словами, известному врагу или, как писал поэт, «неизвестному другу»), сколько поразительной по силе лирической исповедью, рассчитанной на понимание многих и многих читателей, на их сочувствие и милосердие. Это яркий образец так называемой «покаянной лирики» со столь характерной для нее предельной искренностью, когда поэт подвергает себя беспощадному самоанализу, с мучительной откровенностью кается в своих ошибках, но решительно отвергает оскорбительные обвинения в продажности (ср. у Фета: «Но к музам, к чистому их храму, Продажный раб, не подходи»).

Стихотворение «Умру я скоро...» органически включается в цикл, значение которого выходит далеко за пределы переживаний Некрасова, вызванных его «мадригалом» Муравьеву. «Покаянные» мотивы проявлялись у Некрасова и до 1866 года. В этой связи можно вспомнить, например, «Рыцаря на час» (1862). Но особенно ярко они выражены в таких произведениях, как «Ликует враг, молчит в недоуменье...» (1866), «Медвежья охота» (1866—1867), «Зачем меня на части рвете...» (1867). В цикле «покаянной лирики», и в первую очередь в стихотворении «Умру я скоро...», настроения раскаяния, даже стыда тесно переплетаются с чувством боли при мысли о страданиях на-

lib.pushkinskijdom.ru

рода, изумляющего своим бесконечным терпением. Первоначальный черновой набросок был прежде всего посвящен «думам о себе»; в окончательном же тексте этот мотив трансформируется и перерастает в думы о России. Как совершенно справедливо писал М. М. Гин, доминирующим становится острое чувство вины, ответственности и долга перед народом и родиной. Если в черновом наброске Некрасов готов был убеждать читателей в необходимости жить для себя, «брать с жизни» все, что можно, то теперь привычка к «минутным благам» жизни воспринимается как одна из причин глубоких и искренних переживаний поэта, поэтизирующего не отказ от аскетизма, но, напротив, идеи жертвенности:

Но, жизнь любя, к ее минутным благам
Прикованный привычкой и средой,
Я к цели шел колеблющимся шагом,
Я для нее не жертвовал собой.

Наконец, следовало бы пересмотреть вопрос о названии стихотворения. Строки, помещенные Некрасовым перед текстом: «Посвящается неизвестному другу, приславшему мне стихотворение „Не может быть“», по графическому расположению не похожи на обычное посвящение. Не исключено, что перед нами своеобразное заглавие. Показательно, что в последнем прижизненном сборнике избранных стихотворений, вышедшем в 1877 году под наблюдением самого поэта (Русская библиотека. Вып. VII. Изд. М. М. Стасюлевича), в оглавлении интересующее нас стихотворение обозначено так: «Неизвестному другу». Об этом же свидетельствует пометка, сделанная Некрасовым на сохранившейся части наборной рукописи и обращенная, очевидно, к наборщику издания 1869 года, ч. 4 (где стихотворение было впервые опубликовано): «Неизвестному другу. Пропуск на 224-ю стр.». В этом издании стихотворение действительно было опубликовано на с. 224—226.

Я. С. Билинкис

ОБ ЭПИЧНОСТИ ЧЕХОВСКОГО ИСКУССТВА

1

Похоже, у нас успел сформироваться и утвердиться едва ли не единственный способ характеристики этапов и периодов процесса художественного развития. Так, чуть только заходит речь об эпическом искусстве нового времени, мы сразу же припоминаем «Войну и мир». К тому есть, конечно же, серьезнейшие основания. Однако же когда какое-то одно или даже не одно, а несколько, но очень похожих произведений берутся единственно в основу классификации литературных явлений целой эпохи, и тем более разных эпох, то самый феномен, о котором идет речь, изначально обрекается на однокрасочность и одномерность, возможности его исторических изменений сразу отводятся.

Очевидно, все-таки правильней не измерять, скажем, всю эпоху Возрождения какой-то одной фигурой, даже если это фигура Леонардо да Винчи, а собирать картину времени из явлений разных, друг с другом не вполне или совсем не совпадающих, но типологически родственных. И так же, вероятно, не стоит сводить представление об эпичности в искусстве нового времени к одному лишь Толстому, хотя тот тут действительно первым приходит на ум.

Утвердившийся принцип обнаружил себя, пожалуй, с особенной явственно-

lib.pushkinskijdom.ru

стью относительно недавно, когда Н. Я. Берковский в известной своей работе о «Повестях Белкина» рассмотрел их как «эмбрионы эпоса», а вскоре затем С. Г. Бочаров отнес предложенную характеристику пушкинской прозы уже к толстовской «диалектике души». «Война и мир», как, впрочем, и любое сколько-нибудь значительное художественное создание, все-таки единственна, а может ли одно художественное творение, даже такое, как «Война и мир», исчерпать собою историческое содержание целой тенденции художественного развития, замкнуть ее собою, да еще в такое подвижное, изменчивое, многоцветное время, как XIX век? Не случайно же у нас в этом столетии явилось столько великих художников, и так разнятся они друг от друга, так друг друга даже и не принимали! Наперед можно предположить, что и эпичность нового времени не в одном Толстом была заключена и не оставалась одномерна, исторически неподвижна в своем содержании.

Да, не в одном только Толстом. Толстой ведь все же искал и нашел-таки возможность, едва ли для своего времени не единственную,— опереться на эпическое состояние жизни. А вот как высказался о Чехове Томас Манн, глядя из перспективы нашего уже века: «Все его творчество — отказ от эпической монументальности, и, тем не менее, оно охватывает всю огромную Россию, без конца и края, с ее извечным естеством и безотрадной противоестественностью дореволюционных социальных условий».[1] В переводе на язык конкретных наблюдений специалиста-литературоведа суждение Томаса Манна выглядит так: «Трудно назвать тот социальный слой, профессию, род занятий, который не был бы представлен среди чеховских героев. Крестьяне и помещики, приказчики и купцы, рабочие и фабриканты, трактирщики и половые, псаломщики и священники, полицейские, надзиратели и бродяги, следователи и воры, гимназисты и учителя, студенты и профессора, фельдшера и врачи, чиновники — от титулярного до тайного, солдаты и генералы, кокотки и княгини, репортеры и писатели, дирижеры и певцы, актеры, суфлеры, антрепренеры, художники, кассиры, банкиры, адвокаты, прокуроры, аптекари, сиделки, сапожники, гуртовщики, кабатчики, дворники»,[2] — перечисляет чеховских персонажей современный исследователь. И список этот можно было бы продолжать еще очень долго, чуть ли не бесконечно. Чехов, действительно, добавил множество людей к тем, о которых до него рассказала наша литература.

Но дело, разумеется, не в одних лишь количественных добавках. «У Чехова, который приходит в русскую литературу вслед за Достоевским, лирическая драма тяготеет к большой романной форме...» — начинает свою последнюю на сегодняшний день работу «Страсти по Достоевскому» Б. И. Зингерман.[3] Еще в 1923 году В. Джерарди констатировал, что «чеховская „жизнь, как она есть“, — это жизнь, представленная в качестве материальной реальности, плюс все наши крадучись живущие, приватные, полусознательные восприятия, предугадывания, чувства, пребывающие бок о бок с официальною скудною жизнью фактов».[4] И хотя исследователь находил у Чехова опять же вроде бы некий «плюс» к тому, что изображалось прежде, в сущности, он отмечал принципиально новое наполнение у Чехова понятия эпичности.

Подобное вообще при анализе чеховского искусства возникало нередко. Коренное изменение писателем самого подхода литературы к жизни принималось много раз лишь за «дополнения» к тому, что уже было, к прежним художественным свершениям.

---

[1] Новый мир. 1955. № 1. С. 225.
[2] *Чудаков А.* Мир Чехова. М., 1986. С. 352.
[3] Театр. 1993. № 4. С. 53.
[4] *Gerhardi W.* Anton Chekhov... S. l., 1923. P. 16.

lib.pushkinskijdom.ru

Вот и совсем уже недавно А. П. Чудаков, собственно, открыл, что Чехов уходил от всех известных до него форм художественного обобщения, от поисков в человеке репрезентативного для «среды» в любом ее понимании, а брал Лаевского и Коврина, архиерея и Надю Шумину во всей сложности их индивидуальных жизненных проявлений, что и создавало его, Чехова, картину времени в ее многоцветности, глубине и проникновенности. Вывод же самого исследователя оказался много уже, бедней того, что он же открыл. А. П. Чудаков решился лишь заключить, что Чехов ввел в свои изображения, кроме репрезентативного, *еще* и сугубо индивидуальное, и особая, совсем новая роль последнего у Чехова остается, таким образом, почти что не обнаруженной, во всяком случае не выделенной, хотя уже произнесены слова Паоло Пазолини о «реализме отдельного человеческого существа» [5] у Феллини, хотя весьма часто приводятся и помнятся слова Чехова из его письма от 2 февраля 1899 года И. И. Орлову о том, что он, Чехов, надежды свои возлагал на «отдельные личности, разбросанные по всей России там и сям».

По всей видимости, Чехов требует большей смелости, чем есть у нас сейчас, в обращении со старыми измерениями художественной выразительности, со старыми принципами и категориями искусствоведческого анализа. Так, очевидно, это обстоит и когда мы подходим к Чехову «со стороны» эпичности.

2

Да, Чехов был многим непосредственно связан со своими великими предшественниками, во многом подчас даже похож на них.

В «Даме с собачкой» читаем: «...прошло больше месяца, наступила глубокая осень, а в памяти все было ясно, точно расстался он с Анной Сергеевной только вчера. И воспоминания разгорались все сильней. Доносились ли в вечерней тишине в его кабинет голоса детей, приготовлявших уроки, слышал ли он романс или орган в ресторане, или завывала в камине метель, как вдруг воскресало в памяти все: и то, что было на молу, и раннее утро с туманом на горах, и пароход из Феодосии, и поцелуи. Он долго ходил по комнате и вспоминал, и улыбался, и потом воспоминания переходили в мечты, и прошедшее в воображении мешалось с тем, что будет. Анна Сергеевна не снилась ему, а шла за ним всюду, как тень, и следила за ним. Закрывши глаза, он видел ее, как живую, и она казалась красивее, моложе, нежнее, чем была; и сам он казался себе лучше, чем был тогда, в Ялте».

А вот «соответственное» как будто место из «Войны и мира» — о князе Андрее, смертельно раненном при Бородине, тоже воспоминания: «Он вспомнил Наташу, такою, какою он видел ее в первый раз на бале 1810 года, с тонкою шеей и тонкими руками, с готовым на восторг, испуганным, счастливым лицом, и нежность к ней еще живее и сильнее, чем когда-либо, проснулась в его душе. Он вспомнил теперь ту связь, которая существовала между ним и Анатолем Курагиным; он вспомнил все, и восторженная жалость и любовь к этому человеку наполнили счастливое сердце».

В обоих случаях прошлое здесь живет в воспоминаниях новой жизнью, воспоминания «работают», выводят человека из нынешнего его состояния куда-то дальше. Но у Толстого это прошлое само по себе, до того уже описано, представлено очень полно, и потому воспоминания светят отраженным светом от прежней реальности. В «Даме с собачкой» же первенство предоставлено самой, так сказать, материи воспоминаний, их движению, их переходу друг в друга, их связи между собой. Предмет изображения у Чехова, в сущности, иной, чем

[5] Федерико Феллини. Статьи. Интервью. Рецензии. Воспоминания. М., 1968. С. 95—96.

lib.pushkinskijdom.ru

у Толстого, чеховское изображение по сравнению с Толстым явно переориентировано. У Чехова сфера внутренней жизни человека как таковая обладает иной значимостью и значительностью.

И так это с самых ранних чеховских вещей. Мне уже приходилось писать,[6] что сотрудничество писателя в юмористических журналах избавило его от миссионерских устремлений глашатая истины, проповедника и пророка. Но оно же еще и свело его с самыми разными сторонами русской действительности, свело, как когда-то Некрасова тоже в годы литературной поденщины, с «углами» и темнотами жизни. При этом у него с самого начала наметился свой путь. И, скажем, уже в «Хамелеоне» внимание его сосредоточивалось на «хамелеонских» ходах очумеловской душонки, на том, как выказывают они, эти ходы, себя в поведении персонажа при смене версий о принадлежности набедокурившей собачки. Поведение как проявление движений души человека, а не особенностей той или иной «среды» — вот чеховский ракурс уже в самых ранних вещах писателя.

Чехов тонко и точно улавливал движения души в самом разном их качестве и содержании, не берясь, как правило, соотносить друг с другом разные, далекие друг от друга сферы жизни в одной и той же вещи. Картина действительности как целого возникает у раннего Чехова из совокупности многих, всех его рассказов. Хотя, когда это целое для тебя уже сложилось, уже в тебе живет, то ростки его в каждой из вещей по отдельности заметить нетрудно, они даже бросаются в глаза. При всей своей как будто нецелеустремленности и разбросе тем и персонажей, Чехов, уже и самый ранний, оказывается писателем удивительно целостным. Наверное, прежде всего благодаря тому, что целое для него — это все целое русской жизни времени, не менее того.

Исследователями выяснено, что, группируя свои ранние вещи поздней для томов марксовского издания, писатель руководствовался не столько хронологией их появления, сколько близостью выразившегося в них состояния жизни. Предпринимались даже попытки как-то это состояние жизни в разных томах марксовского собрания сочинений прямо обозначить.[7]

В первой же крупной своей вещи — в повести «Степь» Чехов решительно вышел и за такой предел — целое русской жизни времени. Разместив все происходящее в повести на бесконечном просторе степи, связав отдельные фигуры и эпизоды, по собственным его словам в письме Д. В. Григоровичу 12 января 1888 года, «как пять фигур в кадрили», т. е. только повторами и ритмическими возвращениями, писатель самое повествование пронизал и свободной связью разных времен русской истории.

Разграничение их, этих времен, не введено тут Чеховым принципиально — в его глазах все они сливаются в некое единство, где внутренние границы как бы уже и не существуют. К этому единству ощущали себя причастными и наиболее чуткие из современных Чехову его читателей. Репин, например, по поводу «Палаты № 6» писал ее автору: «Я поражен, очарован, рад, что я еще не в положении Андрея Ефимовича... *Да мимо идет чаша сия...*»[8]

Сам Чехов начиная с 1888 года строил повествование в своих вещах почти исключительно в ракурсе разных своих персонажей, свободно присоединяя эти различные ракурсы друг к другу. В одном из позднейших чеховских рассказов, «Студенте», особенно ценившемся самим писателем, сплетенность разных времен

---

[6] См. статью «О чеховском подтексте» в «Петербургском театральном журнале» (1993. № 1).

[7] См.: *Соболевская Н. Н.* О циклизации чеховской повествовательной прозы 1888—1895 гг. // Проблемы метода и жанра. Томск, 1977. Вып. 5.

[8] *Репин И. Е.* Письма к писателям и литературным деятелям. 1880—1929. М., 1950. С. 102.

lib.pushkinskijdom.ru

истории стала центральной темой вещи. Вопреки чеховскому обыкновению, она здесь даже впрямую провозглашена: «Прошлое, думал он, — говорится о герое, Иване Великопольском, — связано с настоящим неразрывною цепью событий, вытекающих одно из другого. И ему казалось, что он только что видел оба конца этой цепи: дотронулся до одного конца, как дрогнул другой».

Течение и единство исторического процесса наглядно предстает и в «Вишневом саде». Лопахин, несмотря на все свои попытки спасти вишневый сад для его владельцев Раневской и Гаева, по воле истории приходит в вишневый сад его новым хозяином. А Петя Трофимов и Аня убеждены, что на месте старого сада появится другой, лучше прежнего. Эта убежденность и внушает им бодрость и надежды. «Я с детства уверовал в прогресс...» — признавался Чехов в письме А. С. Суворину 27 марта 1894 года. И это была одна из тех немногих вер, которая его так и не покинула, или, верней, от которой он так и не отступился, как бы прогресс этот на его глазах ни шел и сколько бы его ни разочаровывал.

Мы уже сказали, что действие в первой зрелой чеховской повести разворачивается на просторе степи. Да, это, разумеется, потому что именно на этом бесконечном пространстве возможны были встречи с людьми самыми друг от друга далекими: тут можно было поставить перед Егорушкой Варламова и графиню Драницкую, Мойсея Мойсеича и Дымова... Но еще степь была овеяна дыханием множества стародавних преданий и легенд, и они вошли в самый строй повествования, о чем очень хорошо, поэтично рассказано в «Книге о Чехове» Михаила Громова. Да, поэтично — именно так, не по-научному хочется это назвать. «„Степь“ — повесть о русской земле, в известном смысле — иносказание, возвращение на круги своя, на большую дорогу истории, на этот древний путь, пересекающий степь из конца в конец — начало его у истока времен, а конец — за их далью...» [9]

Чеховская степь — это также и мир свободной, не изуродованной и не стесненной цивилизацией природы. Природы, обнимающей, охватывающей собой и человека. Мир Чехова включает в себя человека, но не исчерпывается им, не упирается в него. Всячески и многократно предостерегая писателей, своих современников, от плоского, грубого антропоморфизма, Чехов сам ставил животных, птиц в один ряд с людьми. Одушевленный мир был для него бесконечно разно- и многообразен.

6 марта 1888 года он писал А. Н. Плещееву: «Холодно чертовски, а ведь бедные птицы летят в Россию! Их гонит тоска по родине и любовь к отечеству; если бы поэты знали, сколько миллионов птиц делается жертвой тоски и любви к родным местам, сколько их мерзнет на пути, сколько мук претерпевают они в марте и в начале апреля, то давно воспели бы их. Войдите вы в положение коростеля, который всю дорогу не летит, а идет пешком, или дикого гуся, отдающегося живым в руки человека, чтобы только не замерзнуть...» И заканчивается весь этот пассаж, где каждое слово говорит о птицах как бы о сознательных существах, будто о людях, возгласом такого же рода: «Тяжело жить на этом свете!». А. М. Линин, сопоставивший разные редакции «Степи», обнаружил, что, сокращая подчас действия, речи и психологическое самовыявление персонажей, писатель неизменно оставлял нетронутыми все пейзажные описания:[10] в них по преимуществу сосредоточивалось чеховское воссоздание чувства единства мира, единства хода истории.

Для второго отдельного издания «Каштанки» Чехов дополнил ее главой «Беспокойная ночь», где рассказал о встрече животных — героев рассказа впервые в их жизни со смертью, о рождении у них страха перед ограниченностью наперед

[9] *Громов Михаил.* Книга о Чехове. М., 1989. С. 185.
[10] См.: А. П. Чехов и наш край. Ростов-на-Дону, 1935. С. 157.

lib.pushkinskijdom.ru

собственного их земного бытия: «Тетке было страшно. Гусь не кричал, но ей опять стало чудиться, что в потемках стоит кто-то чужой. Страшнее всего было то, что этого чужого нельзя было укусить, так как он был невидим и не имел формы». Глава эта в составе рассказа казалась самому писателю для сюжета не вполне органичной, и он предлагал Суворину, если это понадобится, ее исключить. И все-таки написал ее и сохранил, наделив своих животных персонажей таким образом сложной, близкой к человеку душевной организацией.

А в «Степи» знаменитый плач травы, «торжество красоты, молодость, расцвет сил и страстная жажда жизни» «чудятся» в равной мере «в трескотне насекомых, в подозрительных фигурах и курганах, в глубоком небе, в лунном свете, в полете ночной птицы, во всем, что видишь и слышишь».

«Мир» у Толстого — одна из форм сугубо и исключительно человеческого существования, выделяемая даже из всех иных его же, человеческого существования, форм. Мир у Чехова — это все люди со всеми условиями их пребывания на земле. И вместе со всем, среди чего они живут. Путь вниз тут ведет к тому «шкафику», который сразу же узнала Раневская, вернувшись из Парижа в свое имение и к которому обратится с известным монологом Гаев, когда захочет отвлечь Раневскую от горестных ее парижских воспоминаний. Путь наверх — это виде́ние ее матери, неожиданно возникающее перед Раневской, или мучительная, страшная игра воображения, посещающая Коврина в «Черном монахе».

Чехов проходит обоими этими путями, раздвигая границы подвластного изображению. И каждый персонаж тут вносит в произведение свой круг отношений и связей. «Индивидуальности у Чехова расплываются в группу лиц без центра», — констатировал Вс. Мейерхольд, имея, очевидно, в виду незакрепленность чеховских персонажей за какой-нибудь определенной «средой».[11]

В современной Чехову зарубежной литературе тоже раздвигался предел изображений. Золя, к примеру, усматривал ограниченность Стендаля в том, что он изображал лишь то, что уже умел объяснить. Но у самого Золя расширение поля изображения вело, как правило, к развертыванию лишь обусловленности характера, вводило новые параметры детерминирования — реализм оборачивался сплошь и рядом натурализмом, характер, пусть и по новым линиям, но все больше загонялся в «среду», растворялся, а то и терялся уже, в сущности, в ней.

Рецензируя в журнале «Театр» книгу Б. Зингермана «Театр Чехова и его мировое значение», И. Борисова тонко подметила, что у Чехова уже в «Иванове» «конфликт между героем и его окружением возникает... не из-за тех или иных намерений героя, а вследствие недостатка намерений. Другие не могут простить Иванову отсутствие мотивов, которые движут их собственными поступками. Ушлые уездные люди — шваль безвременья — подсовывают, подкладывают Иванову ложные мотивы поведения, как удирающий от погони вор подкидывает украденную вещь постороннему, ничего не подозревающему человеку. Действующие лица в „Иванове“ заняты „охотой за мотивами“, которыми следует объяснить внезапную публично обнародованную душевную драму героя. Так начинается сюжет отхода от старой театральной системы — ликвидация самых мотивов поступков и действия, прежних мотивов».[12]

Этот «отход от старой театральной системы» был вместе с тем и ходом к эпичности: ведь именно эпосу в любых его исторических модификациях свойственна замена мотивов определенных и близлежащих, сугубо конкретных менее определенными, менее явными и более глубоко лежащими причинами и основаниями поступков и действий. И вот уже в «Трех сестрах» трудно, если не

[11] *Мейерхольд В. Э.* Статьи. Письма. Речи. Беседы. М., 1968. Ч. 1. С. 205.
[12] Театр. 1989. № 11. С. 184.

lib.pushkinskijdom.ru

невозможно, назвать причину того, что сестры Прозоровы так и не вернулись в Москву. А в «Вишневом саде» никак не возложишь на Лопахина вину за утрату Раневской и Гаевым вишневого сада.

В связи с последним событием — продажей вишневого сада — никак не отделаться от ощущения, что оно, так горестно обитателями имения переживаемое, и словно бы освободило их, хотя и не очень понятно, от чего и для чего. Все они стоят перед лицом какой-то глубокой перемены их судьбы. Глубокой и манящей, хотя и страшной. Думается, это обстоятельство вошло — по крайней мере как момент — и в ту характеристику, какую дал атмосфере «Вишневого сада» Вс. Мейерхольд. Он писал Чехову 8 мая 1904 года: «В третьем акте на фоне глупого „топотания" — вот это „топотание" нужно услышать — незаметно для людей входит Ужас: „Вишневый сад продан". Танцуют. „Продан". Танцуют. И так до конца. Когда читаешь пьесу, третий акт производит такое же впечатление, как тот звон в ушах больного в вашем рассказе „Тиф". Зуд какой-то. Веселье, в котором слышны звуки смерти».[13] Мейерхольд же и объяснил, что не потому «вишневый сад продан», что «танцуют», но напротив — потому «танцуют», что «продан».

Конечно же, сами герои последней чеховской пьесы, наверное, очень бы удивились и даже обиделись, услышав такое о себе, потерявших навсегда вишневый сад и бесконечно искренне оплакивающих его. Но мы уже знаем (решаюсь еще раз отослать читателя к своей статье «О чеховском подтексте»), что чеховские люди о многом в себе и не догадываются, а создатель их от своих заключений на этот счет безусловно отказывался, и никакие неподвижные установки над ним не тяготели (Горькому при их знакомстве Чехов увиделся первым свободным и ничему не поклоняющимся человеком [14]).

Мы твердо помним, к примеру, как неблагоприятен был у Чехова устойчивый быт для свободного выявления человека, для осуществления личности. Но вот безбытность отношений Гурова и Анны Сергеевны в «Даме с собачкой» создает, оказывается, особую и, может, особенно пагубную для судьбы этих отношений монотонность.[15]

У Толстого человек больше того, что он сам о себе знает, что можно в нем предположить. И Соня на святочном катании не равна самой себе, какой она является обычно, а Наташа в пляске знает и умеет и то, чего знать и уметь вроде бы никак и ниоткуда не может. Но и Соня, и Наташа переживают тут звездный час *своего* существования, о чем все или почти все известно Толстому. Чеховские же люди могут отдаться самым неведомым в них прежде им самим внутренним побуждениям. И потому Чехов никак не мотивирует преображения Лаевского в финале «Дуэли», не завершает судеб Егорушки в «Степи» или Лаптева и Юлии в «Трех годах», не сообщает ничего окончательного о героях «Ариадны» или «Невесты» и даже прямо отмечает это. Процесс жизни продолжает свое течение, и совсем неизвестно, что еще могло или может произойти...

Воссоздание непрерывности, бесконечности жизненного процесса в произведениях Чехова, обращенных к сцене, снесло в них привычное для сцены, обязательное еще и у Островского деление на явления, придало новый совсем смысл сценическим паузам. В чеховских постановках МХТ, «формально прерывая действие, фактически паузы Станиславского и Немировича выполняли прямо противоположную роль: они... придавали действию непрерывность, текучесть, всеобъемлющую целость „настроения", связывали воедино и реплики персонажей, и „голоса природы", и сопровождавшие их речи и звуки, до-

[13] Лит. наследство. 1960. Т. 68. С. 448.
[14] М. Горький и А. Чехов. Переписка. Статьи. Высказывания. М., 1951. С. 36.
[15] См. об этом в статье С. Ваймана «Художественная атмосфера» (Театр. 1992. № 9).

lib.pushkinskijdom.ru

носившиеся из других комнат. Паузы продлевали эмоцию, только что высказанную, предваряли эмоцию, которой еще предстояло выразить себя в слове или поступке».[16]

Эпичен Чехов оказывался, чего ни коснись, во всем своем, так сказать, «составе».

[16] *Рудницкий К. Л.* Русское режиссерское искусство. 1898—1907. М., 1989. С. 90.

ПЕРЕПИСКА Л. И. ШЕСТОВА С А. М. РЕМИЗОВЫМ

(ВСТУПИТЕЛЬНАЯ ЗАМЕТКА, ПОДГОТОВКА ТЕКСТА И ПРИМЕЧАНИЯ И. Ф. ДАНИЛОВОЙ И А. А. ДАНИЛЕВСКОГО)

(Продолжение) *

126

3.3.25
Paris

Дорогой Лев Исаакович
соскучился я ⟨п⟩о тебе
собираюсь к тебе и книжки
принесу и свою, только что
вышла.[1]
Ведь больше месяца прошло с вечера моего [2]
(ч⟨то⟩б его никогда не вспоминать!)
Сидел дни и ночи
— кончил «С ОГНЕННОЙ ПАСТЬЮ».[3]
Теперь положил себе весь великий пост
посвятить окончанию временника
«Взвихренная Русь» [4]
Думал повидать тебя в воскресенье у Буайэ,[5]
и не пришлось: задержали.
На той неделе напишу и приду непременно
Анне Елеазаровне и детям поклон
от Серафимы Павловны
поклоны всем
Алексей Ремизов.

[1] Вероятно, имеется в виду книга «Зга. Волшебные рассказы» (Прага: «Пламя», 1925). Возможно также, что Ремизов подразумевает здесь немецкий перевод своей повести «Пятая язва» («Die fünfte Pflage»), выполненный К. Розенберг (см. прим. 3 к п. 115) и опубликованный мюнхенским издательством «Propyläen Verlag» в 1925 году отдельной книгой.

[2] Вечер Ремизова состоялся 23 января 1925 года и проходил в зале «Лютеция» на бульваре Распай д. 43 (см. об этом: *С. Л.* Вечер Алексея Ремизова // Последние новости (Париж). 1925. 21 янв. № 1454. С. 3). Накануне вечера, 22 января 1925 года, Шестов писал Н. А. Бердяеву: «Собираетесь вы завтра (в пятницу, 23-го января) на вечер Ремизова? Приходите — будет очень интересно. Кроме самого Ремизова — участвуют Плевицкая, Могилевский, Александрович» (цит. по: *Баранова-Шестова Н.* Жизнь Льва Шестова. Т. I. С. 295).

* 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; № 4. С. 147—158.

lib.pushkinskijdom.ru

[3] Это произведение Ремизова, состоящее из ряда небольших новелл, построено на материалах биографии С. П. Ремизовой-Довгелло. Писатель работал над ним в 1924—1925 годах. Тогда же отдельные новеллы публиковались в пражском журнале «Воля России» (1924. № 14/15—18/19; 1925. № 1—3) под общим заглавием «С огненной пастью». Впоследствии под тем же названием составило вторую часть книги «Оля» (Париж: «Вол», 1927) и первую часть книги «В розовом блеске» (Нью-Йорк: Изд. им. Чехова, 1952).

[4] Первая по времени создания и публикации книга большого автобиографического цикла Ремизова, охватывающая период с осени 1916-го по август 1921 года. Работа над ней началась еще в России в 1917 году и затем продолжалась в Берлине и Париже. На протяжении всего этого периода отдельные части «временника» публиковались в периодических изданиях (см. прим. 7, 8 и 13 к п. 97), а в 1927 году в Париже издательство «ТАИР» выпустило «Взвихренную Русь» отдельной книгой.

[5] П. Буайе. См. прим. 1 к п. 117.

127

20.3.25
пятница

Дорогой Лев Исаакович

— Comment, vous lisez pendant que le ragoût brûle!
— L'odeur du brûlé ne m'incommode pas

Хотелось бы мне придти к тебе сегодня часов в 9-ь вечера можно ли?
St. Joachime
Vendredi [1]

Если можно, не извещай,
если нельзя, напиши
Я положил себе зарок кончить Взвихренную Русь [2]
до Пасхи и сегодня у меня
мой (обезьяний) Mi-Carême [3]
Серафима Павловна кланяется
от обоих — Анне Елеазаровне
Алексей Ремγзов

новая моя подпись
с ижицей (γ)
A. Remizov
120 bis Av. Mozart
5 Villa Flore
Paris XVI[e]

[1] — Как! Вы читаете в то время, как рагу горит!
— Запах горелого не мешает мне.
Св. Иоахим
Пятница (фр.)

[2] См. прим. 4 к п. 126.

[3] Полу-пост (фр.).

lib.pushkinskijdom.ru

128

31.3.25
Paris

Дорогой Лев Исаакович

Genève, 30 mars. — On mande d'Arlesheim que le docteur Rudolf Steiner, le chef des anthroposophes, fondateur du Goetheanum, est mort hier matin

Le Matin, Mardi 31 Mars 1925 № 13186 [1]

Это я узнал, как вернулся от тебя домой
Я его один раз слышал в Берлине 21-го г⟨ода⟩.[2]
Ничего подобного я не слыхал от человека:
не то, что он говорил, а как
он говорил к [3] концу лекции —
такого исступления
я не представлял себе:
слова перехлестывали слова
и фраза переливалась за фразу
Казалось, или вспыхнет
или упадет в бесчувствии.

Алексей Ремизов

Кланяюсь Анне Елеазаровне
поклоны от Серафимы Павловны

обрати внимание
на ижицу
Y

[1] Женева, 30 марта. — Из Арлесхайма сообщают, что доктор Рудольф Штейнер, глава антропософов, основатель Гётеанума, умер вчера утром. Лё Матен, Вторник 31 Марта 1925 № 13186 (фр.). Штейнер Рудольф (1861—1925) — немецкий философ-мистик; на основе натурфилософии Гёте и достижений современной немецкой философии, в том числе «философии жизни» Ф. Ницше, разработал собственное учение о человеке как носителе «тайных» духовных сил, которые необходимо раскрыть (антропософию). В 1913 году основал Антропософское общество с центром в швейцарском г. Дорнахе, где был построен Гётеанум — специальное здание для представления мистерий, чтения лекций и занятий эвритмией. Его последователями и учениками были многие русские, в том числе и некоторые знакомые Ремизова (А. Р. Минцлова, Андрей Белый, М. В. Сабашникова и др.). Именно этим объясняется интерес писателя к личности самого Штейнера.

[2] Вероятно, Ремизов присутствовал на публичной лекции Р. Штейнера «Anthroposophie und Wissenschaft» («Антропософия и наука»), прочитанной 19 ноября 1921 года в Берлине в зале филармонии. Наряду с другими берлинскими «языковыми ассоциациями» писателя эта лекция упоминается в его книге «Кукха. Розановы письма» (Берлин, 1923. С. 103).

[3] Предлог вписан над строкой вместо не зачеркнутого в рукописи предлога «в».

129

23.4.25
Paris

Дорогой Лев Исаакович, сегодня твоя лекция [1] сейчас прочитал в Днях [2]
Эти великие умы рецензию
М. О. Гершензона [3] не захотели печатать
взял Святополк-Мирский,[4] поговорит с Персом [5] (Sir Bernard Perce)
ч⟨то⟩б⟨ы⟩ поместить по-английски в Slavonic Review.[6]
Ему очень понравилась. И ведь действительно, написано хорошо.
Опять были всякие козни. И объяснения.* Серафима Павловна тебе расскажет.

lib.pushkinskijdom.ru

«В(з)вихрённую Русь» кончил.[7] И чувствую, надорвался. Расползаюсь. Все вдруг заболело. И никаких денег. Выхожу только здесь пройти: проверить, как весна (как всегда неизменно!)

листья зеленые тянет и
лица молодит
И домой, к камину

Серафима Павловна
кланяется тебе
Алексей Ремизов

* Ну разве я виноват, что молодые писатели в России (и коммунисты и не коммунисты) пишут под меня[8]

я не искал никогда никакой славы и меня «публика» не читала и никакой рекламы

[1] 23 апреля 1925 года Шестов прочел лекцию «Наука и Библия» на открытом заседании Религиозно-философской академии в Берлине, где находился с 5 апреля (см. об этом: *Баранова-Шестова Н.* Жизнь Льва Шестова. Т. I. С. 326). С этим докладом он выступал также 1 февраля 1925 года у Н. А. Бердяева в Кламаре на заседании парижской Религиозно-философской академии (см.: Там же. С. 294—295).

[2] См. прим. 1 к п. 115.

[3] О какой рецензии идет речь, установить не удалось. М. О. Гершензон (см. прим. 5 к п. 86) умер 19 февраля 1925 года, и вскоре Шестов опубликовал в журнале «Современные записки» (1925. № 24. С. 237—245) некролог «О вечной книге. Памяти М. О. Гершензона».

[4] кн. Святополк-Мирский Дмитрий Петрович (1890—1939) — литературный критик. Был офицером Белой армии. После 1920 года оказался в Афинах, а затем в 1921 году поселился в Англии, где читал лекции о русской литературе в Лондонском университете и в King's College. Автор многочисленных исследований, в том числе и не утратившей научной ценности до настоящего времени книги «История русской литературы» (1926). В 1922 году стал одним из деятельных участников движения «евразийцев» (см. прим. 20 к п. 106), и с 1926-го по 1928 год вместе с П. П. Сувчинским и С. Я. Эфроном редактировал евразийский журнал «Версты», выходивший при ближайшем участии Ремизова и Шестова. В 1931 году вступил в английскую компартию, а в 1932 году с помощью А. М. Горького вернулся в Советский Союз. В декабре 1938 года был арестован и отправлен в лагерь на Колыму, где вскоре умер. О взаимоотношениях Шестова и Святополк-Мирского в период издания «Верст» см.: *Баранова-Шестова Н.* Жизнь Льва Шестова. Т. I. С. 332.

[5] Кого имеет в виду Ремизов, установить не удалось.

[6] Подразумевается журнал «The Slavonic and East European Review», выходящий в Лондоне с 1922 года. В 1920-е годы в нем были опубликованы переводы двух рассказов Ремизова (см. об этом: Bibliographie des oeuvres de Alexis Remizov. P. 55, 59, 245).

[7] См. прим. 4 к п. 126 и п. 127.

[8] О влиянии стилистической манеры Ремизова на творчество писателей, стоявших у истоков советской литературы см., например: *Эйхенбаум Б.* 1) Страшный лад // Русская молва. 1913. 17(30) июля. № 213. С. 4; 2) Литература. Л., 1927. С. 214; *Троицкий В. Ю.* Стилизация // Слово и образ. М., 1964. С. 167; *Ершов Л. Ф.* Русский советский роман. Национальные традиции и новаторство. Л., 1967. С. 44, 46, 55—57, 189, 191; *Федин К.* Горький среди нас. М., 1968. С. 118; *Овчаренко А.* М. Горький и литературные йскания XX столетия. М., 1971. С. 99—100; *Белая Г. А.* Закономерности стилевого развития советской прозы двадцатых годов. М., 1977. С. 34—37, 42, 44, 47, 55; *Андреев Ю.* О писателе Алексее Ремизове // Ремизов А. М. Избранное. М., 1978. С. 33; *Чудакова М. О.* Поэтика Михаила Зощенко. М., 1979. С. 120—127; *Лидин В.* Люди и встречи. Страницы полдня. М., 1981. С. 233; *Яновский Н. Н.* Вячеслав Шишков. М., 1984. С. 49; *Крюкова А.* А. М. Горький и А. М. Ремизов. (Переписка и вокруг нее) // Вопросы литературы. 1987. № 8. С. 211. Эта тема неоднократно затрагивалась и в работах зарубежных исследователей. См.: *Mirsky D. S.* Contemporary Russian Literature. 1881—1925. New York, 1926. P. 281, 283; *Gorlin M., Bloch-Gorlina R.* Études littéraires et historiques. Paris, 1957. P. 163; *Lo Gatto E.* Storia della letteratura russa contemporanea. Milano, ⟨1958⟩. P. 385, 395, 400—401, 404, 412, 417; *Zavalishin V.* Early soviet writers. New York, ⟨1958⟩. P. 104, 185, 195, 222, 245, 281, 282, 324, 329; *Struve G.* Geschichte der Sowjetliteratur. München, ⟨1958⟩. S. 27, 50, 52, 56, 84, 113, 117, 119; *Slonim M.* From Chekhov to the Revolution: Russian Literature 1900—1917. New York, 1962. P. 231, 233; *Holthusen J.* Russische Gegenwartsliteratur. Bern; München, ⟨1963⟩. Bd. 1. S. 76, 106, 142; *Очадликова М.* Причудливый мир Алексея Ремизова // Přednášky ve XIII. Běnu letní školy slovanských studii v roce 1969: Kolektiv.

lib.pushkinskijdom.ru

Praha, (1969). S. 256; *Слоним М.* «Воля России» // Русская литература в эмиграции. Питсбург, 1972. С. 295; *Carden P.* Ornamentalism and Modernism // Russian Modernism: Culture and the Avant-Garde. 1900—1930. Ithaca and London, 1976. P. 54—64; *Дрозда М.* Художественно-коммуникативная маска сказа // Зборник за славистику. Beograd, 1980. № 18. С. 41, 47; *Митропан П.* Живот ван живота: А. М. Ремизов из личног угла // Летопис Матице српске. Нови Сад, 1981. Кн. 428. Св. 5. С. 745; *Филиппов Б.* Заметки об Алексее Ремизове (Читая «Взвихренную Русь») // Русский альманах. Париж, 1981. С. 227; *Ebert Ch.* Nachwort // Remisow A. Schwestern im Kreuz: Erzählungen und ein Roman. Berlin, (1982). S. 361; *Pomorski A.* Poslowie // Remizow A. Siostry krzyżowe. Warszawa, 1985. L. 181; *Ebert Ch.* Symbolismus in Russland: Zur Romanprosa Sologubs, Remisows, Belys. Berlin, 1988. S. 111, 113; *Казак В.* Энциклопедический словарь русской литературы с 1917 года. London, 1988. P. 642.

130

15.5.25 Paris

Дорогой Лев Исаакович

все хотел тебе написать и послать тебе о твоем вечере в Берлине [1]
и никак не мог:
у Серафимы Павловны опять припадок был печени, хочу верить, чтобы завтра
поднялась.
Ну, а я совсем запутался и уж не «творю никаких безобразий».
Я получил от Crémieux [2] печатное (на машине) о Конгрес(с)е.
Хочу тебя попросить: *возьми меня с собой* [3]
22 mai (*пятница*)
a 21 h(*eure*) *30 réception* [4]
на Chevreuse
(на этот вечер бесплатно)
мне хочется посмотреть,
какие писатели
Должен ли я извещать об этом Crémieux или достаточно
от него извещения, чтобы придти на вечер?
(Потом я должен 10 frs внести членский взнос за 1924—25
а куда направлять, не знаю надо до 20^го^)
От Boyer [5] ответа еще нет.
Серафима Павловна кланяется тебе
Анне Елеазаровне и всем твоим ПОКЛОНЫ.
Алексей Ремизов
с кинематографом не выходит: статистом очень дешево и надо танцевать всякие человеческие [6] танцы, хоть и в гномическом виде.[7]

[1] Кроме лекции «Наука и Библия» в Религиозно-философской академии (см. прим. 1 к п. 129) Шестов прочел в Берлине лекцию «Исторический жребий Спинозы» в Союзе русских евреев (см. об этом: *Баранова-Шестова Н.* Жизнь Льва Шестова. Т. I. С. 326). Вероятно, Ремизов намеревался послать Шестову посвященную этим двум лекциям заметку Г. Л. Ловцкого «На докладах Льва Шестова», которая была опубликована 9 мая 1925 года в берлинской газете «Дни» (№ 760).

[2] В. Crémieux. См. прим. 2 к п. 114.

[3] Здесь и далее текст, выделенный нами курсивом, подчеркнут Ремизовым.

[4] в 21 час 30 (минут) прием (фр.). Вероятно, речь идет о приеме, устраиваемом французским ПЕН-клубом или издательством «Галлимар».

[5] П. Буайе. См. прим. 1 к п. 117.

[6] Слово вставлено сверху.

[7] Очевидно, речь идет об одном из многочисленных фантастических проектов Ремизова зарабатывать средства к существованию каким-либо иным способом, лежащим вне сферы его писательской деятельности. Ср., например, аналогичный пассаж в п. 121, где говорится о желании служить в цирке.

lib.pushkinskijdom.ru

131

30.5.25

Дорогой Лев Исаакович

в понедельник наступает срок платить за квартиру
ничего нет и нечего заложить
не набежало ли чего у Семена Владимировича [1]
Алексей Ремизов

от Серафимы Павловны
поклон.

Открытое письмо. Отправлено по адресу: 41 Rue de l'Abbé-Grégoire Paris VI[e].
[1] С. В. Лурье. См. прим. 1 к п. 28 и прим. 9 к п. 96.

132

14.6.25

Дорогой Лев Исаакович

Чтение придется отложить. Если зайдет Слонимский [1] скажи ему, а он Мочульскому [2] скажет
от Серафимы Павловны поклон
Кланяюсь твоим
А. Ремизов Benjamin Peret [4] — оказался сюрреалистом. Я о тебе ему расскажу в моих ответах

если можешь в четверг 18[го] Семену Владимиро⟨вичу⟩ [3] пишу

Справа над словами «если можешь в четверг» помета рукой другого лица: «14.6.25».
[1] Вероятно, речь идет о Николае Леонидовиче Слонимском (1895—?) — музыковеде, композиторе и дирижере, близком друге Балаховских, которые приютили его в годы гражданской войны у себя в Киеве, где он, по-видимому, и познакомился с Шестовым. См. его воспоминания об этом периоде в кн.: *Баранова-Шестова Н.* Жизнь Льва Шестова. Т. I. С. 160—163. С 1923 года Слонимский жил в США, но, возможно, приезжал в Париж.
[2] Мочульский Константин Васильевич (1892—1948) — один из крупнейших филологов Русского зарубежья, историк литературы, сотрудничал в парижских журналах «Современные записки» и «Звено». Частый гость в доме Ремизова в Париже, автор ряда рецензий на его произведения (см.: *Aronian S.* Critical and Bibliographical Literature on A. Remizov // Russian Literature Triquarterly. 1985. № 18. P. 215).
[3] С. В. Лурье.
[4] Пере Бенджамин (Péret Benjamin; 1899—1959) — французский писатель, один из основателей сюрреализма.

133

1925 г⟨од⟩ 3 июля

Дорогой Лев Исаакович, хочу Вам рассказать горе мое опять: *я денег не получу за свои лекции.*[1] Была вчера Кончаловская [2] и объяснила, она спрашивала у Boyer, [3] — оказывается, он пропустил какое-то собрание, где должна была идти речь о деньгах, и теперь 1) или совсем не выдадут 2) или выдадут зимой. А лекции с осени я все-таки должна читать, [4] как она говорит. Вот горе-то горькое, у Аренсберга [5] тогда 500 fr. одолжили с обещанием вернуть, как только я получу. А я и не получу. И где взять, чтоб ему отдать, неизвестно. Да вообще и чем жить неизвестно. Как по-разному люди устроены: если бы я была на

lib.pushkinskijdom.ru

месте Boyer, я бы просто на стену бы лезла, ведь слово, значит, ничего не стоит. Конечно, люди, живущие на чужой земле и не имеющие возможности на свою землю ступить, беззащитны. Даже говорить нельзя громко о таком. Или Бог от нас отвернулся? и налетели злые силы, последнее отбирают. Это я Вам пишу так, надо же душу облегчить хоть тем, что сказать, и кому, кроме Вас, скажешь?

До свидания, Лев Исаакович

С⟨ерафима⟩ П⟨а⟩вл⟨овна Ремизова-Довгелло⟩ [6]

Очень Серафима Павловна расстроена. Если будет хоть как-нибудь посветлее, придем завтра на твое чтение [7]

Посылаю тебе билет в цирк Саламонского.
Если не воспользуешься, отдай хоть Шлецеру,[8]
он цирк любит. А то жалко билет пропадет
Место стоячее, но все видно. Если пораньше
заберешься

Алексей Ремизов

[1] Речь идет о курсе лекций «Русская палеография», который был прочитан С. П. Ремизовой-Довгелло в Школе восточных языков в 1924—1925 учебном году (см. об этом п. 117, п. 118 и прим. 4 к п. 122). Слова, выделенные нами курсивом, подчеркнуты в тексте.

[2] По свидетельству В. П. Никитина, Кончаловская была старейшей лекторшей отделения русского языка в Школе восточных языков и умерла в 1957 году (см.: *Никитин В. П.* «Кукушкина». (Памяти А. М. Ремизова). Воспоминания / Публ. Н. Ю. Грякаловой // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1990 год. СПб., 1993. С. 293).

[3] П. Буайе. См. прим. 1 к п. 117 и п. 118.

[4] С. П. Ремизова-Довгелло читала курс славяно-русской палеографии в Школе восточных языков в течение пятнадцати лет с 1924-го по 1939 год.

[5] Знакомый и кредитор Ремизовых.

[6] Далее следует приписка А. М. Ремизова. Рядом с его текстом справа рукой неустановленного лица дважды приписана дата «3.7.25».

[7] Имеется в виду доклад Шестова «Творчество из ничего. (Антон Чехов)», прочитанный 4 июля 1925 года на литературном вечере, организованном Союзом молодых писателей. См. об этом: *Баранова-Шестова Н.* Жизнь Льва Шестова. Т. I. С. 327.

[8] Б. Ф. Шлецер. См. прим. 7 к п. 114.

134

7.7.25
Paris

Дорогой Лев Исаакович

Д⟨олжно⟩ б⟨ыть⟩ в письме Серафимы Павловны [1] было неясно сказано. С Б⟨уайе⟩ [2] на письмо он НЕ ответил, а была Конч⟨аловская⟩, [3] говорила, что ввиду того, что Б⟨уайе⟩ так много делает для рус⟨ских⟩, надо его извинить — а извинить в том, что осенью, занятый своим юбилеем, он пропустил собрание, на котором утверждались кредиты, и С⟨ерафима⟩ П⟨авловна⟩ в список не попала.

И стало быть, денег она никаких не получит и не может получить, п⟨отому⟩ ч⟨то⟩ Минис-

lib.pushkinskijdom.ru

терство не выдало, а не выдало, п⟨отому⟩ ч⟨то⟩
не было представления (зачисления в списки)
Ну что после этого можно делать и о чем еще говорить?
Хорошо еще Аренсберг [4] — под жалованье С⟨ерафимы⟩ П⟨авловны⟩ — поверил мне только [5] 500 frs, а не 3000 frs!
А вот поверит ли Аренсберг, когда я начну ему объяснять!
Серафима Павловна кланяется тебе
Алексей Ремизов

[1] См. п. 133.
[2] П. Буайе. См. прим. 1 к п. 117. Рядом с его инициалом справа изображен «крест» (две перекрещивающиеся диагонали).
[3] См. прим. 2 к п. 133.
[4] См. прим. 5 к п. 133.
[5] Слово вписано сверху.

135

25.7.25
Paris [1]

Дорогой Лев Исаакович

пишу тебе донесение из обезьяньей вежи
все по-старому: Кульман [2] уехал и свидание не сост⟨о⟩ялось, он написал Буайэ [3] (так написал он Чернадскому [4]) Семен Владимирович [5] обещал зайти в пятницу, не пришлось. Был С⟨емен⟩ Вл⟨адимирович⟩, принес от Доброго [6] за август заплатить.
Таня [7] перевела о тебе, передам для Les philosophies. [8] А больше она сейчас переводить не может. Но относительно большого сбора надежды плохие.
Все разъезжаются и женятся
Сижу на бобах, была гроза, а сегодня дождик и похолоднее
Сижу в фуфайке. Буду переписывать из «Взвихренной Руси» [9]
Надоело ужасно. Читаю старые №№[a] Les nouvelles litteraires [10] для образования и практики языка.
Кланяемся оба Анне Елеазаровне
Печатают меня в «chroniques du jour» *[11] в каждом № . № стоит 5 frs. Покупаю. Гонорар не полагается.
Серафима Павловна кланяется
* это такой журнал с Picasso.[12]
Померла Аделаида Казимировна.[13]

Открытое письмо. Отправлено из Парижа по адресу: Pension Kremer. Châtel-guyon (Puy-de-Dôme). Летом 1925 года Шестовы жили на курорте Шатель-Гюйон в пансионе «Кремер». Анна Елеазаровна имела здесь медицинскую практику в летние месяцы начиная с 1923 года. И с 1924 года Шестов приезжал к ней на отдых, как только заканчивал дела в Париже. См. об этом: *Баранова-Шестова Н.* Жизнь Льва Шестова. Т. I. С. 308. Т. II. С. 263.
[1] Под датой помещена монограмма-рисунок (см. прим. 22 к п. 97). Чуть ниже изображен символ, которым у гностиков принято обозначать божество — Абраксаса, являющегося одним из прообразов обезьяньего царя Асыки в приватной мифологии Ремизова. Подробнее об этом см., например: *Доценко С. Н.* Почему обезьяна кричит петухом. (Об одном мотиве у А. Ремизова) // Тезисы докладов научной конференции «А. Блок и русский постмодернизм». 22—24 марта 1991 г. Тарту, 1991. С. 76—78.

lib.pushkinskijdom.ru

[2] Н. К. Кульман. См. прим. 2 к п. 117.
[3] П. Буайе. См. прим. 1 к п. 117.
[4] О ком идет речь, установить не удалось.
[5] С. В. Лурье.
[6] А. Ю. Добрый. См. прим. 1 к п. 114.
[7] Имеется в виду дочь Шестова Татьяна Львовна Ражо (см. прим. 2 к п. 33).
[8] В этом журнале, руководимом Люсьеном Леви-Брюлем, с 1926 года публиковались работы Шестова. См.: *Баранова-Шестова Н.* Жизнь Льва Шестова. Т. I. С. 332—336. Т. II. С. 264, 276—278.
[9] См. прим. 4 к п. 126.
[10] «Les nouvelles litteraires, artistiques et scientifiques» — еженедельная парижская газета, выходящая с 1922 года; посвящена вопросам искусства и литературы. В 1920—1930-е годы в ней публиковались переводы рассказов Ремизова (см.: Bibliographie des oeuvres de Alexis Remizov. P. 46, 59, 72, 243).
[11] «Les chroniques du jour» — журнал искусства, издавался в Париже с 1919-го по 1929 год. В № 1 и 2 за 1925 год были опубликованы переводы рассказов Ремизова «Бебка» и «Перчатки». Впоследствии произведения писателя также печатались в этом издании. См.: Bibliographie des oeuvres de Alexis Remizov. P. 27, 34, 40, 48, 240.
[12] Благодаря художнику Н. В. Зарецкому П. Пикассо был знаком с рисунками Ремизова, которые высоко оценил. См. об этом: *Филиппов Б.* Заметки об А. Ремизове // Русский альманах. Париж, 1981. С. 222.
[13] А. К. Герцык. См. прим. 3 к п. 38. Умерла 25 июня 1925 года в Судаке.

136

1925 г⟨од⟩ 27 июля

Дорогой Лев Исаакович,
это я Вам хочу все написать, чтобы уж не было разговора. Семен Влад⟨имирович⟩ [1] достал денег, чтобы заплатить за август месяц, но больше, вероятно, он не может достать или во всяком случае очень не скоро. А квартиры ведь теперь сдаются, ну еще в сентябре труднее, но можно, а в октябре уже не достать квартир. Я думаю, что Семен Влад⟨имирович⟩ *не умеет* [2] этого делать. Я его люблю очень и верю в его к нам расположение и в его доброжелательство, но он не умеет, это я вижу ясно. Ведь эти деньги, чтобы заплатить за квартиру, он достал у Доброго.[3] А еще он разговаривал со Струве,[4] и тот ему сказал, что деньги можно получить, приехав в Прагу.[5] Из того, что Сем⟨ен⟩ Влад⟨имирович⟩ разговаривал со Струве, я и поняла, что он ничего не может сделать, не умеет. Что же может Струве? Мы хорошо знаем сына Струве, Глеба,[6] и знаем, что он нуждается — если бы Струве мог что-нибудь, то наверно сыну своему сделал бы. А насчет Праги мы ведь знаем хорошо, были там,[7] и согласны лучше погибнуть здесь, чем погибать там. Еще Сем⟨ен⟩ Вл⟨адимирович⟩ говорил о Clamart'е,[8] что вот Бердяев [9] и т. д. *Но ведь Бердяев может жить в Clamart'е, потому что он получает каждый месяц* $1\frac{1}{2}$ *тысячи франков,*[10] *на это можно жить, а мы ничего не получаем, и если бы забрались в Clamart, то с голоду подохли бы через неделю*, те неважные деньги, что зарабатываем, можем заработать только живя здесь. Что делать? Если суждено погибнуть, погибнем, выхода нет, у нас во всем мире нет никого. Но не надо еще раздражения прибавлять, ведь разговоры о Праге, Clamart'е только раздражают. Если бы Вы сказали, не можете ли Вы через день есть, это гораздо более приемлемо, чем Clamart и Прага. Плохо то, что денег нам не добыли, а разговор на весь Париж: m⟨ada⟩me Познер [11] мне рассказала, как нам будут деньги, что Вы это им говорили, а вчера совсем чужие люди радовались, что мы, наконец, будем иметь возможность квартиру нанять, что нам собрано 18 тысяч, m⟨ada⟩me Познер говорила мне 8 т⟨ысяч⟩, а уж чужие услышали 18, — пожалуй, через месяц будут поздравлять с 80 т⟨ысячами⟩. Здесь про деньги можно говорить только,

lib.pushkinskijdom.ru

когда в руках, а то только зло, как с теми 2 т⟨ысячами⟩, которые я не получила.[12] Это я Вам написала, чтобы не разговаривать об этом, ведь мы живем без отдыха, и так нервы едва держатся, так чтоб не раздражаться.

Привет Анне Елеазаровне Ваша СП [13]

25.7.25 [14]
Paris

Дорогой Лев Исаакович

вчера послал тебе открытку поздно ночью [15]
и ничего не успел приписать.

Да, мое внутреннее чувство: со «сбором» [16] ничего не выйдет. И не надо обольщат⟨ь⟩ся.

Я напишу доктору:[17] не потому пишу, ч⟨то⟩б попросить денег, а ч⟨то⟩б⟨ы⟩ не было ложного представления, будто что-то устраивается

Когда начинаются советы о перемене квартиры — советы воздушные, *не деловые* [18]
(п⟨отому⟩ ч⟨то⟩ деловое — это расчет: чему и какая цена и где что достать)
это один из явных признаков — «ничего не выйдет»

Париж
↓ Clamart
↓ водосточная труба (мокрицы)

Яша [19] взял переписывать на машине перевод Тани.[20]

М⟨ожет⟩ б⟨ыть⟩ (Семен Владимирович еще посмотрит) для Les Philosophie⟨s⟩[21] Таня переведет сказку «Клад» [22]
— сразу непонятно, в чем дело,
а на самом деле — СОН.

Некоторые сказки произошли из СНОВ.[23]

Кланяюсь Анне Елеазаровне
Алексей Ремизов

[1] С. В. Лурье.
[2] Здесь и далее текст, выделенный нами курсивом, подчеркнут С. П. Ремизовой-Довгелло.
[3] А. Ю. Добрый.
[4] П. Б. Струве. См. прим. 13 к п. 17. В этот период жил в Париже и редактировал газету «Возрождение».
[5] Вероятно, подразумевается денежное пособие, которое предоставлялось русским эмигрантам чешским правительством по инициативе президента Масарика в том случае, если они поселялись на территории Чехии.
[6] Струве Глеб Петрович (1898—1985) — литературовед, поэт, переводчик; выдающийся историк литературы, автор фундаментального труда «Русская литература в изгнании: опыт исторического обзора зарубежной литературы» (Нью-Йорк, 1956). В 1925 году жил в Париже и сотрудничал в редакции газеты «Возрождение». Подробнее о нем см.: *Лаппо-Данилевский К. Ю.* Глеб Струве — историк литературы // Русская литература. 1990. № 1. С. 99—107.
[7] Ремизовы побывали в Праге в 1924 году.
[8] Clamart (Кламар) — пригород Парижа.
[9] Осенью 1924 года Н. А. Бердяев перебрался из Берлина в Париж и поселился в Кламаре.

lib.pushkinskijdom.ru

[10] В этот период Бердяев руководил издательством «YMCA-Press» (вместе с П. Ф. Андерсоном и Б. П. Вышеславцевым).

[11] Очевидно, речь идет о жене С. В. Познера (см. прим. 6 к п. 102).

[12] Имеется в виду гонорар за чтение курса лекций «Русская палеография» в Школе восточных языков, который С. П. Ремизова не получила по вине П. Буайе (см. в связи с этим п. 133 и 134).

[13] С. П. Ремизова-Довгелло. Далее следует приписка А. М. Ремизова.

[14] Ошибка Ремизова. Следует читать: «27.7.25».

[15] По-видимому, открытка от 25.7.25 (п. 135) была отправлена только на следующий день, так как дата на парижском штемпеле «27 VII 1925».

[16] Речь идет о попытках С. В. Лурье собрать деньги для Ремизовых у состоятельных знакомых.

[17] М. Е. Эйтингон. См. прим. 6 к п. 104.

[18] Слова, выделенные нами курсивом, подчеркнуты Ремизовым.

[19] Я. С. Шрейбер. См. прим. 7 к п. 56 и прим. 3 к п. 96.

[20] О каком переводе Т. Л. Ражо идет речь, установить не удалось. Он упоминается также в п. 135.

[21] См. прим. 8 к п. 135.

[22] Сказка «Клад» входила в состав ремизовских сборников «Укрепа» (Птгр., 1916) и «Сказки русского народа, сказанные Алексеем Ремизовым» (Берлин, 1923). Сведениями о существовании каких-либо переводов этой сказки на другие языки мы не располагаем.

[23] Подобную мысль Ремизов высказал ранее в книге «Кукха. Розановы письма»: «Навострившись на снах, я заметил, что некоторые сказки есть просто-на-просто сны, в которых только не говорится, что „снилось“» (С. 116). Ср. также его дневниковую запись от 9 декабря 1956 года: «Сказка и сон — брат и сестра. Сказка — литературная форма, а сон может быть литературной формы. Происхождение некоторых сказок и легенд — сон» (цит. по: *Кодрянская Н.* Алексей Ремизов. С. 303).

137

1925 г⟨од⟩ 31 июля

Дорогой Лев Исаакович,

мы только что получили Ваше письмо и сразу же отвечаем. *Никогда мы не писали, что готовы поселиться в Clamart'e.*[1] Я писала, что Бердяев [2] может жить, п⟨отому⟩ ч⟨то⟩ имеет *весь прожиточный минимум.*[3] И совсем это не верно, что в Clamart'e квартиры вдвое дешевле. Бердяевская квартира, устроенная Трубецким,[4] — такое же исключение, как Ваша квартира, переданная Вам знакомыми.[5] Кроме квартиры надо еще есть и пить! И вот эту еду и питье мы *здесь* заработать можем, только *здесь*. Напр⟨имер⟩, я целую зиму давала уроки англичанам, получала гроши — 80 fr. в месяц, а в Clamart'e ничего бы не получала. Вот пришла к Ал⟨ексею⟩ Мих⟨айловичу⟩ переводчица, сидела долго, а в результате через 2—3 месяца он получит 200—300 fr.[6] Приезжал англичанин, пришел, сидел долго, а в результате в *1926 г⟨оду⟩* осенью Ал⟨ексей⟩ Мих⟨айлович⟩ получит 5 фунтов.[7] И так далее, масса примеров. Я надеюсь еще с осени уроки иметь, т⟨ак⟩ к⟨ак⟩ англичане в восторге от меня, как от учительницы. Только живя в Париже, мы *можем жить*. Были случаи, что у нас по неделе не было ни одного франка, и я шла к старухе моей, которая лет 30 живет в Париже,[8] и *на ее счет мы* брали самое необходимое, чтобы не умереть с голоду. И напрасно Вы насчитали 4—5 тысяч, которые мы будто бы будем получать: сегодня Ал⟨ексей⟩ Мих⟨айлович⟩ получил извещение из Institut Slave, *что все conférenciers,*[9] *и он в том числе,*[10] *уничтожаются и ничего не будут получать.* А мне нет никакого извещения, но я и не получала с октября 1924, и ничего не известно, так мне не ответил никто. Если бы Добрый [11] и Доктор [12] давали нам по 250 fr. в месяц, мы бы были очень благодарны, но ни в какое Clamart не поехали бы, а остались бы на своей квартире с большим облегчением, потому что, получая регулярно 500 fr. в месяц, мы должны были бы добывать только

lib.pushkinskijdom.ru

300 fr. для квартиры, а это большое облегчение. А Вы знаете, сколько переезд стоит? И устройство на новом месте? И плата за испорченные вещи на старой квартире? Да теперь за такую цену, как мы платим, квартиры *меблированной* нельзя найти, только живя на старой, где тебя уже знают, можно платить 800 fr. Вова со своей невестой ищут, так теперь уже m⟨ada⟩me Познер [13] говорит: «держитесь своей квартиры, она очень дешевая теперь». Итак, я подвожу итог: *если мы будем получать 500 fr. в месяц, мы останемся на старой квартире и будем очень благодарны за большое облегчение нашей жизни.* Если нам скажут: будем давать Вам *500 fr. с тем, чтобы вы ели через день — мы согласимся.* А если нам скажут: будем выдавать вам 500 fr. с тем, чтобы вы поселились *в Clamart'e или вообще за чертой города, мы отказываемся, п⟨отому⟩ ч⟨то⟩ на 500 fr. прожить нельзя, а там мы лишаемся всего.*

Кланяюсь Анне Елеазаровне. Всего лучшего. СП [14]

Дорогой Лев Исаакович 31.7.25

вчера был Pierre Mac-Orlan [15] (сосед наш)
— «начинающим» писателям, чтобы к⟨ак-⟩н⟨и⟩б⟨удь⟩ пробиться, надо быть тут, а не за городом: из иностранцев (англичан, американцев) никто не поедет разыскивать за город. За городом могут жить такие, как А. Франс! [16]

Mac Orlan прав.

Люди, хотящие сделать мне добро, *совсем забывают мое ремесло,* [17] и *вся, что с ним связано.*

С этого надо и начинать — все разговоры.

И если мне удавалось что сделать для устройства моих *литературных* дел, то [18] только благодаря тому, что я тут — в Париже.

Кланяюсь Анне Елеазаровне Алексей Ремизов

[1] Здесь и далее слова, выделенные нами курсивом, подчеркнуты С. П. Ремизовой-Довгелло. В письме Шестову от 27 июля 1925 года (см. п. 136 в наст. публикации) Ремизовы действительно высказываются против предложения переселиться в Кламар (см. прим. 8 к п. 136).

[2] Н. А. Бердяев. См. прим. 9 к п. 136.

[3] См. прим. 10 к п. 136.

[4] Вероятно, речь идет о кн. Григории Николаевиче Трубецком (1873—1929), дипломате, церковном деятеле, публицисте, сотрудничавшем в начале 1920-х годов в «Русской мысли» П. Б. Струве.

[5] Имеется в виду квартира на rue de l'Abbé Gregoire, 41. Шестовы жили в ней с 1 ноября 1924 года по январь 1926 года (см.: *Баранова-Шестова Н.* Жизнь Льва Шестова. Т. I. С. 314, 328—329).

[6] Возможно, подразумевается работа над переводом сказки «Снегурочка» (Cendrillon Russe) из книги «Посолонь», опубликованным в газете «Le Nouveau Siècle» 23 декабря 1925 года (№ 17). Не исключено также, что речь идет о переводе рассказа «Два старца» (Deux frères) из книги «Шумы города», который был напечатан в № 50 «La Revue Française» 13 декабря 1925 года. Подробнее об этих переводах см: Bibliographie des oeuvres de Alexis Remizov. P. 25, 55.

[7] Имеется в виду работа над переводом на английский язык сказок Ремизова «Медведюшка» (Her Star-Bear) и «Зайчик Иванович» (Hare Ivanich) из книги «Посолонь», а также сказки «Заячья губа» (The Hare as Nurse to the Bear-cubs) из книги «Ё. Заяшные сказки тибетские» для сборника «The Book of the Bear» (London: The Nonesuch Presse, 1926).

[8] Селевина Екатерина Владимировна (в девичестве Романова; 1855—после 1936) — двоюродная сестра В. С. Соловьева, была его невестой. Их любовная переписка 1873 года послужила материалом для очерка Ремизова «Философская натура. Владимир Соловьев — жених», опубликованного в журнале «Современные записки» в 1936 году (№ 66). В Париже Ремизовы поддерживали с ней близкие отношения.

[9] лекторы (фр.).

[10] Осенью 1924 года Институт славянских наук выдвинул проект специального лекционного курса в Сорбонне с участием известных русских писателей. Кроме Ремизова

lib.pushkinskijdom.ru

с отдельными лекциями должны были выступить К. Д. Бальмонт, И. А. Бунин, А. И. Куприн, Д. С. Мережковский и И. С. Шмелев (см. об этом: [*Б. п.*] Русские лекции в Сорбонне // Последние новости (Париж). 1924. 14 нояб. № 1398. С. 4). Этот проект не был осуществлен.

[11] А. Ю. Добрый.

[12] М. Е. Эйтингон.

[13] См. прим. 11 к п. 136.

[14] С. П. Ремизова-Довгелло. Далее следует приписка А. М. Ремизова.

[15] Mac Orlan Pierre (наст. имя Dumarchey, 1883—1970) — французский писатель, романист реалистического направления.

[16] Франс Анатоль (наст. имя Анатоль Франсуа Тибо, 1844—1924) — выдающийся французский писатель и общественный деятель.

[17] Здесь и далее слова, выделенные нами курсивом, подчеркнуты Ремизовым.

[18] Слово вставлено сверху.

138

1925 г⟨од⟩ 19 Августа

Дорогой Лев Исаакович, если Вы на меня рассердились, мне будет очень больно. Но я думаю — Вы один из тех немногих, которым можно все говорить. И Вы о нас беспокоитесь, мы это знаем и тронуты этим. Теперь насчет богатых людей, которые *облегчить не согласятся.*[1] Лев Исаакович, ведь это такой ужас, что нельзя и выразить. Я даже не могу понять, как это возможно: они согласятся дать, чтобы *по ихнему жить,*[2] а облегчить не согласятся. Просто голова не вмещает такого.[3] Был у нас Познер,[4] и мы ему рассказали, так как он тоже о нас беспокоится. И Познер объяснил: есть богатые люди, — сказал он, — которые хотят, чтобы бедные люди человеческий облик потеряли от бедности, и тогда богатые эти готовы дать столько, чтобы не умереть, оставаясь без человеческого облика, и чтобы им *всем* быть обязанным. Я многое здесь в Париже узнала, узнала напр⟨имер⟩, что любят в противоположность Евангелию, чтобы не только левая рука, но и нос и уши, и глаза, и не только свои, а всеобщие, знали, что делает правая рука.[5] Ну, а такого все-таки не знала. И не могу поверить, чтоб доктор [6] был такой, помню всегда, как он нам в Берлине *облегчал,* именно облегчал, и вообще весь его образ — хороший и настоящий. Не поверю, чтобы он мог так. А теперь насчет квартиры за городом: доктор без руки [7] с девочкой искал именно за городом, п⟨отому⟩ ч⟨то⟩ девочка болезненная очень, жена его — мать девочки, очень рано и очень странно умерла, он боится наследственности, т⟨а⟩к вот он искал 3 месяца за городом и наконец нашел в Clamart'е за 7 (?) комнат *без отопления* 600 fr. в месяц, дешевле не было, и когда он потребовал, чтобы не меньше года жить в этой квартире, то от него потребовали поставить *ванну* и им навсегда оставить, и это будет стоить 3 тысячи fr. А вообще за городом не сдают хозяева *домов* меблирован⟨ных⟩ квартир, поэтому всегда могут выгнать, и каждый переезд, *кроме сил, много денег стоит.* Я теперь очень беспокоюсь об А⟨лексее⟩ М⟨ихайловиче⟩, без отдыха все лето, столько работал и в таких тяжелых условиях, и с такими плохими легкими, и такая духота теперь, что я едва дышу, а у меня легкие хорошие. Ну, до свиданья, Лев Исаакович, напишите нам. Мы Вас любим. Кланяйтесь Анне Ел⟨еазаровне⟩. СП [8]

[1] Здесь и далее слова, выделенные нами курсивом, подчеркнуты С. П. Ремизовой-Довгелло.

[2] Сверху приписка рукой А. М. Ремизова: «(в «водосточной трубе»)».

[3] Сверху приписка рукой Ремизова: «(— — се «grand soir» tel qu'il sera)» — букв.: «(— —, этот «великий вечер» такой, каким он будет)» (фр.).

[4] С. В. Познер.

lib.pushkinskijdom.ru

[5] Подразумеваются слова Нагорной проповеди «когда творишь милостыню, пусть левая рука твоя не знает, что делает правая» (Мат. 6, 3).
[6] М. Е. Эйтингон.
[7] Сверху рукой Ремизова приписана, очевидно, фамилия доктора: «Lichtendorf».
[8] С. П. Ремизова-Довгелло.

139

19.8.25
Paris

Дорогой Лев Исаакович,

сейчас получил твое письмо от 18-го.[1]

Семен Владимирович [2] все время был в Париже, заходил к нам несколько раз, но о Нобеле [3] о⟨н⟩ ни слова не говорил: дался ему с чего-то Струве,[4] а ведь ни я к нему, ни он ко мне никакого отношения — в «Возрождении» [5] я не участвую, а он к обезьяньей палате никак.

Что-то мне мало верится, ч⟨то⟩б⟨ы⟩ Семен Владимирович хотел действовать. Всякие денежные просьбы, — хотя бы и не для себя, нарушают приятное расположение ПЕРСОН, а Семен Владимирович не хочет нарушать. Я понимаю, такие бывают

(Помню, покойный Гершензон [6] мне об этом говорил!)

Статья «Léon Chestov» [7] переписана Яшей,[8] пришлю тебе копию, а другой экз⟨емпляр⟩ передадут в Les Philosophies.[9]

Кланяюсь Анне Елеазаровне

Послал Бердяеву для «Пути» [10] — может, примет!

Апокрифы и слова, на след⟨ующей⟩ стр⟨анице⟩ заглавия выписываю

Алексей Ремизов

Vermillon [11] голубиной вежи

I Purus amor! [12]
Покровенный грех
Испытание
Покаяние
Покаяние
Невера
Блюдущий
Постник

II Чертог Твой — —
Ученик
Учитель
Судия
Человек
Козлище
Нищий
Чистое сердце
Крепкая душа
Власть
Любовь
Смех

III Дела человеческие
Разумное древо (о грехопадении)
Властелин (о бессмертии)
Древняя злоба (о подателе смерти из Разумного древа)
Вош⟨ь⟩ (о «человечности»)
Конь и Лев
Дар рыси
Святая тыква
Le saint Graal [13]

IV Русские повести
Завет (Новгородское сказ⟨ание⟩)
Царевич Алей (Татарское ска⟨зание⟩)
Царь Аггей (Византийское ск⟨азание⟩)
Камушек (деревенское —)
Венец (городское)
(переделал) [14]

все это из предполагаемой книги: КУРУЛТАЙ — ПЧЕЛА МОСКОВСКАЯ [15]

Написал ли ты ответ в Monde Lit⟨t⟩éraire

Qu'est ce que vous devez au esprit allemand? [16]

[1] Письмо Ремизову было отправлено из Шатель-Гюйон, где находился в это время Шестов.

lib.pushkinskijdom.ru

[2] С. В. Лурье.

[3] Нобель Альфред Бернхард (1833—1896) — шведский инженер-химик, изобретатель и промышленник; учредитель Нобелевских премий за научные работы в области физики, химии, физиологии и литературы.

[4] П. Б. Струве.

[5] «Возрождение» — ежедневная газета консервативной ориентации, «орган русской национальной мысли», выходила в Париже с 1925-го по 1940 год под редакцией П. Б. Струве. 7 января 1926 года в «Возрождении» (№ 219) были опубликованы две новеллы Ремизова «Корочун» и «Снежок» под общим заглавием «Зима. Из книги „Хождения по русской земле“».

[6] М. О. Гершензон.

[7] См. упоминания об этой статье в п. 135 и 136, а также прим. 20 к п. 136.

[8] Я. С. Шрейбер.

[9] См. прим. 8 к п. 135.

[10] «Путь» — журнал, издавался Религиозно-философской академией в Париже с августа 1925-го по март 1940 года под редакцией Н. А. Бердяева и при участии Б. П. Вышеславцева и Г. Г. Кульмана. В 1930—1937 годах в нем были опубликованы семь статей Шестова. С № 1 Ремизов числился ближайшим сотрудником журнала, в котором в 1926—1927 годах появились четырнадцать его произведений.

[11] киноварь (фр.).

[12] Чистая любовь! (лат.).

[13] Святой Грааль (фр.).

[14] Это замечание относится к новелле «Венец».

[15] Этот замысел не был осуществлен. В январе 1926 года новеллы, помещенные здесь Ремизовым в разделы III и IV, были опубликованы в журнале «Путь» (№ 2. С. 185—208) под общим заглавием «Из книги „Плетешок“»; причем раздел «Дела человеческие» получил название «Московская пчела».

[16] Букв.: Чем Вы обязаны немецкому духу? (фр.).

140

4.12.25
St. Barbe
Paris

Дорогой Лев Исаакович

Посылаю тебе для развлечения о моем Muttersprache [1]
в конце сократили и получилось что-то не
то, на что жаловался Ruoff, [2]
но на это не обращают внимания.
И с портрета сосок (штепсель) не сняли, как просил
Ruoff
С 25 сент⟨ября⟩ я в затворе: кроме зубных бед } помер мой доктор Кричевский
захворал я тягчайшей * болезнью: СОЛНЕЧНОЕ СПЛЕТЕНИЕ
Д⟨олжно⟩ б⟨ыть⟩ это и раньше было, еще весною,
но не думал, что все это вот от какого [3] РАССТРОЙСТВА [4]
* спазмы мучительные ТЕПЕРЬ МНЕ ЛЕГЧЕ
ДЕЛА МОИ ЛИТЕРАТУРНЫЕ
С ИЗДАТЕЛЬСТВАМИ БЕЗНАДЕЖНЫ.
Жду солоноворота, когда медведь перевернется в берлоге на другой бок лапу сосать
Посылаю для развлечения продолжение «снов»
Здесь отказались печатать, пришлось в Риге —
там для № 1 новой [5] газеты приняли. [6]
Сны эти, как и в «Звене» которые, [7] еще в Петербурге снились

Кланяюсь Анне Елеазаровне
Тане и Наташе
от Серафимы Павловны поклоны.
Алексей Ремизов

[1] Возможно, речь идет о публикации «Писатели о русской литературе и о себе. А. Ремизов (с фотографией автора)» в журнале «Своими путями» (1925. № 8/9).

lib.pushkinskijdom.ru

Вероятнее, однако, что Ремизов подразумевает здесь свой ответ на анкету журнала «Die literarische Welt» — «Was ich dem deutschen Geist verdanke» («Чем я обязан немецкому духу»), переведенный на немецкий язык Hans'ом Ruoff'ом (см. прим. 2 к наст. п.) и опубликованный в № 4 за 1925 год (S. 4).

[2] Ruoff Hans (Руоф Иван Федорович) — немецкий переводчик; с 1925-го по 1968 год работал над многочисленными переводами произведений Шестова и всячески способствовал их распространению в германоязычных странах. Подробнее об этом см.: *Баранова Шестова Н.* Жизнь Льва Шестова. Т. I и II (по именному указателю).

[3] Здесь нарисована стрелка, указывающая на словосочетание «солнечное сплетение».

[4] Слово подчеркнуто Ремизовым.

[5] Слово вставлено сверху.

[6] Эта подборка ремизовских «снов» под названием «Мои сны (литературные)» была опубликована 10 апреля 1926 года в утреннем выпуске ежедневной русской газеты «Слово», выходившей в Риге с 1925 года.

[7] В октябре 1925 года в парижском журнале «Звено» (№ 143) появились «Мои сны. [1. Брюсов. 2. Бальмонт. 3. Кузмин. 4. Философов. 5. Лев Шестов. 6. Мережковский. 7. Щеголев. 8. Алексей Толстой]» Ремизова. Фраза про ремизовскую публикацию в «Звене» приписана снизу.

(Окончание в следующем номере)

Л. Н. АНДРЕЕВ «ВПЕЧАТЛЕНИЯ» (ТРИ НЕИЗВЕСТНЫХ ФЕЛЬЕТОНА)

(ПУБЛИКАЦИЯ М. А. ТЕЛЯТНИК)

Леонид Николаевич Андреев (1871—1919) был не только крупным прозаиком и драматургом, но и видным публицистом-фельетонистом рубежа веков. Он начал свою газетную и литературную деятельность в московском «Курьере», авторитетном демократическом органе печати, и проработал в нем со дня его основания в 1897 году до запрещения цензурой в 1904-м. Андреев печатал в «Курьере» судебные репортажи, фельетоны, рассказы; с декабря 1901 года он заведовал отделом литературы. Всего в «Курьере» было опубликовано свыше двухсот андреевских фельетонов. Они выходили двумя циклами: ежедневные «Впечатления» (с 27 января 1900 по 5 апреля 1902) за подписью Л.—ев и большой воскресный фельетон «Москва. Мелочи жизни» (с 14 мая 1900 по 13 октября 1902; «Впечатление» от 27 февраля 1903), которые Андреев подписывал псевдонимом Джемс Линч (или James Lynch). Значение фельетонов в творчестве Андреева велико. Они играли существенную роль в формировании Андреева-писателя: это была своеобразная отточка пера, выработка мировоззрения, а главное — способ проявления активной непримиримой позиции по отношению ко всем неправедностям и несовершенствам жизни, «мелочам», как он их называл, продолжая традиции Салтыкова-Щедрина и Чехова. Русские писатели осознавали опасность «мелочи» в жизни человека. «Мелочь тем и отвратительна, — писал Андреев в фельетоне „Тирания мелочей и преступность индивидуальности", — что она мелочь, что в одну коробку ее улягутся тысячи, что нет уголка жизни, куда бы она не была напихана... И если человек не сумеет отвести мелочи ее надлежащее место, поддастся ей, а поддавшись сделает ее своим господином — он превращается в самое жалкое и нелепое существо в мире. Из всех рабов он самый жалкий, так как он принадлежит всем...» (Курьер. 1902. № 123. 5 мая. С. 2).

Темы фельетонов Андреева были самые разнообразные: обыватель и причуды его быта, городские низы и проблемы их выживания, московская администрация и ее злоупотребления, художественная и «низовая» интеллигенция (врачи, учителя, адвокаты) в ее отношении к остальным слоям населения во всей полноте жизненных «диссонансов» (слово Андреева).

lib.pushkinskijdom.ru

Раннее фельетонное наследие Андреева известно современному читателю по нескольким (не больше десятка) перепечаткам 1960—1980-х годов, осуществленным главным образом В. Н. Чуваковым в однотомниках избранных сочинений писателя. Желающие прочитать фельетоны вынуждены обратиться к старым собраниям его сочинений (Полн. собр. соч.: В 8 т. Пб.: А. Ф. Маркс, 1913. Т. 6; Собр. соч.: В 17 т. Пб.: Просвещение, 1911. Т. 1), а также к сборнику театральных рецензий «Под впечатлением Художественного театра» (М., 1902) (авторы: Джемс Линч и Сергей Глаголь – Л. Н. Андреев и С. С. Голоушев) и книге Л. Андреева и А. Куприна «Юмористические рассказы» (СПб.: М. Г. Корнфельд, 1909. Т. 1). Пожалуй, одни только исследователи творчества писателя заглядывают в газету «Курьер», и уж исключительно литературоведы обследуют архивные фонды писателя, поскольку не все фельетоны Андреева попадали в печать: по разным причинам (главным образом цензурного свойства) ряд фельетонов оказался в его архивах. Архивные фонды Андреева и газеты «Курьер» разрознены, многое, вероятно, утрачено, а какие-то отдельные вещи находятся в разных хранилищах. На данный момент о рукописях фельетонов нам известно, что они есть в Российском государственном архиве литературы и искусства (РГАЛИ), рукописном отделе Института русской литературы РАН (Пушкинский Дом) и Российской национальной библиотеке. В данной публикации представлены два неопубликованных фельетона «Впечатления» из рукописного отдела Пушкинского Дома (Р. 1. Оп. 1. Ед. хр. 31, 28) и неопубликованные корректурные гранки «Впечатления» из РГАЛИ (Ф. 11. Оп. 1. Ед. хр. 9). И рукописи, и корректурные гранки не датированы (предположительно первый фельетон можно отнести к 1900 году, а второй и третий — к 1901—1902 годам). На двух рукописях фельетонов рукой, вероятно, редактора газеты дописан заголовок «Впечатления», а на корректурных гранках той же рукой следы правки текста: многие абзацы вычеркнуты и весь текст перечеркнут (в нашей публикации текст приводится полностью). Анализ рукописей Андреева свидетельствует о том, что фельетоны готовились к печати.

Один из фельетонов Андреева написан на магистральную тему творчества писателя: о жизни и смерти. Андреев, как и все большие писатели, решает «вечные» вопросы: о жизни и смерти, о Боге и дьяволе, о мире и войне, о революции и бунтах... Он глубоко касается психологии философских настроений и социального сознания, его волнует трагический круговорот земного обетования. «Впечатление» о «тайне смерти и загадках жизни» родственно фельетонам Андреева, написанным главным образом о пьесах Ибсена («Дикая утка», 1901), Гауптмана («Если жизнь не удастся тебе, то удастся смерть», 1901), Чехова («Три сестры», 1901), шедших на сцене Московского Художественного театра. Андреева поистине можно считать первооткрывателем путей «условного театра», ставящего проблемы «жизни человека и жизни человеческой». Нередко его творчество воспринимали как исключительно пессимистическое, и оно, действительно, имело пессимистическую окрашенность. Но самому Андрееву была более дорога другая нота — оптимистическая. И правы те критики и литературоведы, которые говорили об «оптимистическом пессимизме» Андреева (см., к примеру: *Геккер Н. Л.* Своеобразный пессимизм // Одесские новости. 1902. 1 мая). Уже в ранних произведениях Андреева — таких, как «Прекрасна жизнь для воскресших» (1900), «Рассказ о Сергее Петровиче» (1900), а потом и в самом любимом рассказе писателя «Полет» (1913), о трагически красивой умышленной гибели авиатора Пушкарева, мы видим своеобразные признаки андреевского пессимистического оптимизма или оптимистического пессимизма.

Публикуемые второй и третий фельетоны посвящены «мелочам» московского быта — повседневным пре-ступлениям правил и норм общежития: ворам и кражам.

lib.pushkinskijdom.ru

Как можно судить по рассказам Андреева «Вор», «Предстояла кража», эта тема не была проходящей в творчестве писателя. Андреев пристально всматривался в человека и его интересовало все, что связано с его поведением и психикой, не совпадавшими с общепринятыми нормами. Это не просто описание случаев воровства, а попытка разобраться в мотивах преступления. Во втором фельетоне Андреев видит причины преступления и в природе человека, и в устройстве общества. Он не примитивизирует их, не упрощает. Как и Достоевский, он всегда (даже на самом краю бездны) видит в человеке человека. И поэтому крадущие для него — прежде всего люди несчастные, «испорченные», но не лишенные ни человеческих достоинств, ни человеческих слабостей.

Существует в творчестве Андреева целый пласт иронических произведений, где проблемы «преступления» и «наказания», моральности и аморальности, чести и бесчестия оказываются в смеховом мире. Так происходит в третьем фельетоне. Здесь речь идет о современном демонизме, когда жизнь строится по законам, выраженным в пословице «трудом праведным не наживешь палат каменных». С помощью иронического повествования Андреев высказывает свое отношение к происходящему. Это бунт против мещанской формы существования — такой же, как бунт героя андреевской повести «Мысль» Керженцева против современной индивидуалистической мысли. Только форма бунта иная — «мещанская», поскольку материал, на котором строится ситуация, не что иное, как «низкое» житье. Этот фельетон перекликается с другими фельетонами Андреева о московских обывателях и их быте, а также с «Заметками о мещанстве» М. Горького и «Мелким бесом» Ф. Сологуба. Тема, зазвучавшая в фельетоне Андреева, органична для всего его творчества, включая и последний неоконченный роман «Дневник Сатаны».

Мы не знаем причин, по которым фельетоны не были напечатаны в газете «Курьер». Быть может, они показались автору недостаточно совершенными, скорее всего, их публикации помешали какие-то внешние причины, но они безусловно характерны для Андреева по мировоззрению, проблематике, стилю.

1

Велика тайна смерти, но еще глубже тайна рождения. И насколько страшна и грозно величава первая, настолько светла и радостна вторая. Когда в мире появляется новая жизнь, мне всегда кажется, что высоко вверху я слышу пение ангелов жизни. И в этом пении радость победы, в этом пении заря далекого еще, но неуклонно подымающегося солнца.

Смерть сокрушает все. Умирают люди, семьи и целые народы, и там, где были города, царят величавые пустыни и тяжко покачивает свою громаду океан. Умирают и создания человеческого духа: то, что веками жило в верованиях людей и было незыблемо, как пирамида, умирает, как засохшее дерево, и идеалы мы хороним так же часто, как и людей. Сами боги подвластны смерти, и громовержец Зевс скончался в свое время как простой чернорабочий, и только оперетка да гимназисты изредка вспоминают его и смеются. А был он старик величавый и сердитый, и где-нибудь в земле еще тлеют кости того грека, который в синем небе Эллады видел его державную улыбку и в грохотании черной тучи — его мощный гнев.

Все умирает.

И все рождается.

Родятся новые люди, семьи и народы, и там, где властвовала царица пустыня, вырастают города, и на дне высохшего моря копается человек и настойчиво строит, строит. Родятся новые верования, и новое добро, и новое зло, и мы

lib.pushkinskijdom.ru

воспринимаем от купели молоденькие идеалы так же часто, как и детей. Идут по улице старики, но идут по той же улице и дети. Велика тайна смерти, но еще глубже тайна рождения.

Давно борются они, смерть и рождение, с тех самых пор, как на месте неведомого нам погибшего мира родился наш прекрасный мир, в котором много горя и тьмы, но много солнца и радости. И как ни сильна жадная смерть, не может она победить жизни, прекрасной, могучей жизни, неудержимо стремящейся к свету.

Идеалы умерли — да здравствуют идеалы!

2

Когда люди крадут ради куска хлеба, то даже наиболее суровые мещане чувствуют себя вправе сказать несколько снисходительных и жалостливых слов. Это не значит, конечно, что они обязательно оправдают горемычного вора, если он попадет в их руки, и отпустят его на все четыре стороны — нет, они этого не сделают. Пусть он и не виноват, но он опасен, и поэтому его нужно посадить в тюрьму, отправить в исправительный приют и так или иначе его обезвредить. Но раз это сделано, мещанин может сказать с чистою совестью:

— Бедный!

И несомненно, это будет приятно вору, как знак человеческого участия.

Другое дело, когда люди крадут не необходимое, а то, без чего можно обойтись, что составляет предмет роскоши или комфорта. Вообразите, например, что оборванец с Хитрова рынка украл пуховую подушку — именно пуховую — и украл не для того, чтобы продать ее мещанину, а самому на ней спать; или вот другой случай: городские девушки-подростки крадут в модных магазинах дорогую материю на том странном основании, что им хочется хорошо одеваться, а денег на это нет. В обоих этих случаях, из которых первый измышлен мною, а о втором я узнал вчера из телефонных сообщений, не только суровый и сытый мещанин, но даже благодушный и полуголодный представитель имущественного ничто выскажется строго и без послаблений осуждающе.

— Какая дерзость! — скажет один: спать на пуховой подушке!

— Какая развращенность! — скажет другой: красть ради того, чтобы модно одеться.

Чувства мещанина и его рассуждения по сему печальному поводу вполне понятны. Допуская, что людям необходимо есть, иначе они перемрут и некому будет кормить его, мещанина, он глубоко возмущается их претензиями на роскошную и удобную жизнь. Но чем руководятся, осуждая, представители демократических воззрений, понять не так легко.

Давно уже сказано: оставьте человеку одно необходимое, и вы сравняете его с животным; давно сказано, часто повторяется и вместе с тем, к удивлению, далеко еще не вошло в сознание даже наиболее сознательно живущих членов современного общества. И это оттого, что настоящее искрометное «мещанство» живет не только в палатах, а и в дешевеньких квартирках, не только в полнокровных мозгах утучненных мещан, а и в истерзанном сердце исхудалого пролетария. Мещанство, как дурной воздух: сперва от него тошнит, а потом человек принюхивается, привыкает и преспокойно дышит, уверяя, что воздух чист и прекрасен.

Вообще, красть нельзя — об этом достаточно ясно говорит закон. Но если в мотивах к краже искать для виновного отягчающих обстоятельств, то почему на кражу для куска хлеба нужно смотреть снисходительнее нежели на кражу во имя того, чтобы быть хорошо одетым и красивым? Если бы все люди ходили

lib.pushkinskijdom.ru

голыми, то подобная кража была бы бессмысленна; но раз существуют на свете шелк, атлас и бархат, и существуют люди, которые носят их, то нет никаких резонов к тому, чтобы и другие люди не желали в них облечься. Более того скажу, должны желать.

Человек есть существо прежде всего занятое самим собой. Он хочет быть лучшим, умнейшим, красивейшим, и в этом его стремлении залог его развития. Одними эти стремления ощущаются вполне сознательно, у других, также развитых бродяг, в виде бессознательных, инстинктивных позывов, но и в том и в другом случае они законны.

— Хотелось хорошо одеваться! — лепечут попавшиеся воровки девушки. Это не развращенность и не падение — это трагедия человеческой личности, лишенной своих естественных прав и смутно стремящейся к их восстановлению.

Ужасаются количеству краж и человеческой испорченности. Но когда я вижу роскошные магазины, нагло выставившие напоказ безумно дорогие и прекрасные вещи, когда я вижу людей, носящих на себе десятки тысяч, вижу коляски, кареты, рысаков — и тут же видно грязно и нищенски одетых людей, я удивляюсь благородству и твердости натуры человека, который еще так мало крадет и так редко убивает.

И тогда мне рисуется фантастическая картина. Я смотрю на извозчичью клячу и думаю, что когда-то она была свободным и сильным животным. И я вижу на улице сотни покорно идущих лошадей, и знаю, что в Москве их десятки тысяч — и вдруг мне представляется, что все эти лошади взбунтовались, бьют коляски, сани, бьют людей...

Фантастическая, но страшная, и как многое страшное, даже веселая картина.

3

Существует весьма распространенное убеждение, будто воровство принадлежит к одной из выгоднейших профессий. В доказательство ссылаются на отдельные примеры знаменитых воров, достигших полного житейского благополучия, а также и на то, что самое количество лиц, отдавших свои силы воровской профессии, свидетельствует о ее выгодности. Придавая неверное значение слову «праведный» в пословице: «трудом праведным не наживешь палат каменных», означенную пословицу истолковывают в том обидном для домовладельцев смысле, будто только воровством можно приобрести порядочный дом.

Ложность этого взгляда очевидна, и самое существование его объясняется только недоразумением и неприспособленностью мысли к меняющимся формам экономической жизни. Уже одно то, что счастливые воры считаются единицами, а счастливых и честных людей существуют целые категории, как, например, фабриканты, отнимает у господствующего взгляда всякие серьезные основания. Огромное количество лиц, посвящающих себя воровской профессии, также отнюдь не является показателем ее выгодности. Бродячих собак тоже много, но разве отсюда следует, что бродячим псом, переносящим голод и стужу, быть выгоднее, нежели болонкой или фокстерьером, покоящимся на мягких подушках.

Достаточно хоть раз побывать в суде, чтобы убедиться, как, в сущности, невыгодно и даже глупо заниматься воровством. Каждый день там слушаются десятки дел о «третьих кражах», т. е. о ворах-профессионалах, и вы посмотрите, как нелепо ничтожен их дивиденд: в первый раз он снял сушившееся белье, стоимостью в восемьдесят копеек, и сидел за это два месяца в тюрьме; второй

lib.pushkinskijdom.ru

раз он стащил бумажник, в котором было 20 коп. денег и одна акция харьковского торгового банка, оцениваемая в $1^1/_2$ копейки, и, наконец, в третий — стащил со двора железный обруч, стоящий 25 коп. Итак, в течение трех или четырех лет его доход, официально удостоверенный, был таков: $80 + 20 + {}^1/_2 + 25 = 1$ руб. $26^1/_2$ коп. Вычислите теперь, сколько потребуется столетий упорного труда целых десятков поколений воров-профессионалов, чтобы приобрести такое, например, здание, как новый театр г. Омона.[1] Вообще, Москва состоит из прекрасных каменных домов, а разве хоть один из них принадлежит вору? Все они принадлежат честным людям и, как правило, воры снимают только койки и углы в этих домах.

Откинув иллюзию выгодности, мы найдем в воровской профессии массу отрицательных сторон, делающих ее положительно непривлекательной. Постоянный риск попасть в тюрьму и душевное трепетание; отсутствие почета со стороны сограждан; крайне строгая критика, не прощающая ни одной ошибки; огромная конкуренция без надежды на покровительственные пошлины или субсидии в периоды кризиса. Лишь немногие, особо талантливые деятели, могут к концу жизни считать свое финансовове положение упроченным.

Задавшись целью воспеть преимущество честного труда, я не стану, за недостатком места, разбирать отдельные его отрасли. Остановлюсь на одной из них, недавно вошедшей во всеобщее употребление. Это — переделка какого-либо художественного произведения, повести или романа в пьеску, а равно постановка их на сцене. Разница здесь между вором и покупщиком краденого в том, что за первое закон преследует, а за второе закон не преследует.

Выгоды этого рода честного труда наглядны.

Вор должен скрывать свою фамилию и не только не выходить, но даже прятаться от вызовов, что для людей, тщеславных по природе (а мы все тщеславны), представляет немалое лишение. Передельщик же вставляет свою фамилию, и притом рядом с такой хорошей фамилией, как Горький, Достоевский, Тургенев или Толстой, и приобретает весьма широкую популярность, какой не могут дать даже наилучше составленные судебные отчеты.

За вором признается только любовь к чужой собственности, передельщик же имеет право претендовать на признание за ним любви к родной литературе. Он популяризирует писателя, которого без него никто, глядишь, и читать не стал бы; он очень часто «имеет в виду исключительно общественное значение переделки повести для сцены». Он любит литературу. Кстати о том, как велика теперь любовь к родной литературе, свидетельствует то обстоятельство, что в цензурный комитет представлена тридцать одна переделка «Фомы Гордеева».[2]

Наконец, доходы вора, как мы видели, ничтожны — нельзя сказать того же о прибылях передельщика. О том, как они велики, может, вероятно, дать ценные сведения г-жа Крестовская, которая за роман своего покойного мужа «Петербургские трущобы» получает гроши, а г. Арбенин,[3] переделавший его в драму,

---

[1] *...новый театр г. Омона...* — Омон Шарль — директор ряда московских кафешантанов конца XIX—начала XX века: театра «Водевиль-концерт», театра «Омон», сада и театра «Аквариум», «Нового театра Омон». О постройке Нового театра г. Омона см.: *Джемс Линч.* Москва. Мелочи жизни // Курьер. 1901. № 110. 22 апр.

[2] *...тридцать одна переделка «Фомы Гордеева»* — по картотеке библиотеки Театрального музея удалось установить лишь пять переделок повести М. Горького «Фома Гордеев» для сцены: А. П. Бурд-Восходова, Б. Д. Веккера, В. Евдокимова, О. А., И. К. Янова.

[3] Арбенин Николай Федорович (наст. фам. Гильдебрандт) (1863—1906) — русский актер, переводчик, театральный критик. Сценическую деятельность начал в 1885 году в Москве (Малый театр), с 1895 года — актер Александринского театра. В 1901 году переделал роман В. В. Крестовского «Петербургские трущобы» для сцены.

lib.pushkinskijdom.ru

получает тысячи, даже десятки тысяч. Недавно еще он продал свою переделку г-же Пуаре [4] за пять тысяч, как сообщали о том газеты.

Различно, в довершение приятностей передельщицкого житья, отношение публики к краденым вещам и к переделкам. Краденые вещи она совестится покупать, а переделки смотреть нисколько не совестно, а, наоборот, вменяет себе в приятную и лестную обязанность.

Ибо публика тоже любит литературу.

Мой искренний совет всем г. переделывателям поторопиться, однако, с переделками. Дело в том, что конкуренция забралась и в эту мирную область честного труда — как это видно из случая с «Фомой Гордеевым» — и скоро запас подходящего для переделки материала иссякает. Придется тогда писать собственные оригинальные драмы вроде «Рабынь веселия»[5] или «Святого искусства»,[6] а это куда труднее.

---

[4] Пуаре Мария Яковлевна — актриса Императорских театров, поэт, автор текста и музыки популярных романсов «Я ехала домой, душа была полна...» и «Лебединая песня» («Я грущу, если хочешь понять...»), а также автор текста ряда других романсов: «Цвел пышный май, Росой сияли розы...» (музыка Алфераки, Казаченко и Родина), «Нет, нет, не говори решительного слова...» (музыка Гродзского и Казаченко) и др. В 1901 году создала в Москве в «Аквариуме» театр по образцу парижского «Ambigu». Репертуар театра: мелодрамы и исторические обстановочные пьесы (переводная драма Шамберса и Стефенсона «Дама бубен», историческая драма Мосолова «Вокруг пылающей Москвы», пьеса А. А. Плещеева «В своей роли» с участием самой г-жи Пуаре, переделки романов В. Крестовского «Петербургские трущобы», Ф. Достоевского «Униженные и оскорбленные» и др.).

[5] «Рабыни веселья» — комедия В. В. Протопопова в театре «Эрмитаж». См.: Л.—в. Впечатления // Курьер. 1901. № 221. 12 авг.

[6] «Святое искусство» — драма г. Lolo (Л. Г. Мунштейн) и Н. М. Никольского в театре Ф. А. Корша. См.: Л.—ев. Впечатления // Курьер. 1901. № 313. 12 ноября.

«ЧЕЛОВЕКА УБИТЬ ПРОСТО...»

(Саратовский период жизни писателя А. Д. Скалдина)

(ПУБЛИКАЦИЯ Т. С. ЦАРЬКОВОЙ)

Писатель Алексей Дмитриевич Скалдин известен знатокам литературы «серебряного века» как автор двух книг — сборника «Стихотворения» (СПб., 1912) и романа «Странствия и приключения Никодима Старшего» (СПб., 1917). Из того, что было написано после революции (а это десятки произведений — романы, повести, рассказы, стихи), свет увидели лишь детские книги и несколько статей.[1]

Судьба писателя трагична: при советской власти его трижды арестовывали и умер он в Карлаге 28 августа 1943 года, едва перешагнув порог своего пятидесятилетия. Каждый раз при аресте изымались творческие рукописи: в 1923 году в Саратове — исследовательские работы о барокко и деревянном церковном зодчестве, сборник новелл «Вечера у мастера Ха»; в 1933 году в Ленинграде — романы «Земля Канаана» (о революции на острове Ява), «Деревенская жизнь»; в Алма-Ате в 1941 году, где Скалдин жил по отбытии ссылки по делу Р. В. Иванова-Разумника — романы «Смерть Григория Распутина», «По-

---

[1] «Чего было много» (Л., 1929), «За рулем» (Л., 1930), «Колдун и ученый» (Л., 1931). Другие написанные тогда же детские произведения «Нитка, иголка и пуговица» и «Музей „Чижа“» не опубликованы. О статьях, напечатанных в журнале «Художественные известия» в 1919 году, см. ниже.

lib.pushkinskijdom.ru

весть каждого дня», «Третья встреча», «Чудеса старого мира» — всего более четырех тысяч рукописных страниц, или 180 печатных листов.[2]

Практически весь творческий архив Скалдина погиб. В архиве литературоведа П. Н. Медведева чудом сохранилась рукопись «Рассказа о господине Просто»,[3] оригинальнейшего по стилю произведения, почти на два десятилетия предвосхитившего появление прозы обэриутов. Так же как и роман о Никодиме, «Рассказ о господине Просто» мистичен, фантасмагоричен и в то же время наделен автобиографическими чертами и пророческими предвидениями. Совсем иное произведение — публикуемый рассказ «Улика». Он был написан Скалдиным в Царском (тогда Детском) Селе в 1928 году по воспоминаниям о первом тюремном заключении, которое ему довелось пережить в 1922—1923 годах в Саратове. Герой рассказа — убийца. Повествователь настолько приближен к герою, что выражает, по сути, его взгляд на происходящее. Перед нами, можно сказать, сказ. Из всего художественного наследия Скалдина, до нас дошедшего, это единственное произведение, написанное в почти сказовой манере, повествователь и герой которого принадлежат среде, казалось бы далекой автору. Но здесь уместно вспомнить начало жизни писателя и все, что его подвело к созданию рассказа «Улика».

Алексей Дмитриевич Скалдин родился 2 (15) октября 1889 года в деревне Корыхново Новгородской губернии. Он был старшим сыном в большой крестьянской семье. Окончил церковно-приходскую школу. В 1915 году семья переезжает в Петербург. Пятнадцатилетний юноша поступает служить рассыльным в страховое общество. Его карьера будет стремительной — через десять лет Скалдин станет в этом обществе управляющим округом. Систематического образования будущий писатель не получил, недолгое время посещал петербургский университет вольнослушателем, самостоятельно изучал языки: французский, немецкий, латынь, греческий, был начитан в русской и западной философской литературе. Писать начал рано, с девяти лет. В литературную среду вошел в 1909 году, сначала как член литературного кружка при шибуевском журнале «Весна», затем — посетитель «башни» Вяч. Иванова и Религиозно-философского общества.

Его ближайшими друзьями становятся Михаил Кузмин, Георгий Иванов, Александра Чеботаревская. В свой круг приняли и были внимательны к его эволюции старшие символисты — Блок, Белый, Мережковский, Сологуб, Эрберг, Философов. Но особая дружба, верная и многолетняя, выдержавшая многие испытания, связывала Скалдина с его учителем по Поэтической Академии — Вячеславом Ивановым. При содействии Вяч. Иванова в 1910 году в журналах «Аполлон», «Gaudeamus», «Сатирикон» появляются первые публикации стихов Скалдина, а затем в издательстве «ОРЫ» выходит его первая книга с посвящением: «Вячеславу Иванову, брату». Когда на суде в Саратове Скалдину будет предложено очертить круг его петербургских знакомых, к уже названным именам он с гордостью добавит имена художников: Александра Бенуа, М. В. Добужинского, Е. Е. Лансере, литературных критиков В. В. Розанова и М. О. Гершензона, философов Льва Шестова, Бердяева и Булгакова, Павла Флоренского. На вопрос обвинителя, оказывали ли они влияние на развитие Скалдина, подсудимый с достоинством отвечал: «У них я главным образом учился работать, но влиять на мои взгляды они не могли... столкнувшись с ними, я представлял из себя уже не сырой материал».[4] Эти слова не бравада, все знавшие Скалдина

---

[2] Об этом Скалдин сообщал Иванову-Разумнику в своих последних письмах в мае 1941 года (ИРЛИ. Ф. 79).

[3] Опубликован: Аврора. 1993. № 10—12.

[4] Републикацию материалов судебного процесса см.: Лица. Вып. 4 (в печати).

lib.pushkinskijdom.ru

в эти годы, включая Блока, отмечали несвойственную возрасту серьезность, сосредоточенность, сильную волю, емкий ум. Было и литературное мастерство. Статья Скалдина «Затемненный лик. (По поводу книги В. В. Розанова „Метафизика христианства“)»,[5] афористичная по форме, острая по мысли, вызвала восхищение Вяч. Иванова и Андрея Белого.

Но главным событием предреволюционного периода жизни Скалдина было написание в январе—мае 1916 года романа о Никодиме. Книга вышла осенью 1917-го, время не располагало к литературной критике,[6] неоцененным остается роман и поныне. Однако интерес к нему в последние годы возрастает — появились репринтные издания в США (1987, 1990), перевод на шведский язык (1993). Роман многозначен. Наш, ныне зарубежный, коллега В. Крейд многое объяснил в его мистическом толковании. Но с главным тезисом исследователя: «Тема романа — превращение человека в беса» — согласиться невозможно. Да и сам автор определял ее иначе: «Повествование о Земле, о проявлении ее темных и необузданных сил, о божественно прекрасных чертах ее загадочного лика, величественного и страшного, о прегрешениях и святых делах ее...».[7] Роман первоначально так и назывался — «Повествование о земле», под этим заглавием он был предложен «Русской мысли» в сентябре 1916 года, где был отклонен редакцией, но не по соображениям художественным, ввиду направления.[8] Произведение задумывалось широко, как трилогия. Бесовские силы, одерживающие победу в первой части, должны быть побеждены светлыми человеческими и всемогущим Божиим началами. Об этом говорит и эпиграф, предпосланный роману в рукописи:

Чтоб из низости душою
Мог подняться человек,—
С Древней Матерью-Землею
Он вступи в союз навек,—
(В. А. Жуковский из Шиллера)[9]

и весьма непростой план романа, включавший не дошедшие до нас «Приложения»:

I. О Дионисе-царе.

II. О Розе и двух Духах, облетевших Силы Небесные.

III. Об иконе Божией Матери, именуемой Козельской-Проклятскою[10] — попытка художественного представления античной, средневековой и православной легенд.

По словам автора в передаче А. П. Остроумовой-Лебедевой, трилогия была завершена и переправлена для печатания за границу (мы предполагаем, в Берлин, в издательство Гржебина и не ранее второй половины 1920-х годов), но не появилась там, по-видимому, затерялась.[11]

Выделяет Крейд в рассуждениях Никодима и еще один, на его взгляд доминирующий в романе тезис: «Человека убить просто». Но ведь герой никого не убивает. В романе происходит самоубийство, к которому Никодим имеет

---

[5] Труды и дни. 1913. № 1—2. С. 89—110.

[6] Известен лишь один, весьма поверхностный, печатный отзыв на роман в годовом обзоре литературы: *Лундберг Е.* Под знаком Зодиака // Знамя труда. 1917. 31 дек. С. 2. Благодарю за указание А. Л. Осповата.

[7] РГАЛИ. Ф. 487. Оп. 1. Ед. хр. 9. Л. 1.

[8] Там же. Ед. хр. 85. Л. 1.

[9] Там же. Ед. хр. 9. Л. 1.

[10] Там же. Ед. хр. 12. Л. 1.

[11] *Остроумова-Лебедева А. П.* Автобиографические записки. М., 1974. Т. 3. Кн. 2. С. 169.

lib.pushkinskijdom.ru

весьма косвенное отношение. Но и не убивая, и он, и его жена мучаются происшедшим самоубийством и искупают этот грех, неся за него наказание.

Через двенадцать лет Скалдин напишет рассказ «Улика», в котором об убийствах рассказывается обстоятельно и неспешно, подробно, натуралистично, неэмоционально. Убийства у героя — будь его жертвами восемнадцать китайцев или один конокрад — не вызывают рефлексии. Ему даже не нужны сентенции типа: «Человека убить просто», в его жизни действуют другие законы: «Вместе убивали, вместе и концы в воду хоронить должны».

Что должно было произойти и что произошло в жизни автора за эти годы, столь повлиявшее на выбор героя и стремление понять «философию действования» человека иной, отнюдь не элитарной среды, к которой, без сомнения, принадлежал сам Скалдин?

Февральскую революцию Скалдин встретил восторженно и деятельно. Уже с марта 1917 года он член «Союза деятелей искусств» — общественной организации, провозгласившей «свободу искусств» от правительства и государства. Работает сразу в двух куриях — литературной и охраны памятников, входит в Комитет Союза, принимает активное участие в выработке структуры, устава, проведении заседаний, чтении лекций. Союз объединял большие силы — свыше ста литературных и художественных обществ, в него входили почти все ведущие художники эпохи: А. И. Таманян, П. П. Гайдебуров, В. Э. Мейерхольд, Ф. К. Сологуб, В. В. Маяковский, О. М. Брик, И. М. Зданевич, К. И. Чуковский, В. А. Беклемишев, В. Е. Маковский и мн. др. Но новая организация не успела развернуться: после Октябрьской революции мнение наркома просвещения А. В. Луначарского о необходимости государственного руководства художественной жизнью страны возобладало. Вероятно, отношения с новой властью осложнились, перешли в политическое противостояние. В начале 1918 года Скалдину, по свидетельству Г. Иванова, «из Петербурга пришлось удирать». Он объявляется в Саратове — университетском городе с давними культурными традициями. Первое время живет затаенно, служит сначала в частной, а затем в государственной страховой компании. Но уже в мартовских номерах саратовского журнала «Художественные известия» за 1919 год появляется серия статей Скалдина: «Искусство книгопечатания», «Обманувшийся зрячий» (о Ф. И. Тютчеве), «Вступительное слово к исследованию о методологии искусства». Несмотря на разность объектов исследования, это именно серия статей: их объединяет сквозная мысль о взаимодействии старого и нового искусства, осмысливание переживаемого переломного исторического момента, забота об искусстве будущего. В первой статье Скалдин убеждает коммунистическое государство печатать «хорошие, прочные книги (хотя бы для особо достойных произведений)», для чего нужно обратиться к опыту прошлого: производству тряпичной бумаги, гравюр на дереве или на меди, изучению старых шрифтов и форматов. Выводы статьи добры и наивны: «...умело печатая и украшая книгу, мы украшаем самого близкого друга человека и через это научаем народ смотреть открытыми и хорошо видящими глазами на все художественное в жизни. ⟨...⟩ ...влияние внешнего вида книги на развитие художественного вкуса в народе станет огромным».[12]

Оставляя в стороне предлагаемый во второй статье анализ поэзии Тютчева в соотнесении ее с поэзией романтизма и символизма, процитируем лишь отрывок, говорящий о восприятии политических взглядов Тютчева в послереволюционной России, весьма актуально, на наш взгляд, звучащий и сегодня:

«В политическом убеждении своем Тютчев, подобно многим русским людям, был тем, что принято называть реакционером или, в лучшем случае, консер-

[12] Художественные известия. 1919. № 20 (47). 12—14 марта. С. 8—10.

lib.pushkinskijdom.ru

ватором. Но все же если в настоящее время самая революционная из бывших и существующих в мире государственная власть решила поставить Тютчеву наравне с другим политическим реакционером прошлого Достоевским памятники, то как бы по некоторому тайному нашептыванию судьбы-справедливости, не за поэтические заслуги только, а за весь склад характера и человеческой фигуры. В отрицательном отношении Достоевского, Тютчева, К. Леонтьева и многих других наших писателей к русскому либерализму и демократизму сказалось живое чувствование ими государства как единственного установления, способного обеспечить народу человеческое существование и вместе с тем дать его труду наиболее целесообразное здесь, на земле, применение. Реакционность Тютчева и Достоевского есть протест их строгого и стройно организованного духа против былой и настоящей политической бесформенности русской интеллигенции, против ее безгосударственности и преклонения перед парламентаризмом, где при разрешении государственных вопросов право первого голоса отводится неизменно группам, сообразующимся главным образом со своими частными интересами и желаниями и не умеющими сообразоваться с потребностями государственного организма и с идеей этого железного организма как проявителя наибольшего количества прежде всего полезного труда».[13]

И наконец, в третьей статье, посвященной изучению методологии искусства, вопрос о взаимодействии старого Большого Искусства (голубого, т. е. логического) и нового, классового (красного, т. е. огненного) ставится с тревожащей остротой:

«Старое искусство под угрозой, однако, повторяем мы. То великое искусство, представителям которого, Эсхилу или Данту например, казалось бы, все равно, будет его читать и понимать русский пролетариат, или отвергнет и понять не захочет. Конечно, если современность в оценке Данта, Эсхила и других ошибется, значение их не уменьшится оттого нисколько. Это бесспорно. Но и вопрос-то нужно ставить в другой плоскости: что потеряет русский пролетариат, если он пройдет мимо Данте и что нужно делать, чтобы этого не случилось. Ведь не сегодняшний день страшит нас, а судьбище мировых сил. Если же мы обратимся только к текущему часу, что мы увидим и услышим: кто-то из старых работников еще работает по инерции где-то, почти невидимый и неслышимый, а кругом слышны шумные голоса и одни говорят: „Погодите, придет пролетариат и сметет все ваши исхищрения. Он вам покажет!“

Другие же, не новые, а неизвестно какие, восторженно захлебываются: „Ах, классовое искусство! Что может сравниться с ним в красоте! Ах, мы почти пролетарские художники! Ах, мы становимся ими совсем! Ах, еще одна минута и мы сотворим классовые шедевры, ради которых имя наше останется в мире навеки“.

Все это смешно — не более. Такие выкрики ни о чем не говорят, ничего не дают и ничего не обещают. Они обнаруживают лишь всю пустоту кричащих, показывая, что одно — разговаривать о новых формах искусства и другое — знать эти формы и то, какими путями они приходят. Мы видим постоянно, что у большинства говорящих о творчестве пролетариата совершенно нет сознания и представления о строгих, неумолимых законах развития мировых судеб и о том, что никакая временная идеология не приходит из пустоты и безусловно, но обязывается к возникновению громоздким рядом предстоящих причин».[14]

Предупреждения Скалдина опасны, они идут вразрез с новой, безоглядно новой идеологией. Он это понимает. И уже тогда, в начале 1919 года, как бы предчувствуя свою судьбу, напишет: «...мы будем делать свое, не смущаясь тем,

[13] Там же. № 19 (46). 8—11 марта. С. 6.
[14] Там же. С. 10.

lib.pushkinskijdom.ru

что нас понимают не всегда и не вполне, а лишь иногда и отчасти... Лучше пережить годы отвержения, изгнания, чем изменить делу, служить которому призвала нас сама душа наша, наша сущность художников».[15]

Скалдин-мыслитель предвидел ход исторического развития, но молодость, общественный темперамент, жажда общения и конкретного дела, вполне революционное стремление влиять на события и изменять жизнь одержали верх над трезвыми аргументами философа, уже пережившего опыт первых неудач после развала «Союза деятелей искусств».

Выступления в прессе были замечены. В марте 1919 года Скалдин был приглашен на должность заведующего литературной секцией Саратовского изотд. искусств, а также — заведующего художественным отделом Педагогического музея. С сентября 1920 года к этому добавляется заведование Губернской музейной секцией и охраной памятников, с декабря — отделом культов при Историко-Археологическом музее Саратовского общества «ИСТАРХЭТ». Не оставляя Педагогического и Археологического музеев, в декабре 1921 года Скалдин возглавил Радищевский музей (теперь всемирно известный Саратовский художественный музей). В 1922 году в сферу деятельности Скалдина входят все зрелищные заведения Саратова: театры, кинотеатры, цирк.

Будучи самоучкой, он читает курсы лекций в Педагогическом институте, во ВХУТЕМАСе, в Высших театральных мастерских. Они необычны, в духе времени: «История и теория вещественных искусств», «Философия человеческого действования». Им задуман обширный труд — девятитомная история искусств, предполагающая социологические и естественно-исторические методы исследования. С результатами научных исследований Скалдин знакомит Саратовское общество истории, археологии и этнографии, членом президиума которого он неоднократно избирался. От этого Общества он возглавляет экспедиции по Саратовской губернии с целью обследования памятников церковного зодчества.

Кроме того, он много работает с творческой молодежью: вместе с поэтом и переводчиком Михаилом Зенкевичем пытается создать в Саратове отдел Всероссийского союза поэтов, с театральным художником Николаем Симоном ведет занятия в экспериментальном театре-студии, выступает на диспутах, читает популярные лекции.

В числе саратовских друзей и сотрудников Скалдина литераторы, театральные актеры и режиссеры: Л. Гумилевский, С. Аскольдов, С. Антимонов, А. Роом, художники: А. Савинов, Н. Гржебин, В. Перельман, Н. Ребельской, А. Курдин, Н. Кузьмин.

За четыре года работы в Саратовском губоно Скалдин успел многое сделать. Под его руководством театры вышли из финансового прогара, фонды музеев пополнялись, была составлена карта архитектурных памятников губернии. Его ученики работали в других городах республики, в письмах благодарно вспоминали занятия в литературной и театральной студиях. Вот тогда-то на гребне популярности нового «культурного вождя» началась кампания его идеологической травли. Поводом послужила репертуарная политика театров. С начала театрального сезона 1922/23 года официальная газета «Саратовские известия» из номера в номер публикует статьи, в которых выдвигаются требования контроля, «коммунистического ока», которое наблюдало бы за театром, требования устранения со сцены «чеховской хляби», требования «революционных сценариев». После опубликования одной из таких статей, красноречиво озаглавленной «Скалдиновщина», Скалдин был арестован. Ему предъявлялось бездоказательное обвинение в сокрытии музейных ценностей. Следствие длилось

[15] Там же. С. 11.

lib.pushkinskijdom.ru

четыре месяца. Судебное заседание собрало в зале всю интеллигенцию города, не скрывающую своего сочувствия подсудимому. Тенденциозное, но все-таки подробное изложение судебного разбирательства поместили все те же «Саратовские известия».[16] Несомненно, это был один из первых идеологических процессов, замаскированных под уголовные. Скалдину грозила высшая мера, но даже вынесенный приговор — «три года изоляции за превышение власти» — воспринимался как необоснованная жестокость. Девять месяцев Скалдин провел в заключении, на принудительных работах. Достаточно тихому освобождению помогли хлопоты петербургских друзей: Александры Чеботаревской, Ф. Сологуба, Вяч. Иванова. По прямому вмешательству А. В. Луначарского Скалдин был отпущен из тюрьмы 27 августа 1923 года. Он возвращается в Петроград. Долгое время бедствует с семьей, не находя никакой работы. Наконец, устраивается агентом книжторга и два-три года проводит в разъездах по Приазовью, Кавказу, Сибири, Дальнему Востоку. В 1928 году он обретает, наконец, спокойную работу редактора и библиотекаря в ленинградском отделении Госиздата и поселяется в Детском (бывшем Царском) Селе.

Все это время Скалдин писал. В Саратове была закончена и объявлена к изданию не увидевшая света в результате ареста книга новелл «Вечера у мастера Ха» (другое название — «Вечера у мастера Христофора»). От этого периода дошел до нас пронзительный автоироничный скалдинский сонет:

На Александровской сидит один
И разбирает мирно негативы,
Движения его неторопливы,
То вождь музейный Алексей Скалдин.
Не потрясет своей кудрявой гривой
В стране разрушенной родных осин,
О тягости пережитых годин
Стекло пенсне поет нам сиротливо.
А рядом с ним жена Елизавет(а)
Шьет, печкою-буржуйкою согрета,
Ночные туфли дочери своей.
А он, не ведая, кладет угрюмо
К пластинке с Государственною Думой
Парламент оголенных дикарей.[17]

В 1924 году Скалдин предлагает ГИЗу роман «Смерть Распутина». Во второй половине 20-х годов в ГИИСе, в литературных домах — у Верховских, у Гершензона — он читает рассказы «Зоологический лев», «Рассыпанное ожерелье», стихи, детские сказки. Все это до нас не дошло. Чудом у внучки Скалдина Наталии Константиновны Гринберг сохранилась рукопись рассказа «Улика».

Даже по тому немногому, что дошло до нас из творческого наследия писателя, можно судить, сколь необычен этот рассказ для творчества Скалдина. Несомненно, он написан по самым непосредственным впечатлениям и воспоминаниям о саратовской тюрьме, это рассказ «слышанный» в тюрьме. Скалдин опробовал здесь новую для себя повествовательную манеру — ролевую, примитивистскую. Главное — точка зрения героя на происходящее, его мировосприятие. Жестокость времени и пережитое определили выбор такого героя. Если Никодима друзья-литераторы в письмах к Скалдину сравнивали с героями Жан-Поля, Честертона, Белого и Ремизова, с самим Скалдиным, наконец, если «Рассказ о господине Просто» вызывает ассоциации с будущим Булгаковым и будущими обэриутами,

[16] Саратовские известия. 1923. № 66—69.
[17] РГАЛИ. Ф. 487. Оп. 1. Ед. хр. 6. Л. 1.

lib.pushkinskijdom.ru

то, читая «Улику», «вспоминаешь» будущих Платонова и Добычина. Остается только домысливать, сколько таких заявок на будущее нашей литературы содержалось в не дошедших до нас, погибших восьми романах Скалдина.

Ц⟨арское⟩ С⟨ело⟩ 22/V 1928 г.

УЛИКА

Весна в неурожайный год на Волге была засушливая, и к Троицыну дню вся степь покрылась пылью, посерела. Городишко, где жил Иван Еремеевич Вяхирев, тоже просох и стал серее обыкновенного. Пыль лежала повсюду — на домах, на церковных крышах, на каждой травинке и каждом листочке, в желобах водосточных труб, под мостиками, перекинутыми через канавы, и даже на поверхности воды в глубоких колодцах. «Пыльное нашествие», — говорил согражданам соборный протопоп отец Василий. И жена Ивана Еремеевича — Марьюшка — жаловалась: «Ишь, пылища. Окошко отворить нельзя. Нашел, где дом построить». — «Полно тебе, — отвечал ей Иван Еремеевич глубокомысленно: кабы тут не эта пылища — много б мы с тобой добра нажили? Не пылища, а золото». Жили они на базарной площади, и в том же доме была у них лавка со всяким товаром.

Говорил так Иван Еремеевич, но сам думал, особенно когда в степь выходил к арендованному яблоневому саду и видел в степи все ту же пыль: «Откуда ее столько сыплется? То ли из степи в город, то ли из города в степь? А вернее всего, по ночам с неба — пыльные росы».

Иван Еремеевич любил рассуждать. В Троицын день он вместе с Марьюшкой пошел к обедне в собор. Служили долго, и протопоп отец Василий говорил проповедь.

Отец Василий был крутой к прихожанам. «Этих фиглей-миглей — что да от чего — я не признаю, — говаривал он, — в семинарии учили, да не испортили меня: дело простое — сказано тебе: верь и больше никаких. И между прочим копеечку мне приготовь. Политические там экономии — одно, а тут другое: твоя копеечка у меня целее будет и оттого капитал произрастает и государство крепнет. Большевикам тоже денежки ой как понадобятся. Обомнутся, до дела дойдут и спросят: граждане, которые получше, нет ли у нас денежек? — нам на обзаведение, на то, да на се надо. А мы им тут с нашим почтением — извольте». Впрочем, жалел протопоп, что под сводами церкви больше не гремело — «благочестивейшего, самодержавнейшего...» Уж больно хорошо выходило это — с перекатами. А так вообще прошлого не жалел — слишком в себя и в крепость свою верил.

От духоты в церкви собралось на его лысине прямо озеро пота. Кивал протопоп головой, и особенно отсвечивала вспышками одна костяная грань на маковке. Проповедь была длинная. Он уже к середине забыл, о чем говорил сначала, и от божественного ушел. Слова вертелись около одной мысли: «Ты там что не делай, а за дела свои дурные получишь, сколько полагается», причем отец Василий посматривал на Ивана Еремеевича, но о нем не думал — об Иване Еремеевиче он знал: «Этот что? — разве только попу гривенника не додаст да на пятак за пуд дешевле мужику заплатит...» Протопоп думал о тех, которые советским духом пропитывались, но и в церковь еще ходили. К ним обращался протопоп. Был все-таки протопоп мистиком и думал, что все должны рано или поздно к церкви обратиться, хоть через милицию. «А от кого получишь — от Бога или от милиции — мне все равно», — подумал протопоп и на этом кончил

lib.pushkinskijdom.ru

ни к селу ни к городу свою проповедь. Пора было кончать: знал, что попадья на клиросе стоит и думает, как бы обед не перепрел. Повадки попадьи он за тридцать лет хорошо запомнил. «Ее благолепием не проймешь — сама она благополепие», — говаривал протопоп.

Иван Еремеевич вместе с Марьюшкой вернулся из церкви и, пока Марьюшка возилась у печки да накрывала стол, решил пройти в свою лавочку, посмотреть — в порядке ли? Все было в порядке. Уходя обратно, он, у дверей, сильно втянул в себя лавочный запах, состоявший из смеси запахов муки, кожи, керосина, рогож, конфет, мыла душистого и мануфактуры. Запахи была неустоявшиеся, чувствовались по временам сильнее — то один, то другой. Иван Еремеевич всегда умел определять, чем сегодня больше пахнет, и любил это делать. Пахло крепко рогожами — только вчера привезли их свежих пять кип. И однако, отмечал Иван Еремеич, не так приятен запах товара теперь, как был прежде. «Товар, что ли, другой стал?» — спрашивал он себя.

Марьюшка кликнула его обедать. Уселись на табуретки чин чином. Пообедали. Была баранина во щах, пирог с рисом и яйцами, пирог с сушеными яблоками; выпили по стопке самогончику — муж с женой наравне — это к первому пирогу. Пирог с яблоками сдобрили пшеничным белым квасом. «Ну, пока убираешься да самоварчик ставишь, я сосну», — сказал Иван Еремеевич и пошел в зальцу. Она же была и парадной спаленкой. В зальце стояла деревянная широкая кровать, с пуховиками и подушками, накрытая пикейным розовым одеялом, как полагается. Спали на самом деле в чулане на сундуках с купеческим добром.

Окна в зальце были изнутри затворены ставнями, чтобы солнце не нажарило комнату; в простенке висело зеркало без рамы, стоял подзеркальник; перед окнами большие фикусы и латании; направо сосновый комодик, налево в углу большой кованый сундук; полдюжины венских стульев, стол овальный тоже сосновый, крашеный черной краской; лампа висячая, керосиновая, да образа в углу — вот, кажется, и все. На комоде, под подушками, на сундуке, на подзеркальнике и на большом столе еще белые, вязаные из кроше салфеточки. Обои без затей — голубые, бледные.

Иван Еремеич вошел со свечкой — маленьким огарком; взял с сундука чистый свернутый половичок, раскинул его у кровати на крашеном полу, вынул из-под горы подушек самую нижнюю, погасил свет и улегся.

Заснул он скоро и увидел нехороший сон.

Иван Еремеевич был человек уже немолодой — на своих на двоих неспеша перекатил недавно за пятьдесят. А в молодости служил в солдатах, в Приморском драгунском полку. Человек серьезный по характеру и виду, он как раз пригодился в тяжелую кавалерию.

Вместе с полком усмирял он в 1900 году китайцев. Был такой случай. Ехал разъезд драгун в десяток людей, да казаков двое. Повстречали они в деревне отряд китайцев, набросились на них и перерубили до одного человека. Оно, правда, и нетрудно было это сделать — были китайцы все пешие и почти без оружия, у трех или четырех дрянные ружья, а остальные с чем попало, у одного даже было весло. Притом они думали сдаться в плен. И рубили их, как придется — кто всерьез, а кто только шашкой махал. Однако Вяхирев рубил по-настоящему, и, когда потом стали считать убитых для реляции, на долю Вяхирева пришлось восемнадцать человек, на долю одного казака — семь, а другим — как кому. Казачий урядник, которому пришлось быть за начальника, даже ахнул после подсчета от удивления: «Да когда ты, Вяхирев, это успел?» Но реляцию составили и на основании ее дали Вяхиреву георгиевский крест, а казаку георгиевскую медаль. О подвиге же напечатали в газете.

lib.pushkinskijdom.ru

Газету, где об его подвиге говорилось, Вяхирев бережно сохранял и сейчас, но о самом деле не любил рассказывать. Выдумать он ничего не мог, чтобы добавить для красоты, а по правде выходило смешно: будто не крест следовало давать за такое дело, а матом покрыть. Но так как Иван Еремеевич был человеком с рассуждением, то себе он часто говорил и другое: «Оно, конечно, — ежели со стороны посмотреть — крест как будто и ни за что дали. Но китаец человек особый — он как вошь или муравей. Его только пусти, он живо расплодится и тебя без сумления съест. У меня вот, к примеру сказать, ни одного детища не народилось, а у тех-то восемнадцати китайцев, может быть, у каждого стало бы по пяти. Целая деревня. Сосчитать — так через сто лет им уж и податься было бы некуда — разве только к нам в Тамбовскую или в Саратовскую. Вот какой это враг. Не за то дали крест, что рубил, а за то, что от китайского нашествия Россию спасал. У других кишка была слаба — махали шашками что кнутом, а я как следует поработал».

И на таких словах Иван Еремеевич успокаивался за правильностью полученного им креста. Но так как в Китае он простоял довольно долго и по молодости с китаянками в любовь играл, то приходили к нему и другие мысли.

Во-первых, он китаянок никак не мог забыть. «Чудно это у них, — говорил он, — не по-нашему. Наша баба не такая; будто и не на земле, а на другой планете».

Во-вторых, рассуждал так: «Ерунда все это, что крест я за истребление врага получил. Какое же тут истребление, когда я с китаянками путался и, может, каждой по сыну аль по девчонке оставил? Сколько убил — столько и прибавилось. Неправильное это дело — война».

И вот ему приснилось в Троицын день старое, как на ладони. Въехали они разъездом с урядником Шарошкиным в деревню, ничего не опасаясь. Деревня была большая; доехали до середины — глядь, из боковой улицы китайцы толпой высыпали. Урядник Шарошкин только пикнул, и они без команды, подшпорив лошадей, смяли китайскую толпу. Когда уж все китайцы лежали — увидел Вяхирев, что бежит один молодой длинноногий китаец (может быть, и не из этого отряда, а так — случайно) вдоль по улице — хочет спрятаться. Вяхирев догнал его в два счета — и рубанул шашкой под затылок — так что коса отлетела прочь, а китаец упал ничком, и только один раз свело его судорогой — подкинул ноги.

Как было в действительности — все так Вяхирев и видел во сне, но не совсем — испортил дело конец сна. Упал молодой китаец — дрыгнул ногами раз, а потом вдруг второй, третий и еще, и еще — и смешно — будто сам на земле животом лежит, а ноги пляшут.

Стоит над ним Вяхирев, шашку вдоль лошадиного бока опустил. Дергал, дергал китаец ногами, потом как вскочит, да и на самом деле вприсядку, по-русски, вприсядку и пальцами пощелкивает, а полуотрубленная голова мотается: вперед-назад, вперед-назад.

Вяхирев проснулся — не мог больше выдержать. «Вот те и китаец», — подумал он и, не зажигая свечи, не убрав с пола половика и подушки, пошел на кухню — пить чай.

В кухонной духоте, под равномерное мушиное жужжание самовар уже посвистывал на столе. Марьюшка перетирала посуду вышитым полотенцем, отгоняя другим его концом мух от варенья и сахара. Иван Еремеич мрачно и грузно опустился к столу, но не ⟨на⟩ табуретку, как обыкновенно, а на пристенную скамейку под образа.

— Налей! — сказал он.

И не успела еще тонкая струйка воды из крана наполнить стакан до краев — как в дверь стукнули.

lib.pushkinskijdom.ru

— Войди, кто там? — спросил хозяин.

Дверь приотворилась, и из-за нее выглянула знакомая Ивану Еремеевичу голова.

— Я не один, Иван Еремеевич, — сказала голова.

Видно, повадка у нее была не обыкновенная, не мужицкая. Мужик прежде вошел бы, перекрестился, поклон отвесил да потом заговорил бы. Этот не так!

— Входи, Родивоныч, — ответил хозяин. — Кто еще там с тобой?

— Своих двое, — пояснил гость, дверь распахнул и ступил в комнату. Был он чернобородый, могучий, во всю дверь. А за ним виднелись двое обыкновенных людей — небольшие, рыжеватые. Вошли уже честь честью, покрестились, поклоны отвесили. Сели за стол чай пить.

Родивоныч был старый, известный на всю округу конокрад. Знал его Вяхирев давным-давно и делал с ним дела. Не то чтобы по конскому делу — этим Иван Еремеевич не занимался, — но и Родивоныч промышлял не одним конокрадством: где с лошадью, бывало, хомут или шлею прихватит, где овчину, а то овсеца или мешок с мукой, особенно в голодные годы. Все это по дешевке шло Вяхиреву, и тот за позор такую торговлишку не считал: думал, что без нее купцу невозможно; если с мужиком о пятачке поспоришь и пятачок лишний с него вытянешь — этим не шибко разживешься.

Но пришедших Родивоныча гостей Вяхирев увидел впервые и даже никогда, может быть, не слышал о них. Он, впрочем, и не спросил об их именах или прозвищах. Не в обычае это по крестьянству.

Родивоныч, выпив первый стакан, сказал:

— Свои люди-то. Одним делом занимаемся.

— Что, — спросил Вяхирев, — к нам пожаловали? Али у наших попоп гривы поотрезать собираются.

Не на людях-то этак и не нужно было бы говорить. Слова-то не совсем понятные сказал Еремеич, но особенного в них ничего не было: просто конокрадские слова.

— Нет, — ответил за Родивоныча один из рыжих гостей с косящим глазом и поплотнее второго, — у нас дело другое, и, между прочим, к тебе за советом, гражданин Вяхирев.

— Какой совет?

— Потом скажем.

— Ладно.

На этом «ладно» пока и закончился разговор. Хотел один из гостей закурить трубку, но Вяхирев сам не курил и другим в избе не позволял.

— Нет уж, товарищ дорогой, за этим делом пожалуйте на крылечко, — сказал он курильщику.

— Оно нам и кстати — на крылечко-то, — ответил гость.

И все поднялись и вышли на крыльцо, кроме Марьюшки.

23/V.28.

Городское праздничное гулянье шумело в стороне от базарной площади — у городского сада и на мосту через речку. На крыльце было тихо. Выкурил рыжий, что был поплотнее, свою трубку, поколотил ее о перильце и сказал, обращаясь к Ивану Еремеевичу.

— Скажи-ка ты нам, хозяин дорогой, — как по-твоему. Вместе мы обстряпали дело по двум скамейкам (слово опять конокрадское и значит: свели двух лошадей), спустили товар цыганам, получил Родивоныч двадцать червяков, а как стали делиться — он нам по сорока, а себе сотельную с гаком. Разве это справедливо, когда вместе работали?

lib.pushkinskijdom.ru

— Вместе-то вместе, да какие вы работники, чтобы с вами поровну делиться, — вмешался Родивоныч.

— Вот на, — сказал первый, немного горячась, — какие работники? Такие ж, как и не ты. Без тебя лошадей не угоняли, что ли?

— Оно, конечно, и без меня угоняли. Да только тут не в жисть без меня не угнали бы.

Стали они спорить — угнали бы без Родивоныча или нет. По их выходило — да, а по его — не смогли бы. Вяхирев сидел на перильцах и слушал, но ничего не говорил. Видит рыжий, что не идет спор на лад — достал верное средство — бутылку самогону из кармана — предложил всем отведать. Выпил и Родивоныч — был он на водку слабоват — смяк немного, понял, что неправильно спорит, а деньги страсть как не хочет отдавать — вот и говорит:

— По-моему так выходит — деньги эти вы мне должны полюбовно оставить. Я, может, своей воровской жизнью наскучил и на честную дорогу хочу податься. Теперь это не прежнее время при господах, что нет тебе иного пути, как в купцы идти или воровать. Я человек грамотный и советской власти нужный. Может, меня председателем волисполкома сделают. А вам все равно — еще наворуете.

Говорил это Родивоныч, но знал, что опять неправильно, что не пойдет на честную дорогу, а только нужно что-то выдумать, чтоб деньги не отдавать.

Но как сказал он только, что его, может, председателем волисполкома сделают — Вяхирев струхнул: «Сделается Родивоныч советским человеком, — подумал хозяин, — и узнает советская власть, какой я темный человек. Не будет тогда житья».

Товарищи Родивоныча и с этим не согласились. Еще больше на него насели. Он спорил-спорил, видит, что спор никак не выходит, и сказал.

— Ну, ин так и быть — я подумаю. А только ты, Еремеич, дай мне сперва соснуть маленько: ночь мы не спали и самогон меня сморил.

Рыжие остались на крыльце, а Родивоныча хозяин свел в спаленку и уложил на тот половик, на котором сам спал после обеда. Уложив гостя, Вяхирев вошел на кухню и видит, что Марьюшка в чулане за кухней из праздничного платья переодевается.

— Ты что это, Марьюшка, — спросил он, — аль отпраздновала?

— Корову хочу подоить пораньше, к шабрам в гости пойду: звала Аксинья Тимофеевна.

Звякнула Марьюшка подойником, а Иван Еремеич опять на крыльцо. Рыжие сидят и снова самогон пьют.

— Ты что ж, хозяин, — спросил его тот, который был поплотнее, — своего хозяйского слова не сказал?

Вяхирев подумал сначала ответить, что не его это дело, но вспомнил, что Родивоныч собирается на советскую службу, и сказал:

— Таких стервецов учить надо.

— Оно и правда, — поддержал плотный рыжий, — мы сами его проучить решили, да только нам вдвоем не справиться. Он дюжий. Ты нам помоги.

— Что ж, я помогу, — ответил Вяхирев, — вот только баба сейчас уйдет — при бабе шуметь не хочу.

— Подождем, — согласился второй рыжий, — он ведь жила — все равно не отдаст. Напрасно с ним спутались.

Марьюшка вернулась из хлева, снова принарядилась и за ворота.

— Ну, теперь можно, — решил Вяхирев, — только там темно в горнице — свечку надо зажечь.

Сказал и вспомнил, что свечку он оставил в спальне на сундуке. «Эка незадача, — подумал он, — еще разбудишь, а он приготовится».

lib.pushkinskijdom.ru

Но идти было нужно. Осторожно ступая, пошел через кухню к зальце. Сапоги заскрипели. Прикоснулся к двери, и дверь скрипнула.

— Услышит, — сказал боязливо рыжий потоньше.

Вяхирев вернулся, скинул сапоги, смотал подтяжки и, бросив то и другое под лавку, вспомнил, что за образом спрятана толстая восковая свеча.

Он вынул ее, зажег и на цыпочках опять подошел к зальце. Рыжие — за ним.

Вяхирев отворил дверь, просунул в темноту голову и правую руку со свечой. Родивоныч лежал лицом кверху и присвистывал носом. Вяхирев ступил в комнату. Родивоныч вдруг как вскочит прямо на ноги, да с такой силой, что оба каблука у него отлетели. Рыжие из-за Вяхирева, будто кошки к нему — один за руку и другой за руку; один за горло и другой за горло.

Родивоныч тряхнулся — оба они отлетели. Родивоныч сунул руку за голенище, и в руке у него блеснул нож.

Вяхирев тут вспомнил старую драгунскую ухватку — вышиб одним ударом нож из руки Родивоныча, свечу в сторону и сам на него навалился уж вместе с рыжими. Рыжие руки назад крутят, а он за горло ловит.

Возились, возились — видят, не одолеть Родивоныча. Действительно, был он очень дюжий. Стул один сломали, половик и подушку загнали под кровать.

Попал тонкому рыжему под ногу вышибленный родивонычев нож. Забыл рыжий, что они только побить хотели Родивоныча, подхватил нож и уже занес его над противником.

— Не надо ножом, — крикнул Вяхирев, — я его по-китайскому за такое место хвачу, что он сразу смирится.

Освободил правую руку и действительно как хватит Родивоныча, даже хрупнуло — дернулся старый конокрад и, словно былинка, повалился на пол.

Тонкий рыжий сгоряча все-таки ударил его ножом в шею. Кровь потекла на крашеный пол.

— Не надо было ножом-то, — укоризненно сказал опять Вяхирев и тут только сообразил, что конокрад лежит мертвый и что это он — Вяхирев — его убил.

Потемнел хозяин с лица и говорит:

— Вместе убивали, вместе и концы в воду хоронить должны.

Ответили оба рыжие в один голос:

— А мы не отказываемся.

— Вот что, — сказал плотный рыжий, — по мясниковскому делу, как я это дело произошел, мне и распоряжаться. Тащи, хозяин, две рогожи и два мешка.

Побежал Вяхирев в лавку, взял два мешка новых и две рогожи, но подумал: «Протечет кровь через две-то», — и взял еще две.

— Ты их в подполье положи и мешок туда же, а одну рогожу здесь оставь, — скомандовал рыжий мясник.

Вяхирев спустился в подполье, со свечой, три рогожи расстелил по земле, а мешки бросил в угол на ящик с морковью.

В это время рыжие положили покойника на четвертую рогожку, взялись за концы и спустили тело в подполье.

— Теперь, хозяин, неси два ведра воды в залу, — говорит мясник.

Сбегал Вяхирев в сени, зачерпнул из кадки в ведро и притащил.

— Лей все на пол сразу и тащи второе, — распоряжается рыжий.

— Да ведь потоп устроишь, — возражает Вяхирев и подумал: «Придет Марьюшка, увидит, что мокро, спросит».

— Потоп и надо устроить, — поясняет мясник, — улик чтоб не было, ежели мильтоны придут. Мильтон — будто и человек: ходит и ничего не видит, пока его на дело не напустишь. А напустишь, как собака сделается: такое тебе сыщет, что ты ни в жисть на найдешь.

lib.pushkinskijdom.ru

Выплеснул Вяхирев воду на пол, побежал опять в сени. Принес еще. Устроили потоп, взяли все трое тряпки и стали воду снова загонять в ведро. Забыл Вяхирев, что ведро чистое, а рыжим что — чужие, из этого ведра не пить.

Вынес первую воду Иван Еремеевич во двор, вылил в канавку; вынес второе, выплеснул и ведро поставил под водосточную трубу. Прислушался во дворе, запер калитку и дверь в кухню. Быстро сделали дело.

— Ну, — говорит мясник, — теперь мне его освежевать надо и в мешки распределить.

— Не режь, — возражает Вяхирев, — снова крови напустишь.

— И-и, вот выдумал, — усмехается мясник, — дело привычное — я его так обработаю, что и капельки не выпустит. Свети в подполье.

Зажег хозяин вместо свечи лампу-семилинейку. Подняли крышку над лестницей. Вяхирев по брюхо в дырки лег и руку с лампой спустил, а рыжий с ножом вниз.

Смотрит Вяхирев и видит, как рыжий орудует родивонычевым ножом — впрямь мясник. Вышелушил ноги — принялся за руки, а крови не видать.

Ну крови-то немного натекло. Только он сразу и в темноте не заметил.

Сложил рыжий руки и ноги в один мешок, голову с туловищем сунул в другой. Лезет обратно.

— Рогожку-то потом сожжешь, говорит, — дело пустое.

Закрыли подполицу, уселись на лавки под образа; лампа на столе при дневном свете горит — стекло на ней закоптело — наклонил хозяин лампу, когда светил в подполье.

Сидят, молчат, тяжело дышат: все-таки человека убили, да и повозились.

— Теперь, когда стемнеет, его снести нужно, куда ни на есть, — говорит мясник.

— Мое дело сделано, — Вяхирев ему в ответ, — мое дело хозяйское — хоронить — было, а понесете вы, да несите подальше, чтоб в городе не осталось.

— Снесем, как стемнеет. Только ты нам самогону поставь.

Вяхирев мотнул головой — согласился.

— Ну, так ставь на стол.

— Да нет у меня дома-то.

— Денег тогда давай. Найдем в городе. Нужно для храбрости выпить.

Отсчитал им Вяхирев, сколько было нужно, выпустил за калитку, снова заперся. Идет в кухню и думает: «Напрасно выпустил. Не придут теперь — самому придется возиться. Только я за город не потащу — в хлеву ночью зарою. Под домом нельзя — стуки по ночам будут».

Кухню во второй раз не запер. Лампу загасил и поставил на припечек.

Посидел минут пять — слышит: стучат в калитку.

Пошел, отпер. Видит, Марьюшка вернулась.

— Ты что босиком, — спрашивает жена.

— Ноги сопрели, — отвечает Вяхирев, — а ты, что вернулась скоро?

— Так обернулось: Аксинья на хутора поедет, а я в слободку к сестре пойду до вечера. Вот только гостинцев из лавки возьму для ребят.

Отлило у Вяхирева от сердца. Впустил Марьюшку во двор и сам провел в лавку, чтобы чего не заметила. Отобрала хозяйка пряников, карамели, маковников, завязала в платок. Ушла. Вяхирев калитку снова на запор.

Сидит на крыльце — посиживает. В кухню идти боязно. Ждет. Прошел час, другой. Снова стучат.

Отпер калитку — стоят оба рыжие, пьяные вдрызг.

— Ишь, черти, набрались, — сказал Вяхирев. Да куда вы в таком виде годитесь: вы еще по дороге мешки-то обороните.

— Сажай, хозяин, на лавку — очухаемся, — говорит плотный.

lib.pushkinskij.com.ru

Ввел их в избу, посадил. Сели, посидели. Головы у рыжих мотаются, ко сну их клонит.

«Вот грех, — думает Вяхирев, — не убраться до Марьюшки».

— Я вам спирту нашатырного дам понюхать, — говорит он гостям, — только уносите скорее. Скоро хозяйка вернется — нельзя темноты ждать.

А второй рыжий вдруг и заплакал.

— Не понесу я никуда, — говорит сквозь плач, — не хотел я его убивать — только поучить собирался. Хорони под избой.

Вяхирев с лица опять потемнел и спрашивает:

— Как не понесешь? Самогон пил, а не понесешь?

Первый рыжий его поддерживает.

Говорили, говорили — только нет. Плачет второй рыжий. «Не понесу и не понесу».

— Подожди, — говорит первый, — он в себя придет, а я пока свою половину вынесу, спрячу и, как только буду из города уходить, с собой захвачу в дорогу — брошу где-нибудь в оврагах. Только теперь светло — нужно сначала сходить посмотреть, где удобнее пронести.

Выпустил Вяхирев рыжего на площадь, вернулся и вдруг сообразил:

«Как же я его опять выпустил — ведь он не вернется. Куда мне деваться: там покойник — здесь пьяный».

Забыл о своем купеческом добре, что его на неизвестного человека оставляет, выскочил без шапки за калитку и бегом за рыжим.

Рыжий по улицам, а Вяхирев по закоулкам и переулкам ему наперерез. Только тот на главную улицу вышел и дралки дать хотел к Московскому шоссе — Вяхирев его из-за плетня за рукав цап.

— Нечего, — говорит Вяхирев, — на Москву смотреть. Пойдем обратно — я уж не отпущу.

Вернулись в избу. Сидит второй рыжий, плачет. Говорит: «Пойду, повинюсь». Погрозил ему мясник кулаком, достал из подполья мешок с туловищем, перевязал ремешком, взвалил на плечо и пошел к калитке.

Вяхирев ему опять калитку отпер, а за калиткой стоит Марьюшка. Пропустила рыжего, вошла во двор и спрашивает мужа:

— Что это гостек-то наш понес?

— А мясо, — отвечает Вяхирев, — мяса купил — мясник он.

«Какое в Троицу мясо», — подумала Марьюшка и пошла в чулан переодеваться; дверь за собой затворила, потому что в избе второй рыжий сидел. Он уж не плакал — только носом клевал.

Подошел к нему Вяхирев, потряс его за плечо, говорит тихо:

— Уходи ты, Христа ради. Не до тебя уж.

Встал рыжий, как встрепанный, и ушел. Картуз унес в руке.

Еще прошел час. Не возвращается первый рыжий.

А Вяхирев думает: «Вернется и возьмет второй мешок — скажу Марьюшке, что тоже мясо. Рогожку потом спрячу, если нельзя будет сжечь».

Проходит второй час. Не возвращается рыжий. Вяхирев не то что сумрачный стал, а просто почернел.

Рыжий так со своей ношей поступил. Пронес ее через весь город по главной улице, перешел мост и на куракинской дороге, у кладбища, остановился. Думал бросить туловище между могил. Но на кладбище девки и парни гуляли — хоть и рано, еще не Духов день, чтобы по кладбищам ходить, да им все равно, где гулять. А потом рыжему и деревья на кладбище не понравились: хоть и курчавые, а редкие. Между кладбищем и дорогой шла глубокая канава. Заросла она сплошь лопухом, у каждого лист величиной с солнце; крапива густая; конский щавель выше человеческого роста.

lib.pushkinskijdom.ru

Шваркнул рыжий свою ношу под лопухи и под щавель — только пыль дорожная, густая столбом встала. Шваркнул, а сам по Куракинской дороге. Только его и видели.

Чуть темнеть стало. Вяхирев понял, что рыжий не вернется. А Марьюшка надумала самовар ставить. Пошла в сени за водой. Видит ведра нет. Где ведро?

Вспомнил Вяхирев, что ведро стоит под водосточной трубой. Говорит Марьюшке:

— Нельзя этим ведром больше воду брать.

— Почему нельзя?

Тут он все ей и рассказал в два слова. Села Марьюшка на пол, где стояла — прямо на дверцу в подполье.

— Нечего уж, — говорит ей Вяхирев, — ты самовар ставь, а с этого места сойди: я ноги и руки сейчас унесу.

Спустился в подполье. Берет мешок, а ноги в сапогах, подметками кверху, из него торчат и каблуков нет. Попробовал Вяхирев умять их — не уминаются: длинный был Родивоныч. Взял Вяхирев мешок, как есть, и за ворота.

До главной улицы дошел — навстречу ему парни с гармошками и девки.

— Эй, дядя, — кричит один, — где же ты каблуки-то потерял.

Что каблуков нет — видит, а кто мешок несет — того с пьяных глаз не заметил.

Идет Вяхирев через мост, на мосту опять девки и парни. Пляшут, потому что на мосту пыли меньше, а что была — смели метлой в речку. Парни смотрят на девок, а девки на парней — не заметили Вяхирева. Вяхирев шагу прибавил и к кладбищу. Думает: «Брошу руки и ноги меж могил».

А на кладбище опять девки и парни — нельзя. Тогда он от кладбища взял влево, в кустики. Только кустики обманчивые: идешь к ним — они будто стеной стоят. Войдешь — оглянешься: все назад видно. Еще дальше пойдешь — опять то же. Не спрятаться.

Вышел Вяхирев к краю кустарника, где проходит железная дорога, посмотрел за дорогу. По другую сторону в ключевом тупике картофель рос. И хоть весна была засушливая, но на влажном месте картофель ботву поднял, и большую. «Туда и положу», — решил Вяхирев. Перешел через дорогу, забрался в картофель, да только напрасно: издали смотреть — земли под ботвой не видно, а войдешь в середину — со всех сторон глядит на тебя серая земля.

Вытряхнул Вяхирев руки и ноги из мешка, разбросал их под ботву в разные стороны. Мешок свернул и домой почти бегом. Не задерживался.

Рогожку и мешок они с Марьюшкой поутру сожгли в печке. Марьюшка золу размешала, выгребла и в мусорную яму снесла. Сверху прикидала навозом.

Вяхирев всю ночь думал, что ему за убийство будет — от Бога ли, от милиции — все равно; вспоминал утрешнюю проповедь отца Василия.

На рассвете, перед тем как задремать, решил, что будет страшное. Очень страшное. И сильно испугался. Но заснул.

В Духов день Еремеич и Марьюшка опять сходили в церковь, но на кладбище не пошли — никого у них на кладбище не было.

Пообедали, но Вяхирев не прилег отдыхать. Вышел в город — послушать: не говорят ли чего о трупе.

Вернулся сумрачный. Сказал Марьюшке:

— Нашли труп-то; не сумел подлец рыжий спрятать.

А о себе подумал: «Руки и ноги я хорошо спрятал».

Следователя в городе не было — находился в волости где-то и только во вторник вернулся домой. Во вторник же нашли и руки, и ноги.

lib.pushkinskijdom.ru

Посмотрели врач и следователь труп. Врач покопался и не мог понять, отчего умер Родивоныч. Рана на шее была пустяшная. Врач-то только недавно приехал из харьковского университета. Трудно ему было понять, что Родивоныч помер от вяхиревской хватки. Родивоныча в городе никто не опознал: он бывал только у Вяхирева, и то ночью.

Следователь продержал труп трое суток и велел захоронить.

Когда пошли хоронить, Вяхирев вместе с другими тоже отправился на кладбище.

Когда уж хотели зарывать — молодой чернявый парень из любопытства протискался к могиле.

— Да это никак наш, куракинский, — сказал он.

Родивонычева жена знала, что покойник в город только к Вяхиреву ездил, больше ни к кому.

Следователь с милицией пришел к Вяхиреву.

— Что вы знаете по этому делу? — спрашивает следователь.

— Знать я ничего не знаю, — отвечает Вяхирев, — и спрашивать вам меня нечего, потому как против меня улик нету.

— Ан улики-то и есть, — сказал старший милиционер, — вот тут на ножке кровати, кажись, кровяное пятно.

Ну, конечно, если б наперед знать, Вяхирев велел бы Марьюшке, чтоб она и ножки у кровати поскоблила. А против улики ничего не сделаешь. Пошел милиционер во двор и там ведро под водосточной трубой нашел, а на дужке у ведра тоже кровь. В подпечке нашлись оба каблука от родивонычевых сапог.

Глядит следователь на Вяхирева, а Вяхирев на следователя.

Следователь человек еще молодой — из путиловских рабочих, по фамилии Мешковатов. Тонкий и красивый, лицо смуглое и задумчивое. Но здоровьем слабый, оттого и с завода ушел на политическую работу. По свету походил, людей послушал и подначитался.

А Вяхирев — столб столбом и будто весь из чурочек и столбиков — прямой совсем, даже смотреть неприятно: нос валиком — тупой, ноги что внизу, что вверху — будто одной толщины, и даже брюхо отросло не арбузом, а ящиком. Лицо в веснушках, глаза маленькие, пальцы короткие.

— А зачем же вы это, гражданин Вяхирев, сделали и знаете ли вы, что вам за это будет? — спросил, наконец, следователь.

— Мы его убивать не хотели, а поучить малость, — отвечает Иван Еремеич.

— Кто это — мы?

— Двое товарищей с ним было.

— Где ж они?

— Да разве я их знаю. Я их в первый раз видел.

— Ну, а за что вы его все-таки убили?

Подумал Иван Еремеич и говорит:

— Он же известный конокрад был — от него вся округа двадцать пять лет плакала.

— Конокрад-конокрад, а к вам в гости ездил.

— У меня с ним не воровские дела были.

— Какие ж у конокрада могут быть дела, кроме воровских? Богу что ли вместе молились? А накажут за это строго.

Помолчал Вяхирев. Любил он рассуждать.

— Что вы о наказании — это я сам понимаю, — говорит он, — но только это несправедливо. Самый большой злодей — вор: он человека разоряет. А если я

lib.pushkinskijdom.ru

от вора обчество избавил — оно, конечно, грех мой, но это понимать надо и не очень строго наказывать. Вот воров — я бы всех перестрелял.

— Я и сам так раньше думал, пока в следователи не попал, — отвечает Мешковатов, — но теперь понял, что неправильно рассуждал.

Повели Еремеича и Марьюшку в тюрьму. Марьюшка только голову опустила, да просила, чтобы корову ее не забыли, — а то молоко перегорит.

Рухнуло вяхиревское хозяйство. Рыжих отыскать не могли — судили только Еремеича и Марьюшку. Их рассказам о рыжих не поверили, но решили, что один Еремеич такого дела сделать не мог — его приговорили на десять лет со строгой изоляцией, а Марьюшку за соучастие на шесть.

Судьям Еремеич показался страшным человеком. Отбывать наказание перевели его в губернский город. Уездная тюрьма неподходящее место для таких серьезных людей. А Марьюшку оставили, где жила.

Это все пустяки — много людей в тюрьме сидело и сидеть будет, но Еремеич никак понять не может, почему теперь тюрьма такая.

Еремеичу уже за пятьдесят — свои мысли и думы он накопил до революции, вместе с капитальцем. Но старым его мыслям и думам в тюрьме нужно наставление. Попу, конечно, ход в тюрьму заказан, но Вяхиреву очень понравился следователь Мешковатов за спокойствие и рассудительность. Он сначала все ждал, что к нему кто-нибудь такой, вроде Мешковатова, и придет. Но никто не пришел. Говорят только: работай и в театр ходи.

И живет рядом стража: курят, по коридорам ходят, промеж собой разговаривают обо всем, баб вспоминают, но Еремеича не видят. Забыли, как вещь забывают, а не человека.

Не может этого понять Вяхирев.

Никогда и не поймет.

И все еще отца Василия вспоминает с его проповедью. Говорил тот: «Если не от Бога — от милиции наказание получишь».

Но ведь нет никакого наказания: работай и в театр ходи. Вот только хозяйство разорили.

Но и хозяйства ему не жалко. Он понял, что не то важно человеку, что в сундуках лежит, а чтоб хлеб на сегодня был.

Без хлеба же он никогда не сидел. Руки у него были рабочие.

lib.pushkinskijdom.ru

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

(новые работы зарубежных русистов)

Р. Ю. Данилевский

РУССКИЕ И НЕМЦЫ: ТЫСЯЧА ЛЕТ ОБЩЕНИЯ

(СЕРИЯ ТРУДОВ «ЗАПАДНО-ВОСТОЧНЫЕ ОТРАЖЕНИЯ», ФРГ)*

Смелый проект сравнительного обследования представлений немцев о России и суждений русских людей о Германии на всем историческом пути обеих наций возник в начале 1980-х годов. Отчасти замысел этот, созревший, насколько нам известно, в стенах университета (Общей высшей школы) г. Вуппераля (земля Северный Рейн — Вестфалия, ФРГ), примыкал к работам бывшего Центрального института истории литературы АН ГДР, а также Пушкинского Дома в Петербурге и Института мировой литературы в Москве. Традиции нашего сравнительного литературоведения перенес в Германию главный инициатор всего предприятия российский германист, работающий в этой стране, проф. Л. З. Копелев.

«Вуппертальский проект» имеет, однако, существенное отличие от сравнительно-исторической направленности наших русско-немецких исследований, так как он основывается на методе имагологии — на изучении образов стран и народов, складывающихся в инонациональных культурах. Образ «чужого» обусловлен, как известно, множеством факторов, и не только литературных или культурно-исторических, но и политических, военных, социально-психологических и пр. Этот образ вбирает в себя все стороны межнационального общения и представляет собой одновременно следствие и причину того процесса, который мы обозначаем как международные связи, включая и наиболее интересующие нас связи в области литературы.

Серия трудов «Западно-восточные отражения» состоит из двух тематических рядов. В ряд «Русские и Россия глазами немцев» входят том 1-й, охватывающий IX—XVII века (1985, 2-е изд. 1988; 456 с.), том 2-й — XVIII век, «Просвещение» (1987; 682 с.), том 3-й — XIX век, «От начала века до создания империи», т. е. 1800—1871 годы (1992; 947 с.). В ближайшее время должен появиться также том 4-й — «От создания империи до первой мировой войны». Ответственным редактором этих томов является деятельная сотрудница Л. Копелева Мехтхильд Келлер. Ряд «Немцы и Германия глазами русских» представлен пока томом 1-м с материалами по XI—XVII векам (1988; 366 с.); том 2-й, так же как и параллельный ему, отводится Просвещению (1992; 648 с.); имеется еще отдельный том «Немцы и Германия в русской лирике начала XX столетия» (1988; 359 с.). Редактировались эти тома госпожой Дагмар Германн с помощью других участников проекта.

Проведем небольшую экскурсию по материалам проекта, чтобы дать читателю некоторое представление об этом огромном историческом панно, охватить которое целиком невозможно на нескольких страницах рецензии.

Первый том, посвященный ранним немецким образам русского человека и его страны, открывает собой всю серию и содержит научное обоснование замысла в целом. Оно было сделано историком России Г. Штёклем (9—10). Не меньшую важность имело второе предисловие, написанное организатором всего проекта Л. Копелевым, — «Образы иностранцев в истории и современности» (11—34). Разумеется, следовало ожидать появления в одной из первых строк имени И. В. Гете и его призыва к преодолению межнациональных барьеров недоверия и неуважения. В основу работы над проектом был положен «реалистический и непредвзятый подход» к историческому материалу (14). «В работах Вуппертальского проекта, — писал ученый, — речь идет прежде всего о социально-психологических представлениях, которые были выработаны немцами и русскими в течение столетий, были выражены в публицистике и художественной литературе и переданы в наследство

---

* West-östliche Spiegelungen: Russen und Rußland aus deutscher Sicht und Deutsche und Deutschland aus russischer Sicht von den Anfängen bis zum 20. Jh. Wuppertaler Projekt zur Erforschung der Geschichte deutsch — russischer Fremdenbilder unter der Leitung von Lew Kopelew. München: Wilh. Fink Verl., seit 1985. Reihe A, Bd 1—4; Reihe B, Bd 1, 2, Sonderbd. Литерой А обозначены тома, посвященные немецкому образу России, литерой В — тома, где рассматривается русский образ Германии. Серия еще не завершена. Указание томов и страниц — далее в тексте.

lib.pushkinskijdom.ru

позднейшим поколениям» (15). Подобные представления изменчивы и вместе с тем могут оставаться весьма стойкими, уходя корнями в подсознание и сохраняясь веками. Автор отметил также необходимость для историка литературы, не говоря уже об историке общества, различать понятия народа (нации) и государства, по-разному воспринимающих «чужое». Понятие национального характера («гения»), коль скоро оно не отбрасывается, требует чрезвычайно осторожного применения — и только к явлениям культуры, но никак не к психологии поведения личности (32). Одна из актуальнейших задач проекта — это, по мысли Л. Копелева, преодоление образа врага, омрачившего сознание как русских, так и немцев в XX веке: «Мы хотим объяснять, для того чтобы просвещать» (34).

Восприятие немцами русского мира в эпохи средневековья, Возрождения и барокко должно было, чтобы не распасться на множество деталей, получить освещение в обзорных статьях тома. Таковы «Россия и Европа в средние века. Историческое введение» (35—53) Х. Хеккера и «Перспективы: Представления о „русах" в литературе немецкого средневековья» (84—109) Мехтхильд Келлер; второй статье предшествует работа той же исследовательницы «Изображение восточных славян в хрониках и анналах X—XIII веков» (57—83). Здесь отмечено первое письменное упоминание о людях, именовавших себя «росы» (Rhos), в «Хрониках св. Бертина» под 839 годом; впрочем, это могли быть варяги-норманны, осевшие в Восточной Европе (57—60). Первые литературные упоминания: в 37-й строфе старонемецкой «Песни об Анно» (1076—1126) названа «страна русов» (Riuzilant), а автор «Песни о Нибелунгах» (ок. 1200) знал уже о Киеве. Если Хеккер делает обзор истории политического вхождения Руси в Европу, то Келлер изучает появление ее в немецкой книжности. Русичи стали упоминаться в стихах миннезингеров, а в XIII веке возник уже целый сказочный сюжет о дочери «русского царя» (во «Всемирной хронике» Янсена Эникеля).[1]

Остальные статьи тома освещают наиболее примечательные факты и фигуры этого раннего периода русско-немецкого общения. Таковы, например, статья В. Лейча «Первая на Западе книга о России: Сигизмунд барон Герберштейн» (118—149) или обзор А. Каппелера «Немецкие летучие листки о московитах и об Иване Грозном в рамках литературы о Руси XVI в.» (150—182), составленный на материале малодоступных первоисточников. Такой же свежестью неисследованного материала отличаются работы Инге Ауэрбах и М. Вельке о русской теме в немецких газетах XVI и XVII веков (183—195, 264—286). Специальные статьи посвящены А. Олеарию (автор — У. Лешковски), П. Флемингу (Д. Ломейер), «московскому» эпизоду в романе Х. Я. К. Гриммельсгаузена «Симплициссимус» и многообразным российским интересам Г. В. Лейбница (автор обеих работ — Мехтхильд Келлер).

Итог раннего восприятия немцами россиян подводится в обзорной работе Моники Хюкк «„Дикий московит": К образу России и русских в немецкой литературе XVII в.» (289—340). Германия эпохи барокко и Тридцатилетней войны относилась к малознакомым ей жителям Московской Руси большей частью как к опасным чужакам. Топос «дикий московит», мрачный «скиф» претерпел лишь некоторые изменения к середине века, когда память об опричнине Ивана Грозного и о Смутном времени начала уступать место впечатлениям от Москвы Алексея Михайловича. Кенигсбергский поэт Симон Дах, современник Олеария, в пьесе «Клеомед» (1635) заставил жителя Московии описывать свою огромную страну, обильную лесами и реками, — тема, которая будет затем доминировать в немецком образе России. Совершенно новые черты внесли в этот образ лирик Пауль Флеминг, с чувством воспевший град Москву и великую Волгу впервые в немецкой поэзии, и небезызвестный организатор придворного театра в Москве пастор И. Г. Грегори, который утверждал в своих стихах, что богобоязненный россиянин теряет свое природное добродушие лишь тогда, когда его очень уж обижают, так что «в сей варварской стране есть варвары едва ль» (323).

Том, посвященный немецкому образу России в эпоху Просвещения, естественно, еще богаче материалом. Избыточность его побудила составителей даже отказаться от некоторых публикаций. Хорошо, однако, что в книге нашлось место для таких выразительных документов, как «Реляция о нынешнем состоянии Московской империи» (1706) Хр. Штиффа, опубликованная в выдержках в приложении к статье Эмми Мепс об этом лейпцигском ученом (59—108).

Главная фигура российской истории в это время, несомненно, Петр I, с чьим именем в Европе накрепко связалось обновление и «преображение» России. Восхищение энергичной деятельностью российского императора соединялось тем не менее на Западе по-прежнему с недоверием и опасениями, так как известны были и беспощадность императора, и его воинственность, и то упорное сопротивление, какое оказывали его реформам часть народа и боярства. «Их беспокойный, непостоянный, бешеный нрав знаком всему свету», — писала в 1725 году о россиянах «Европейская Фа-

[1] См.: *Берков П. Н.* Россия в «Weltchronik» Я. Эникеля // Россия и Запад: Из истории литературных отношений / Отв. ред. акад. М. П. Алексеев. Л., 1973. С. 7—15.

lib.pushkinskijdom.ru

ма», политический журнал, издававшийся в Лейпциге и полвека освещавший жизнь государств и дворов континента (143). По страницам этого издания, ранее почти не изученного, можно, как оказалось, проследить эволюцию образа Петра и России: уже в 1730-х годах авторы журнала смотрели на русских как на европейцев и относились к ним терпимее, чем прежде (статья Биргит Фисан «Любопытство и испуг: сообщения о России в „Европейской Фаме“ послепетровского времени») (136—152). Г. Робель сделал обзор немецких биографий Петра с 1710 года по начало XIX века (153—172).

Статьи этого тома содержат множество сведений о восприятии России немецкой просветительской историографией (обзоры Х. Хеккера и Н. Клютинга) и теми, кто посещал страну в XVIII веке и служил там (статья Г. Робеля), а также теми, кто ставил своей целью духовное просвещение россиян и оказал значительное воздействие на светскую и церковную мысль России. Мы имеем в виду пиетистский центр в Галле, основанный А. Г. Франке, доказавшим на деле, насколько российские проблемы были небезразличны для немецкого Просвещения (статья М. Келлер «Из Галле в Петербург и Москву», 173—183). Отдельно говорится о связях И. Х. Готшеда с Россией (статья Л. Копелева), о восприятии ее И. Г. Гердером (статья М. Келлер). Больше нового в работах тех же авторов — Л. Копелева о Фридрихе II и о его отношениях с восточным соседом и М. Келлер — «История в рифмах: Россия в политических стихах и солдатских песнях» (298—335). Все эти разыскания, систематизируя как известный, так и новонайденный материал, позволяют увидеть развитие, колебания, возвраты к старому в немецких суждениях о России: изумление при Петре, недоумение при Анне и Бироне, враждебность во время Семилетней войны и заметное смягчение мнений в екатерининскую эпоху.

Редкий материал немецкой периодики второй половины XVIII века представлен в монографических статьях М. Келлер о берлинской «Всеобщей немецкой библиотеке» Ф. Николаи и о «Немецком Меркурии» К. М. Виланда, Инге Хеллингхаузен — о «Немецкой хронике» Х. Ф. Д. Шубарта, Ангелики Мейер — о журнале И. В. Архенгольца «Минерва». Интересуясь русскими делами в различной степени, ведущие немецкие журналы 1760—1790-х годов отражали общий интерес к могучей империи и ее народам. В целом это была, как сказано в работе о Шубарте, «смесь симпатии с критическим уважением» (456). Примечательно, что Екатерина пыталась — и подчас небезуспешно — управлять немецким общественным мнением, делая это через посредничающие остзейские культурные центры — Ригу и Дерпт (Г. Нойшеффер — «Скрытая силовая политика: Просвещение и просветители в Прибалтике в эпоху Екатерины II», 396—426). Среди персоналий этого тома — статья М. Келлер о Х. Ф. Геллерте, где попутно затронута, но не развернута, к сожалению, любопытнейшая тема Иеронима фон Мюнхгаузена — реального и литературного, знаменовавшая включение русского топоса в немецкую юмористику (497—498). Эта же исследовательница написала статьи о судьбе поэта Я. Ленца в Петербурге и Москве, об отношении Гете к России. Последняя представляет собой волей-неволей конспект большой и в общем известной уже темы; нельзя не согласиться с автором в том, что Россия была для великого веймарца не только политической, но и «эстетической величиной» и знал он ее как мало кто тогда в Германии (605, 609). Хотелось бы, правда, более глубокого обоснования для этих справедливых выводов. Те же черты присущи и небольшому очерку Сибиллы Деммер об образе России у Шиллера; здесь также можно было бы говорить об особенном, «эстетическом», восприятии поэтом нашей страны.

Вернемся ненадолго к введению в сборник, написанному Л. Копелевым. «Пестрая палитра немецких образов русского человека и России в конце XVIII в., — отмечается там, — простиралась от карикатур, пропитанных злостью и страхом, до пламенных славословий» (29). Это наблюдение само по себе не удивляет: в каком веке и где писали иначе! Но существенно напоминание автора о значении этих мнений для последующих времен: «XVIII столетие было веком посевов и всходов. Многие из них лишь теперь созревают, а некоторые уже приносят плоды» (33). Действительно, многое, как доброе, так и дурное, посеянное Просвещением, живет и поныне в русской и немецкой культуре.

Третий том рассматриваемого ряда также едва вмещает избранный материал — настолько многочисленны источники немецкого образа России в XIX веке. Здесь на передний план выдвигаются не частные открытия и «медальоны» (их немало), но панорамы и обобщения. Их значение, по их временно́й близости к нам и из-за глубо́ких политических перемен, совершившихся как раз в период подготовки тома к изданию (объединение Германии, распад Советского Союза), только возросло.

Статья Л. Копелева «Вначале было братство по оружию» (11—80) напоминает об эпохе, когда не только правители, но и в подлинном смысле народы России и немецких земель сблизились в борьбе против Наполеона. Эта недолгая близость национально-освободительных интересов обеих стран стала тем не менее сильным стимулом к занятиям культурой друг друга. Россией занимались в научных кругах — об этом рассказывается в статьях Х. Э. Мюллера-Дица и М. Кукса, посвященных А. Гум-

lib.pushkinskijdom.ru

больдту, К. Моргенштерну и другим светлым именам немецкой науки. К ней тянулись яркие литературные таланты, такие как А. Шамиссо (статья о нем Доротеи фон Шамиссо) и К. А. Фарнгаген фон Энзе (статья Г. Виганда), освятившие своим авторитетом в Германии имя Пушкина. В разделе «Путешественники по России» очерки посвящены публицистам И. Г. Зейме (автор — Н. Эллерс) и Э. М. Арндту (автор — Г. Виганд), И. Г. Рихтеру, пропагандисту Карамзина (автор — Хейке Иоост), пресловутому А. Коцебу (М. Келлер) и мемуаристу и жѝописцу В. Кюгельгену (С. Деммер). Общие работы касаются русской темы в немецкой поэзии эпохи Освободительных войн (обзор В. Пане), отношения к России вольнодумцев и литературных бунтарей из «Молодой Германии» (автор статьи — М. И. Веббер), голосов прессы — здесь, наряду с обстоятельным обзором суждений венских газет о России, составленным австрийской исследовательницей Гертрауд Маринелли-Кениг, имеются две работы М. Келлер с выразительными заголовками: «Сначала восхищение, потом опасения: голоса периодической печати вплоть до Венского конгресса» (358—399) и «Мнения разделяются: голоса периодической печати от Карлсбадских решений до создания империи» (739—765). В названных и неназванных нами статьях этого сборника содержится огромный материал, который вне всяких сомнений будет питать многие работы по имагологии и сравнительному литературоведению. То же самое можно сказать о ряде обзоров, помещенных в заключительном разделе книги, где речь идет о роли русской темы в историческом самоощущении немцев той эпохи. Подобраны пассажи о России из школьных учебников истории XIX века; обозревается русская тематика в литературных произведениях на исторические сюжеты (статья М. Келлер); собран даже уникальный материал по мнениям немецких теологов о России (обзор В. Кале).

Попробуем теперь представить себе в общих чертах, на основании статей этого тома, немецкий образ России, каким он был в XIX веке. Обзор К.-Х. Корна «Посредники между музами: русская литература в Германии» (247—286) позволяет охватить взглядом почти столетнюю работу переводчиков и поэтов от вышеупомянутого И. Г. Рихтера до Ф. Боденштедта и К. Павловой-Яниш. Картина предстает если не сплошь радужная, то вполне оптимистическая, предваряющая тот духовный «прорыв» русской классики на Запад, который произошел, как известно, в 1880—1910-х годах. Но хотя торжество Достоевского и Толстого на рубеже веков бесспорно, конкретные исследования, помещенные в томе, серьезно подправляют общий светлый фон. Мы имеем в виду прежде всего довольно печальную историю отношения к России немецкого революционно-демократического движения до и после революции 1848 года. Воинственный консерватизм А. Коцебу и А. Стурдзы, чья публицистика считалась рупором российского правительства, политика Николая I в отношении Польши и других «окраин» империи, крепостничество — все это вызывало стойкую неприязнь немецких либералов и демократов, переносимую на Россию в целом (статья Ш. Волле «Царство рабов и немецкая либеральная мысль: Истоки русофобии немецкого либерализма», 417—434). Поэты, воспевавшие гражданские свободы, почти обязательно указывали на Россию как на «ледяной дом» (Ф. Фрейлиграт), а все те, кто симпатизировал русской культуре, могли получить у них прозвище «башкироманы» (Г. Гервег), так как помнилась еще башкирская кавалерия 1813 года. Романтика польских повстанцев и кавказских горцев рождала циклы песен, нацеленных прямо или косвенно против всего русского. Одно из стихотворений поэта-демократа Ф. Дингельштедта 1840-х годов было помечено четырьмя «Н», которые можно передать по-русски как «Николай, Нужда, Ночь, Норд». Такой воспринималась николаевская Россия в среде немецкой демократии. Исключения были прекрасными, но редкими (статья В. Папе «Ледяной дом деспотизма: образы русских и России в политической лирике перед Мартом (1830—1848)», 435—472). Противоречивым было отношение Г. Гейне к России; благотворно влияла на него дружба с Фарнгагеном и Ф. Тютчевым, однако падение Варшавы не прошло бесследно и для него (Л. Копелев — «Русские фантазии Генриха Гейне», 521—546). Так же двойственно воспринимал Россию соратник, а затем противник Гейне блестящий публицист-демократ Л. Бёрне (статья о нем Кристы Верст-Пфарр). Это политическое неприятие России как жандарма Европы разделялось, пожалуй, тогда всеми борцами против социальной деспотии, не исключая К. Маркса и Ф. Энгельса. По их мнению, восточный самодержавный колосс мог бы рухнуть под ударом внутренней революции, но планы М. Бакунина или Г. Лопатина только ухудшили бы дело, усилив опасность, какую представляла Россия для европейской демократии (статья Х. Фляйшера «Маркс, Энгельс, царь и революция», 684—738). Как видим, русскую жизнь знали в Германии все же односторонне.

Обратимся к томам, в которых собраны сведения о противоположном процессе — восприятии Германии в России.

Ясно, что для древности названия обеих стран остаются условностью, как это и разъяснено в «Предварительном замечании» Л. З. Копелева к 1-му тому (9—10). Тем не менее примем важное имагологическое наблюдение компаративистов: в исторической ретроспективе присутствовало некое представление об этническом, языковом единстве

lib.pushkinskijdom.ru

как разных германских племен и государств, с одной стороны, так и древнерусских княжеств — с другой. Это единство, «духовная общность» будущей нации, по выражению Л. Копелева (27), оправдывает поиски ранних образов русского и немца.

Предыстории русских образов «немца»-германца посвящаются статьи Л. Копелева и известного слависта Л. Мюллера. Как устанавливает этот ученый, определяющей чертой «немца» как западного иностранца становится в XIII веке для русских его религиозное отличие от православного человека (82). Однако в повседневной дипломатической, военной, торговой практике религиозные вопросы не играли решающей роли. Если ксенофобия и проявлялась в Древней и Московской Руси, то она объяснялась чаще всего не столько идейными соображениями, сколько элементарной конкуренцией. Это видно из статей об отношении россиян с Ганзой (работа Н. Ангерманна и Ульрике Энделль), о взглядах московского двора XVII века (статья Б. Диркса), об истории Немецкой слободы (автор — С. Х. Барон). С точки зрения психологии русского человека любопытна подборка суждений русских дипломатов о Западе в XV—XVII веках, сделанная Ф. Оттеном (274—308): мир Германии и ее соседей воспринимался как неизвестный, новооткрываемый мир. Не берясь оспаривать вывод автора, предположим все-таки, что не для всех русских немцы тогда были внове: находят же в Новгороде берестяные грамоты, писанные по-немецки! Случалось, что враждебные чувства к «немцам» приносили на Русь западные противники Лютера, как сообщают об этом Й. Джамбо и В. Кеслер, публикуя выдержки из «Политики» Ю. Крижанича (254—273). В общем представления россиян о немцах невозможно свести к одному типу; по мнению историка Г. фон Рауха, выраженному в небольшой, но чрезвычайно содержательной заметке о роли Германии в общении России с Западом, роль эта заключалась в посредничестве между нашей страной и Западной Европой, потому «немец» и выступал перед русскими часто в качестве западного человека как такового (11—12).

В XVIII веке окончилась предыстория и началась собственно история русских образов Германии — констатируется в предисловии Л. Копелева и Д. Германн к «просветительскому» тому (9). В большой вступительной статье, представляющей собой очерк восприятия немецкой культуры в России в эпоху Просвещения, Л. Копелев описывает отношение русских к немцам в следующих терминах: «учители и соперники, соратники и чужестранцы» (11). Симптом особенного сближения российских верхов с монархиями немецких земель ученый справедливо усматривает в появлении императрицы «из немецкого гнезда» — Екатерины II (40—44), которой посвящена в этом томе также статья К. Шарфа. Копелев обращает внимание на одну характерную черту Европы XVIII века: Просвещение мало считалось с национальным происхождением своих деятелей, перемещая их из страны в страну (42). В то же время и в России, и в Германии происходил быстрый рост национального самосознания — естественный процесс, сопровождающий формирование нации. Оба народа не знали еще массового шовинизма, этого «противоестественного вырождения» патриотических чувств (45). Даже в годы Семилетней войны врагом для русского солдата был не немец, а только пруссак (33). Просветительский гуманизм, по наблюдению Л. Копелева, смягчал трудности взаимной адаптации, и для мыслящей России XVIII века немцы перестали быть чужаками (51).

Из статей данного тома, отмечающих создание личного отношения к представителям немецкой нации, назовем, например, обзор суждений Петра (автор — Э. Хюбнер), М. Ломоносова (статья Л. Копелева), В. Татищева (статья Х. Хеккера) и т. д. Собраны мнения деятелей русской литературы, таких как И. Хемницер и Г. Державин (статья В. Буша), Д. Фонвизин (статья Д. Германн), Н. Новиков и А. Радищев (автор — Д. Боден), Н. Карамзин (работа Г. Бартеля). Снова, теперь уже как бы с другой стороны, мы встречаемся здесь с вопросом о роли немецкого пиетизма в русской мысли XVIII века; об этом — интересные сведения в статьях Р. Штупериха о Феофане Прокоповиче и Х. Хеккера о Симоне Тодорском и Ив. Посошкове. Весьма полезную систематизацию течений русского масонства и его соотношения с немецкими братствами произвел Э. Бринер в небольшой статье «Московские масоны» (378—392). В этой связи не забыто имя основоположника немецкого религиозного вольномыслия — Якоба Бёме. Вместе с Хр. Вольфом, И. Арндтом и А. Г. Франке он образует тот набор авторитетов, который был признан русским обществом эпохи Просвещения. Об этом говорится в историческом обзоре английского слависта М. Реффа «Легенды и предрассудки» (53—73), где подчеркивается типологическая близость русских просветителей именно к немецкому, а не к французскому, более жестко-рационалистическому варианту Просвещения.

Огромный том полон самого разнообразного материала, но есть в нем мелкие неточности, спорные места и некоторые досадные пробелы. Так, упущена из вида проблема соотношений российского Просвещения с австрийским йозефинизмом; об этом упоминается в статье о Екатерине II (по поводу деятельности педагога Т. Янковича), но слишком бегло.

К этому ряду «Западно-восточных отражений» принадлежит еще сборник очерков о

lib.pushkinskijdom.ru

русских лириках XX века с публикацией в оригинале и немецком переводе образчиков их поэзии, посвященной немецкой жизни. Среди имен поэтов — А. Ахматова, Э. Багрицкий, Андрей Белый, В. Ходасевич, А. Блок, Саша Черный, М. Цветаева, О. Мандельштам, Б. Пастернак, М. Волошин и др. У каждого из них существовал собственный образ Германии и ее народа, не всегда беспроблемный. Однако, как пишет Л. Копелев в «Послесловии», русская лирика XX века в ее подлинно высоких образцах никогда не страдала ксенофобией (343). Многие же стихи — «Птицелов» Багрицкого, «Марбург» Пастернака или отрывок «И очертанья Фауста вдали» Ахматовой останутся в сокровищнице русской поэзии.

Ваш Рейн? Но отчего он так светло
прекрасен,
Изменчив и певуч, свободен и тосклив,
Неясен и кипуч, мечтательно-опасен
И весь — туманный крик, и весь — глухой
порыв!

— так писал в начале XX века Саша Черный, вбирая в стих долгую историю *освоения* русской литературной поэзии и природы Германии. Поистине немецкая культура перестала быть чужой.

Все рассмотренные тома «Западно-восточных отражений» великолепно оформлены. В них множество исторических иллюстраций, подчас довольно редких; каждый том снабжен библиографическим приложением, в большинстве их можно найти указатели имен и географических названий и сравнительные таблицы исторических событий. Все это придает сборникам «Вольфенбюттельского проекта» статус своеобразной энциклопедии по истории русско-немецких отношений на протяжении одиннадцати веков. Полное завершение проекта позволит, очевидно, исследователям взаимосвязей русской и немецкой культуры подойти к новой, более высокой стадии теоретического осмысления этих отношений — как необходимого условия нормального развития обеих национальных культур.

Ю. Д. Левин

ИСКУССТВО, ОБЪЕДИНЯЮЩЕЕ МИРЫ *

Отечественная школа перевода имеет давнюю традицию. Складываясь веками как осмысление и обобщение переводческой деятельности, которая получила распространение еще в Древней Руси и активно развивалась в последующие исторические периоды, она уже в советское время приобрела широкий размах и стала могучим средством освоения нашим народом мировой культуры. Параллельно в острых дискуссиях развивалась и теория перевода, обобщавшая накопленный опыт и намечавшая дальнейшие пути развития. Значение этой теории для переводного творчества, переводческой практики обычно не вызывает сомнений, тем более что наши теоретики перевода в большинстве своем сами выступали и выступают как переводчики-практики. Однако, признавая ее, так сказать, «внутреннюю» важность, мы далеко не всегда оцениваем должным образом ее международное значение. Рецензируемая книга, думается, в известной мере помогает выправить такую «близорукость», и это побуждает нас более или менее обстоятельно представить ее читателям.

Автор книги, профессор Иллинойского университета в Чикаго Лорен Лейтон, досконально изучил поставленную тему. Он осуществил английский перевод известной книги К. И. Чуковского «Высокое искусство», внимательно изучал историю русской литературы, которой посвятил ряд своих работ, и особо занимался проблемами перевода, в частности русского. Два мира, констатирует Л. Лейтон, а искусство одно. Какое же положение занимает это искусство в двух мирах, — вот, о чем говорит книга.

Во «Введении» автор сетует, что в его стране переводу литературы уделяется недостаточное внимание, недостаточна и теоретическая подготовка американских переводчиков, сама переводческая терминология не разработана, что мешает развитию теории, и т. д. Иначе, считает он, обстоит дело в России. Если в Америке индивидуальное мнение переводчика и соответственно его практика всегда спорны, то в России подобная индивидуализация не исключена, но она вызывает дискуссии, в результате чего вырабатывается коллективное решение возникших проблем, и если не все проблемы уже решены, то систематическое их обсуждение приближает такое решение, чего нет у американцев.

Констатация этого положения и определяет задачу книги. «...Метод в настоящем исследовании, — пишет Л. Лейтон, — состоит в том, чтобы сопоставить положение

---

* *Leighton, Lauren G.* Two Worlds, One Art: Literary Translation in Russia and America. DeKalb: Northern Illinois University Press, 1991. XX. 272 p.

lib.pushkinskijdom.ru

переводческой практики, теории и критики в американском мире с его непременно прагматической культурой, в которой решения традиционно подвергаются сомнению и пересматриваются, и в русском мире с его непременно идеологически ориентированной культурой, в которой возможность коллективно выработанных и общепринятых решений считается обычным всеобщим положением» (p. XIV).

Следует заметить, что, говоря о развитии переводного искусства в нашей стране, Л. Лейтон постоянно оперирует понятием «советская школа перевода», поскольку книга писалась до распада Советского Союза. И такая школа действительно существовала, активно содействуя взаимосвязям национальных культур, объединенных в Союзе. Показательно, что в число теоретиков этой школы, чьи труды широко использованы Л. Лейтоном, входят и россияне — К. И. Чуковский, И. А. Кашкин, А. В. Федоров, В. М. Россельс, Е. Г. Эткинд, и украинцы — О. Л. Кундзич, В. В. Коптилов, и грузины — Г. Р. Гачичеладзе, Э. Г. Ананиашвили, и армянин — Л. М. Мкртчян, и др., и они действительно активно сотрудничали друг с другом, решая общие для всех их вопросы.

Книга состоит из пяти частей, подразделенных на главы. В заглавие первой части перенесена основа заглавия всей книги: «Два мира, одно искусство», и в первой ее главе «Советская школа перевода» прослеживается развитие перевода в России начиная с XVIII века, поскольку, считает автор, эта школа сложилась в результате и на основе исторического опыта, продолжая сложившуюся традицию. Соответственно в начале главы характеризуется развитие русского перевода в периоды господства в литературе классицизма и романтизма, профессионализация переводческой деятельности в середине XIX века, так называемый «модернистский период» — с конца XIX века до Октябрьской революции, когда искусство перевода возвысилось в творчестве крупнейших русских поэтов эпохи — Андрея Белого, Блока, Брюсова, Бальмонта, Гумилева, Ахматовой и Пастернака.

Становление советской школы перевода, как справедливо отмечает Л. Лейтон, было начато в организованном М. Горьким в Петрограде издательстве «Всемирная литература», цель которого состояла в том, чтобы сделать доступными широким массам русских читателей сокровища мировой литературы. Одновременно именно здесь началось становление отечественной теории перевода, получившей в дальнейшем глубокое и разностороннее развитие.

Далее автор прослеживает распространение переводческой деятельности в Советском Союзе, отмечает периоды особой активности — в 1930-е годы (указывая при этом на усиление в то время переводческого буквализма), а также после смерти Сталина в 1953 году. Особо отмечаются несвойственные Америке формирования переводческих коллективов для осуществления многотомных изданий сочинений зарубежных классиков, а также деятельность при Союзе писателей переводческих семинаров для воспитания молодой смены (в частности, названы англо-американский семинар И. А. Кашкина в Москве и семинар французской поэзии Э. Л. Линецкой в Ленинграде). Упоминаются и серийные издания, посвященные переводной теории и практике: сборники «Мастерство перевода» и «Тетради переводчика».

«Неясно, — замечает Л. Лейтон, — какой эффект произведут гласность и перестройка» (p. 11), указывая при этом, что крупнейшие советские переводчики уже умерли, а некоторые эмигрировали, поколение наиболее авторитетных англо-американистов и востоковедов достигло преклонного возраста, прекратились серийные издания и т. д. К сожалению, опасения американского исследователя оказались небезосновательными. Нельзя не признать, что отечественная школа перевода в силу социальных потрясений, переживаемых страной, находится в упадке: книжные прилавки в большинстве своем завалены низкопробным переводным чтивом, средний уровень переводческого мастерства явно снизился, а теория перевода мало кого интересует.

В этой связи книга Л. Лейтона полезна и тем, что в ней зафиксированы былые достижения, внимательно прослежены проблемы, которые решались советскими переводчиками и соответственно осмыслялись в теории перевода, такие, например, как воссоздание старины, особенностей поэтического текста, национального своеобразия, разговорного стиля и т. п. Все это в итоге приводит к требованию, чтобы перевод производил на своего читателя то же впечатление, что и оригинал — на своего. Особо отмечается борьба советских переводчиков за овладение языками, с которых они переводят, хотя многообразие переводимых литератур делало подчас неизбежным употребление подстрочников. Все это чуждо американским переводчикам. «В Америке переводчики литературы и поэты, которые переводят, нередко насмехаются над познавательной — неинтуитивной — практикой, тогда как многие поэты-переводчики советской школы отстаивают научный подход к своей работе», — пишет Л. Лейтон и цитирует утверждение С. И. Липкина, переводчика восточной поэзии (p. 14—15). Причины такой направленности советских переводчиков объясняются, с одной стороны, традиционным для русской культуры интересом к иностранцам, желанием освоить зарубежные достижения и, с другой — стремлением объединить национальные культуры народов, населявших Советский

lib.pushkinskijdom.ru

Союз. И, заключая главу, автор пишет: «Сравнительное изучение художественного перевода в России и Америке подсказывает решения теоретических проблем вместе с примерами как неудач, так и успехов на практике, и дает более действенный критический словарь, нам необходимый. Более того, каковы бы ни были различия между двумя направлениями, в конечном счете существует лишь одно искусство перевода. И каковы бы ни были различия во взглядах на это искусство, перевод — это международное искусство, которое, вопреки бесконечным лингвистическим, литературным и культурным проявлениям, подвержено всемирному процессу конвергенции в теории и практике. И то, что происходит с этим искусством в двух мирах — как в различиях, так и в сходствах, — необходимо осмыслять в связи с этой конвергенцией» (p. 20).

Во второй главе «Общие заботы» Л. Лейтон развивает свое утверждение о том, что «советские переводчики уже решили проблемы и идут дальше к совершенствованию, тогда как американцы продолжают дебатировать те же проблемы» (p. 21). В подтверждение этой мысли автор анализирует и сопоставляет работы советских и американских теоретиков перевода.

Расхождение советских и американских переводчиков Л. Лейтон находит и в коммерческих условиях их труда. Он считает, что советские издательства предоставляли переводчикам обширный выбор литературы для их трудов, уверенные, что вся их продукция найдет спрос, поскольку «советские читатели так жаждут информации и они расхватывают все, что появляется на полках... Переводчикам повсюду следует уповать на такую удачу» (p. 27). Увы, это утверждение уже весьма устарело. Катастрофический рост цен на книжную продукцию резко снизил покупательные возможности читателей, а коммерческая зависимость издателей вынуждает их крайне ограничивать прием переводов для выпуска их в свет, отдавая предпочтение, ориентируясь на массовый спрос, далеко не лучшим, как мы уже отмечали, произведениям мировой литературы.

Невысокое общественное мнение в Америке о переводческом труде проявляется, согласно Л. Лейтону, и в том, что в изданиях переводных произведений имена переводчиков обычно не указываются, а рецензенты этих изданий, как правило, игнорируют их труд. Сопоставляя критику переводов в нашей стране и в Америке, Л. Лейтон подчеркивает, что в Советском Союзе она имела более широкое общественное значение, тогда как американские критические разборы, печатавшиеся в научных изданиях, были рассчитаны лишь на узкий круг специалистов. Это приводит автора к выводу, что «официальный, национальный статус, предоставленный советской школе, резко отличает ее от переводческих группировок в иных культурах и предоставляет советским переводчикам силы, недоступные другим. Немалое значение этих сил состоит в том, что централизованная организация советской школы дает ее членам более сильный и действенный голос для выражения своих забот. Как видно, советская школа может лучше контролировать рынок и, что особенно важно, отстаивать нормы. Одно дело для критиков отстаивать нормы и совсем другое — привлечь внимание, необходимое для того, чтобы отстаиванию норм придать силу» (p. 33).

В третьей главе «Перевод и политика» Л. Лейтон в основном выясняет трудности, стоявшие перед советскими переводчиками в прошлом (сейчас, можно считать, эти трудности отпали) вследствие общего политического контроля в идеологической сфере. Государственная цензура вызывала внутреннюю цензуру в сознании самих переводчиков. Но даже такие ограничения, полагает Л. Лейтон, не обесценивали их работу по популяризации мировой литературы среди соотечественников. «Лучше получить, например, Воннегута в русской печати без нескольких политически язвящих утверждений, нежели полностью исключить его из русской литературы» (p. 37). В то же время в переводах, особенно поэтических, можно было выразить то, что не допускалось в оригинальном творчестве, и это побуждало некоторых русских поэтов заниматься переводами. Здесь же сообщается эпизод, когда соответствующее утверждение Е. Г. Эткинда во вступительной статье к двухтомнику «Мастера русского стихотворного перевода» (1968) вызвало административные репрессии в редакции «Библиотеки поэта», где осуществлялось издание. Влияние цензурных ограничений Л. Лейтон иллюстрирует на разборе выполненного М. Бруком и А. Файнгаром перевода романа Гора Видала «Бэрр» («Иностранная литература», 1977, № 7—10).

Во второй части «Критика и теория» Л. Лейтон, указывая на недостаточное развитие критики переводов в обеих странах, в то же время отмечает принципиальное различие. В Америке эта критика фактически не разработана. Более того, критики разбирают переводы как оригинальные произведения. В Советском Союзе сетования по поводу указанной недостаточности сопровождались интенсивной работой над созданием и распространением такой критики с целью обеспечить осведомленность читателей, пробудить в них необходимые запросы и требования. В этой связи автор сообщает о соответствующих русских изданиях, таких как сборник «Редактор и перевод» (1965) и упомянутая выше серия «Мастерство перевода». Особое внимание уделено статьям И. А. Кашкина, деятельно-

lib.pushkinskijdom.ru

го пропагандиста критики и методов издания переводов.

Как положительное явление, присущее советской школе перевода, отмечает Л. Лейтон деятельность опытных русских переводчиков, когда они выступают в роли редакторов в больших изданиях, собраниях сочинений зарубежных писателей, где объединяются труды нескольких переводчиков, — практика в Америке неизвестная. Признавая, что в его стране работа теоретиков перевода не влияет на переводческую практику, Л. Лейтон, однако, внимательно разбирает соответствующие работы, выявляя усилия их создателей по определению типов и методов искусства перевода.

В отдельной главе рассматриваются становление советской теории художественного перевода, полемика между отечественными переводоведами, отвержение буквализма, выработка господствующих принципов перевода, получившего определение «адекватный» (терминология А. А. Смирнова) или «полноценный» (терминология А. В. Федорова). «Как особый тип, — заключает Л. Лейтон, — художественный перевод может быть первоначально охарактеризован как изменчивый и в то же время прямой образец того, чем должен быть достоверный перевод. Художественный перевод является адекватным, полноценным и равнозначным своему оригиналу по форме, стилю и содержанию, равно как и по практическим принципам обращения с взаимоизменениями этих основных качеств литературного произведения. Он основан на уважении, побуждающем переводчиков изучить все, что возможно, о самом оригинале, его авторе, его культурном и историческом контексте и его месте во всемирной литературе. Достоинством, чаще всего упоминаемым при обсуждении художественного перевода, является личное творчество; талант переводчика признается гарантом качества перевода» (p. 68).

Озаглавив специальную главу «Теория реалистического перевода», Л. Лейтон выясняет, как эта теория разрабатывалась в трудах И. А. Кашкина, который явился пионером в этой области и, собственно, провозгласил самый термин, а также Г. Р. Гачечиладзе и В. М. Россельса. Он показывает связь теории с марксистско-ленинской эстетикой, которой придерживались ее создатели, и особо отмечает их требование, чтобы переводчик изучал историческую действительность, отраженную автором переводимого произведения. Здесь следует добавить, что это изучение действительности необходимо не для воспроизведения ее как таковой в переводе, но для правильного понимания того преломления, какое она получила у автора оригинала, и это-то преломление и должен воссоздать переводчик. При этом у Л. Лейтона возникает законный вопрос: чем же различается так называемый «реалистический перевод» от современного понимания художественного перевода, как оно исторически сложилось, когда от переводчика требуется достоверное воссоздание переводимого произведения. И действительно, следует признать, что это различие чисто терминологическое.

Трудности, встающие перед переводчиками обеих стран, работающими над произведениями иных культур, нередко весьма далеких, рассматриваются в специальной главе «Перевод, коммуникация и культура». Приводятся различные мнения теоретиков перевода и характеризуются практические приемы переводчиков для передачи чуждой национальной специфики в формах, доступных пониманию воспринимающей публики. И отвечая на неизбежно встающий в этой связи вопрос, чему следует отдавать предпочтение, тексту оригинала или читателю, Л. Лейтон заключает главу: «Не следует приноровлять текст к читателю, следует приноровлять читателя к тексту. И наилучший способ для этого состоит в том, чтобы одновременно относиться с уважением к целостности текста, к читателю, к автору оригинала, к ценностям обеих культур и к переводу как средству связи» (p. 93).

Далее Л. Лейтон переходит от теории к переводческой практике, чему посвящает две части, озаглавленные «Проза» и «Поэзия», в которых разбираются взятые за образец соответствующие переводы в обеих странах. Из русских прозаических переводов автор избрал романы Курта Воннегута «Завтрак для чемпионов», «Колыбель для кошки» и «Бойня номер пять», переведенные в 1970-е годы Ритой Райт. Эти переводы Л. Лейтон считает образцовыми. В разборе он показывает высокий профессионализм переводчицы, которая проявляет умение и большую изобретательность, осуществляя адекватные замены для передачи трудностей, в частности американского сленга и идиоматических выражений, обнаруживая блестящее знание американского варианта английского языка и американской культуры и совершенное владение русским языком. При этом она ни в коей мере не пытается использовать перевод для самовыражения, но всячески стремится к воссозданию оригинального текста средствами родного языка. «Пожалуй, традиция оптимизма и соответственно решение проблем, как это продемонстрировала Райт, является одной из наибольших ценностей советского художественного перевода», — заключает Л. Лейтон (p. 107).

Обращаясь к американскому прозаическому переводу, Л. Лейтон называет его «литературным» (literary) в отличие от русского «художественного» (artistic), по его определению. Для американских переводчиков, указывает он, характерно

lib.pushkinskijdom.ru

отсутствие установленных норм, что еще усугубляется обычной спешкой в работе. Практический результат этого автор показывает на разборе пяти американских переводов повести А. И. Солженицына «Один день Ивана Денисовича», устанавливая их разнородность, отсутствие у переводчиков объединяющих принципов.

Особая глава посвящена «Передаче разговорной речи». Л. Лейтон указывает на трудности в осуществлении такой передачи в переводе, на возможную при этом угрозу утраты национальной специфики оригинала, особенно при воспроизведении просторечных выражений. В то же время он ссылается на достижения в этой области мастеров русского перевода: М. Л. Лозинского, Н. М. Любимова, С. Я. Маршака и др. и анализирует с этой точки зрения переводы Н. Л. Дарузес «Приключений Гекельберри Финна» Марка Твена и Н. Волжиной «Гроздьев гнева» Джона Стейнбека. «Перевод является, — пишет Л. Лейтон, — главным ключом, может быть, единственным действенным ключом для достижения истинного понимания одного народа другим. Разговорная речь гнездится в самых корнях... национального характера, национальной культуры, национального общественного опыта. Разговорная речь, несомненно, наиболее непереводимый аспект языка, но она также является тем языком, который необходимо передать, разъяснить в смысле герменевтической ценности» (p. 129).

В главе «История перевода: Старый и новый перевод» Л. Лейтон констатирует, что, в то время как у советских переводчиков есть много работ по истории отечественного перевода, в Америке такие работы отсутствуют; имеются лишь исследования о развитии на Западе теории перевода. Однако он считает, что создание такой истории в его стране — дело недалекого будущего, поскольку направление исследования уже намечено. И автор сам производит опыты в этом направлении, кратко анализируя шесть английских переводов романа Достоевского «Преступление и наказание», изданных с 1886 по 1968 год, и переводы рассказов Чехова, осуществлявшиеся с конца XIX века до 1980-х годов.

В части «Поэзия» первая глава «Поэт как переводчик» посвящена теоретической проблеме, каким должен быть стихотворный перевод, кому следует выступать его создателем. Здесь Л. Лейтон отмечает, что в обсуждении этого вопроса взгляды советских и американских переводчиков в основном совпадали. Обе стороны отвергали буквальный ремесленный перевод и признавали, что переводить поэзию должен поэт, который, однако, не может использовать перевод для самовыражения, ему следует соблюдать верность переводимому автору. Такое требование, считает Л. Лейтон, делает создание поэтического перевода на должном художественном уровне труднее оригинального творчества.

Переходя в следующих главах к практике поэтического перевода в обеих странах, русский перевод автор характеризует воссозданием поэзии Уолта Уитмена в начале нашего века К. И. Чуковским и К. Д. Бальмонтом.[1] Здесь показано, как переводу Чуковского предшествовало доскональное изучение творчества Уитмена, его места в американской и мировой поэзии, тогда как Бальмонт всем этим пренебрег. «Благодаря переводам Уолта Уитмена Константином Бальмонтом и Корнеем Чуковским, — пишет Л. Лейтон, — русская литература представляет необычайно ясный пример различия между поэтом, который не способен подчинить себя правам оригинального поэта, и поэтом-переводчиком, который чтит целостность оригинального поэта» (p. 166). «Листья травы» Уитмена в переводе Чуковского, утверждает Л. Лейтон, стали «живым организмом русской поэзии», и заключает: «Это достижение Чуковского проложило путь для самой концепции поэта-переводчика в советской школе» (p. 178).

В главе, посвященной английским переводам русской поэзии, рассматриваются три перевода «Евгения Онегина»: В. В. Набокова (1964), У. Арндта (1963) и Ч. Джонстона (1978). Набоков в своем научно ориентированном издании, где перевод пушкинского романа в стихах сопровождается обширным двухтомным комментарием, поставил перед собою цель «воспроизвести с абсолютной точностью весь текст и ничего кроме текста». Такая установка побудила его отказаться от рифмовки и постоянно прибегать к буквализмам. В результате поэтическое достоинство оригинала в его переводе утрачено. Арндт и Джонстон стремились передать это достоинство, точно воспроизводя онегинскую строфу. Л. Лейтон сравнивает три перевода, выявляя недостатки каждого, и в то же время осуждает принцип Набокова и признает правоту Арндта и Джонстона.

Здесь, полагаем, уместно заметить, что при воссоздании онегинской строфы на английском языке мы считаем необходимым сохранение схемы рифмовки, тогда как соблюдение в этой схеме чередования мужских и женских рифменных окончаний, как это делали Джонстон и Арндт, представляется излишним. Обилие в английском языке односложных слов и двух- и многосложных слов с ударением на последнем слоге при отсутствии склонения и спряжения делает весьма затруднительным поиск женских рифм и нередко побуждает переводчика час-

[1] Ранее Л. Лейтон посвятил этому специальную статью: Whitman in Russia: Chukovsky and Balmont // Calamus: Walt Whitman Quarterly, International. 1982. Vol. 22. P. 1—17.

lib.pushkinskijdom.ru

то привлекать слова с однородными безударными окончаниями вроде -tion или -ing или прибегать к излишним переносам (enjambements), что нарушает внутреннюю интонацию, естественность стихотворной речи и отдаляет перевод от оригинала.[2]

В последней части, так и названной «Проблемы», автор стремится всесторонне рассмотреть три проблемы, волновавшие советских переводчиков и интенсивно ими обсуждавшиеся: буквальный перевод, воссоздание разговорной речи и передача реалий инонациональной жизни и культуры. Последовательное и убедительное решение этих проблем, считает Л. Лейтон, особенно важно для дальнейшего успешного развития художественного перевода.

Наконец, в «Заключении» автор указывает, что, хотя наша страна превзошла иные страны в формировании «школы перевода», дальнейшее развитие возможно лишь при международном общении, обмене идеями и опытом во имя совершенствования общего искусства перевода — могучего средства общения и сближения инонациональных культур.

При всей обстоятельности и достоверности труда Л. Лейтона и его внимании к литературе вопроса, в книге все же можно встретить некоторые частные неточности. Так, например, теоретическая брошюра, выпущенная издательством «Всемирная литература» в 1919 году и содержавшая статьи К. И. Чуковского и Н. С. Гумилева, называлась не «Принципы перевода», а «Принципы художественного перевода», что уточняло ее содержание и назначение. То же заглавие носило и 2-е ее издание 1920 года, а не «Теория и практика перевода», как утверждает Л. Лейтон, и статья филолога Ф. Д. Батюшкова была включена сюда дополнительно, а не вместо статьи Гумилева, оставшейся в переиздании. К тому же годы этих изданий указаны неточно: 1918 и 1919 (см. pp. 8, 246). Подобная ошибка допущена и в годе закрытия «Всемирной литературы» — 1927 (p. 7), тогда как оно произошло в 1924 году.

Русское слово «сатин» не означает шелка, как полагает автор (p. 30).

Со ссылкой на нашу статью Л. Лейтон пишет в одном месте: «Во все времена возможно различие вкусов в переводе и поразительный пример этого был представлен Горьким, когда он опубликовал в одном томе *четыре совершенно различных перевода* „Орлеанской девственницы“ Вольтера, выполненных Георгием Адамовичем, Николаем Гумилевым, Георгием Ивановым и Михаилом Лозинским» (p. 133—134; курсив мой. — *Ю. Л.*). Между тем в статье говорится нечто иное.[3] Да и издание «Орлеанской девственницы» в переводе составило не один, а два тома.

Создавая свой труд, Л. Лейтон досконально изучил литературу вопроса, о чем свидетельствует завершающая книгу библиография, в которой содержится свыше трехсот названий книг и статей на русском и английском языках.[4] Тем более странным является отсутствие здесь некоторых изданий, имеющих прямое отношение к теме книги, например сборника «Русские писатели о переводе: XVIII—XX вв.» (Л., 1960) или книги А. В. Федорова «Искусство перевода и жизнь литературы» (Л., 1983).

Конечно, эти небольшие огрехи не умаляют достоинства рассматриваемого труда. Не беремся судить о его значении для американских читателей. Но совершенно ясно, насколько она полезна для российских переводчиков. Л. Лейтон стремился не историю писать, а отразить живую жизнь искусства, показать его достижения, выявить проблемы, требующие заинтересованного решения. К тому же книга обладает еще одним достоинством, о котором автор, возможно, не подозревал. Отразив достижения советской школы перевода, Л. Лейтон утвердил тот уровень, к поддержанию которого должны стремиться наши переводчики-соотечественники вопреки вставшим перед ними трудностям. А то, что автор монографии с большим вниманием и заинтересованностью относится к их трудам, красноречиво засвидетельствовано открывающим ее посвящением: «Я хотел бы посвятить эту книгу поколению моих сверстников молодых ленинградцев».

---

[2] См. рецензию на перевод Ч. Джонстона: *Левин Ю. Д.* Новый английский перевод «Евгения Онегина» // Русская литература. 1981. № 1. С. 219—228.

[3] «В советский период мы встречаем случаи, когда даже одно произведение переводится несколькими переводчиками, и при этом сохраняется необходимое стилистическое единство. По-видимому, первым опытом такого рода явился изданный горьковской „Всемирной литературой“ перевод „Орлеанской девственницы“ Вольтера, над созданием которого трудились четыре поэта, правда принадлежавшие к одной литературной группировке: Г. Адамович, Н. Гумилев, Г. Иванов и М. Лозинский» (*Левин Ю. Д.* Об исторической эволюции принципов перевода // Международные связи русской литературы: Сб. статей. М.; Л., 1963. С. 7—8).

[4] В библиографии, правда, можно встретить некоторые частные неточности. Например, статья А. И. Гитовича «Мысли и заметки об искусстве поэтического перевода» печаталась в сборнике «Мастерство перевода» не за 1970 год, как указано здесь (p. 247), а за 1969 год. Инициалы переводчика Сергея Владимировича Петрова, автора статьи «О пользе просторечия», приведены неверно: S. M. (p. 252).

lib.pushkinskijdom.ru

В. А. Туниманов

НОВАЯ КНИГА О РОМАНЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ» *

Возможно, лучше было бы назвать рецензию «Еще одна книга о „Братьях Карамазовых“»... Поток монографий и сборников (в том числе серийных) о жизни и творчестве Достоевского на Западе и Востоке не иссякает уже более полувека. Из всех великих русских писателей XIX столетия Достоевский «самый современный» (с. 212), и это никак не преувеличение автора исследования о поэтике памяти в «Братьях Карамазовых». Аксиома. Меняется политический и идеологический климат в России и мире, рушатся империи и идеологии, а интерес к Достоевскому и не думает угасать. Правда, если еще сравнительно недавно более всего и горячее всего писали о пророчествах Достоевского в романе «Бесы», о нечаевщине, шигалевщине, тоталитаризме, терроризме, то в последние годы, пожалуй, преобладает внимание к идеалам и идеальным («прекрасным», «чудакам», «человеколюбцам») героям писателя. В фокусе исследований и эссе, естественно, оказались романы «Идиот» и «Братья Карамазовы», особенно последний. С различных точек зрения исследуется он в научной дилогии Роберта Л. Бэлнапа: «Структура „Братьев Карамазовых“»,[1] «Генезис „Братьев Карамазовых“».[2] Давно уже получил всеобщее признание путеводитель-комментарий к роману Виктора Терраса.[3] Видное место занимает анализ семантики и поэтики последнего романа Достоевского в монографиях Жака Катто[4] и Нины Перлиной,[5] статьях норвежского ученого И. Бертнеса.[6]

Список легко можно расширить, но разумнее остановиться: иначе до бесконечности затянется скольжение по библиографической канве. Замечу дополнительно, что все (и, конечно, многие другие) названные ученые с неизменным пиететом часто фигурируют в книге Дайян Томпсон «„Братья Карамазовы“ и поэтика памяти». А И. Бертнеса автор особо благодарит за драгоценные советы, оказавшие большую помощь в сложном деле переработки диссертации в книгу.

Из русских исследователей творчества Достоевского важное, стимулирующее значение для Д. Томпсон имели книги и статьи М. Бахтина и В. Ветловской. Не только, впрочем, исследования, научные тексты определили характер книги, но и непосредственное, живое общение: диалоги с М. Джоунсом, Д. Франком, Р. Джексоном, возможность посещать семинар Людольфа Мюллера. Очень полезна была и «оральная» дискуссия с В. Ветловской (с. XIV). Трогательная это черта, свойственная трудам наших западных коллег, — исключительно бережное отношение к учителям, предшественникам, современникам: коллегам, друзьям, родственникам. Книги, как правило, открываются благодарностями людям и учреждениям, без моральной, идейной и материальной поддержки которых они просто не были бы написаны.

И это не смешная и старинная традиция, архаичная и формальная церемония. К сожалению, в нашем научном обиходе, где долгое время была нормою борьба с разными вредными идеями, влияниями, предрассудками (западными и восточными, буржуазными и религиозными), где диссертантам предписывалось непременно подчеркивать новаторство, «прогрессивность» собственных сочинений, а слово «консерватизм» стало бранным, уважение к прошлому и коллегам стало редким до чрезвычайности. Пустяки? Нет. Пренебрежение этическими правилами, варварско-нигилистическое отношение к

---

* *Thompson, Dianes Oenning.* The Brothers Karamazov and The Poetics of Memory. Cambridge University, 1991 (Cambridge studies in Russian Literature. General editor Malcolm Jones). 358 с.

[1] *Belknap, Robert L.* The Structure of «The Brothers Karamazov». The Hague, 1967. Книга вышла и вторым изданием (Northwestern University Press. Evanston, Illinois, 1989), которому автор предпослал интереснейшее предисловие-воспоминание о Колумбийском университете.

[2] *Belknap, Robert L.* The Genesis of «The Brothers Karamazov». Northwestern University Press. Evanston, Illinois, 1990.

[3] *Terras, Victor.* A Karamazov Companion: Commentary on the Genesis, Language and Style of Dostoevsky's Novel. Madison, Wisconsin, 1981. Недавно появилась еще одна, адресованная широкой аудитории читателей, книга Робин Миллер «Братья Карамазовы. Миры романа» (*Miller, Robin Feuer.* «The Brothers Karamazov». Worlds of the Novel. Twayne Publishers. New York, 1992).

[4] *Catteau, Jacques.* La Creation Littéraire chez Dostoïevski. Paris, 1978. Книга Катто переведена на английский язык.

[5] *Perlina, Nina.* Varieties of Poetic Utterance: Quotation in «The Brothers Karamazov». Lanham, N. Y., University Press of America, 1985.

[6] *Bortnes, Jostein.* The Function of Hagiography in Dostoevskij's Novels // Scando-Slavica, 1978, № 24. P. 27—33; Polyphony in «The Brothers Karamazov»: Variations on a Theme // Canadian-American Slavic Studies. 1983. № 17. P. 402—411.

lib.pushkinskijdom.ru

миру — путь, как подсказывает книга Д. Томпсон, погружающий в конечном счете в пустоту забвения (oblivion). В ее книге о памяти и поэтике памяти, содержательной и художественной (поэтической) функциях памяти в «Братьях Карамазовых» (память не только как тема и предмет изображения, но и как принцип художественной конструкции), уважение к традициям, благодарность предшественникам и современникам, поклон учителю — профессору Николаю Андрееву, посвящение норвежской бабушке — не просто цивилизованные жесты, а органически необходимый структурный элемент.

С такой же тщательностью и скрупулезностью ссылается автор на работы ученых (философов, психологов, филологов), образовавших, так сказать, теоретико-методологический фундамент книги. Среди них те, откуда автор заимствует общие идеи-ориентиры и терминологию;[7] в том числе филологические исследования Р. Якобсона, культурологические работы Ю. Лотмана и Б. Успенского,[8] статья А. Ф. Лосева «Символ и художественное творчество».[9]

Об отношении Д. Томпсон к концепциям и мыслям Бахтина вынужден сказать отдельно. Дело в том, что автор многократно демонстрирует свои симпатии концепции Ветловской, носящей подчеркнуто «антибахтинский» характер. Никакой полифонической художественной системы Ветловская в «Братьях Карамазовых» не обнаруживает. Д. Томпсон в основном (полемизирует, правда, с некоторыми частными тезисами) эту точку зрения разделяет, полагая — вслед за И. Бертнесом, — что можно говорить о полифонии творчества Достоевского только совершенно специфического рода, сходного с многоголосым музыкальным сочинением, базирующимся на cantus firmus (в «Братьях Карамазовых» это голос Христа) (с. 70—71).[10] Но такая полифония имеет мало общего с теорией художественной полифонии Бахтина (множественность самостоятельных и неслиянных голосов и сознаний, подлинная полифония полноценных голосов).

Не принимая главной концепции книги Бахтина 1920-х годов, Д. Томпсон разделяет (всецело или частично) ряд тезисов и положений ученого, выдвинутых им гораздо позднее, попавших в новые разделы работы (прежде всего теория жанров, «память жанра»). Принципиально важным, в частности для теоретического обоснования книги о поэтике памяти, стал следующий фрагмент из исторической поэтики Бахтина: «Литературный жанр по самой своей природе отражает наиболее устойчивые, „вековечные" тенденции развития литературы. В жанре всегда сохраняются неумирающие элементы *архаики*. Правда, эта архаика сохраняется в нем только благодаря постоянному ее *обновлению*, так сказать осовременению. Жанр всегда и тот и не тот, всегда и стар и нов одновременно. Жанр возрождается и обновляется на каждом новом этапе развития литературы и в каждом индивидуальном произведении данного жанра. В этом жизнь жанра. Поэтому и архаика, сохраняющаяся в жанре, не мертвая, а вечно живая, то есть способная обновляться архаика. Жанр живет настоящим, но всегда *помнит* свое прошлое, свое начало. Жанр — представитель памяти в процессе литературного развития».[11]

Поэтика памяти в романе Достоевского исследуется всесторонне и неторопливо: прослеживаются основные внутритекстуальные отношения, разветвленная система «рифм» — сюжетных, идейных, характерологических. При этом автор крайне редко отходит от текста романа (эпизодичны обращения к другим произведениям Достоевского, к биографии писателя, суждениям его современников), но последний по необходимости пространно цитируется (все переводы принадлежат Д. Томпсон — еще одна, становящаяся уже типичной примета современных зарубежных исследований творчества Достоевского) и тонко, часто просто

---

[7] *Hallbwachs, Maurice.* The Collective Memory. New York, 1980; *Lowenthal, David.* The Past is a Foreign Country. Cambridge, 1985; *Luria A. R.* The Working Brain. Penguin Books, 1973; *Mendilow A.* Time and the Novel. New York, 1965; *Stanzel F. K.* A Theory of Narrative. Cambridge, 1984; *Wittgenstein L.* Philosophical Investigations I. Oxford, 1958; *Yates, Frances A.* The Art of Memory. Penguin Books, 1978; etc.

[8] *Лотман Ю., Успенский Б.* О семиотическом механизме культуры // Труды по знаковым системам. Т. V. Тарту, 1971; *Лотман Ю.* Память в культурологическом освещении // Wiener Slawistischer Almanach. V. 16. Vienna, 1985. Понятие «культурная память», теоретическую модель Ю. Лотмана и Б. Успенского, устанавливающую разные типы отношений между культурой и памятью (коллективной и индивидуальной), модель, по сути антигегельянскую и антипозитивистскую (во всяком случае противоположную гегельянско-позитивистским теориям прогресса и культуры, игнорирующим или сильно принижающим активную роль памяти), Д. Томпсон широко использует в своем строго ограниченном целями и материалом анализе структуры романа Достоевского.

[9] Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1971. Вып. 30. С. 3—14. Д. Томпсон заимствует из статьи Лосева определение символа.

[10] Определению Бахтина автор предпочитает термин Вяч. Иванова «роман-трагедия».

[11] *Бахтин М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963. С. 141—142.

lib.pushkinskijdom.ru

великолепно анализируется. Конкретные исследовательские этюды безупречно сюжетно выстроены и устремлены к главной цели: найти эстетические принципы, лежащие в основе структуры романа, осмыслить его содержание в новой перспективе.

Именно в «Братьях Карамазовых», неустанно напоминает автор, память играет огромную конструктивную роль. Не менее значительно и то, что в этом романе «слово надежды, обращенное в будущее, звучит особенно отчетливо» (с. XII), как и другое, неразрывно связанное со словом надежды обстоятельство: в романе нет ни одной главы, в которой не было бы прямых или косвенных перекличек с библейскими мотивами, поучениями, притчами, проповедями, заповедями. Наконец, в «Братьях Карамазовых» звучит «слово о памяти, синтезирующее главные темы романа. Знаменательно, что Достоевский резервирует это слово для повествователя и двух положительных героев — Зосимы и Алеши» (с. 25). Роман и завершается памятно-символическим образом: «биограф» Алеши Карамазова, вымышленный рассказчик «исчезает», предоставляя своему герою возможность «произнести последнее слово в романе — слово о памяти, тем самым способствуя читательскому восприятию всего романа как открытой системы: структурно и тематически» (с. 51). «Вечная память» эквивалентна в романе «вечной жизни»;[12] речь Алеши Карамазова над могилой Илюшечки — последняя и самая значительная вариация на тему евангельского текста эпиграфа: слово утешения и надежды, пронизанное страстной верой в будущее всеобщее воскрешение.[13]

Д. Томпсон исследует различные виды, типы и формы памяти в романе: память культурная, коллективная, индивидуальная; формы созидательной (affirmative) и негативной памяти; забывание (от простейших ляпсусов до амнезии и глобального забвения, модель мира без Христа и — «надир» произведения — мироздание, в котором уничтожена самая идея Бога); предвидение (от несложных форм психологической проницательности до прорицаний и пророчеств). Памяти различных героев романа сложным и далеко не всегда непременно диалектическим образом сопоставлены или сведены в жестоком поединке pro и contra, добра и зла, божеского и дьявольского. Центральным (в идеологическом и структурном отношениях) является противоположение (не исключающее и точек сближения) «атеиста», бунтаря, идеологического «отцеубийцы» Ивана и «раннего человеколюбца», «чудака», «монаха» Алеши. Оно внимательно прослежено и структурировано Д. Томпсон в соответствии с избранным «памятным» углом зрения. Подчеркивается контекстуальная противопоставленность высказываний Ивана и Алеши (и Зосимы). У каждого из братьев свой отец-пророк, чье слово авторитетно. У Алеши — Зосима с его «розовым христианством», если воспользоваться недоброжелательным определением К. Леонтьева. У Ивана — Великий инквизитор с его «догматическим взглядом на историю», мрачной убежденностью в том, что «будущее человечества закрыто, завершено раз и навсегда» (с. 243—244). «Знаменательно, что „поэмка“ Ивана о Великом инквизиторе не личная реминисценция, как Алешино „Житие“ старца Зосимы, а философская, теологическая фантазия, в которой все личные реминисценции вычеркнуты», — указывает автор на одно и отнюдь не внешнее отличие «сочинений» братьев (с. 149). Показательно, что даже рассказчик неизменно сохраняет дистанцию, суховато, сдержанно повествует об Иване и, напротив, интимно, любовно, сердечно развертывает биографию Алеши.

Создается впечатление (неверное), что между ними нет ничего родственного. Поразительный факт: Федор Павлович забывает, что мать Алеши является и матерью Ивана; в книге Томпсон хорошо показано, как многозначительно и органично это «забывание». Главным образом с Иваном связаны в романе все негативные формы памяти — «болезненные, искаженные, деструктивные формы, несущие страдание и ведущие к „катастрофе“» (с. 126). Почти все в братьях противоположно. Они и внешне сильно разнятся: «статный, краснощекий, со светлым взором, пышущий здоровьем» Алеша и бо-

---

[12] На другом, «дьявольском» полюсе романа «вечной памяти» противостоит идея «вечного повторения», круговорота «без смысла и цели» — «самая крайняя форма нигилизма», по мнению Фридриха Ницше (с. 258).

[13] Роберт Бэлнап, видимо, прав, сопоставляя речь Алеши Карамазова со словами учителя, обращенными к Нелли в «Лавке древностей» (гл. 54), одном из самых любимых Достоевским произведений Диккенса (*Belknap R. L.* Op. cit. P. 85—86): «Все то чистое, доброе, что уносит смерть, никогда не забывается, никогда! — воскликнул учитель. — Во что же иначе нам верить, как не в это! Дети, невинные младенцы, с первым лепетом на устах умирающие в колыбели, будут жить в людских помыслах и добрых поступках, даже если их тела испепелил огонь, поглотила морская пучина. Каждый ангел, умноживший собой небесное воинство, творит добро на земле руками тех, кто любил его при жизни. Забвение! О, если бы мы могли знать, какие источники питают добрые поступки людей, смерть показалась бы нам прекрасной, ибо сколько милосердия, сколько благодеяний и светлых душевных порывов расцветает на могилах». (*Диккенс* Ч. Собр. соч.: В 30 т. М., 1958. Т. 7. С. 461).

lib.pushkinskijdom.ru

лезненный, помеченный дьяволом, уже задетый крылом смерти Иван («было в этом лице что-то как бы тронутое землей, что-то похожее на лицо умирающего человека»).

Но в то же время — и с этим невозможно не согласиться — линии Ивана и Алеши сходятся, в эвклидовом и неэвклидовом пространствах: «В Легенде Иван передает половину своих мыслей Инквизитору, но другая половина связывает его с Алешей» (с. 291). Стремительно нарастающая борьба божеского и дьявольского, добра и зла внутри сознания Ивана, его страстное желание исцелиться, неодолимая тяга к Алеше, глубокое понимание главной мысли средневековой русской «монастырской поэмки» (Ивану ведь дано творцом «сердце высшее»), — все это (и многое другое) предвещает обновление и возрождение «атеиста», своим мучительнейшим путем протискивающегося к Христу. Перед ним не только широко распахнуты ворота в ад («gates of hell»), но остаются открытыми и райские двери («doors of paradise»). Сознание Ивана расщеплено и — в финале — расколото. Не являются монолитными и мрачные спутники (реальный, литературный, фантомный) Ивана: Смердяков, Великий инквизитор, черт. Думаю, что Д. Томпсон права, замечая, что собственно двойников в романе нет: «Черт не настоящий двойник Ивана, так как он представляет лишь одну, злую сторону Ивана, от которой тот стремится избавиться. Настоящих двойников вообще нет в романе. Есть лишь характеры, идеологически и духовно близкие» (с. 202). Пожалуй, действительно, логичнее использовать термин из диалога Платона «Кратил» «eikon» — неполное подобие или отражение; образ, сохраняющий некоторые стороны оригинала, который, однако, по этим сторонам можно безошибочно распознать. Инквизитор не двойник, а литературная фантазия Ивана,[14] отражение его бунтарских мыслей; конечно, «именно Инквизитор категорически отвергает Христа и остается с *ним* (дьяволом) навечно, а не Иван» (с. 287).[15] И менее всего можно назвать двойником Ивана Смердякова, хотя он «в своей стерильной изоляции представляет ближайший аналог фантомному черту Ивана» (с. 201),[16] который, как верно сказано в монографии, «литературно» вытесняет героя, чьи «произведения» после убийства Федора Павловича будут звучать в «чужом», пародийном ключе: черт «становится главным рассказчиком. Именно он рассказывает Ивану „легенду“ о философе и его последнее сочинение „Геологический переворот“» (с. 207).

Идеал Христа — фундамент и цель художественной деятельности Достоевского и его эстетической мысли. Ближе всего к этому высшему идеалу он подошел в «Братьях Карамазовых», где, полагает Д. Томпсон, все дороги ведут к Христу, а любимый герой, биографом которого является вымышленный рассказчик, вплотную подошел к «аутентичному Христу» (Иван же во многом вариация библейского Фомы неверующего). Оспаривать эти положения, в той или иной степени сегодня разделяемые почти всеми, означало бы подражать «преодолению самоочевидностей» в философии трагедии Льва Шестова, принципиально, вызывающе парадоксальной, или в очередной раз безмерно преувеличивать бунтарские и социалистические мотивы творчества писателя (тенденциозно подчеркивать силу contra и слабость pro). Но все же, представляется, Д. Томпсон усугубляет монологическую тенденциозность художественной мысли Достоевского в его последнем романе, максималистична в целом ряде своих выводов.

Автор слишком «символизирует» текст Достоевского, везде видя прямые или скрытые мифологемы, библейские параллели и аллюзии и в этом находя ключ к понятиям «фантастический реализм», «реализм в высшем смысле». Д. Томпсон имеет серьезные основания утверждать: «„Братья Карамазовы“ не только или даже, быть может, не в первую очередь реалистический роман. Писатель, называвший себя „реалистом в высшем смысле“, только использовал конкретные события эмпирической жизни для того, чтобы достичь высшей реальности» (с. 63). Вряд ли, однако, резонно обнаруживать повсеместно высшую реальность и символический подтекст, полагать, что в романе «фантастический реализм» достигается главным образом через память (с. 119).

Думаю, что и не все евангельские параллели, обнаруживаемые Д. Томпсон в тексте романа, несомненны. Блестяще интерпретирована в монографии одна серьезная ошибка памяти Алеши, о которой он потом «с великим недоумением припоминал несколько раз в своей жизни». Безупречен и вывод исследователя, связывающий странный провал памяти с искушением Алеши. Искушение героя — модернизированная вариация искушения Христа, существенный элемент агиографического образа; «забывание», таким образом, способствует возникновению агиографического и канонического рисунка, обновлению жанра (с. 195—200). А вот когда сопоставляются полотенце, смоченное водою с уксусом (Митя в

[14] Раннее литературное сочинение героя. В книге хронологически выстроены «сочинения» Ивана, что позволило автору с «литературной» точки зрения осмыслить его путь к «отцеубийству» и «катастрофе».

[15] Мысль бесспорная: иначе слова Алеши о «поэмке» брата («хвала Иисусу») пришлось бы признать ложными.

[16] Лимиты забвения в романе: Смердяков после самоубийства и диалог между Иваном и чертом (логический и художественный предел).

lib.pushkinskijdom.ru

госпитале) и губка с оцетом, поданная распинаемому Христу, это плохо убеждает. Возможно, преувеличение и такой всеобщий вывод: «Каждый аспект художественной памяти в конечном счете ведет к памяти о Христе» (с. 273).

Стало уже традицией противопоставлять романы и философско-эстетические принципы организации художественного материала Достоевского творчеству и эстетике других великих писателей XIX века России и Запада. Д. Томпсон, по сути, также изымает Достоевского из контекста эпохи, помещая в «большое время», сопоставляя его произведения с начальным этапом христианского искусства Европы, опираясь на теорию «фигурального реализма», развиваемую Э. Ауэрбахом в давно уже ставшими классикой филологии книгах «Фигура» и «Мимезис». «Фигуральным», как известно, Ауэрбах называл позднеантичное и раннехристианское видение действительности. Аллегорический или фигуральный метод свойствен трудам отцов церкви. Суть его в следующем: аллегорически-фигуральное истолкование «устанавливает взаимосвязь между двумя событиями или лицами, из которых одно означает не только себя, но и второе; другое же, напротив, включает в себя или исполняет первое. Оба полюса фигуры разделены во времени, но как действительные события или лица они лежат во временной плоскости; оба они содержатся в том льющемся потоке, который есть историческая жизнь, и только понимание, intellectus spirituaeis их взаимосвязи представляет собой духовный акт».[17] «Фигуральный реализм» лишь внешне схож с приземленной, причинно-следственной, социально-позитивистской, ограниченной во времени и пространстве реалистической (точнее было бы сказать «натуралистической») литературой XIX века: «Горизонтально-временная и причинная связь событий ослабевает и разрушается, момент „здесь и теперь" — уже не звено в земном протекании, но нечто такое, что в одно и то же время всегда было и исполнится в будущем. В собственном смысле, для взгляда Бога, это нечто вечное, вневременное, нечто уже завершенное во фрагментарности земного совершения».[18]

Д. Томпсон считает, что мысли Э. Ауэрбаха о «фигуральной интерпретации» и «фигуральном реализме» прекрасно характеризуют художественное видение Достоевского, особенно в последнем романе-завещании, что именно такой «фигуральный» метод помогает понять различие между классической трагедией и «открытым, диалогическим романом» Достоевского, произведении одновременно скорбном и несущем благую весть, надежду (с. 69).

В большой степени такой вывод автора (и равно постановка вопроса), опирающийся на целенаправленный анализ художественной структуры романа Достоевского, правомочен. Кстати, и Э. Ауэрбах приходил к заключению, что «если рассматривать русскую реалистическую литературу, которая достигла полного расцвета лишь в XIX веке, даже во второй его половине, складывается впечатление, что русская литература опирается на фундамент раннехристианского патриархального представления о „тварном" достоинстве каждого человека, к какому бы сословию он ни принадлежал и какое бы положение ни занимал; получается, что русская литература в своих основах скорее родственна раннехристианскому реализму, чем современному реализму Западной Европы».[19] Правда, Ауэрбах в своей книге говорит о русской литературе между прочим, не претендуя на точность суждений, чрезвычайно обобщенно.[20] Конечно, скороговорка объясняется не пренебрежением к далекой «варварской» литературе, а очень простым обстоятельством — незнанием русского языка, что делало невозможным использование избранного метода исследования, о котором ученый сказал в послесловии: «Метод истолкования текстов оставляет известный простор для собственных решений исследователя: он может осуществлять выбор и ставить любые акценты, но при этом все утверждения его должны подтверждаться текстом».[21] Д. Томпсон неоднократно прибегает к этому методу истолкования текстов, очень жестко ограничив выбор последним романом Достоевского, уверенно расставляя христианско-памятные акценты и — что является одним из самых больших достоинств книги — все свои утверждения подтверждая анализом текстовых фрагментов произведения, но не в чужом, а своем переводе.

---

[17] *Ауэрбах Э.* Мимезис. М., 1976. С. 90.
[18] Там же. С. 91.
[19] Там же. С. 512.
[20] «К сожалению, мы вынуждены отказаться даже от самого общего разговора о возникновении современного русского реализма («Мертвые души» Гоголя появились в 1842 году, рассказ «Шинель» уже в 1835), ибо поставленная нами задача предполагает чтение произведения на языке оригинала. Мы вынуждены будем довольствоваться указаниями на воздействие, оказанное русским реализмом в более позднее время», — извиняется перед читателем Э. Ауэрбах (Там же. С. 485). И в другом месте книги: «Мы не можем здесь говорить о русских писателях как таковых, о корнях и предпосылках их творчества, о значении каждого из них в самой русской литературе: речь здесь идет только о том, как они повлияли на развитие в европейской литературе способности видеть и изображать действительность» (Там же. С. 512).
[21] Там же. С. 547.

lib.pushkinskijdom.ru

Несколько слов в заключение. Книга Д. Томпсон не просто очередная работа о романах Достоевского. Это одна из лучших научных монографий о «Братьях Карамазовых», написанная в строгой, аналитической манере (автор не случайно прибегает к математической терминологии и опирается на философские труды Л. Витгенштейна [22]) и одновременно поэтическая, эмоциональная, завершающаяся своеобразным гимном последнему роману Достоевского, содержание которого поистине неисчерпаемо, открыто и опрокинуто в будущее. К сожалению, сегодня весьма редко переводят на русский язык современную научную литературу, если, конечно, та напрямую не связана с политической злобой дня. Грустно это. Уверен, что перевод книги Д. Томпсон и дилогии Роберта Л. Бэлнапа был бы благим и полезным делом.

[22] Более всего на его «Лекцию об этике»: *Wittgenstein, Ludwig.* A Lecture on Ethics // Philosophical Review. 1965, № 74. P. 3—12.

О. М. Малевич

КНИГА О ВНУТРЕННЕЙ ФОРМЕ РОМАНА *

После административного разгрома чешской русистики в начале 70-х годов, инструктивным материалом для которого во многом послужили некоторые статьи в советской прессе,[1] часть чешских ученых, занимавшихся изучением истории русской литературы, полностью лишилась возможности публиковать свои работы в Чехословакии (Мирослав Дрозда, Ян Иша, Франтишек Каутман), другие вынуждены были сменить научное «амплуа» (так, знаток русской поэзии XX века Зденек Матхаузер обратился к проблемам эстетики и литературной теории). Чешская русистика, претендовавшая на самостоятельную точку зрения, была в буквальном смысле загнана в подполье. Возникло неофициальное «Вольное содружество чешских русистов», и его журнал выходил в самиздате.

«Бархатная революция» в ноябре 1989 года вернула из внешней и внутренней эмиграции не только значительную часть чешской литературы, но и «непокоренную» чешскую русистику. Журнал «Volné sdružení českých rusistů» стал выходить легально. Мирослав Дрозда (1924—1990) успел сдать в печать книгу «Повествовательные маски русской прозы. От Пушкина до Белого» [2] и оставил рукопись «Русский литературный модернизм».[3]

Впрочем, и некоторые авторы, не находившиеся под запретом, только в самое последнее время смогли предложить читателю результаты своих многолетних научных занятий. К их числу принадлежит Владимир Сватонь, в недавнем прошлом сотрудник Института чешской и мировой литературы в Праге, а ныне преподаватель Карлова университета. В 1990 году он предложил «Клубу освобожденного самиздата» рукопись «Два подобия русского литературоведения». В 1992 году в анонсе издательской серии «Сурсум» ее название обрело несколько иной вид — «Ирония и герменевтика. Два подобия русского литературоведения». А когда книга наконец вышла в качестве приложения к журналам «Česká literatura» и «Svět literatury», то уже имела заглавие «Эпические истоки романа. К теории и типологии русской прозы».

Эволюция названия рецензируемого труда отражает его двойственную природу. Владимира Сватоня в первую очередь интересует философия романа, его гносеология и онтология. Причем к литературной конкретике он подходит окольным путем, пройдя сквозь лабиринт теоретического осмысления романа как особой формы познания и выражения.

В предисловии автор предупреждает, что никогда не пытался «покрыть всю плоскость темы (поэтики романа, истории русского романа)», а лишь стремился осветить «проблемы и взаимозависимости», которые представлялись ему «важными и обойденными вниманием».

---

* *Svatoň Vladimír.* Epické zdroje románu: Z teorie a typologie ruské prózy. Vydal Ústav pro českou a světovou literaturu AV ČR jako přílohu časopisu Česká literatura a Svět literatury. Praha, 1993.

[1] См. об этом: *Егоров Б. Ф., Малевич О. М.* К реабилитации «Пражской весны» в литературоведении // Československá rusistika. 1990. N 3. S. 129—135.

[2] *Drozda M.* Narativní masky ruské prózy. Od Puškina k Bělému (Kapitoly z historické poetiky). Praha: Univerzita Karlova, 1990.

[3] *Drozda M.* Ruská literární moderna. Praha: H&H, 1993 (анонс). См. также: Seznam vědeckých publikací Miroslava Drozdy od r. 1970 // Československá rusistika. 1990. N 5. S. 277—278; *Honzík J.* Za Miroslavem Drozdou. // Česká literatura. 1990. N 4. S. 382—383.

lib.pushkinskijdom.ru

«В размышлениях о романе, — пишет В. Сватонь, — следует исходить из двух предпосылок. Во-первых, из того, что роман с самого начала воспринимался как проявление „мировой литературы“ и что лишь понятие „мировая литература“ представляет собой адекватную отправную точку для его интерпретации. Во-вторых, что сущность романа нельзя постичь эмпирически, путем перечисления его внешних признаков: для этого он слишком многообразен и потому не поддается всем подобного рода попыткам. Не случайно в эпоху, когда были заложены основы современной теории романа, независимо от них возникло понятие внутренней формы (у Вильгельма Гумбольдта) как главного формообразующего принципа, организующего структуру человеческих творений (например, языка) изнутри, выявлением смысла, а отнюдь не комбинацией внешних элементов. Исходя из этой внутренней формы можно понять и роман как жанр и отдельные романы» (s. 7).

В книге, следовательно, намечена градация: мировая литература как предмет исторической поэтики, историческая поэтика как наука о смене художественных систем, внутренняя форма романа как его системообразующий принцип, теория романа как учение о сущности и функционировании этой внутренней формы.

Полагая, что времена кризисов наиболее благоприятны для понимания сущности проблем, Сватонь прежде всего обращается к теоретическому мышлению трех кризисных эпох: рубежа XVIII и XIX веков, рубежа XIX и XX веков и наших дней. Таким образом, на страницах книги присутствуют по крайней мере два последних столетия развития европейской литературной теории, а порой автор спускается по временной спирали и глубже — к истокам Нового времени. Чешская университетская традиция — давать молодым филологам по крайней мере две языковых специальности — весьма отчетливо проявляется и в научной ориентации ряда чешских литературоведов, в трудах которых затрагивается проблема типологии русского романа. Так, например, Иво Поспишил ориентируется прежде всего на русскую и англо-американскую литературную теорию,[4] Даниэла Годрова — на русскую и французскую.[5] Хотя В. Сватонь по образованию богемист и русист, а в рецензируемой книге есть ссылки на англичан, американцев, французов, испанцев, итальянцев, его можно считать представителем «германославики» (научный журнал с таким названием выходил между двумя войнами в Праге и недавно обрел вторую жизнь). Причем «печка, от которой он танцует», — это прежде всего теоретическая мысль немецких романтиков, их «герменевтика». Это и неудивительно, если иметь в виду, что перед нами автор полемической журнальной реплики: «Романтизм — все еще открытая проблема», — предисловия к чешскому изданию книги Н. Я. Берковского «Романтизм в Германии», работ о Н. В. Станкевиче и Баратынском, о декабристской прозе.[6]

Надо признаться, что чтение (да и рецензирование) книги В. Сватоня (в особенности первых ее глав) — дело нелегкое. За деревьями чужих воззрений не сразу виден лес — нередко намеченная лишь пунктиром концепция самого автора. Однако сформировалась она достаточно давно и проводится достаточно последовательно, хотя и не без внутренних противоречий, о которых я скажу ниже.

В. Сватонь выделяет четыре понимания термина «мировая литература»: 1) мировая литература как сумма национальных литератур (такую точку зрения он считает устаревшей); 2) мировая литература как комплекс выдающихся произведений, отобранных на основе ценностных критериев (Р. Уэллек, Й. Грабак); 3) мировая литература как «сумма форм и литературных структур, возвышающихся по своему значению над местом и временем их создания» (Ф. Вольман); 4) мировая литература как результат специфического понимания, интерпретации (Шлейермахер и немецкие романтики). «Понимать можно только в том случае, если мы ощущаем основную аксиологическую направленность эпохи. Если нам удастся такой нерв схватить, мы воспринимаем словесные творения как проявление этой эпохи, как мировую литературу» (s. 15).

Опираясь на высказывания немецких романтиков (Шеллинга, А.-В. и Ф. Шлегелей), В. Сватонь делает вывод, что «мировая литература» характеризует «ситуацию индивида на значительном историческом отрезке», т. е. «обретает знаковое отношение к эпохам в их целостности» (s. 13). В том же направлении развивалась мысль Гегеля в «Феноменологии духа», Гете, который воспринимал индивидуализм современного «гражданина мира», освободившегося от надличностных сил, как позитивную программу, Гердера с его идеей аксиологически ориентированной цик-

[4] *Pospíšil J.* Ruská románová kronika. Příspěvek k historii a teorii žánru. Brno: Univerzita J. E. Purkyně, 1983; *Pospíšil J.* Labyrint kroniky. Pokus o teoretické vymezení žánru. Brno: Blok, 1986.

[5] *Hodrová D.* Hledání románu. Praha: Československý spisovatel, 1989.

[6] *Сватонь В.* К характеристике декабристской прозы // Русская литература. 1966. № 3. С. 44—49.

lib.pushkinskijdom.ru

личности и различных нравственно-исторических установок разных народов. Впрочем, чешский исследователь напоминает, что стремление определить отличие литературы Нового времени от античной литературы проявилось уже в споре «древних и новых» во Франции рубежа XVII и XVIII веков.

Все это подготавливает вывод о сущностном различии эпоса и романа.

Установить, в чем заключается это различие, — одна из задач исторической поэтики. В понимании А. Н. Веселовского, историческая поэтика — это прежде всего систематизация «решений», объективного строительного материала художественного произведения (поэтические формулы, мотивы, сюжеты). Компаративистская историческая поэтика Веселовского направлена на установление роли и границ традиции в индивидуальном творчестве. Пользуясь термином Ф. де Соссюра, можно сказать, что ее объект «литературный» «langue» (s. 19). Иное отношение к предмету исторической поэтики у А. А. Потебни, которого интересовали не столько «решения», сколько «принципы», определяющие речевую деятельность в различные исторические эпохи (циклы). Для Потебни поэтика — составная часть теории знака, который представляет собой трехчленную структуру: между «signifié» («значением») и «signifiant» («внешним знаком») он помещает третий член — «внутренний знак», «внутреннюю форму». Понятие внутренней формы, по мнению Сватоня, обладает бóльшей динамичностью, чем сходное понятие традиционных формул у Веселовского, и глубже проникает в речевой процесс, чем разработанная Шкловским теория отстранения и автоматизация: «1) Потебня помещает динамику во внутреннюю форму, Шкловский просто в значение; 2) угасание актуальности, автоматизация у Шкловского возникает в результате простого повторения восприятия, многократного использования, в то время как у Потебни оно представляет собой следствие возрастания опыта, обогащения значения все новыми признаками; 3) у Шкловского результатом автоматизации становится простое безразличие, надоедание (можно было бы сказать: разочарование) говорящего и инерция слова, тогда как у Потебни — новый тип мышления, рациональное овладение действительностью» (s. 21).

«Внутренняя форма» иерархизирует и моделирует человеческий опыт, включая в процесс познания и жизнедеятельности энергию области, остающейся за рамками специализированного научного познания и получившей в философии XX века обозначение «естественный мир» («Lebenswelt»). Это сфера элементарных жизненных представлений, жизненной среды, которые в конечном счете и определяют общую ценностную ориентацию человека.

Сватонь сближает понятие «внутренняя форма» с разработанным Яном Мукаржовским понятием «семантический жест».[7] Если Потебня отождествлял внутреннюю форму с образной стороной произведения, то Мукаржовский помещал этот «динамический принцип преображения действительности» в более глубокие слои художественных творений. Именно эта «смысловая и формообразующая тенденция», этот код, определяющий «закономерности художественной формы» и связанный «с эпохой, которую он хочет выразить, с основополагающими чертами человеческого существования в той или иной исторической формации», и должен стать главным предметом исторической поэтики.

Немецкие романтики наметили художественные «решения», свойственные литературе Нового времени (конфликт реального с идеальным, внутренне противоречивый герой, восходящая к гегелевской триаде трехчленная свободная композиция как модель человеческого существования, ирония и самоирония, игра с повествованием). Отсюда вытекают и «конститутивные» принципы романа. В отличие от эпоса, роман имеет в качестве предмета изображения не отдаленное прошлое, которому миф уже придал поэтическую интерпретацию и цельность, а современную, вполне прозаичную реальность, будничную и разрозненную. Вместе с тем и роман призван выразить эпоху в ее целостности, чего, согласно Шеллингу, он может достичь лишь осмыслением жизненного материала и способом его подачи, т. е. формой.

В дальнейшем ходе рассуждений автор книги впадает в известное противоречие с самим собой. В главе «Теория романа и историческая поэтика. Критическая рефлексия и миф в структуре жанра» он вопреки всему сказанному в первой главе («Историческая поэтика и ее предпосылки. Мировая литература и идея „внутренней формы“») отделяет теорию романа, занимающуюся установлением его «конститутивных» принципов, от исторической поэтики романа, к которой относит его «архаические и мифические источники». При этом оказывается, что некоторые основополагающие черты романа тождественны особенностям «мировой литературы» или литературы Нового времени в целом. А поскольку в определении этих черт чешский ученый следует за романтической «герменевтикой», характеристика романа в его интерпретации сужается и не охватывает всего многообразия жанра.

---

[7] См.: *Svatoň V.* Semantické gesto záměr nebo objektivní předpoklad // Slovenská literatúra. 1990. N 3. S. 276—282; *Svatoň V.* Vztah pojmů struktura a semantické gesto v historické poetice // Slavia. 1990. N 1. S. 28—34.

lib.pushkinskijdom.ru

Утверждая, что роман создает собственную мифологию, В. Сватонь выдвигает следующую градацию «вечных образов»: на самой низкой ступени стоит фальстафовский миф, апология физиологических потребностей человека (параллель к нему — женщина-вамп, вносящая хаос в жизнь окружающих), далее идут мифы дон-жуанский, фаустовский, гамлетовский, наконец миф о Дон Кихоте и Санчо Пансе, т. е. о рыцарственном служителе идеалу и простачке. С фальстафовским мифом В. Сватонь связывает, например, «Пир во время чумы» и сцены пиршеств в «Евгении Онегине», с фаустовским — круг чтения Онегина и «магические предметы его кабинета», с дон-жуанским — основные коллизии романа: «Серия любовных приключений, несчастная любовь простой девушки (Татьяна в первых главах), убийство соперника на дуэли, стремление завоевать женщину высокого общественного положения (замужнюю Татьяну), наконец сама последняя сцена: повествование о жизни героя обрывается в тот момент, когда он стоит на коленях в пустом зале, оставленный Татьяной, а по лестнице поднимается высокопоставленный муж героини; точно так же подана последняя сцена у да Понто в оперном либретто „Дон Жуана“...» (s. 34). То же соединение дон-жуанских мотивов «земной любви» и «любви небесной» исследователь находит в «Барышне-крестьянке», в отношениях князя Мышкина (архетип Дон Кихота) с Настасьей Филипповной и с Аглаей Епанчиной, в отношении Тригорина к Аркадиной и Заречной. С мифом о простачке Сватонь сближает Платона Каратаева и даже Давыдова из «Поднятой целины», а с гамлетовским мифом — Григория Мелехова (доказательство того, что «Тихий Дон» — роман, а не эпопея).

Ключевое место в книге В. Сватоня занимает глава «Две концепции классического романа. Георг Лукач и Михаил Бахтин». Давнее чтение ранних эссе Г. Лукача «Метафизика трагедии» (1910) и «Теория романа» (1920) послужило отправной точкой для размышлений автора об «эпических истоках романа». Лукач обнаружил источник основополагающих конфликтов современного общества в противоречии между индивидуальными требованиями личности и нивелизирующим влиянием общественных отношений. Соответственно роман (эта, по определению Гегеля, «буржуазная эпопея») представлялся Лукачу жанром противоречивым и неспособным дать глобальную картину мира. В современном деперсонализированном мире общественные процессы воспринимаются индивидом как отчужденная, полностью от него не зависящая сила. Обыденная человеческая жизнь, с одной стороны, и эпохальные события, эпохальные проблемы — с другой, оказываются разъединенными. А роман, отражающий этот конфликт, превращается в форму распада эпопеи, становится «негативной эпопеей» (В. Р. Гриб). Только индивидуальный интерес и индивидуальный протест, поднятые своей интенсивностью на надличностную высоту, способны стать выражением эпохи (вершинные достижения романного жанра у Бальзака, Гете, Вальтера Скотта, Толстого, Достоевского). Только когда личность приходит к выводу о необходимости отрицания всех основ современного общества, она обретает простор для эпического действия.

Хотя Бахтин никогда прямо не полемизировал с Лукачем и даже хотел перевести на русский язык «Теорию романа», его концепция происхождения и сущности романного принципа прямо противоположна. Происхождение романа он связывает с окраинными формами эллинистической словесности, а сущность романа как эпоса современной жизни видит в том, что этот доминирующий жанр эпохи, воздействующий и на драму, и на лирику, и на эпос, выражает ее многоголосие, плюрализм.

Из одного и того же тезиса о «перенаселенности» современного мира Лукач и Бахтин делают противоположные выводы: у Лукача «перенаселенность» в большей или меньшей мере служит тормозом человеческой активности, означает одностороннее давление на индивида; у Бахтина, напротив, она имеет ярко выраженный оптимистический акцент — столкновения многих голосов высвобождают в человеке его диалогическую, свободную и творческую потенцию, и хотя «каждый голос будет преображаться и обыгрываться во все новых и новых ситуациях, но именно так сохранится след жеста, высказывания, точки зрения индивида, ибо новое значение слова всегда считается с предшествующими значениями как со своим фоном» (s. 48—49).

Точку зрения М. М. Бахтина развил и уточнил Н. Я. Берковский, который наметил в литературе Нового времени две тенденции: дагерротипическую, схематизирующую, исходящую из морализаторского и утилитарного понимания личности (такова, например, мещанская драма XVIII века), и гуманистическую в самом широком смысле слова, не утратившую связи с народной словесностью, с юмором, тяготеющую к свободному и многогранному воспроизведению жизни и человеческих характеров.

В. Сватонь связывает концепцию Лукача с гегелевской философией истории, понимающей общественное развитие как закономерный и поступательный процесс, а взгляды Бахтина и Берковского с философскими представлениями «Молодой Европы» и Герцена, согласно которым «человек не является лишь орудием истории» или «мирового духа», не движется к наперед данной цели, а полностью свободен, самостоятельно определяя себя и свое будущее. Такое прямолинейное сближение вряд ли право-

lib.pushkinskijdom.ru

мерно. Ведь как раз Лукач обосновывал необходимость полного отрицания существующих порядков, установления нового строя, диктуемого не просто требованиями личности, а субъективистским максимализмом и титанизмом, ярко проявившимися в революционной практике XX века. Бахтин же и Берковский, напротив, утверждали (по крайней мере в изложении самого автора книги) гегелевскую концепцию «понимающего познания», усвоения участниками многоголосого диалога предшествующей или противоположной точки зрения, «снятия» противоречий в поступательном процессе истории.

На обложке книги В. Сватоня — факсимиле пушкинских рисунков на полях одной из страниц рукописи «Евгения Онегина». К Пушкину и его роману, действительно, сходятся идейные нити, связывающие воедино весьма многообразную проблематику рецензируемого издания.[8] Пушкинские Table talk Сватонь упоминает, говоря о связи европейского романа с «полулитературными жанрами, отличающимися известной, пусть подчас фиктивной исторической документальностью» (s. 25). Свойственную роману «субъективизацию повествования» он демонстрирует на примере «белкинского принципа» (термин Аполлона Григорьева), плодотворность которого была доказана не только «Капитанской дочкой», но и ранними рассказами Л. Толстого, «Подростком» и «Бесами» Достоевского. Эталоном «теоретической модели многоголосого романа» для Сватоня служит «Евгений Онегин», который он противопоставляет классическому «роману воспитания». В основе конфликта «романа воспитания» (романа формирования личности, романа индивидуальной судьбы) всегда было столкновение внутренне противоречивого, не удовлетворенного своим положением и одержимого какой-то идеей или страстью индивида с прозой жизни. В конце концов он приспосабливался к ней, найдя свое место в установленном порядке вещей, или — добавим от себя — погибал. По мнению Сватоня, Пушкин разрушает этот стереотип: «Его персонажи не срастаются ни с каким определенным кругом, не исчерпываются ни одной из своих функций, не укладываются ни в одну из строгих категорий» (s.74), лишь играя некие жизненные роли и осуществляя попеременно то одну, то другую из многих жизненных возможностей (таков не только Онегин, но и Ленский), а сама повседневность у него лишена всепримиряющей внутренней гармонии, проблематична. Вместе с Романом Якобсоном Сватонь усматривает в пушкинском взгляде на жизнь, опровергающем все рациональные стереотипы, проявление романтической иронии. Одновременно он видит в этом зарождение неидентифицированной и сильной, особенно в русской литературе, тенденции, которая полностью реализовалась в XX веке. В противовес «роману воспитания» формируется «роман жизненного перелома» или «роман прозрения». Этот роман подводит читателя к мысли, что человеку не надо «преодолевать своим разумом или нравственной волей сопротивление среды», ибо «жизнь погружена в более широкие рамки, чем те, которые обозначаются горизонтом рациональных намерений», и высшая ее мудрость заключается не в подчинении устойчивому порядку, основанному на вечном календарном круговороте, а ощущении «единства природного (космического) и человеческого» (s. 95). К этой неидентифицированной линии в европейской прозе чешский ученый относит рассказ о судьбе Миньон в «Вильгельме Мейстере» Гете, «Утраченные иллюзии» Бальзака, «Воспитание чувств» и «Бувар и Пекюше» Флобера, «Большие ожидания» Диккенса, «Анну Каренину» и «Смерть Ивана Ильича» Л. Толстого, «Крестовые сестры» Ремизова, «Доктора Живаго» Пастернака, роман Л. Вацулика «Чешский сонник» и т. д.

Одной из основополагающих черт романа Сватонь считает историзм, понимаемый и как связь с полулитературной документальной прозой, и как вторжение исторических событий в частную жизнь, и как ощущение ограниченности человеческого существования. Вместе с тем он отвергает тематическую классификацию романов и соответственно отказывается от понимания исторического романа как романа о прошлом. Герой эпоса, человек архаической эпохи, был погружен в коллективный мир и воспринимал его устои и ценности как вечные. Его поступки — это лишь унаследованные от предков «парадигмы действий». Роман исходит из творческой активности индивида, способного на небывалые решения и неожиданные поступки. Но и сама человеческая активность могла восприниматься или как «суета сует», как простая смена одних состояний другими, как путь без начала и конца (романы-фрагменты у Стерна, Байрона, Пушкина), или как такое преодоление старого, которое в «снятой» форме удерживает человеческий опыт, синтезирует его. Вторая концепция породила романы, напомина-

[8] См. также: *Svatoň V.* Puškin a ruská literárnívěda (Пушкин — итоги и проблемы изучения) // Československá rusistika. 1967. N 1. S. 56—57; *Svatoň V.* Заключительная сцена в «Борисе Годунове» Пушкина. По поводу текстологических исследований Г. О. Винокура и М. П. Алексеева // Československá rusistika. 1968. N 1. S. 58—70; *Svatoň V.* Titanismus a romantická ironie. K Puškinově titanismu a jeho překonáí // Československá rusistika. 1990. N 5. S. 237—244.

lib.pushkinskijdom.ru

ющие заключительные акты долго назревавшей трагедии (В. Скотт, Диккенс, Достоевский, Фолкнер). Некогда совершенный поступок (или проступок) рано или поздно вызывает неумолимые последствия (наказание), становясь звеном в некоем закономерном движении. Специфику собственно исторического романа Сватонь видит в том, что он отражает столкновение двух культур, двух эпох, нередко обретая вид «романа о распаде империи» («Саламбо» Флобера, «Похождения бравого солдата Швейка» Гашека, «Жизнь Клима Самгина» Горького и др.). Сам Клим Самгин — это не герой романа воспитания, романа индивидуальной судьбы (у него нет внутреннего развития, он лишь пропускает через себя внешние впечатления), а персонаж исторического романа о «лжепророке».

Одна из тем книги — своеобразие русского романа и русской литературы в целом. Так же как и Н. Я. Берковский, Сватонь находит это своеобразие не в национальном колорите, а в особом понимании общечеловеческих проблем и «эпических истоков романа». В частности, он пишет о специфической трактовке странствий в русской литературе. С одной стороны, странствие в русском романе часто было не осуществлением свободной жизненной активности героя, а заполнением жизненной пустоты (странствия Онегина, Печорина и даже Чичикова и Хлестакова), с другой — оно осмысливалось как «погружение в бесконечность мира, как приятие его радостей и жестокости, как отвага проявлять симпатии и совершать ошибки» (s. 102). Наиболее яркий образец такого понимания — чеховская «Степь».

Путь самого Сватоня — это поиски внутренней формы романа. Источник ее он видит в исторически обусловленном жизненном ощущении и соответствующем ему оживлении, претворении, преображении традиции. Но такое ощущение, во-первых, слишком текуче, изменчиво, неуловимо, чтобы стать основой категориального мышления, а во-вторых, проникает в различные жанровые формы. И, пытаясь, например, выявить не тематическую, а внутреннюю сущность исторического романа, Сватонь ссылается то на «Дон Кихота», который все-таки трудно считать образцом исторического романа, то на «Медного всадника». Автору, как мне кажется, еще предстоит немало сделать, чтобы его интересные мысли обрели бóльшую системность. Структуральная историческая поэтика (в том числе и поэтика романа) требует последовательной классификации «принципов» и «решений» в их взаимосвязи.

С. А. Кибальник, А. И. Михайлов

СОВЕТСКАЯ ПЕСНЯ 1930—1945 ГОДОВ ГЛАЗАМИ ЮЖНОКОРЕЙСКОГО ИССЛЕДОВАТЕЛЯ *

Зарубежные литературоведы не часто обращаются сейчас к подобным сюжетам. Справедливости ради следует заметить, что и у нас пик увлечения ими миновал. Тем важнее обратить внимание читателя на работу профессора университета Корё (Сеул) Сон Че, которая без всякого преувеличения может быть охарактеризована как наиболее детальное исследование названной темы.

Работы южнокорейских славистов часто имели непростую судьбу. В силу известных отношений недавнего времени между нашими странами ученые из Южной Кореи не имели возможности работать в Советском Союзе. Поэтому многие из их исследований создавались в крупнейших славистических центрах других стран. Так, книга Сон Че написана в Германии и по-немецки. Перевод на русский язык и техническое редактирование осуществлены М. Беловым. Нельзя удержаться от восхищения, осознав, какой сложный в языковом отношении материал пришлось освоить автору, оставаясь вне русской языковой среды.

Условия создания этой книги, конечно же, наложили отпечаток на нее: автору остались недоступны несколько песенников (1957, 1959 и 1960 годов издания). Однако сама Сон Че каждый раз называет материал, которым пользуется, и он все же достаточно широк, чтобы незначительные лакуны могли исказить общую картину. Исследовательница обнаруживает прекрасное знакомство с литературой вопроса и подвергает взвешенной критике работы, в которых недооценивается пропагандистский характер советской песни 1930-х годов. В то же время ее книга развивает наиболее перспективные тенденции, заложенные в работах русских специалистов по данной теме. Автор сама очень точно выделяет некоторые из них. Например, говоря о восприятии советской песни военного времени литературными критиками после 1955 года, она отзывается о книге А. И. Павловского «Русская совет-

* *Сон Че.* Исследования советской песни. С середины 30-х годов до конца второй мировой войны. Сеул: Издательство университета Корё, 1992. 228 с.

lib.pushkinskijdom.ru

ская поэзия в годы Великой Отечественной войны» (М., 1963) следующим образом: «Павловский пошел далее всего в том смысле, что литературная критика отстраняется от воспитательного принципа в духе партийной линии» (С. 159).

В сфере внимания автора находятся только те тексты, которые написаны и положены на музыку примерно в период 1935—1945 годов. Это связано с намерением уделить особое внимание значению массовой песни в культурно-пропагандистской политике сталинского периода. В то же время Сон Че противопоставляет песни военного времени песням 1930-х годов и критикует недостаточно дифференцированный подход к этому материалу, свойственный работам западных исследователей.

В соответствии с этими установками первая глава посвящена советской литературной политике в области массовой песни с середины 1930-х годов, а вторая содержит характеристику произведений этого периода (на материале 183 песен). В третьей главе дается оценка новой социокультурной роли советской песни, которую она начинает играть с началом Отечественной войны, а в четвертой содержится подробный анализ 185 песен военного времени. В главах пятой и шестой в хронологическом порядке освещается вопрос о литературно-критическом восприятии рассмотренных песен, причем в шестой особо выделены шестьдесят наиболее популярных из них, часто обсуждавшихся не только в периодике, но и в самих песенниках.

Современный русский читатель может легко сам представить себе общую картину, складывающуюся из всего этого. Однако детальный социокультурный, филологический и статистический анализ позволяет обнаружить ряд важных оттенков. Любопытно, например, выявление механизма создания так называемых «массовых песен» и самого этого понятия, призванного затемнить стоящую за ним политико-пропагандистскую функцию. Справедливо возражение исследовательницы против искусственного объявления многих таких песен народными: «художественную песню можно считать народной песней только в том случае, когда песня действительно обладает всеми признаками жанра народной песни, а именно: коллективизмом, популярностью, общедоступностью, актуальностью, анонимностью, нестабильностью текста, а в своей коммуникационной структуре проявляет эгалитарный характер» (С. 7). Исходя из этого, Сон Че отмечает, что там, где советские и восточногерманские исследователи пишут о процессе фольклоризации песен во время войны, было бы точнее говорить о сближении литературной песни с народной.

Исследовательница справедливо отмечает, что наибольшей популярностью среди народа пользовались именно те песни, которые противоречили требованиям социалистического реализма. Большинство из них были созданы не в 1930-е годы, а в военное время и отличаются пессимистическим тоном, выражением интимных чувств, реальным изображением действительности. Поскольку эти песни, тем не менее, не подверглись партийной критике, это привело к возникновению трудноразрешимой для советских литературоведов проблемы: как доказать их соответствие принципам государственного стиля в искусстве. Однако книга южнокорейской исследовательницы свободна от поверхностного разоблачительного пафоса; автор, как мы видели выше, гораздо охотнее отмечает отдельные попытки противостоять дружному хору славословов псевдоискусства и критиканов подлинного песенного творчества, хотя в то же время воздает должное и этому хору.

Разумеется, книга Сон Че не свободна от недостатков. Здесь и некоторая описательность в подходе к материалу, и заметное увлечение классификацией. Конечно же, для русских исследователей кое-что в этой работе покажется уже хорошо известным. Это неудивительно, ведь она рассчитана не только на русского читателя. Однако для сравнительно молодой еще южнокорейской славистики это все же несомненный успех.

В заключение хотелось бы отметить обстоятельность исследования, кропотливость и тщательность филологической работы, а также — что встречается не так уж часто — замечательный дар чувствовать и понимать в анализируемых текстах такие вещи, которые, казалось бы, доступны только русским. Детально обследован обширный материал, в столь полном виде еще ни разу специально не изучавшийся: алфавитные списки песен включают почти четыреста названий. Книга, без сомнения, будет интересна всем, кто занимается таким феноменом, как советская песня, да и другим специалистам по русской поэзии XX века.

lib.pushkinskijdom.ru

ХРОНИКА

ШЕСТЫЕ НАУЧНЫЕ ЧТЕНИЯ РУКОПИСНОГО ОТДЕЛА ПУШКИНСКОГО ДОМА

7 февраля 1994 года состоялись Шестые научные чтения рукописного отдела Пушкинского Дома, посвященные памяти вице-президента Академии художеств, академика живописи Григория Григорьевича Гагарина (1810—1893).

Первые два доклада познакомили слушателей с разными аспектами многогранной деятельности этого выдающегося представителя русской культуры — дипломата, ученого-археолога (управляющего отделением западной классической археологии при Императорском русском археологическом обществе), исследователя византийского и древнерусского искусства (члена-учредителя Общества любителей древней письменности), руководителя одного из лучших учебных заведений Европы — СПб. Академии художеств, где он организовал Византийский музей, ввел курс истории изящных искусств, разработал новый устав.

Научный сотрудник института Ленпроектреставрация И. Н. Харламов рассказал о работе Г. Г. Гагарина как художника-монументалиста и архитектора многочисленных храмов. Бóльшая часть их находится на Кавказе (в Нагорном Карабахе, в Чечне) и построена для располагавшихся там полков русской армии. В настоящее время они являются свидетелями неумолкающих военных действий. Многие из них разрушены, о состоянии других мы не имеем достоверных сведений. Тем большую ценность представляют документы архива Гагарина, хранящиеся в рукописном отделе Пушкинского Дома (ф. 66). Они, например, позволяют восстановить утраченные фрагменты живописи Сионского собора в Тбилиси и Вознесенской церкви в Алагире. Кроме того, докладчиком обнаружены чертежи, эскизы, переписка художника с Вел. кн. Марией Николаевной, касающиеся росписи утраченных фрагментов церкви Николая Чудотворца в Мариинском дворце.

Несмотря на очевидный интерес, архив Гагарина в целом и в частности его эпистолярное наследие остаются малоизученными. Следовательно, его роль в истории развития национальной культуры до сих пор не получила должной оценки.

В докладе канд. искусствоведения А. В. Корниловой (доцента каф. истории искусств СПб. Высшего художественно-промышленного училища им. В. И. Мухиной) были подробно проанализированы все этапы творческой биографии Гагарина: как выдающегося архитектора, как руководителя и реформатора Академии художеств и, наконец, как крупного теоретика и историка искусств. Однако преимущественное внимание было уделено Гагарину художнику-иллюстратору. Ученик К. Л. Брюллова, он имел тесные дружеские связи с Пушкиным, Жуковским, Вяземским, А. Тургеневым, Лермонтовым, В. А. Соллогубом, А. К. Толстым, Я. П. Полонским. В иллюстрациях к прижизненным изданиям Пушкина (некоторые из которых не были осуществлены): «Руслан и Людмила», «Сказка о царе Салтане», «Пиковая дама», а также к повести Соллогуба «Тарантас» и некоторым произведениям Лермонтова — наглядно отразился процесс становления и развития русской книжной графики 30—40-х годов. Сближение Гагарина с Лермонтовым благодаря «Кружку шестнадцати» получило отражение в рисунках и акварелях художника кавказского периода, а также в их совместных работах — портретах и типологических набросках. К этому же времени относится разработка Гагариным обширной теоретической программы, цель которой — поиск национального русско-византийского стиля.

Некоторые из графических работ Гагарина, а также его переписка с А. К. Толстым, П. П. Брюлловым, Ф. И. Буслаевым, П. В. Жуковским, М. О. Микешиным, А. А. Краевским, П. М. Третьяковым и мн. др. были представлены на юбилейной выставке, подготовленной к чтениям младшим науч. сотр. рукописного отдела Л. К. Хитрово совместно с сотрудником Литературного музея О. И. Рудаевой. Здесь впервые экспонировались материалы архива, связанные с деятельностью Гагарина в Академии художеств (его переписка со статс-секретарем Академии П. Ф. Исеевым по поводу составления программы обучения и проекта устава, письмо членам Комитета по перестройке здания Академии), кроме того, рукописи его искусствоведческих работ: «Собрание византийских, грузинских и древнерусских орнаментов и памятников архитектуры»,

lib.pushkinskijdom.ru

«Взгляд на будущность искусства в России», «История развития архитектуры христианских церквей». Среди материалов биографического характера следует отметить послужные списки, грамоты на ордена, патенты на чины, дипломы и многочисленные фотографии членов семьи.

Канд. филол. наук В. Э. Вацуро в докладе «Эпизод из истории русского байронизма» анализировал неопубликованный текст, принадлежавший О. М. Сомову и сохранившийся среди протоколов и рукописей «Сословия друзей просвещения» — дружеского литературного общества начала 1820-х годов, собиравшегося в доме С. Д. Пономаревой и включавшего литераторов, группировавшихся вокруг журнала «Благонамеренный». Текст этот, как установил докладчик, является переводом так называемого «Фрагмента» Дж. Байрона — начала его подлинного рассказа о «Вампире», в отличие от получившей широкое распространение повести Полидора «Вампир», выдававшейся за байроновский текст. Перевод Сомова — очень ранний (1821), был, по-видимому, связан с его поездкой во Францию в 1819—1820 годах, где он стал свидетелем европейского успеха псевдобайроновской повести; однако выбрал для своего переложения подлинный текст. Этот текст готовился к публикации в «Благонамеренном», но был запрещен цензурой в том же 1821 году. Эпизод этот представляет интерес для истории ранних этапов восприятия творчества Байрона в России и для истории движения литературных тем, характерных для становления романтической школы.

Ряд докладов был посвящен архивным находкам, связанным с именами писателей начала XX века. Так, науч. сотр. рукописного отдела М. М. Павлова рассказала о ранее неизвестной области в творческом наследии З. Гиппиус — ее прозе на французском языке: рассказах «Ошибка» и «Три дамы сердца» конца 90-х—начала 900-х годов, автографы которых находятся в архиве Мережковских (РНБ). Докладчику удалось установить, что оба анализируемых текста носят ярко выраженный автобиографический характер и по своему содержанию и поэтике тесно связаны с интимным дневником З. Гиппиус «Contes d'amour», в котором формировались представления автора о природе Эроса.

Доклад Е. Р. Обатниной был посвящен малоизвестному недатированному произведению А. М. Ремизова «Вонючая торжествующая обезьяна...», рукопись которого хранится в архиве писателя в рукописном отделе Пушкинского Дома. Анализ публицистики революционных лет позволил сделать подробный комментарий этого текста, основным поводом для создания которого послужил вышедший в конце 1917 года Декрет «Об авторском праве». Тем самым были определены не только хронологические границы его написания (январь 1918 года), но и значимость в целом, как документа, проясняющего политические взгляды Ремизова и раздвигающего рамки всей «обезьяньей» темы в творчестве писателя, которая отнюдь не ограничивается поэтикой жизнетворческой игры, известной под названием «Обезьяньей Великой и Вольной палаты».

Доклад ст. редактора серии «Библиотека поэта» Д. М. Климовой тоже был посвящен малоизученному произведению — поэтическому циклу С. А. Есенина «Зарянка» (1916), автограф которого хранится в архиве М. В. Аверьянова (ИРЛИ). Этот цикл, частично составленный из ранее публиковавшихся произведений, частично — из написанных специально для него, состоит из десяти пейзажных стихотворений, посвященных временам года. Самим автором он был оформлен в виде макета детской книжки, которая при его жизни так и не появилась в печати. Впоследствии, в 1940—1950-х годах, отдельные стихотворения этого цикла печатались в различных периодических изданиях, но впервые полностью он был опубликован в книге «Русская поэзия детям» (Л., 1959. Б. с. б. п.). Докладчик обратил внимание на необходимость его детального изучения.

Канд. филол. наук Т. С. Царькова в своем выступлении «Скалдиновщина. (Саратовский период в жизни писателя А. Д. Скалдина)» впервые познакомила слушателей с документами, относящимися к пребыванию Скалдина в Саратове (1918—1923) и к его аресту. За четыре года работы в саратовском ГУБОНО он стал самой значительной и влиятельной фигурой в культурной жизни города (подробнее об этом см. в ст. Т. С. Царьковой, с. 183—186, а также в подготовленной ею публикации материалов судебного процесса над писателем в сб. «Лица», вып. 4).

По традиции ряд докладов был посвящен обзору архивов, недавно пополнивших собрание рукописного отдела.

«За каждым архивным поступлением — человеческая судьба» — так начала свое сообщение об архиве Б. Ф. Семенова науч. сотр. РО Л. Н. Иванова. Жизнь известного ленинградского художника-графика Бориса Федоровича Семенова (1910—1992) тесно связана с Петроградом—Ленинградом. Здесь проходил и его творческий путь — от гравера в типографии, сотрудника «Чижа», «Мурзилки», «Вокруг света», «Ленинграда» до известного книжного графика, главного художника «Лениздата», одного из создателей, а затем бессменного главного художника журнала «Нева». Б. Ф. Семенов-литератор известен как автор очерков-рассказов о писателях и художниках (часть из них составили книгу «Время моих друзей», Л., 1982). В ноябре 1990 года, навсегда покидая страну и горячо любимый город,

lib.pushkinskijdom.ru

защитником которого он был во время Великой Отечественной войны, Б. Ф. Семенов решил оставить свой небольшой архив в Пушкинском Доме. Отныне здесь хранятся его рисунки, фотографии, подготовленная к переизданию книга и письма его друзей, среди которых Ф. А. Абрамов, А. И. Введенский, О. Г. Верейский, В. А. Гальба, А. И. Гитович, М. А. Дудин, В. М. Конашевич, В. В. Лебедев, А. Ф. Пахомов, Н. Э. Радлов, Д. И. Хармс, В. С. Шефнер.

Еще об одном поступлении — архиве Алексея Петровича Крайского (1892—1941) — рассказала науч. сотр. рукописного отдела Т. А. Кукушкина. Пролетарский поэт, автор четырех небольших книжек стихов, один из организаторов и руководителей Пролеткульта, Крайский довольно редко упоминается даже в специальных работах. Широкому же читателю имя его и вовсе неизвестно. Поэт принадлежал к трагическому поколению литераторов 20—30-х годов, судьбы которых оказались сломанными временем. Будучи одним из организаторов петроградского Пролеткульта, он не смог стать его идеологическим выразителем: нежная, лирическая муза Крайского оказалась несозвучной его идеологическим и эстетическим установкам. Сохранившиеся в архиве неопубликованные стихи, дневники и письма свидетельствуют о глубокой внутренней драме. Конфликт со временем, наметившийся к середине 20-х годов, завершился почти полным молчанием в 30-е годы. По мнению докладчика, Крайский — поэт с негромким, неровным, но всегда самобытным голосом.

Чтения завершились сообщением канд. филол. наук Т. И. Краснобородько «Из пушкинодомских капустников 1930-х годов». Докладчик ознакомил слушателей с текстом поэмы «Тень Онегина». Ее автор — С. Я. Гессен (в 1934—1937 годах — секретарь редакции академического издания собрания сочинений А. С. Пушкина и «Временника Пушкинской комиссии») в шутливо-пародийной форме отразил атмосферу первого этапа работы над юбилейным академическим изданием сочинений поэта. «Герои» поэмы, написанной в 1935 году, — крупные ученые, основоположники отечественного пушкиноведения Б. В. Томашевский, Л. Б. Модзалевский, Ю. Г. Оксман, Г. О. Винокур, С. М. Бонди и др.

Н. А. Хохлова

МАЛЫШЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ

4 мая 1994 года в Институте русской литературы РАН (Пушкинский Дом) состоялись традиционные, в этом году уже XVIII Малышевские чтения. В Большом конференц-зале Института собрались ученые из Петербурга, а также гости из Москвы, Риги, Ржева и других городов, приехавшие, несмотря на все трудности, чтобы вновь почтить память доктора филологических наук, основателя археографической школы советского периода, создателя Древлехранилища Пушкинского Дома Владимира Ивановича Малышева. Программа научного заседания отличалась большим разнообразием тем представленных докладов, но по традиции основу ее составляли материалы, связанные с работой Древлехранилища им. В. И. Малышева, с археографической деятельностью самого ученого, а также сообщения, посвященные старообрядчеству, изучению которого В. И. Малышев посвятил всю свою жизнь.

Работу Малышевских чтений открыл академик Д. С. Лихачев. Он обратился к собравшимся со вступительным словом, в котором подчеркнул огромное значение работы Древлехранилища им. В. И. Малышева по собиранию материалов крестьянской культуры, крестьянских дневников, архивов, писем. Вместе с тем, по мнению Д. С. Лихачева, сейчас уже настало время не только собирать рукописные материалы, но и записывать легенды и предания, связанные с отдельными деревнями, местностями, уходящие корнями в древнерусские местные предания, церковные и монастырские легенды. Сейчас все это можно еще успеть записать, однако из-за гибели деревни такая возможность с годами становится все меньше и меньше.

Свою мысль Д. С. Лихачев продемонстрировал на примере легенды, услышанной им в 1964 году в Венгрии, в местности Паннон-холм, где на развалинах когда-то действовавшего православного монастыря позднее был создан католический монастырь. Легенду рассказал Д. С. Лихачеву старый монах, восходит она, возможно, ко времени существования в Паннон-холме православного монастыря и в какой-то степени объясняет сходство каменной резьбы на соборах Владимиро-Суздальской Руси и на некоторых соборах в Европе, а также главного собора в Паннон-холмском монастыре. Согласно этой легенде, все элементы каменной резьбы соборов выполняют не только декоративную, но и конкретную утилитарную функцию защиты собора от дьявольской, «нечистой» силы. Эта сила поднимается снизу вверх по стенам собора, и чем выше, тем сложнее рисунок каменной резьбы, тем более высокую степень защиты он собой представляет. В защите собора, в стремлении не допустить «нечистую» силу к кресту уча-

lib.pushkinskijdom.ru

ствуют как изображения животных, птиц, людей-воинов, символика жестов изображенных фигур, так и магические цифры 2 и 3 — 3 цветка в розетке, 2 канавки на стебле и т. д. Все эти элементы характерны для романского стиля, единого для Европы в допетровский период, потому и каменное убранство европейских и древнерусских храмов имеет столь явное сходство. Д. С. Лихачев подчеркнул, что все рассказанное ему монахом из Паннон-холма нуждается, конечно, в подтверждении данными научной литературы, пока не найденными, однако такое объяснение, сделанное древней легендой, очень важно и требует изучения.

Ивану Евдокимову — уроженцу Тверской епархии, преподавателю и переводчику, жившему в середине XVIII века — посвятил свое сообщение «Тверской грекофил XVIII века — переводчик с польского» канд. филол. наук С. И. Николаев. По мнению докладчика, жизненный и творческий путь Ивана Евдокимова служит замечательной иллюстрацией развития польско-русских литературных связей в середине XVIII века, находившихся в это время на периферии литературной жизни. Столь бурно процветавшая на Руси в конце XVII века полонофильская традиция к середине XVIII века остается по большей части лишь в духовных училищах, в программах которых и до сих пор оставлено изучение польского языка и чтение польской литературы. Попадая в эту культурную среду, носителями польской традиции и культуры зачастую становились люди иной, грекофильской ориентации. Иван Евдокимов с 1723 года изучал в Новгородской семинарии греческую и славянскую грамматику, впоследствии преподавал в Твери греческий язык и поэтику, перевел с греческого учебник и некоторые сочинения отцов церкви. На протяжении 30—40-х годов неоднократно был отстранен от преподавания и вновь допущен к нему. Последнее его обращение к епископу переяславскому и дмитровскому Амвросию с просьбой о переводе для преподавания в Переяславскую школу, вызванное крайней нуждой, относится к 1757 году. Вместе с прошением было, вероятно, написано им и стихотворение, являющееся переводом литературной обработки польского фольклорного произведения — «Песни о неизбежной смерти». Тема польского оригинала, близкая русской эсхатологической лирике, заставила переводчика обратиться к этой песне, убрав из нее польские реалии. «Польская „Песня о неизбежной смерти“ в славянизированном переложении И. Евдокимова органично продолжила традиции русской силлабики, хотя в эпоху становления новой русской литературы предсмертное стихотворение семинарского учителя было запоздалой репликой литературной моды конца XVII века», — закончил свое выступление С. И. Николаев.

С докладом «Русское люллианство как старообрядческая утопия» выступил доктор филол. наук В. Е. Багно. Он сообщил, что утопическая философия Раймунда Люллия была широко распространена в старообрядческой среде, хотя и попала в нее довольно поздно в виде двух произведений: «Великой и предивной науки какабалистичной» — сочинения, проникнутого люллианским духом, составленного Яном Белобоцким в 1698—1699 годах (по датировке А. Х. Горфункеля), и его сокращенного варианта — «Краткой науки», созданного Андреем Денисовым. Оба этих сочинения не были изданы, но имели широкое хождение в старообрядческих рукописях. По мнению В. Е. Багно, популярность люллианской доктрины среди старообрядцев объясняется ее универсальным характером, позволявшим использовать люллианские доводы в религиозной полемике, а люллианские сочинения как учебники философии, логики и риторики. В то же время огромную роль в распространении люллианства сыграл утопизм, пронизывающий все сочинения Раймунда Люллия и ставший общей чертой люллианского и старообрядческого сознания. В заключение докладчик отметил общую предрасположенность русского сознания к утопиям, независимо от их происхождения и степени осуществления. В силу этой предрасположенности нередко конкретные идеи, теории, образы, попадая на русскую почву, становились вселенской утопией. Так произошло и с люллианством — «игрушкой западноевропейских гуманистов и интеллектуалов эпохи Возрождения», обернувшейся на Руси в XVIII веке старообрядческой утопией.

О новых материалах, найденных при работе с архивом С. А. Венгерова, сообщила мл. науч. сотр. Е. Д. Конусова в докладе «Исследователи древнерусской литературы и старообрядчества в собрании автобиографических материалов С. А. Венгерова». Основу коллекции С. А. Венгерова составляют ответы на анкеты и опросные листы, рассылавшиеся Венгеровым современным деятелям науки и культуры, в совокупности коллекция представляет собой единый свод документов, характеризующий культурную, научную, духовную жизнь русского общества последней четверти XIX—начала XX века. Работа с коллекцией еще не завершена, но разобранные и изученные к настоящему времени материалы уже позволили выявить новые данные к биографиям и творческому пути таких исследователей, как В. Н. Перетц, А. Д. Григорьев, И. А. Шляпкин, П. С. Смирнов, К. А. Докучаев-Басков, С. А. Бугославский и др. Новые материалы, как отметила Е. Д. Конусова, зачастую представляют не просто сухие статистические отчеты о жизни и деятельности, но и человеческое лицо, черты характера этих людей. Дальнейшая работа с кол-

lib.pushkinskijdom.ru

лекцией несомненно откроет неизвестные страницы жизни многих других ученых-медиевистов.

Работа первого заседания Малышевских чтений закончилась воспоминаниями академика А. М. Панченко об археографических экспедициях В. И. Малышева и полевой археографии 50—60-х годов вообще. А. М. Панченко отметил, что в отчетах об экспедициях того времени, и особенно в различных заметках, публикуемых районными, да и центральными газетами, царит идиллический тон в описании и жизни русской деревни, и поисков старинных книг учеными археографами. Между тем это все не что иное, как вынужденная ложь, вызванная и общими тенденциями советского строя, и конкретными, совершенно абсурдными запретами сообщать о тех или иных фактах. На самом деле работа археографов 50—60-х годов была полна драматизма, связанного, с одной стороны, с отношением к «странным» людям — ученым представителей местной власти, зачастую темных и безграмотных, с другой — сложными условиями, в которых приходилось работать, в частности В. И. Малышеву: Русский Север представлял собой почти сплошь зону, где отношения между людьми строились исключительно по принципу — власть и заключенные. И в этих сложных условиях нужно было суметь оказаться «своим» в любом кругу людей, чтобы не только найти и получить книги, но иногда и просто выжить. В. И. Малышев обладал этим редким даром. В его работе все было непросто, полно драматизма, и если она продолжалась без срывов, без конфликтов, то «не потому, что власти были лояльны, но вопреки властям».

После небольшого перерыва работа Малышевских чтений продолжилась докладом зав. ОРКиР НБ СПБГУ Н. И. Николаева. Заранее оговорив, что сообщение носит не научный, а, скорее, публицистический характер, Н. И. Николаев высказал свое представление о будущем развитии России. Он отметил, что христианство, в том числе и историческое православие, не может стать основой для возрождения России, в этом, при всей разнице их взглядов, сходятся идеологи и либерального, и патриотического движений. Если Россия пойдет по западному пути, к которому стремятся либералы, то православная церковь станет лишь одной из многих конфессий или церковь как атрибут исторического православия погибнет, задушенная новыми модернизаторскими тенденциями. В случае же избрания пути, предложенного патриотами, церковь, ставшая «декорацией национального порядка», вновь обретет беды церкви синодального периода. Возможен ли иной путь?

Не претендуя на окончательность выводов, Н. И. Николаев предполагает наличие двух предпосылок для обращения к историческому православию как основе для возрождения России. Первая связана с технологически-энергетической основой развития. Россия в силу сокращения энергетических ресурсов планеты не сможет повторить экономическую модель Запада, а должна возродиться как новая экономическая система, при которой новая культура может оказаться православной в своей основе. Вторая предпосылка — историко-культурная — предполагает воссоздание России как элемента «кириллической цивилизации» («православное славянство» — А. И. Соболевский, Д. С. Лихачев, Р. Пиккио; «славянская цивилизация» — А. М. Панченко). Обосновывая понятие «кириллическая цивилизация» основным признаком — употреблением кириллицы, автор отмечает, что такая цивилизация характеризуется не только наличием церковнославянского языка и устойчивых литературных парадигм-образов, но и наличием общих духовных и культурных парадигм, как например идея домостроительства, идея благой вести. По мнению Н. И. Николаева, хотя традиционно время существования «кириллической цивилизации» ограничивают началом XVIII века, до создания национальных языков и литератур, ее основные детерминанты продолжают действовать и в настоящее время. Потому именно сейчас основной задачей является осуществление и осознание основных особенностей «кириллической цивилизации». И тогда понятие воссоздания Святой Руси окажется в свою очередь лишь метафорой возрождения духа «кириллической цивилизации» в противовес реставрации безвозвратно утраченных узконациональных особенностей. Подводя итоги, Н. И. Николаев указал, что возрождение России по пути восстановления «кириллической цивилизации» возможно только «силами мирян» (А. В. Карташов), путем деятельности мирян в православных братствах и обществах под попечительством церкви, но при полном отделении ее от государства.

В докладе канд. филол. наук Н. В. Понырко «Духовное завещание епископа Геронтия и тысячелетние традиции древнерусской литературы» шла речь о том, что традиции литературы Древней Руси продолжают жить и в XX столетии. Докладчица обратила внимание на параллели между духовным завещанием епископа Геронтия (а также его краткими мемуарами), с одной стороны, и «молитвой за вся християны» Феодосия Печерского и Житием боярыни Морозовой, с другой стороны. Старообрядческий епископ Геронтий, с 1912 по 1932 год владыка Петроградский и Тверской, был в 1932 году арестован и десять лет отсидел в сталинских лагерях, умер в 1952 году.

lib.pushkinskijdom.ru

Написанное им перед смертью духовное завещание и формой, и языком, и содержанием ясно свидетельствует о том, что христианский дух древнерусской культуры преемственно сохранился до наших дней в старообрядческой среде. По мнению Н. В. Понырко, нехватка подобной преемственности все сильнее ощущается нашим обществом, и потому в нем все больше возрастает интерес к древнерусской культуре и живым наследникам ее традиций — старообрядцам.

Сообщение науч. сотр. Г. В. Маркелова и науч. сотр. ОР Библиотеки РАН Ф. В. Панченко «К вопросу о литургическом наследии выговцев» напомнило собравшимся о знаменательной дате, отмечаемой в этом году — 300-летии со дня основания Выголексинского старообрядческого общежительства. Подчеркнув огромное значение, которое имел Выг в развитии духовной культуры России, докладчики отметили, что размеры и масштаб духовного наследия выговцев, самобытность и яркость их творений настолько велики, что, несмотря на множество посвященных этому наследию работ, тематика их далеко не исчерпана. В частности, это касается литургического творчества выголексинских наставников. Авторы доклада остановились подробно на анализе двух произведений выговской гимнографии — «Служба святым исповедникам новым российским страдальцам, пострадавшим от новолюбцев» Семена Денисова и Канон Иисусу Христу, по мнению докладчиков, написанный Андреем Борисовым и Гавриилом Скачковым, а также кратко охарактеризовали еще пять памятников выговской гимнографии, в том числе службы выговским наставникам, известные по рукописям, хранящимся в Библиотеке РАН. Характеристика и анализ этих текстов позволили докладчикам сделать некоторые общие выводы. По их мнению, служба выгорецких авторов, сочиненная «в подобие», как указано в одной из рукописей, не является собственно службой, а лишь подражанием жанру службы, снимающим с автора полноту сакральной ответственности. Выговские литургисты, как отметили Г. В. Маркелов и Ф. В. Панченко, смогли только начать дело, которое не успело вкорениться в практику общественного богослужения поморских общин, оставаясь уделом частного, келейного богослужения. Было ли выговское литургическое творчество характерным для русского старообрядчества или выговские службы явились уникальными образцами — этот вопрос, по мнению докладчиков, еще предстоит изучить.

Малышевские чтения завершились сообщением ст. науч. сотр. В. П. Бударагина «Археографические дневники Л. А. Дмитриева». Докладчик сообщил о нескольких фрагментах дневниковых записей об археографических поездках 1948—1949 годов, найденных при разборе архива чл.-корр. АН, археографа, большого друга В. И. Малышева, выдающегося ученого-медиевиста Л. А. Дмитриева, ушедшего от нас в 1993 году. Даже эти небольшие фрагменты дневников, а также фотоальбомы, тщательно составленные Л. А. Дмитриевым из снимков, самостоятельно сделанных в поездках, свидетельствуют об основательности, подробности записей, о стремлении археографа не упустить ничего из увиденного и услышанного и позволяют почувствовать и настроение путешественников и то, что принято называть духом времени.

Подводя итог работе Малышевских чтений, В. П. Бударагин отметил, что Древлехранилищу им. В. И. Малышева исполняется в этом году уже 45 лет, и, несмотря на все финансовые трудности, пополнение его фондов еще все-таки продолжается, в частности благодаря фирме TASK, приобретающей для Древлехранилища рукописи из букинистических магазинов. В то же время от большинства предлагаемых рукописей приходится отказываться, так как Институт не имеет средств на их покупку.

В заключение В. П. Бударагин обратился к аудитории с предложением отправить от имени всех собравшихся приветственное послание большому другу Древлехранилища, «бестужевке» по образованию, великолепному знатоку культуры Поморья К. П. Гемп, готовящейся встретить в этом году свой столетний юбилей. В. П. Бударагин поблагодарил всех участников Малышевских чтений и пригласил всех собравшихся на чтения в следующем году.

По традиции в Древлехранилище им. В. И. Малышева была открыта выставка древнерусских рукописей, посвященная в этом году творчеству Выголексинских мастеров.

Н. В. Савельева

lib.pushkinskijdom.ru

ПАМЯТИ Ю. М. ЛОТМАНА

Б. Ф. Егоров

О Ю. М. ЛОТМАНЕ-ПУШКИНИСТЕ

Время бежит быстро. Совсем недавно, летом 1986 года, я хотел к 65-летию Ю. М. Лотмана опубликовать статью-рецензию на две известные его книги о Пушкине, а уже прошло с тех пор почти десятилетие и уже ушел из жизни автор книг. Статью я готовил для «Русской литературы», но по некоторым причинам она не была тогда напечатана. Считаю нелишним ознакомить с ней читателя и сейчас, тем более что она послужила поводом к замечательному письму Ю. М. Лотмана: я, как только написал рецензию, тотчас послал ему ее на «апробацию», и он вскоре ответил этим письмом, где подробно разъяснил свое понимание так называемого «жизнестроительства» Пушкина.

Откровенно скажу, ответ не поколебал моего мнения, но это и не столь важно, письмо ценно подробной трактовкой благоговейного отношения Ю. М. Лотмана к пушкинскому противостоянию неблагоприятным обстоятельствам, к мужественной борьбе с ними. Наверное, здесь таится объяснение той постоянной, почти со студенческих лет, тяги ученого к жизни и творчеству Пушкина. Ю. М. Лотман опубликовал около десяти фундаментальных работ о Пушкине, не считая многих более мелких статей и заметок: он изучал поэзию, прозу, драматургию, публицистику, письма Пушкина, реконструировал незавершенные замыслы поэта, прослеживал его связи с западноевропейской культурой и с русским православием, вживался в биографию любимого писателя.

Смею предположить, что такое многолетнее повышенное внимание к Пушкину, не сравнимое ни с какими другими объектами научных работ, коренится в глубоко личном отношении исследователя к писателю, в глубоко личной привязанности. Дело не только в преклонении перед гением Пушкина как художника и человека, но и в собственном жизнестроительстве: Ю. М. Лотман всегда в своем пути по жизни и науке, при постоянных нравственных коллизиях, вызванных сложностями нашего общества, при постоянной проблеме выбора оглядывался на Пушкина, делая его ориентиром и идеалом. А тут возникала и некая обратная связь: свое суровое жизнестроительство Ю. М. Лотман невольно отражал на понимании, на истолковании Пушкина, несколько преувеличивая интенцию, сознательную направленность разнообразных усилий Пушкина на его пути.

В гуманитарных науках невозможно создать чисто объективные тексты: личность ученого в большей или меньшей мере всегда отразится на интерпретации объекта. В этом заключается не только недостаток, но и глубинная прелесть гуманитарных трудов: конечно, если ученый сам крупная и оригинальная личность.

Прилагаю мою статью-рецензию и ответ Ю. М. Лотмана. Думаю, он не возражал бы против такой публикации, хотя в письме и подчеркивал, что пишет только для меня.

КНИГИ Ю. М. ЛОТМАНА О ПУШКИНЕ *

Наверное, данная рецензия является самой запоздалой из всех появившихся (рецензенту известны 16 печатных отзывов на первую книгу и 6 — на вторую), но, так как материалы книг постоянно включаются в современную литературоведческую жизнь, до сих пор в журналы поступают письменные отклики читателей, книги переводятся на другие языки (биография Пушкина выходит на эстонском, польском, немецком, чешском языках; в чешское издание включены также первая часть «Комментария» и еще брошюра об «Евгении Онегине», выпущенная Ю. М. Лотманом ранее),[1] отзыв на труды известного пушкиниста не будет не-

* *Лотман Ю. М.* 1) Александр Сергеевич Пушкин: Биография писателя. Пособие для учащихся. Л.: Просвещение, 1981 (2-й завод: 1982). 256 с. (2-е изд. — Л., 1983); 2) Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. Пособие для учителя. Л.: Просвещение, 1980. 416 с. (2-е изд. — Л., 1983).

[1] *Лотман Ю. М.* Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин». Спецкурс. Вводные лекции в изучение текста. Тарту: ТГУ, 1975. 110 с.

lib.pushkinskijdom.ru

своевременным, к тому же в нем можно, хотя бы частично, подвести итоги длительному обсуждению книг в печати.

Успех книг поистине небывалый: биография Пушкина в двух изданиях вышла миллионным (!) тиражом (600 000 + 400 000), а комментарий к «Евгению Онегину» — более чем полумиллионным (150 000 + 400 000). Но хотел бы я встретить человека, который видел эти книги спокойно лежащими на прилавках магазинов: они немедленно раскупались при появлении. Это лишний пример к опровержению появляющихся иногда уныло-скептических вздохов: «Литературоведов теперь не читают!» (аналогично репликам: «Поэзия ныне не пользуется успехом» и т. п.). Хорошие книги всегда читают. Попробуйте достать в магазине книги Д. С. Лихачева или А. Ф. Лосева! То же можно сказать и о работах Ю. М. Лотмана: они раскупаются «на корню». Здесь магнит имени широко известного литературоведа, притягивающий к себе внимание читателей, скрестился с растущим ежегодно интересом к истории культуры. А когда человечество в текущем десятилетии впервые ощутило на краю разверзающейся пропасти, что за ней, в случае военной катастрофы, последует лишь вечная черная ночь, оно еще более напряженно и с еще большей надеждой обернулось назад, не только разбираясь в причинно-следственной путанице исторических дорог, приведших к нашим дням, но и ища в прошлом общественно-нравственные опоры, ища примеры, помогающие выстоять в неимоверно трудном пути к тому живому, солнечному будущему, которого так всем хочется. Пушкин — одно из самых светлых, благородных явлений, внушающих доверие к жизни и к ее поступательному ходу, поэтому интерес и к его творчеству, и к его житейской биографии растет и углубляется. Рецензируемые книги Ю. М. Лотмана лишь частично утоляют читательский голод.

В первой книге автор на весьма тесной, предоставленной ему издательством площади (12 печатных листов, около 250 страниц небольшого формата) смог показать очень много. В книгу введено (без злоупотребления, без перебора) немалое количество фактов из жизни гения и из жизни его эпохи, попутно же, по ходу повествования, даются краткие характеристики лицам из окружения Пушкина (родители, организаторы Лицея, старшие товарищи: Н. Тургенев, Чаадаев и т. д. — десятки имен!), описываются города и здания, литературные и житейские моды, хозяйственные операции и психологические извивы... Все это было бы интересно и само по себе, ибо свидетельствует о великолепной эрудиции автора, знающего значительно больше, чем он излагает на бумаге (а это всегда заметно!), но одной эрудицией в наш век трудно удивить. Главная ценность лотмановской биографии Пушкина (как, впрочем, и более специфического комментария к «Евгению Онегину») — осмысление фактов, приведение их в систему.

Прежде всего, книга пронизана историзмом. Ю. М. Лотман любит, следуя доброй традиции XVIII века, употреблять для особенно ответственных и глубоких понятий обозначения с заглавной буквы: Культура, История, Дом, Свобода, Власть и т. п. Можно было бы в подражание этой манере говорить о господстве Историзма в книге: пушкинская биография включена в большую историю, русскую и европейскую, которая в свою очередь обусловила развитие определенных философских, нравственных, художественных принципов, повлияла на события, судьбы, характеры... Любопытно, что введение к книге посвящено не изложению метода, с которым исследователь приступает к работе (замечания методологического свойства растворены по разным главам), не спору с предшественниками и не рассказу о предках Пушкина, а историческому очерку России и Европы первой четверти XIX века, сжатому изложению основных черт эпохи, особенно Отечественной войны 1812 года и декабризма. Историзмом пропитан и весь текст книги: он чувствуется в описаниях лиц, событий, романтического метода, реалистических новшеств... А историчное понимание метода дает возможность объяснить особенности пушкинского поведения, как и особенности некоторых загадочных сфер его жизни и творчества. Например, Ю. М. Лотман весьма остроумно разрешает старый спор литературоведов о предмете «тайной» и «неразделенной» любви поэта, упоминаемом в стихах и письмах периода южной ссылки: в книге убедительно доказана жизненная и литературная мистификация, проводившаяся Пушкиным согласно романтическим канонам (см.: С. 69—74).

Но когда в Историю включается выдающаяся личность, то далеко не всегда между ними возникает гармония; вспомним поразительную строку Пушкина: «Что в мой жестокий век восславил я свободу». Одна из прекрасно разработанных в книге тем — Дом в жизни и творчестве Пушкина (отсутствие настоящего чувства дома в раннем детстве, замена его в лицейском братстве, мощные усилия зрелого человека создать свой собственный Дом и т. д.). Так как собственный Дом Пушкин организовал уже в реалистическую пору своей жизни, то, как хорошо показано в книге, он сознательно допускал его связь с Историей: «Это святилище человеческого достоинства и звено в цепи исторической жизни. Это крепость и опора в борьбе с булгариными, это то, что недоступно (как думает Пушкин) ни царю, ни Бенкендорфу, — место, где человек встречается с любовью, трудом и историей» (с. 177). Однако «жестокий век» не остановился на той роли, которую ему в своих идеалах уго-

lib.pushkinskijdom.ru

товил Пушкин, он нагло вломился в Дом, разрушил его и взял жизнь Поэта, пытавшегося в одиночку защитить свой Дом (несколько лет назад, защищая — тоже в одиночку — личное и государственное достоинство, героически погиб в схватке с фанатической толпой Грибоедов).

Здесь сознание рецензента невольно переключается на вторую главенствующую, системную идею Ю. М. Лотмана, проведенную сквозь всю книгу: мысль о сознательном «жизнестроительстве» Пушкина. Эта тема уже была предметом обсуждений на конференциях и диспутах, она присутствует в письмах-откликах читателей книги, посылаемых в издательство и в литературоведческие журналы; не остались в стороне и рецензенты-профессионалы.

Вообще, книга Ю. М. Лотмана, наряду с единогласно уважительными и даже восторженными отзывами в целом, вызвала много споров, много замечаний. Рецензенты уточняли, дополняли конкретные положения автора, иногда обнаруживали ошибки,[2] но, пожалуй, больше всего полемики было вокруг «жизнестроительства» Пушкина. Автор задался целью доказать, что поэт в течение всей своей жизни *сознательно* творил свою биографию, свой характер, свое поведение: «Жить в постоянном напряжении страстей было для Пушкина не уступкой темпераменту, а сознательной и программной жизненной установкой» (С. 43); Пушкин создал «не только совершенно неповторимое искусство слова, но и совершенно неповторимое искусство жизни» (С. 55); «Пушкин всегда строил свою личную жизнь...» (С. 117).

Эта совсем не тривиальная идея Ю. М. Лотмана нашла сочувственный отклик у ряда рецензентов,[3] в то время как другие более или менее решительно ее оспорили;[4] некоторые рецензенты, принимая идею автора в целом, тем не менее отмечают в качестве недостатка «искусственное приписывание Пушкину четко определенных, конкретных мыслей и мотивов поведения»[5] или склонность «недооценивать тот, чисто индивидуальный, стихийный, если угодно, случайный момент, который органически присущ самой жизни».[6] Сразу же оговорюсь, что я согласен с решительными противниками идеи. Если бы Ю. М. Лотман ограничился *романтическим* периодом жизни и творчества Пушкина, то тогда бы не было споров: смена различных масок поведения, романтизация жизни, наивно-жестокие нравственные «уроки», которые преподносит Пушкин в письме к брату Льву в 1822 году (см.: С. 87—88), — все это вполне укладывается в «сознательное» творчество, хотя и здесь, конечно, возможны выпадения, поэтому согласимся с Я. Гординым: «Маловероятно, чтобы Пушкин избрал романтическую позицию для всех аспектов своего существования».[7]

Что же касается других периодов, да и вообще сути пушкинского характера и поведения, то здесь Ю. М. Лотман чрезмерно категоричен. Правда, он, видимо чувствуя эту категоричность, делает соответствующие оговорки: «Неправильно представлять себе „строительство личности“ как сухо рациональный процесс: как и в искусстве, здесь задуманный план соседствует с интуитивными находками и мгновенными озарениями, подсказывающими решение. Вместе это образует ту смесь сознательного и бессознательного, которая характерна для всякого творчества» (С. 86). Но все же автор не отвергает и здесь «задуманного плана», «строительства», «творчества» жизни. Между тем биография каждого человека, в том числе и гения, складывается из такой тьмы случайностей, что они далеко не всегда оставляют место для «творчества» жизни, тут очень часто вступает в силу социально-

---

[2] См.: *Эйдельман Н.* Вклад в пушкиниану // Новый мир. 1982. № 6. С. 256—260; *Вацуро В.* Биография как творчество // Лит. газ. 1982. 15 окт. С. 5; *Устюжанин Д.* Жизнь поэта // Литература в школе. 1983. № 2. С. 73; *Гордин Я.* «Малая биография» и масштаб судьбы // Вопросы литературы. 1983. № 5. С. 232—238; *Арьев А.* Биография писателя // Нева. 1984. № 3. С. 167. Не со всеми критическими замечаниями можно согласиться. Например, Я. Гордин оспаривает утверждение Ю. М. Лотмана о замене «оппозиции романтических героев-одиночек» (декабристов) силой оппозиции общественного мнения при Николае I: Я. Гордин считает, что и «одиночки» были не такие уж слабые, имея 3000 реальных «штыков», и общественного мнения Николай не боялся, а реальная угроза была в крестьянских бунтах (*Гордин Я.* Указ. соч. С. 236). Нет, совсем наоборот: именно дворянской оппозиции и боялся Николай всю жизнь; разрозненные крестьянские бунты ему легче было победить силой оружия, чем растущее умственное движение.

[3] *Вацуро В.* Указ соч.; *Арьев А.* «Самостоянье человека» // В мире книг. 1983. № 1. С. 79; *Золотоносов М.* 1) [Рец.] // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1983. Т. 42. № 4. С. 392; 2) Мера глубины // Аврора. 1984. № 12. С. 116—121; *Чумаков Ю. Н.* «Роман без конца...» // Русский язык и литература в киргизской школе. 1983. № 5. С. 61; *Браже Т. Г., Леонтьева Е. Г.* Его жизнь — произведение его таланта // Вечерняя средняя школа. 1983. № 5. С. 77—79.

[4] *Эйдельман Н.* Указ. соч.; *Устюжанин Д.* Указ. соч.; *Гордин Я.* Указ. соч.

[5] *Браже Т. Г., Леонтьева Е. Г.* Указ. соч. С. 78.

[6] *Вацуро В.* Указ. соч.

[7] *Гордин Я.* Указ. соч. С. 234.

lib.pushkinskijdom.ru

природная натура личности как решающий регулятор поведения, вне сознательного или бессознательного замысла. Тем более не стоило бы отвергать пушкинский темперамент и отдавать его различные страсти и стихийность в услужение жизненной программе.

Особенно трудно согласиться с концепцией «жизнестроительства» в описании последних месяцев жизни Пушкина; недаром большинство рецензентов, за редким исключением,[8] здесь единодушны в сомнениях или отрицаниях. Прежде всего вызывает возражение итоговая оценка. После прекрасных страниц, где показаны вторжение Истории в Дом Поэта, трагическая борьба его и смерть, вдруг утверждается, что в этих страшных днях «нельзя не обнаружить обдуманную стратегию пушкинского поведения и твердую волю в исполнении задуманного»; более того, подчеркивается, что «Пушкин умирал не побежденным, а победителем» (С. 245). Совершенно невозможно воспринимать трагическую судьбу затравленного человека, Дом которого разрушили, запятнали грязью, от которого отвернулись даже близкие друзья, как «обдуманную стратегию» и как победу. История всегда сильнее отдельного человека, тем более история периода «железного века». В этих условиях (словно в бандитском мире) более уживчивыми, т. е. выживающими, оказываются люди, полностью устраняющиеся от общества или, по крайней мере, не обрастающие бытом, семьей, тем более — Домом. Пушкин «наперекор стихиям» решил нарушить это правило и сделал себя крайне уязвимым, ибо Дом больше всего делает человека беспомощным перед Историей. Это страшная трагедия, и лишь исторический катарсис, в котором участвуют и гениальная личность поэта, и его гениальные творения, и замечательные труды о нем, очищает и возвышает наши души и дает возможность согласиться с гением XX века, что, несмотря на трагедию, Пушкин — «веселое имя».

Обидно: книга Лотмана отнюдь не облегчает Историю, она даже, может быть, до предела насыщена изображением трудностей, драм, контрастов (не могу удержаться, чтобы не процитировать один из многочисленных вставных сюжетов: К. Собаньская, «из образованной и знатной семьи, получившая блестящее воспитание, воспетая Мицкевичем, безумно в нее влюбленным, и Пушкиным... состояла любовницей и *политическим агентом* начальника Южных военных поселений генерала О. И. Витта. Витт, личность, грязная во всех отношениях, лелеял далеко идущие честолюбивые замыслы. Зная о существовании тайного общества... он взвешивал, кого будет выгоднее продать: декабристов правительству или, в случае их победы (что он не исключал), правительство декабристам. Он по собственной инициативе шпионил за А. Н. и Н. Н. Раевскими, М. Орловым, В. Л. Давыдовым и в решительную минуту всех их продал» — С. 103—104), но все противоречия и драмы как бы вынесены за пределы пушкинской души, особенно касательно периода 1830-х годов. Как справедливо заметил Н. Эйдельман, «проблемы внутренней трагедии нет совсем».[9] Между тем драма ведь не только в жизненных конфликтах Пушкина, но и в трудностях его творческого пути. Поэт в конце жизни находился в сложных поисках новых идей и форм, о чем говорят и стихотворения 1836 года, и во многом загадочная повесть «Дубровский», и черновики задуманных произведений. Ю. М. Лотман остроумно заметил по поводу 1830 года: «Пушкин ушел настолько далеко вперед от своего времени, что современникам стало казаться, что он от них отстал» (С. 172). Еще с большим основанием это можно было бы применить к последующим годам: современники не понимали «нового» Пушкина! Да что современники: великий Белинский десятилетие спустя все еще прохладно относился к позднему Пушкину, и нужно было новаторство Ап. Григорьева, чтобы в 1850-х годах по достоинству оценить «Капитанскую дочку».

И что еще противостоит в книге концепции «жизнестроительства» — это прекрасно прослеженная, на многих страницах охарактеризованная тяга Пушкина к риску, к мужественным ситуациям («Есть упоение в бою...»): «...в личном поведении Пушкин „исправлял" теорию жизнью, испытывал неудержимую потребность игры с судьбой, вторжения в сферу закономерного, дерзости. Философия „примирения с действительностью", казалось, должна в личном поведении порождать самоотречение перед лицом объективных законов, смирение и покорность. У Пушкина же она приводила к противоположному — конвульсивным взрывам мятежного непокорства. Пушкин был смелым человеком» (С. 151). Воистину так!

Значительная часть рецензии ушла на спор по поводу «жизнестроительства», поэтому, к сожалению, почти не остается места для описания выдающихся достоинств книги. Правда, об очень многих уже сказали предшествующие рецензенты. Отметим еще удивительную деликатность автора при анализе темы, труднейшей при учете главного адресата книги (учащиеся средней школы): женщины в жизни Пушкина. Особенно удались Ю. М. Лотману страницы, посвященные А. П. Керн (С. 129—131) и

[8] См.: *Арьев А.* «Самостоянье человека»...; *Гребенникова Л.* Тайна гения // Семья и школа. 1984. № 1. С. 54.

[9] *Эйдельман Н.* Указ. соч. С. 260.

lib.pushkinskijdom.ru

Н. Н. Гончаровой-Пушкиной (С. 192, 197—203).

В книге содержится буквально россыпь метких характеристик и наблюдений, тоже в значительной мере отмеченных рецензентами. Подчеркнем еще проведенную сквозь книгу мысль о трех периодах в выборе Пушкиным друзей: от Лицея до Одессы включительно господствуют старшие по возрасту, в Михайловском усиливается тяга к сверстникам, в 30-е годы появляются младшие товарищи (см.: С. 25—26). И еще интереснейшая особенность книги, указанная сразу двумя рецензентами — А. Арьевым («Самостоянье человека»...) и Ю. Н. Чумаковым (Указ. соч. С. 61—62): построение книги напомнило им структуру «Евгения Онегина» (9 глав с определенной динамикой развития; Ю. Н. Чумаков отметил еще и ряд внутренних схождений, например принципы соотношения автора и героя).

Эти ценные наблюдения ведут еще и к утверждению своего рода художественности книги Ю. М. Лотмана: персонажи и очерки событий образны, живы, язык автора чист, прозрачен, афористичен; книга просто насыщена афоризмами: «Пушкин в их кругу выделяется как ищущий среди нашедших» (С. 35); «Поступок отнимает свободу выбора» (С. 131); «История проходит через Дом человека» (С. 177); «...ему нравилось течь, как большая река, одновременно многими рукавами... Его на все хватало, и всего ему еще не хватало» (С. 199).

Перейдем, однако, ко второй книге, к комментариям к «Евгению Онегину». Здесь в самом начале труда, в заметке «От составителя», четко и сжато объяснены структура книги и принципы создания комментария. Рецензенту хотелось бы подчеркнуть чрезвычайную необходимость подобных пособий. Каждое поколение человечества живет в мире определенных временны́х, национальных, социальных, региональных культур, воспринимая и создавая духовные ценности, правила поведения, предметы быта, и далеко не все из них прочно закрепляются на века, тем более что меняющийся культурный контекст может совершенно по-иному их трактовать и использовать, не говоря уже о том, что люди определенной эпохи склонны свою духовную и материальную культуру придавать минувшим поколениям. Отсюда так много анахронизмов в художественных произведениях о прошлом, даже о недавнем прошлом. Я получил письмо от товарища детства, которому подростком пришлось работать на железной дороге во время фашистской оккупации Курской области в 1942 году: он в хорошем фильме А. Германа «Проверка на дорогах» обнаружил свыше десятка грубых ошибок при изображении поезда периода оккупации. А ведь Герман явно стремился к исторической правде даже в деталях.

С другой стороны, приевшаяся, безвариантная, стандартная обыденность целого ряда предметов духовной и материальной культуры, как правило, не закрепляется современниками в их творческих текстах и может поэтому навсегда исчезнуть из исторической памяти. Историки Древней Руси, например, нигде не смогли обнаружить, ели ли наши предки соленые огурцы.

На этом фоне кажется, что реалистическое произведение по самой сути своей полно реалий духовного и материального свойства. Да, полно, но, во-первых, многие реалии оказываются забытыми или неверно понимаемыми в новом историческом контексте, а во-вторых, писатель-реалист необычайно много реалий выносит «за скобки», надеясь на прекрасную ориентировку современного ему читателя, или ограничивается намеками, опять же понятными лишь некоторым современникам. Следующие же поколения оказываются в трудном положении. Именно реалистическое произведение при переносе в другую историческую или национальную среду больше всего теряет. Так, например, отсутствие в западноевропейских культурах (и, соответственно, в административно-государственной структуре) понятия «чина» в том специфическом значении, которое оно получило в России после Петра I и особенно в николаевскую эпоху, чрезвычайно затрудняет иностранному читателю понимание природы гоголевской фантастики. Или другой пример: читатель, никогда не бывший в Крыму или в Молдавии, адекватно воспримет «Бахчисарайский фонтан» или «Цыган», но тот, кто никогда не был в Ленинграде (Санкт-Петербурге), не поймет ни «Медного всадника», ни «Белых ночей» Достоевского, ни «Преступления и наказания».

Поэтому именно реалистические произведения требуют особого комментария — не только словарного, но и объясняющего черты той жизни, которая лежит за текстом. Такой комментарий не может быть прикреплен к какой-либо строчке, а предполагает создание целостных очерков. До сих пор был известен лишь один опыт в этом роде: в 1934 году издательство «Academia» выпустило отдельным третьим томом замечательный комментарий Г. Шпета к «Посмертным запискам Пиквикского клуба». Однако в дальнейшем опыт этот был предан забвению, и построчный комментарий сделался по сути единственным содержанием изданий этого типа. Так, в частности, построена книга Н. Л. Бродского «„Евгений Онегин“. Роман А. С. Пушкина. Пособие для учителей средней школы», в свое время сыгравшая положительную роль и выдержавшая пять изданий (1932—1964), но в на-

lib.pushkinskijdom.ru

стоящее время устаревшая по многим показателям.

Решение Ю. М. Лотмана предварить построчный и словарный комментарий общими картинами жизни онегинской поры опирается, таким образом, на добротный исторический прецедент, хотя между двумя книгами, с точки зрения их построения, имеются глубокие различия, вызванные как несхожестью «Евгения Онегина» и «Пиквикского клуба», так и разницей установок комментаторов. Комментарий Г. Шпета в основном историко-бытовой, комментарий Ю. М. Лотмана, хотя и содержит сведения о быте эпохи, главной целью имеет создание широкой историко-культурной перспективы.

Около ста страниц книги Ю. М. Лотмана занимает «Очерк дворянского быта онегинской поры». В этом разделе на обширном и, как правило, свежем, прежде не привлекавшемся для этой цели материале, освещены вопросы дворянского хозяйства, образования, службы, воспитания девушек, интерьера и плана помещичьего дома, быта в столице и провинции, развлечений, почтового быта и т. д. Однако весь этот материал тесно связан с духовным миром, нравственными, идейными представлениями. Так, например, в книге подробно рассматриваются нормы и правила русской дуэли. Автор убедительно показывает, что без понимания ряда специфических и довольно тонких аспектов этого вопроса весь эпизод с дуэлью остается непонятным или, что еще хуже, понимаемым превратно. Однако изложение правил дуэли включается автором в более общие рассуждения о нормах поведения человека онегинской среды, о сложности понятия чести. Без знания всего этого читатель не поймет хода и смысла дуэли (современный читатель часто склонен рассматривать дуэль как простое убийство, в чем он неожиданно сближается с правительственной точкой зрения от Петра I до Николая Павловича). В равной мере автор знакомит нас с бытовым обликом бала и одновременно раскрывает сущность бала как особого культурного ритуала, организовывавшего жизнь той эпохи. Цель этого раздела — ввести читателя в мир пушкинских героев, раскрыть этот мир «изнутри».

Второй из двух основных разделов книги — построчный комментарий — занимает около 300 страниц. Как отмечает Ю. М. Лотман (С. 8), сама природа реалистического текста вводит в повествование большое число реалий, что показывает значительность их роли, а следовательно, невозможность без их понимания осмыслить текст. Поэтому реальный комментарий представлен здесь в значительно большем объеме, чем это делалось до сих пор.

С другой стороны, «Евгений Онегин» — произведение, отличающееся сложной структурой текста: намеки, реминисценции, явные и скрытые цитаты, все оттенки смысла от лирики и пафоса до иронии и сарказма составляют самую ткань пушкинского романа в стихах. Постоянная «игра» автора с читателем, имитация непринужденной «болтовни» (выражение Пушкина), а на самом деле тончайшая и сложнейшая авторская работа ставит внимательного читателя, не желающего скользить по поверхности текста, перед необходимостью глубоко задуматься над строками романа. Сама легкость и кажущаяся «понятность» пушкинских строк, то, что мы их помним с детства, может оказаться источником заблуждения.

Ю. М. Лотман значительно подробнее, чем это делалось до сих пор, вскрывает сложное переплетение ассоциаций и намеков, пронизывающих пушкинский текст, полемических цитат и реминисценций, иронических отсылок, всего того, что включает содержание и форму «Евгения Онегина» в большой контекст мировой культуры.

Книга об «Евгении Онегине» также вызвала немало сочувственных в целом откликов в печати.[10] В то же время некоторые рецензенты (особенно это относится к статье В. Мильчиной и А. Немзера) раскрыли еще ряд неизвестных ранее намеков и скрытых цитат в «Евгении Онегине». Естественно, продолжается исследование текста «Ев-

---

[10] *Политковская Л.* И учителю, и библиотекарю // Библиотекарь. 1981. № 2. С. 57; *Милованова О.* Мера историзма // Литература в школе. 1981. № 3. С. 65—67; *Браже Т. Г.* Комментарий к роману Пушкина // Вечерняя средняя школа. 1981. № 4. С. 79—80; *Мильчина В., Немзер А.* Роман, который еще может удивить // Вопросы литературы. 1981. № 9. С. 256—264; *Нольман М.* Путеводитель по «Онегину» // В мире книг. 1981. № 12. С. 61; *Baróti T.* [Рец.] // Helikon (Budapest). 1982. № 2—3. С. 436—438. Самая «сердитая» из этих рецензий — М. Нольмана. В ней есть, можно согласиться, одно справедливое замечание: Ю. М. Лотман в комментарии к первой строке романа («Мой дядя самых честных правил») почему-то не хочет признать ее связь с известной строкой из басни Крылова «Осел и мужик»: «Осел был самых честных правил» (см.: С. 121); эта связь дает великолепные иронические ассоциации. Другие возражения М. Нольмана (якобы Ю. М. Лотман, показывая негативные стороны петровской реформы, становится на позиции славянофилов; якобы автор комментариев неправ, выявляя «перелом» в отношении Пушкина к Онегину в 8-й главе романа, неправ в отказе от поисков жизненных прототипов Татьяны, неправ в некоторых полуиронических корректировках суждений Н. Л. Бродского) сами вызывают на спор: здесь встаешь на защиту позиции Ю. М. Лотмана.

lib.pushkinskijdom.ru

гения Онегина» и вне прямого рецензирования, но с учетом книги Ю. М. Лотмана. В этом отношении ценны труды В. С. Баевского, который достаточно убедительно оспаривает «год рождения» Онегина, утверждаемый Ю. М. Лотманом (1795),[11] и точную прикрепленность «Онегинского уезда» к Псковской губернии;[12] интересны также комментарии В. С. Баевского к строфе XXIII первой главы романа.[13] Можно лишь порадоваться этой продолжающейся работе. Она — лишнее доказательство «открытости» содержания и метода лотмановских книг, которые являются заметным достижением отечественного пушкиноведения и которые, надеемся, еще будут переизданы, но не закроют всех тем и проблем. Наоборот, и биография Пушкина, и комментарий к роману в стихах окажут хорошее стимулирующее воздействие на литературоведов и культурологов в создании новых трудов не только о Пушкине, но и о других наших классиках.

[11] *Баевский В. С.* Время в «Евгении Онегине» // Пушкин: Исследования и материалы. Т. XI. Л., 1983. С. 115—121.

[12] *Баевский В. С.* Художественное пространство в «Евгении Онегине» // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1985. Т. 44. № 3. С. 220—221.

[13] *Баевский В. С.* Из разысканий о Пушкине и Лермонтове. «За лес и сало возит нам...» // Там же. 1983. Т. 42. № 5. С. 464—466.

ПИСЬМО Ю. М. ЛОТМАНА К Б. Ф. ЕГОРОВУ

⟨Тарту, октябрь 1986 года⟩

Дорогой Борфед!

Спасибо за рецензию. Рецензия интересная, темпераментная и острая. Очень прошу в ней ничего не менять. Пишу это затем, чтобы Вы не восприняли мои дальнейшие рассуждения как желание откорригировать оценки. Я гораздо большее значение, чем мнению читателей, придаю нашей с Вами договоренности pro domo sua. Итак, пишу лично для Вас.

Я не могу с Вами согласиться в оценке «жизнестроительства» (я, кажется, этого слова не употреблял?) Пушкина. И поскольку Вам и мне этот аспект книги кажется важным, необходимо объясниться. Конечно плохо, если по поводу книги следует объясняться, — значит, в ней сказано неясно. Эту вину готов взять на себя. Но и Вы, мне кажется, поняли и отвергли не мою мысль, а свое (не полностью адекватное) ее понимание. Прежде всего. Вы отождествляете представление о сознательной жизненной установке с рационалистическим планом, методически претворяемым в жизнь. А речь идет совсем о другом — о сознательно-волевом импульсе, который может быть столь же иррационален, как и любая психологическая установка.

Один из смыслов замысла моей книги в том, чтобы написать биографию не как сумму внешних фактов (что и когда случилось), а как внутреннее психологическое единство, обусловленное единством личности, в том числе ее воли, интеллекта, самосознания. Я хотел показать, что, как мифологический царь Мидас к чему ни прикасался, все обращал в золото, Пушкин все, к чему ни касался, превращал в творчество, в искусство (в этом и трагедия — Мидас умер от голода, пища становилась золотом). Пушкин — я убежден и старался это показать как в этой биографии, так и в других работах — видит в жизни черты искусства (ср. у Баратынского:

> И жизни даровать, о лира,
> Твое согласье захотел...

и тут же: «...поэтического мира огромный очерк я узрел» — представление о поэзии жизни не выдумка, а реальное мироощущение и Пушкина, и Баратынского). А любое художественное создание — борьба замысла и исполнения, логического и внелогического. Не станете же Вы отрицать, что в создании художественного произведения принимает участие замысел — от крайне осознанных формул до спонтанных импульсов? Внешние обстоятельства вторгаются и оказывают «возмущающее» (иногда стимулирующее внутренне подготовленную самим же замыслом эволюцию его) воздействие. Так, Микеланджело, получив от сеньории кусок мрамора, видит, что, вопреки его замыслу, фигуру можно будет сделать лишь сидячей. Жизнь — тот твердый, гранитный материал, который хочет остаться бесформенным куском, сопротивляется ваятелю, грозит убить его, обрушившись на него. А Пушкин — скульптор, торжествующий над материалом и подчиняющий его себе. Посмотрите сами: ему как бы всю жизнь «везет»: ссылки, преследования, безденежье, запреты... А как приходится говорить студентам? «Пушкин был сослан на юг. Это оказалось исключительно кстати, чтобы спонтанно созревший в нем романтизм получил оформление». Пушкин сослан в Михайловское (он в отчаянии, оборваны все планы и связи, Вяземский совершенно серьезно пишет, что русская деревня зимой — та же крепость и что Пушкин сопьется). А мы говорим (и верно): «Пребывание

lib.pushkinskijdom.ru

в Михайловском было счастливым обстоятельством для оформления пушкинского историзма и народности, здесь ему открылся фольклор».

Представьте себя на его месте в Болдинскую осень: перед свадьбой он попал в мышеловку карантинов, не знает, жива ли невеста, так как в Москве эпидемия, не знает, будет ли свадьба вообще (денег нет, и ссоры с будущей тещей), сам на переднем краю холеры. А все как будто ему опять повезло.

Стремление не поддаваться обстоятельствам было одним из постоянных пушкинских импульсов. Вот он лежит с разорванными кишками и раздробленным тазом. Боль, видимо, невероятная, но на слова Даля: «Не стыдись боли своей, стоная, тебе будет легче» — отвечает поразительно: «Смешно же, чтобы этот вздор меня пересилил, не хочу...» И это, когда он почти не может говорить от боли. Аренд говорил, что он был в тридцати сражениях и никогда не видел ничего подобного.

Вы поняли дело так, словно борьба и торжество в борьбе с обстоятельствами снимает трагичность, и пишете, что биография Пушкина трагична. Кто же с этим (с трагичностью биографии) спорит? Но бывают трагедии силы и трагедии слабости.

Щеголев со товарищи много вреда наделали: следуя в русле либеральных штампов начала века, они создали миф «поэт и царь» и представили Пушкина замученным интеллигентом. Эти идеи прочно въелись, и все (кроме Абрамович с ее прекрасной книгой) идут по этому легкому пути. И не случайно конец моей книги вызвал наибольшие возражения. Вы это приводите как доказательство правоты оппонентов, а на мой взгляд, лучше всех Пушкина понял не исследователь, а поэт — Булат Окуджава. В его стихотворении «Александру Сергеевичу хорошо, ему прекрасно...» больше понимания личности Пушкина, чем во многих академических трудах, и я полностью разделяю пафос его последних строк:

Ему было за что умирать
У Черной речки...

У моей позиции есть и вненаучный пафос: много лет я слышу жалобы разных лиц на обстоятельства. Сколько молодых писателей давали понять, что если бы не цензурные трудности, не издательские препоны, то они показали бы себя. А убери эти трудности — и выясняется, что и сказать-то нечего. Я всегда считал ссылку на обстоятельства недостойной. Обстоятельства могут сломать и уничтожить большого человека, но они не могут стать определяющей логикой его жизни. Все равно важнейшим остается внутренняя трагедия, а не пассивный переход от одного «обстоятельства» к другому. Юный Шуберт заражается сифилисом (случайно!) и погибает. Но не сифилис, а «Неоконченная симфония» — трагический ответ души на «обстоятельства» — становится фактом его внутренней биографии. Я же хотел сделать именно опыт того, что никогда, смею думать, не делалось применительно к Пушкину, — показать внутреннюю логику его пути. А «романтическое жизнестроительство» здесь совершенно побочный термин, который лишь затемняет сущность дела.

Видимо, замысел мне не очень удался.

Но думаю, что именно это и имел в виду Блок, говоря о «легком имени Пушкин» и противопоставляя его угрюмым мучителям и мученикам.

Пушкин мне видится победителем, счастливцем, а не мучеником.

Ну, хватит, теперь о другом.

Перечтите, что он пишет о Грибоедове: «Приехав в Грузию, женился на той, которую любил... Не знаю ничего завиднее последних годов бурной его жизни. Самая смерть, постигшая его посреди смелого, неравного боя, не имела для Грибоедова ничего ужасного, ничего томительного. Она была мгновенна и прекрасна». Ведь это его программа для себя, его идеальный план. А Вы говорите, что плана не было. И царь, и все обстоятельства вынуждали его не драться, а он вышел — один, как Давид на Голиафа, — и победил!

Увлеченные Щеголевым, этого (его пушкинского торжества в момент дуэли — наперекор всему и всем!) не поняли ни Цветаева, ни Ахматова (которая, прости мне, Господи, мои прегрешения! — Пушкина вообще не понимала), а понял Пастернак, который писал, что, по мнению пушкинистов, Пушкин должен был жениться на Щеголеве и жить до 90 лет. А он избрал жениться «на той, которую любил», и смерть «посреди смелого, неравного боя» (это уже не Пастернак, а я от себя). Это у Пастернака не о Пушкине, но очень хорошо освещает его (Пушкина) последнюю трагедию:

Дай мне подняться над смертью позорной.
С ночи одень меня в тальник и лед.
Утром спусти с мочажины озерной.
Цельсь, все кончено!
Бей меня влет!

(«Рослый стрелок, осторожный охотник...»)

В Харькове, где была конференция по методологии науки, было мало интересного. Зато до этого я семь дней был в Норвегии. Трудно вообразить что-либо более прекрасное, чем тамошняя природа (день поездки по морю и по фиордам — одно из самых сильных впечатлений жизни). День был пасмурный с прояснениями, черные горы, закругленные ледником как большие в трещинах хлебы, стеной выходящие из свинцовой воды и стеной без берега уходящие в какую-то бездонность, падающие с этих стен водопады, мно-

lib.pushkinskijdom.ru

гокилометровый, сужающийся фьерд,* переходящий в ущелье. А по стенам этим то здесь, то там деревянные (в Норвегии сыро, и с давних пор стремятся строить из дерева) домики. Сочетание мрачности величественной природы и такой уютности и чистоты крошечных пригодных для жилья мест, как и сочетание мужественности и доверчивой доброжелательности жителей, — поражает. Как они широко и по-детски улыбаются!

В научном (славистическом) отношении — типично для Запада: не очень творчески, но очень информированно (прямо противоположно нашему: очень творчески, но плохо информированно). Приятно поразило, что у всех коллег дома видел тартуские издания или ксерокопии с них, — читают.

Вот, кажется, и ⟨все⟩ наши новости. Приветы Соне, Тане и Кириллу.

Обнимаю Вас.
Ваш Ю. Л.

Б. А. Успенский передавал мне какие-то слухи о романе Вашем с Пушдомом. Боюсь сглазить, но не вздумайте отказываться. Это было бы просто преступно.

---

* Я большую часть недели был в Бергене — западная Норвегия, а там говорят не фиорд и не фьерд, а «ф» и после какой-то один диффузный гласный. Воспроизвести не берусь.

lib.pushkinskijdom.ru

Технический редактор *О. Б. Мацылевич*
Корректоры *Л. М. Бова, Ф. Я. Петрова, А. Х. Салтанаева* и *С. И. Семиглазова*

Сдано в набор 13.04.94. Подписано к печати 25.07.94. Формат $70 \times 100^{1}/_{16}$.
Бумага офсетная № 1. Гарнитура школьная. Печать офсетная.
Усл. печ. л. 19.5. Уч.-изд. л. 24.3. Тираж 6560 экз. Тип. зак. 247. С 813

Оригинал-макет изготовлен в Компьютерном Издательском Центре «Наука»

Компьютерная верстка В. В. Некрасовой

199034, Санкт-Петербург, 9 линия, 12. Тел.: (812) 213-35-59

Санкт-Петербургская издательская фирма РАН
199034, Санкт-Петербург, Менделеевская линия, 1
Редакция журн. Русская литература, тел. 218-16-01

Санкт-Петербургская типография № 1 РАН
199034, Санкт-Петербург, 9 линия, 12

lib.pushkinskijdom.ru

В САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОЙ ИЗДАТЕЛЬСКОЙ ФИРМЕ РАН ВЫХОДЯТ ИЗ ПЕЧАТИ КНИГИ

ПУШКИН: ИССЛЕДОВАНИЯ И МАТЕРИАЛЫ. Т. 15

Очередной том продолжает серию публикаций, посвященных комментированию и текстологическому описанию пушкинских текстов для нового академического собрания сочинений. Основную его часть составляют статьи о рабочих тетрадях поэта; ряд материалов посвящен теме «Пушкин и мировая литература»; традиционная рубрика «Творчество Пушкина в контексте общественного движения» представлена материалами об идейных связях поэта с П. Я. Чаадаевым.

Для специалистов-литературоведов.

lib.pushkinskijdom.ru

ВРЕМЕННИК ПУШКИНСКОЙ КОМИССИИ РАН. Вып. 27

Очередной выпуск «Временника Пушкинской комиссии» посвящен исследованию малоразработанных и спорных вопросов биографии Пушкина и его творческого наследия; здесь же подводятся итоги изучения и популяризации творчества Пушкина в 1989 г.

Книга рассчитана на специалистов-пушкиноведов и на широкий круг читателей, интересующихся русской культурой.

lib.pushkinskijdom.ru

НИКОЛАЙ ГУМИЛЕВ. ИССЛЕДОВАНИЯ. МАТЕРИАЛЫ. БИБЛИОГРАФИЯ

Книга является первым изданием о Н. Гумилеве, подготовленным в Академии наук. В сборнике представлены неизвестные архивные документы: об участии Н. Гумилева в военных действиях 1914—1918 г.; воспоминания о поэте; не публиковавшиеся суждения современников о творчестве Н. Гумилева; восстанавливаются страницы таких журналов начала XX в., как «Сириус», «Остров», «Гермес»; описываются автографы Н. Гумилева в архивах В. Рождественского, М. Лозинского и мн. др.

В сборнике помещена обширная библиография отечественной литературы о Н. Гумилеве (1905—1990).

В обобщающих статьях рассматриваются основные проблемы творчества Н. Гумилева, особенности его поэтики, его место в истории литературы.

Для широкого круга читателей.

lib.pushkinskijdom.ru

РУССКИЙ ФОЛЬКЛОР. МАТЕРИАЛЫ И ИССЛЕДОВАНИЯ. Том XXVIII

В основу очередного XXVIII тома ежегодника «Русский фольклор» легли статьи, посвященные былинам и истории их изучения. Принцип идеологизации коснулся былиноведения в большей степени, чем других разделов фольклористики. В ряде статей сборника серьезному пересмотру подверглись установки отечественного эпосоведения в области интерпретации эпоса, исследования его поэтики и историзма. Историографический раздел сборника освещает проблему «школ» как явления научной жизни XIX — начала XX в., знакомит с малоизвестными сторонами биографий эпосоведов и собирателей. В специальном разделе ежегодника представлены работы в области исследования языка и стиля былин, экспериментальной фонетики песенного эпоса. Превосходные образцы современных записей эпической поэзии помещены в разделе «Публикации».

lib.pushkinskijdom.ru