РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

# Русская литература

№ 4 Историко-литературный журнал 1995

*Издается с января 1958 года*

*Выходит 4 раза в год*

## СОДЕРЖАНИЕ

Стр.

**В. И. Сахаров.** Русская масонская поэзия XVIII века (к постановке проблемы) . . . . 3
**Г. Г. Ермилова, В. В. Тихомиров.** П. В. Анненков — литературный критик . . . . . 27
**А. И. Михайлов.** Сказочная Русь Алексея Ремизова . . . . . 50
**Д. В. Токарев.** Даниил Хармс: философия и творчество . . . . . 68

К 115-й ГОДОВЩИНЕ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ
И 75-летию СО ДНЯ СМЕРТИ А. А. БЛОКА

**Г. М. Фридлендер.** «Трилогия вочеловечения» (А. Блок и современные споры о нем) . 94
**С. Ю. Ясенский.** Границы искусства (Пушкин и Блок) . . . . . 116
**А. В. Лавров.** «Рожденные в года глухие...»: Александр Блок и З. Н. Гиппиус . . . . . 126

ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

**С. М. Шаврыгин.** «Новый Стерн» А. А. Шаховского и христианская культура . . . . 132
**Н. Е. Мясоедова.** Из историко-литературного комментария к лирике Пушкина 1830-х годов . . . . . 138
**И. С. Тургенев.** ⟨Семейство Аксаковых и славянофилы⟩ (публикация Н. П. Генераловой, А. Я. Звигильского, В. А. Кошелева) . . . . . 146
**М. Д. Эльзон.** «В литературе известен такой случай...» (Н. С. Лесков против... Д. С. Мережковского) . . . . . 156
**Е. О. Путилова.** Ф. Сологуб и Л. Чарская . . . . . 159

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
«НАУКА»

**Е. Р. Пономарев.** Отзывы современников о книге И. А. Бунина «Освобождение Толстого» . . . . . 168

## ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

**А. А. Алексеев.** «Текстолог-квантификатор» и индивидуально-авторский стиль . . . 172
**М. Н. Виролайнен, С. А. Гончаров.** Гоголь конца XX века . . . . . 175
**Н. Н. Мостовская.** Словарь русских женщин-писательниц . . . . . 179
**Е. З. Тарланов.** Английская исследовательница о русском символизме . . . . . 181
**В. Л. Сердюченко.** Слово о забытом «Слове» . . . . . 182

## ХРОНИКА

**М. А. Дмитриева.** Православие и русская культура . . . . . 186
**А. К. Михайлова.** Международная научная конференция, посвященная 200-летию А. С. Грибоедова . . . . . 188
**Г. Е. Потапова, А. И. Рогова.** Третья международная Пушкинская конференция . . . 193
**О. Ю. Шилина.** Научная конференция, посвященная 100-летию со дня рождения Сергея Есенина . . . . . 206
**М. А. Черняк.** «Здравствуй, брат, писать очень трудно...» (конференция о «Серапионовых братьях») . . . . . 215

Указатель статей и материалов, опубликованных в журнале «Русская литература» в 1995 году . . . . . 218

**Редакционная коллегия:**

*Н. Н. СКАТОВ* (и. о. главного редактора),
*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

© Коллектив авторов

lib.pushkinskijdom.ru

*В. И. САХАРОВ*

# РУССКАЯ МАСОНСКАЯ ПОЭЗИЯ XVIII ВЕКА*

## (К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ)

Само понятие «масонская поэзия» на первый взгляд представляется весьма неясным, спорным. Ибо русское масонство XVIII века было тайным обществом, разрабатывало собственную философско-этическую систему, имело свой взгляд на историю и возможности перемен в ее развитии, жаждало стать «второй властью» в государстве, вело большую и рискованную политическую игру, успешно занималось педагогической, коммерческой и издательской деятельностью. И потому в нашей науке оно рассматривалось чаще всего как явление русской истории, общественной мысли, философии, педагогики, журналистики, книжного дела. Тот очевидный факт, что в масонских ложах в разное время состояли крупнейшие русские писатели (А. П. Сумароков, А. А. Ржевский, И. Ф. Богданович, М. М. Херасков, Н. И. Новиков, А. Н. Радищев, М. М. Щербатов, В. И. Майков, С. С. Бобров, Н. М. Карамзин и др.), не способствовал необходимым обобщениям. И среди основных литературных направлений XVIII века масонство как целостное явление отсутствует либо упоминается вскользь, как нечто необязательное, третьестепенное, с неизменными оговорками и сомнениями, с неизбежным эпитетом «реакционное», хотя убежденный масон Радищев давно числится нашим первым революционером-демократом.

Порой неясность проблемы и колебания литературоведов относительно масонской поэзии принимали интересные формы. Н. К. Пиксанов, еще до революции изучавший эту поэзию, в советское время решительно утверждал: «Русское масонство не оказалось в состоянии создать свой особый литературный стиль».[1] Но зачем же тогда писать о нем целую главу? Другой знаток и публикатор масонских песнопений А. В. Позднеев был в выводах более точен: «Русское масонство стремилось создать свой стиль, свою поэзию, и это ему в какой-то мере удалось».[2]

Однако приступая к конкретным исследованиям, ученые брали творчество какого-либо поэта-масона, вскользь упоминали о его принадлежности к ордену или умалчивали о ней и находили в этом творчестве подтверждение любой своей теории. И мы получали очередного «представителя» просветительского классицизма, «просветительского реализма» или сентиментализма.

Здесь примечателен традиционный подход к М. М. Хераскову. Поэт «проходит» в академических трудах и как крупнейший представитель русского классицизма, и как «отец» сентиментализма, и как просвети-

---

* Статья печатается в порядке обсуждения.

[1] *Пиксанов Н. К.* Масонская литература // История русской литературы. М.; Л., 1947. Т. IV. Ч. 2. С. 84.

[2] *Позднеев А. В.* Ранние масонские песни // Scando-Slavica. Copenhagen, 1962. Т. VIII. S. 30.

lib.pushkinskijdom.ru

разрабатывали одни и те же темы и сюжеты, пользовались устойчивыми масонскими формулами «солнце знания», «мрак неведения», «море вечности», «тонкая влага», «храм чести», «трон правды», «змея гордости», «молния сует», «слепотствующий разум», «крылья истины», «троякий свет» и многими другими орденскими словами-сигналами, эмблемами и мифами.

Забытый Ф. П. Ключарев был способным философическим одописцем, не уступавшим Майкову в мерной громкозвучности масонских формул; он написал великолепный гимн, недавно нами перепечатанный,[54] где есть удивительные слова «Под знамем я стою багровым».

Кроткий С. И. Гамалея стоял под тем же «знамем», но печатал в «Магазине свободно-каменьщическом» совсем другие, анакреонтические стихи, лирическую исповедь «брата», вставшего на путь премудрости, возлюбившего свет. Управляющий мастер московской ложи «Нептун» П. И. Голенищев-Кутузов не только публиковал масонские оды, но и писал для ордена ритуальные поэтические тексты вроде недавно найденного «Ободрения свободному каменщику»,[55] распространявшегося в списках и читавшегося в ученических ложах как поучение «старшего брата». Но и враг Кутузова Карамзин в масонские годы создал стихотворения, вполне включающиеся в данную традицию медитативной, философской поэзии.[56]

Совершенно очевидно, что история этой школы будет неполной без соответствующей расшифровки и трактовки масонских символов и «гиероглифов», из которых состоят громоздкие, намеренно темные оды-пророчества А. Н. Радищева «Вольность» и «Осмнадцатое столетие». Ну а С. С. Бобров, начинавший как питомец Н. И. Новикова и автор «Покоящегося трудолюбца», оставил в своих философических одах целую энциклопедию поэзии русского масонства. О Пнине, Москотильникове, М. А. Дмитриеве-Мамонове, других многочисленных поэтах, в разное время принадлежавших к ложам, масонским кружкам и изданиям, мы уже или говорили, или же косвенно учитывали их прикосновенность к литературным деяниям и идеям ордена. К поздним образцам масонской поэзии относится и недавно напечатанный цикл А. Т. Болотова «Дюжина сотен вздохов, чувствований и мыслей христианских».[57] Очевидна связь с этой школой Ф. Н. Глинки и других поэтов-декабристов, воспитавшихся в идейной и литературной школе новиковского масонства.[58]

Подробный анализ этой поэзии — дело будущего, дело историка литературы, требует не только рассмотрения напечатанных произведений, но и обращения к масонским архивам, хранящим множество не предназначавшихся для печати ритуальных стихотворных текстов. Здесь речь идет о публикации целого пласта потаенной русской поэзии.

Цель же нашей работы была иная — очертить границы самобытного течения в русской философской поэзии XVIII столетия, определить общую логику его развития, основные принципы поэтики, назвать главные имена, указать на связь творческих идей поэтов этой школы со сложной, зашифрованной философией и идеологией русского масонства.

---

[54] См.: *Бронникова Е. В., Сахаров В. И.* Листки из масонской архивы.

[55] Там же.

[56] См.: *Сахаров В. И.* «Под знамем я стою багровым...»: Н. М. Карамзин и масоны // Родина. 1995. № 2.

[57] См.: Российский архив. М., 1992. Т. II—III.

[58] См.: *Raeff M.* The Decembrist Movement. Englewood, 1966. P. 22—23; *Leighton L. G.* The esoteric Tradition in Russian Romantic Literature. Decembrism and Freemasonry. Philadelphia, 1994.

lib.pushkinskijdom.ru

*Г. Г. ЕРМИЛОВА, В. В. ТИХОМИРОВ*

# П. В. АННЕНКОВ — ЛИТЕРАТУРНЫЙ КРИТИК

Павел Васильевич Анненков (1812, по другим сведениям 1813, — 1887) известен в настоящее время главным образом как мемуарист, автор неоднократно переиздававшихся «Литературных воспоминаний» о выдающихся деятелях русской литературы, и издатель первого научного собрания сочинений А. С. Пушкина, включавшего написанную им же первую биографию поэта. За этими несомненно замечательными заслугами Анненкова оказалось почти забытым, отодвинутым на задний план его значительное по объему и качеству критическое наследие. Высказывались даже мнения о том, что как литературный критик Анненков уже к концу XIX века устарел, а сейчас тем более не заслуживает интереса для современного читателя.[1] Вряд ли это так. Он пользовался значительным авторитетом в свое время как автор проблемных статей и рецензий о Тургеневе, Писемском, Островском, Щедрине, Л. Н. Толстом и А. К. Толстом и других известных писателях. В статьях Анненкова поднимались большие вопросы, связанные с закономерностями развития русской литературы. Прежде всего это проблемы творческого и критического метода, развития эпических и драматических жанров, проблемы народности и литературы о народе, соотношения исторического факта и художественного вымысла и т. д. Уже само перечисление вопросов, поднятых критиком в те годы, когда развивалась его критическая деятельность (1849—1868), демонстрирует их актуальность и для нашего времени. Критика Анненкова имеет не только исторический (хотя и это важно), но и живой, современный интерес.

Названный в свое время Л. Н. Толстым в числе так называемого «бесценного триумвирата»[2] критиков (наряду с В. П. Боткиным и А. В. Дружининым), Анненков традиционно воспринимается как сторонник «искусства для искусства». Действительно, его критическая позиция во многом противостояла революционно-демократической критике, однако эстетические принципы Анненкова значительно сложнее, чем отстаивание идей «чистого» искусства и противостояние искусству социальному. Критик никогда не отрывал искусство от действительности, речь шла лишь о формах и способах ее отражения в художественном творчестве, о необходимости учета специфики образного видения мира. Анненков открыто декларировал: призвание искусства — «споспешествовать развитию и укреплению общественной мысли».[3]

---

[1] Об этом см.: *Венгеров С. А.* Критико-биографический словарь русских писателей и ученых. СПб., 1886. Т. 1. С. 605—612; *Фридлендер Г. М.* Первая биография Пушкина // Анненков П. В. Материалы для биографии Пушкина. М., 1984. С. 5; *Бойко М.* Личность критика: (историко-теоретический очерк) // Методологические проблемы художественной критики. М., 1987. С. 120, 121, 148.

[2] *Толстой Л. Н.* Письмо В. П. Боткину от 20 января 1857 г. // Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 22 т. М., 1984. Т. 18. С. 461.

[3] *Анненков П. В.* Н. А. Чаев. Князь А. М. Тверской. Драматическая хроника 1325—1340 гг. в пяти действиях («Библиотека для чтения», № 9, 1864). СПб., 1865. С. 24.

lib.pushkinskijdom.ru

Критическая позиция Анненкова постоянно соотносилась с современными ему критиками (В. Г. Белинский, Н. Г. Чернышевский, Н. А. Добролюбов, А. А. Григорьев, А. В. Дружинин и др.), и знание ее, без которого общее представление о состоянии русской критики середины XIX века не может быть полным, позволяет существенно уточнить их литературные позиции и особенности развития русской литературы в целом.

Анненков, безусловно, не был, подобно Белинскому, натурой «гладиаторской». Он не был борцом и пропагандистом, как Чернышевский и Добролюбов, его либерализм не только ощущается «в подкладке» его рассуждений о литературе, но декларируется и даже исповедуется. Среди знакомых Анненкова были люди различных, порой полярных, общественных убеждений, и со многими из них он поддерживал не просто ровные, но дружественные отношения. Его ценили Гоголь, Белинский, Герцен, Тургенев, Некрасов, Чернышевский, Дружинин, Пыпин, Бакунин... Переписка Анненкова с К. Марксом по поводу книги Прудона «Философия нищеты» отличается обстоятельностью, серьезностью, доверительностью. Переписка Салтыкова с Анненковым поражает постоянством ровно-дружественного тона (явление едва ли не исключительное у желчного Щедрина). Все это вряд ли можно объяснить только свойственным Анненкову тактом и доброжелательностью.

* * *

В речи по случаю 25-й годовщины смерти Тургенева Д. С. Мережковский сказал: «В России, в стране всяческого, революционного и религиозного, максимализма, стране самосожжений, стране самых неистовых чрезмерностей, — Тургенев, едва ли не единственный, после Пушкина, *гений меры*, — и, следовательно, *гений культуры*. Ибо что такое культура, как не *измерение*, накопление и сохранение ценностей».[4] С некоторыми уточнениями, как нам кажется, эти слова можно переадресовать Анненкову. Конечно, масштаб дарования его намного ниже тургеневского, но между ними много общего. Анненков обладал редчайшим чувством *меры* в личных отношениях, общественных, эстетических, литературно-критических взглядах. Это удерживало его от крайностей суждений и обеспечивало уникальность его позиции в общественно-литературной жизни.

* * *

В статьях 1850-х годов Анненков размышляет над проблемами, поставленными Белинским в 40-е годы. Он много пишет о нравственном воздействии искусства, его общественной функции, о соответствии субъективного авторского намерения и объективного его исполнения. Все эти вопросы, имевшие важность во времена Белинского, становятся жгуче современными в 50-е годы: произошло размежевание в критике, обнаружившее в ней две крайние тенденции. Чернышевский, несколько позднее Добролюбов отстаивают принцип «реальной» критики; Дружинин — «артистической». Одно направление настаивает на исключительной важности содержания, идеи в искусстве, на его непосредственной связи с общественной жизнью эпохи; искусство, по их мнению, зеркало умственной, философской жизни, оно отражает прежде всего уровень общественного сознания людей. Литература становилась поводом для постановки публицистически

[4] *Мережковский Д. С.* Полн. собр. соч.: В 24 т. М., 1914. Т. 18. С. 58.

lib.pushkinskijdom.ru

острых проблем, средством активизации интеллектуальной энергии современников.

Другое направление в литературе и критике почти с такой же полемической страстностью утверждает мысль о свободе искусства, его независимости, нетенденциозности: «Теория *артистическая*, проповедующая нам, что искусство служит и должно служить само себе целью, опирается на умозрения, по нашему убеждению, неопровержимые. Руководясь ею, поэт, подобно поэту, воспетому Пушкиным, признает себя созданным не для житейского волнения, но для молитв, сладких звуков и вдохновения. Твердо веруя, что интересы минуты скоропреходящи, что человечество, изменяясь непрестанно, не изменяется только в одних идеях вечной красоты, добра и правды, он, в бескорыстном служении этим идеям, видит свой вечный якорь».[5] В том же духе высказывался и В. П. Боткин: «Такое или невольное излияние души, или имеющее только одну цель — высказать в какой бы то ни было форме — в музыке, живописи, ваянии, в слове — свое чувство, воззрение, мысль, не для поучительной, общественной, словом, какой-либо житейской цели, а только ради самих этих переполняющих душу художника чувств, воззрений, мыслей, — и послужило основанием эстетической теории под весьма сбивчивым названием „искусства для искусства", другими словами, теории свободного творчества, в противоположность другой, утилитарной теории, которая хочет подчинить искусство служению практическим целям».[6] В конце этой же статьи Боткина читаем: «Литературу называют обыкновенно выражением общества, зеркалом, где в сосредоточенном виде отражается нравственное состояние общества... Ничто так не делает человека лучшим, ничто так не исцеляет его от загрубелости нрава, черствости чувств, эгоизма, как духовное наслаждение... Вот в чем заключается благотворное действие литературы на общество».[7]

Итак, воздействие литературы, вообще искусства на человека, на общество прежде всего проявляется в нравственной, духовной сфере. Близка к этому и позиция Анненкова. Он не употреблял ни выражения «искусство для искусства», ни выражения «свободное творчество», но его мысли развивались в целом в том же направлении, что и у других представителей «бесценного триумвирата» эстетической критики. Все они обращали внимание на то, что осталось, в сущности, «за бортом» «реальной» критики, а именно: на специфику искусства, на характер соотношения между формой и содержанием в художественном произведении. Анненков же несколько позднее пойдет дальше своих прежних единомышленников в признании тесной связи литературы с общественной жизнью, с историей.

Анненков, в сущности, первым из сторонников эстетической критики выдвинул конкретную критическую программу, обосновал свой метод. Начало этому было положено еще в 1855 году, когда практически одновременно с диссертацией Чернышевского появилась статья Анненкова «О мысли в произведениях изящной словесности» («Современник», № 1), позднее получившая нейтральное название «Характеристики: И. С. Тургенев и гр. Л. Н. Толстой». Посвященная, казалось бы, обсуждению чисто формальной проблемы — что лучше, повествование от первого лица или объективное повествование, — статья тем не менее нацелена глубже, име-

---

[5] *Дружинин А. В.* Критика гоголевского периода русской литературы и наши к ней отношения // Дружинин А. В. Прекрасное и вечное. М., 1988. С. 200.

[6] *Боткин В. П.* Стихотворения А. А. Фета // Боткин В. П. Литературная критика. Публицистика. Письма. М., 1984. С. 202.

[7] Там же. С. 233.

lib.pushkinskijdom.ru

ет в виду способ проявления авторской мысли в художественном творчестве. Не игнорируется и смысл произведений, лучшими из них оказываются те, «где поэзия участвует вместе с передачей жизненных явлений... Жесткость наблюдения исчезает в... поэтическом одушевлении».[8]

Единство объекта (предмет повествования) и субъекта (позиция повествователя) в художественном творчестве — вот эстетическая норма, к которой, по мнению критика, призван стремиться художник. Подобная эстетическая установка не допускает ни приоритета самого жизненного материала в произведении, ни открытого проявления авторской тенденции. «Произведение должно носить в самом себе все, что нужно, и не допускать вмешательства автора. Указания последнего всегда делают неприятное впечатление, напоминая вывеску с изображением вытянутого перста» (91).

Акцент в статье сделан не на том, *что* изображают писатели, а *как* они это делают. Оригинальность и непривычность подобного подхода Анненков прекрасно сознает: «Читатель, вероятно, уже заметил, что мы преимущественно обсуждаем внешнюю сторону авторского таланта, его приемы и способ создания, оставляя в стороне сущность произведения, так как настоящая цель этой статьи заключается в одном: открыть и уяснить себе... художнические привычки писателя, его сноровку и своеобычный образ исполнения тем. Нам всегда казалось, что это самая поучительная и самая важная часть во всяком человеке, посвятившем себя искусству, по крайней мере, нисколько не уступающая всем остальным» (87—88). Последняя фраза адресована, конечно же, «утилитаристам» (по терминологии Дружинина), сторонникам «реальной» критики. Анненков высказывает глубокую и тонкую мысль: нельзя судить о содержании искусства, минуя анализ художественной формы. А именно этим часто грешила «реальная» критика.

Анненков не против интеллектуально-исследовательского начала в литературе, но он против извлечения из нее мысли социальной или педагогической, он за присутствие в произведении *мысли художнической*. Он настойчиво утверждает, что эстетическая форма, обаяние фантазии и красоты художественных образов не должны стоять при анализе на втором плане. Когда это случается, критика ищет в произведении прямое поучение, к которому не может быть сводимо искусство. Содержание не существует вне формы, новое содержание не может отлиться в старую форму. Анненков склонен даже думать, что и в искусстве существуют разные типы мысли: музыкальная, скульптурная, архитектурная, литературная. Они обладают полной самостоятельностью и не могут без потерь быть перемещены из одного вида в другой. И в литературе есть родовая градация мысли: эпическая, драматическая, лирическая. Все это не лишено наблюдательности, эстетической чуткости, но в то же время несколько отдает метафизикой. Ни между родами литературы, ни даже между видами искусства не существует глухой стены.

Продуктивными были размышления критика о связи искусства с жизнью. В русской критике уже прочно утвердилась мысль о влиянии жизни на искусство. Ее развивал в своей диссертации Чернышевский. Анненков же направляет эту проблему в особое русло: его интересует обратное воздействие искусства на жизнь. Он полагает, что художественный тип, достигший совершенства, вполне законченный и развитый в искусстве,

---

[8] *Анненков П. В.* Воспоминания и критические очерки. СПб., 1879. Отд. II. С. 89. Далее ссылки на отд. II этого издания в тексте.

lib.pushkinskijdom.ru

«начинает пропадать мало-помалу в среде самой жизни» (95). Так, исчезли некоторые типы «Горя от ума» после того, как были ясно показаны общественному сознанию. После «Евгения Онегина» наступило время преобразования для эгоистических натур, ощущающих превосходство над другими людьми и находящих в скуке свое призвание. И Анненков резюмирует: «В этом обратном действии искусства на жизнь, особенно заметном у нас, состоит его положительная связь с нею и его моральное значение, в котором могут сомневаться только поверхностные эстетики» (95). В сущности, он говорит об особой роли литературы в России, о ее повышенной этичности, о ее уникальном, не сравнимом ни с чем месте в духовной жизни современников.

Не менее значительной в утверждении принципов эстетической критики была статья «О значении художественных произведений для общества» (при переиздании в 1879 году названа была нейтрально «Старая и новая критика»), появившаяся в начале 1856 года в «Русском вестнике» после ухода Анненкова — вслед за Дружининым — из «Современника». Почти одновременно в «Русском вестнике» была опубликована обширная статья М. Н. Каткова о Пушкине. Обе статьи — и Анненкова, и Каткова — представляли собой по существу скрытый (без ссылки) отклик на развернувшуюся в 1855—1856 годах полемику между Чернышевским и Дружининым о перспективах развития русской литературы, причем Катков ставил в противовес Чернышевскому общеэстетические проблемы, а Анненков — литературно-критические.

Анненков проследил эволюцию представлений в русской литературной критике о соотношении творчества и идеи в искусстве с конца 1830-х годов («гегельянский» период критики Белинского) до середины 1850-х, от культа художественности до преимущественного внимания к общественной роли произведения. Сравнивая с «эстетической» (старой) критикой критику социальную («реальную») и «органическую» (культивировавшую главным образом идею народности), Анненков показывает их односторонность и вполне убедительно утверждает, что «одно из первых условий художественности» — «полнота и жизненность содержания, которые иначе и не приобретаются как посредством соединения творческого таланта с обширным... пониманием выбранной темы», без чего «предмет не исчерпан, цель произведения не достигнута, и погрешность его организма отражается в самой форме» (8).

Высказывание Анненкова, на которое иногда ссылаются как на свидетельство его увлеченности культом формы («...стремление к чистой художественности в искусстве должно быть не только допущено у нас, но сильно возбуждено и проповедуемо, как правило...»),[9] в тексте статьи имеет продолжение: «...без которого влияние литературы на общество совершенно невозможно» (12). Мнение об исключительной близости представителей «эстетической» критики к идеям искусства для искусства основано на традиции полемического и одностороннего восприятия их позиции со стороны противников, приверженцев более активной социальной роли литературы и критики, будь то в публицистической форме («реальная» критика Добролюбова) или нравственно-назидательной (повышенное внимание к авторскому идеалу в рамках «органической» критики Григорьева). Не случайно, кстати, Катков, активно защищавший гегелевскую идею о специфической художественно-образной форме вопло-

[9] *Егоров Б. Ф.* П. В. Анненков // Егоров Б. Ф. Борьба эстетических идей в России середины XIX века. Л., 1982. С. 234.

lib.pushkinskijdom.ru

щения мысли в искусстве («Поэзия, в истинном смысле, есть познающая мысль, направленная на все то, что не подвластно отвлеченному мышлению»),[10] считал выражение «искусство для искусства» крайне неудачным для определения его и его единомышленников эстетических принципов.[11] Он же утверждал: «Давая искусству независимое значение, мы не освобождаем художника от обязанности заботиться о содержании своих произведений... как бы ни было ничтожно явление, мысль должна стоять высоко, чтобы понимать его сущность...»[12]

Анненков, оставаясь сторонником гегелевской эстетики, считал законы искусства вечными, неизменными и порой затруднялся в восприятии и осмыслении тех перемен эстетических принципов и представлений о прекрасном, которые все шире распространялись в России. В этом отношении его позиция несколько противоречит Гегелю, который, по словам ученика и в какой-то степени оппонента великого философа Ф. Фишера (от его эстетической теории в свою очередь отталкивался Чернышевский в своей диссертации), признавал возможность в определенные исторические эпохи «искусства с политическим направлением».[13] Другие русские гегельянцы этот факт учитывали. Тургенев, например, отмечал историческую необходимость и «пушкинского», и «гоголевского» (условно, конечно) направлений в русской литературе. Об этом писал и редактор журнала «Атеней» Е. Корш: «...на многое в так называемой поэтической литературе и в искусстве нашего времени необходимо должно смотреть не с точки зрения художественности, а с точки зрения меткости, уместности и сноровки». И продолжал: «Но все же этот уместный и своевременный взгляд не заставит нас забыть и окончательно сдать в архив самобытную ценность художественной формы, не заменимой в поэзии и в искусстве никаким достоинством содержания и притом неразрывной с последним до того, что нет средств придать ничтожному содержанию художественную форму».[14]

Полемичной по отношению к этой концепции творчества можно считать высказанную еще летом 1856 года мысль Чернышевского о том, что «художественность состоит в соответствии формы с идеею... Если идея фальшива, о художественности не может быть и речи... только произведение, в котором воплощена истинная идея, бывает художественно, если форма совершенно соответствует идее...». Иначе «она вредит художественности».[15] Следовательно, форма, по мысли Чернышевского, зависит от идеи, прилагается к ней, а идея, в свою очередь, может существовать независимо от формы. Это ли не формализм?

Идею безусловного единства формы и содержания в художественном произведении утверждал привлеченный сторонниками традиционной эстетики («старой критики», по терминологии Анненкова) в качестве союзника и авторитета, способного в какой-то степени противостоять «реальной критике», Ф. Фишер. По его мнению, форма не придается материи, «но лежит в ее собственной основе, в ее сущности... чистой материи точно так же нет, как и чистой формы... существует только единство той и другой». «Форма есть самовыражение внутреннего». «Новое содержание

---

[10] *Катков М. Н.* Пушкин // Русский вестник. 1856. Т. 1. С. 165—166.
[11] Там же. С. 314—315.
[12] Там же. С. 317.
[13] *Фишер Ф.* Об отношении содержания и формы в искусстве // Атеней. 1859. Ч. 1. С. 352.
[14] *Е. К.* [*Е. Ф. Корш.*] Задачи современной критики // Атеней. 1858. Ч. 1. С. 68.
[15] *Чернышевский Н. Г.* Заметки о журналах: Июнь 1856 // Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч.: В 15 т. М., 1947. Т. 3. С. 663.

lib.pushkinskijdom.ru

не проникает сквозь несоответствующую ему форму».[16] Эта формула была близка Анненкову на протяжении всей его критической деятельности, даже и тогда, когда он к концу 50-х годов перестал быть столь последовательным защитником принципов эстетической критики и использовал некоторые приемы критики реальной. Художественность для него всегда была одним из основных критериев оценки произведения, и она всегда предполагала глубокое овладение темой, присутствие мысли, но не отвлеченной, а образной.

Служба обществу, по мнению критика, не может быть целью искусства, но, служа себе, искусство легко встречается с общественными потребностями. Нестесненное искусство никогда не гнушалось никаким делом, «брало в свои руки домашнюю утварь точно так же, как и статую Юпитера» (12). Настаивая вместе с Дружининым и Боткиным на неисчерпаемости пушкинского направления, он приходил к обоснованию этой мысли иным путем, утверждая *практическую* полезность Пушкина: «Посредством Пушкина русская публика ознакомилась с изяществом не одних только стихов, как начинают думать некоторые критики, а с изяществом образа мыслей». И далее: «...вся ли сущность его поэзии, или, держась практической стороны вопроса, все ли его жизненное дело поглощено и усвоено самим обществом? Изящество образа мыслей, благородство побуждений, понимание тончайших душевных ощущений и уважение к ним сделались ли уже так общи, до такой степени повсеместны, что литературный судья может закрыть книгу, где заключались зерна этой богатой жатвы, поставить ее на полку и сказать: „Спасибо великому сеятелю, но дело его кончено"? Но оно не только что не кончено, но и не скоро еще кончится» (14).

Здесь не только видно понимание Анненковым «дела» Пушкина, но и открывается Анненков — защитник культуры как накопления духовного опыта, смягчения нравов, эстетизации жизни. Постепенное приращение добытого человечеством по крупицам нравственного опыта, обуздывающего и усмиряющего дикие порывы стихийной человеческой природы, осуществляется прежде всего через искусство, ибо лишь «в художественной форме умное слово и благородный порыв находят доступ к сердцам» (19). Это его исповедание веры, пронесенное через всю жизнь, не фанатично, но твердо. Литературе критик отводит цивилизующую роль в обществе, отсюда его пиетет перед ней и ее великими творцами. Но не следует спешить с упреками в его адрес в эстетизме, элитарности или говорить об абсолютизации им художественности,[17] поскольку «абсолютизация» здесь означала бы утверждение идеи чистого искусства, чего у Анненкова, как и у его единомышленников, в буквальном смысле этого термина не было.

У Анненкова в его эстетике и в его критической практике можно обнаружить другой «грех»: нормативность оценки литературных явлений. Нормативность вообще свойственна критике как идеал, норма, точка отсчета в анализе, но она должна быть подвижной, поскольку застывшая норма означает остановку в движении, следовательно, гибель. Это относится и к критике. Стремление Анненкова отстоять близкие ему принципы эстетической критики приводило к тому, что нормативность нередко ощущалась у него при конкретном анализе литературных явлений, особенно если они в той или иной мере отличались от традиционных жанровых или иных художественных норм. Главные эстетические принципы,

[16] *Фишер Ф.* Указ. соч. С. 354, 355, 356.

[17] *Зельдович М. Г.* Страницы истории русской литературной критики. Харьков, 1984. С. 25.

lib.pushkinskijdom.ru

исповедуемые Анненковым, — соразмерность, гармония, естественность, органичность и даже математическая пропорция (об этом он сам писал: см. статью «Романы и рассказы из простонародного быта в 1853 году» — 62). Претендующие на универсальность, они нередко оказываются далеко не универсальными в конкретном преломлении. Они «работают» тогда, когда речь идет об устоявшихся жизненных или литературных явлениях, освященных авторитетом «предания». Видимо, этим обстоятельством можно объяснить ослабленность эвристического начала в его критике: его нельзя отнести к критикам-первопроходцам. В этом качестве он несопоставим ни с Чернышевским, ни с Добролюбовым, ни с Григорьевым.

Некоторая ограниченность Анненкова-критика особенно заметна в восприятии им Л. Толстого и Достоевского, новаторское творчество которых подчас ставило Анненкова перед невозможностью осмыслить его традиционными мерками. Не случайно критик оговаривался, что «Войну и мир» ему мешала по достоинству оценить «старая эстетическая рутина», «которая не в силах понять новых форм создания, возникающих у писателя вместе с новыми задачами» (375). Объявив в конце 40-х годов Достоевского главой сентиментально-фантастического направления, он, в сущности, «досказал» до конца мысль Белинского об авторе «Двойника» и «Хозяйки». Лишь однажды, в 1863 году, он высказал о «Записках из Мертвого дома» тонкое и дельное суждение, отнеся книгу Достоевского к пограничным жанрам, в которых сочетается голая истина с литературной ее передачей. Но эта книга ко времени высказывания о ней Анненкова была уже по достоинству оценена. Безусловно авторитетный для Анненкова Тургенев, недоброжелательно, а в отдельные моменты враждебно относившийся к Достоевскому, не мог удержаться от восторженных похвал в его адрес. О «Записках» глубоко заинтересованно писали А. А. Григорьев, А. И. Герцен, М. А. Антонович, В. А. Зайцев. Перед другими произведениями Достоевского, выпадающими из разряда освященных критическим авторитетом, Анненков как будто бы испытывал робость: он ни словом не обмолвился ни о «Преступлении и наказании», ни об «Идиоте», ни о каком-либо другом великом романе писателя. Молчание многозначительное.

Но это сравнительно редкие факты в критике Анненкова. Чаще ему как раз удавалось благодаря эстетическому вкусу и историческому чутью верно оценить не только конкретного писателя или произведение, но и тенденции развития литературы, подметить и поддержать новое, отвечающее потребностям литературного и общественного движения, даже если эти новые явления в чем-то расходились с привычными критику представлениями и вкусами (например, «деловая беллетристика» Щедрина).

* * *

Отдельные «неверные звуки» анненковской критики свидетельствуют о честности и искренности его подхода к литературе и не должны зачеркивать достоинств как программных выступлений критика, так и практических характеристик ряда значительных литературных явлений, на что, кстати, обратил внимание А. И. Введенский в рецензии на публикацию критических статей Анненкова в 1879 году: «На г. Анненкове яснее выразились все существенные свойства чисто художественного принципа литературной критики, — как свойства отрицательные, вводившие его в ошибки, так и свойства положительные, пренебрежение которыми со стороны новой критики искусства составляло ее слабую сторону и которые

lib.pushkinskijdom.ru

давали г. Анненкову возможность понять такие черты литературных направлений, которые другими в увлечении не замечались».[18]

Постоянная ориентация критика на жанровую природу произведения и другие художественные критерии оценки позволяли ему не просто выяснять, что хотел сказать автор, но и что сказалось объективно в выбранной или устанавливаемой автором форме. Пожалуй, трудно назвать другого современного Анненкову критика, который бы так пристально и даже придирчиво следил, насколько положенный в основу творчества материал соответствует форме изложения — и наоборот.

Анненков спокоен, рассудителен, он как будто размышляет по поводу того или иного литературного явления и делится своими раздумьями с читателем, призывая того оценить позицию критика в его воображаемой беседе с оппонентом, демонстрирует образцы глубокого эстетического и психологического анализа, не обязательно альтернативного иным критическим концепциям, а подчеркивающего смысловое богатство художественного произведения. Поэтому он избегает категоричности суждений, оговаривается, даже оправдывается в некоторых своих оценках, так что кажется порой уклончивым и противоречивым. Он, в сущности, не претендует на окончательное решение поставленных вопросов, избегает безапелляционных приговоров и даже в случае негативной оценки того или иного произведения пытается найти в нем достоинства. И это не беспринципность, а особый критический принцип. Самой формой своих статей, стилем изложения Анненков возражает против распространившейся нетерпимости, категоричности критических суждений, утверждает диалектичность художественной идеи в произведении.

Отказ от окончательного приговора в критической оценке, нередкий у Анненкова, как будто свидетельствует о сомнениях критика в правомочности такового, о признании возможными иных суждений, о правомерности читательских симпатий и к художественно несовершенному произведению. Подобная сознательная установка и даже, можно сказать, программа делает понятными те качества критики Анненкова, которые в свое время вызвали недоумение и порицание С. А. Венгерова, иронично определившего манеру критика формулой «нельзя не признаться, но должно сознаться»,[19] что, кстати, вызвало возражения уже у его современников.[20]

Почти постоянная ориентация на другие мнения и учет их придает статьям Анненкова диалогический, эссеистский характер. Не случайно в отдельном издании 1879 года его статьи были названы «критическими очерками». Действительно, статьи Анненкова в большей степени, чем кого-либо из его современников, приближаются к типу очерка. Анненков не принимал критику, представлявшую собой «приговор, но не пособие, определение, а не указание, казнь, а не совет» (письмо И. С. Тургеневу от 10 марта 1853).[21] Очерковость — особое качество и формы, и смысла его критических статей. Это не жанровое определение, а особенность, присущая разным жанрам — обзорной, проблемной статье, рецензии и т. д., в том числе статьям, в заглавии которых прямо было указано: «заметки», «письмо».

---

[18] *А.—ский* [*А. И. Введенский.*] Критик переходного времени // Слово. 1880. № 2—3. С. 147.

[19] *Венгеров С. А.* Критико-биографический словарь русских писателей и ученых. СПб., 1886. Т. 1. С. 606.

[20] *Гутьяр Н. М.* И. С. Тургенев. Юрьев, 1907. С. 349—351.

[21] Переписка И. С. Тургенева: В 2 т. М., 1986. Т. 1. С. 497.

lib.pushkinskijdom.ru

Анненков был критиком-очеркистом и писателем-очеркистом. Собственно художественное творчество ему не удавалось (в молодости он написал несколько повестей, не получивших одобрения), но очерки его, основанные на личных наблюдениях («Парижские письма»), на биографических и литературных фактах («Литературные воспоминания»), оказались очень удачны. Очерки его (по сути дела, художественные биографии, портреты, описания, размышления), конечно, имеют качественно иной характер, чем критические очерки-статьи, но близки им по принципам обработки материала. Анненков и писатель, и критик — прежде всего очеркист. Он стремится избежать догматизма в анализе и характеристике, понимает, что литература должна быть открыта жизни, истории, человеку, что каждый образ, каждое произведение не должны замыкаться на какой-то одной идее, а вмещать сумму идей — это, видимо, понимал и подчеркивал Тургенев, ценивший его «энциклопедически-панорамическое перо».[22]

* * *

Первая критическая статья Анненкова «Заметки о русской литературе 1848 года» (1849) во многом продолжала (но не повторяла!) традиции критических обозрений Белинского. Вообще с самого начала своей критической деятельности Анненков, как и другие значительные критики, его современники (Дружинин, Григорьев, Чернышевский), должен был определиться относительно «критики гоголевского периода», т. е. Белинского, поскольку Белинский воспринимался многими как своеобразная критико-эстетическая *мера*, точка отсчета. Анненков-критик и формируется «держа» перед глазами классическую меру и классический образец. Он не полемизирует с недавно умершим Белинским, как это несколько позже делал Дружинин («Критика гоголевского периода и наши к ней отношения»), не ограничивает его плодотворную деятельность 1844 годом, как Григорьев («Критический взгляд на основы, значение и приемы современной критики искусства»), а «досказывает» то, что не удалось сказать Белинскому. Статья Анненкова сознательно ориентирована на сказанное, но не завершенное в силу безвременной смерти слово Белинского.

Смысл и цель первой обзорной статьи Анненкова — «указать самый путь, каким... должна проходить литературная деятельность, чтоб быть помощницей общественного образования, в чем состоит ее главное призвание», при этом интересен лишь писатель, прокладывающий новую стезю в области искусства или дающий «полезный вывод для общества» (45, 44). Эта «новая стезя» — реализм, и движение по этому пути русской литературы двух последующих десятилетий будет прослеживать критик, выделяя в литературе наиболее важное, симптоматичное: народность, процесс становления личности литературного героя, историзм в крупных эпических и драматических жанрах.

В современной литературе наиболее перспективными, по мнению Анненкова, оказываются писатели, стремящиеся «пробить наружную оболочку жизни, на которой еще держится псевдореализм, и проникнуть в извилины ее...» (37): Гончаров, Дружинин, Тургенев, Герцен. В конкретных оценках литературных явлений в названной статье Анненков во многом близок Белинскому, но с существенной оговоркой: он впервые в русской критике не только употребил термин «реализм» применительно к творческому методу писателя, но и попытался отделить его от псевдо-

[22] *Гутьяр Н. М.* Указ. соч. С. 356.

lib.pushkinskijdom.ru

реализма.[23] Имея в виду механическое копирование жизни и сентиментально-фантастическую манеру творчества, критик отмечает: «Некоторая часть наших писателей поняла реализм в таком ограниченном смысле, какой не заключала ни одна статья, писанная по этому предмету в петербургских журналах» (31), — прежде всего, очевидно, Белинским. Лучшие писатели-реалисты уже вырастали из рамок «натуральной школы». Пример — «Записки охотника» Тургенева, реализм которых «часто достигает поэтического выражения» «по глубокому проникновению в жизнь, по изучению ее» (42).

Развитие народной темы в русской литературе 1850-х годов показало, что литература в ее реальном бытовании не укладывается в рамки эстетических норм, и Анненков на примере творчества Григоровича, Потехина, Писемского показывает, что традиционные формы, привычное «литературное понимание» материала применительно к народной жизни приводит к искусственности, фальши в изображении характеров, в постановке проблем («Романы и рассказы из простонародного быта в 1853 году»). Новый жизненный материал требовал новой формы, которой литература еще не выработала. Пока что значение новых произведений о народе — в расширении горизонтов темы, в указании новых источников прекрасного. Анненков, несомненно, помнит мысль позднего Белинского о важности открытия «натуральной школой» мужицкой темы. Помнит и принимает. Но есть в этой статье и нечто принципиально новое: постановка вопроса о необходимости новой художественной формы для воплощения народной темы. Проницательность, перспективность суждений критика очевидны. Художественное освоение народного мира на долгие годы останется одной из самых трудных задач русской литературы. Ее сложностью определился пафос статей Чернышевского («Не начало ли перемены?») и Добролюбова («Черты для характеристики русского простонародья»), характер этико-эстетических размышлений народников (А. М. Скабичевский, Н. К. Михайловский), раздумья Лескова, Л. Толстого, Щедрина о литературе для народа и о народе...

Анненков продолжает разговор о реализме в новом ракурсе: идиллическое и идеальное в искусстве, их соотношение с жизненной правдой — вот круг вопросов, поднятых им здесь. Он разграничивает поэтическую идеализацию и поэтическую идиллию. Идиллия «есть усилие достичь поэзии без действительного предмета в основании» (73). Идиллия оказалась необходимой в начале нового этапа разработки народной темы (после «падения псевдореальной школы» — 73), доказательством чему и служит творчество Григоровича, Потехина, Кокорева. Она оказывается необходимой там, где писатель затрудняется в художественном осмыслении жизненных явлений.

Поэтическая же идеализация не выдумывает предмет, а только обнаруживает его настоящий смысл и значение: «Идеализация, правильно понятая и художественно выполненная, совпадает... с реализмом, потому что тайный смысл, скрытое значение вещей и составляют сущность их» (74). Это относится прежде всего к Тургеневу.

Существует мнение, что Анненков и народность подчиняет художественности.[24] Не совсем так, Анненков считает категорию народности преимущественно этнографической, а не эстетической. Она в большей степе-

---

[23] Анненков «начинает определять дистанцию между натурализмом „натуральной школы" и поэтическим понятием реализма», отмечает немецкий исследователь К. Штедтке (*Städtke Klaus*. Ästhetisches Denken in Russland. Berlin; Weimar. 1978. S. 201).

[24] *Зельдович М. Г.* Указ. соч. С. 21.

lib.pushkinskijdom.ru

ни предмет науки, а не искусства. В художественном же произведении народность, как проявление авторской позиции, как всякая мысль и всякое содержание, реализуется только в художественной форме. Такое понимание эстетического воплощения народности опирается на бесспорный принцип содержательности художественной формы. Не вполне прав был поэтому Добролюбов, иронично объяснявший позицию Анненкова по отношению к народной теме как стремление к «эстетическому эффекту» и еще более категорично обвинявший писателей старшего поколения в стилизации, подделке под народность.[25] Вопрос создания новой, соответствующей материалу художественной формы для реализации народной темы, по мнению критика, остается открытым, решение его впереди. Анненков не раз еще будет возвращаться к этой проблеме и укажет позитивные сдвиги в ее решении, прежде всего в творчестве А. Н. Островского, по убеждению критика, подлинного создателя русской национальной драмы. Для этого драматургу пришлось повернуть профессиональный театр к его народным истокам, к балагану, находившемуся при основании всякого национального театра. Статья «„Гроза" Островского и критическая буря. Ответ критику „Грозы" в журнале „Наше время"» (1860) продемонстрировала, кроме того, возраставшую полемичность критики Анненкова, публицистичность и бóльшую определенность в отстаивании собственной позиции.

Народная тема, воплощенная в драматургии Островского, отличается многоплановостью: почти во всех «безобразных типах» его пьес есть качество, достойное «весьма серьезного внимания», «часто моральная неблаговидность лица является результатом падения, извращения и обеднения коренной основы народного быта, переживающего эпоху своего разложения» (230). Островский не обличает и не идеализирует, он художник, открывающий новые пути изображения народного быта, даже по сравнению с Гоголем.

Анненков впервые в русской критике вводит в литературный оборот слово «культура» применительно к народным идеалам и верованиям. Образованность для него — «понятие о высшем развитии человека посредством науки, гражданственности, эстетических идей и капитала» (228). Народная же культура — «общность народных мыслей, убеждений и стремлений» (232). Это своеобразная народная цивилизация со своими представлениями о добре и зле, красоте и безобразии, истине и лжи. Образованность и культура не враждебны друг другу, общечеловеческие идеалы отмечены печатью национальности. Образованные люди должны очистить народную культуру от всего случайного и слиться под конец с ней «в одно общее психическое, умственное и духовное настроение» (233). Таким видится Анненкову далекий, но уже намечаемый в литературе путь, по которому пойдут образованность и культура.

В творчестве Островского Анненков замечает коренные особенности русского народного быта. Драматург подходит к народу не с поучением, состраданием или насмешкой, а с желанием открыть сокровенные элементы его внутреннего мира. Островский возвратил русский театр на национальную почву, вдохнул в него живую душу. О национальной самобытности драматургии Островского писали многие критики, особенно настойчиво Ап. Григорьев. Но, пожалуй, никто не выразил так определенно мысль о том, что с Островского началось создание русского национального

---

[25] *Добролюбов Н. А.* Повести и рассказы С. Т. Славутинского // Добролюбов Н. А. Собр. соч.: В 9 т. М.; Л., 1963. Т. 6. С. 49, 54, 63.

lib.pushkinskijdom.ru

театра, как Анненков, существенно дополнивший интерпретации драматурга, предложенные не только Григорьевым, но и Добролюбовым. Для Анненкова пьесы Островского не только «поэзия народной жизни» (Ап. Григорьев), но и не только картина «темного царства» (по Добролюбову). Вот его итоговое суждение об авторе «Грозы», который, «исправляя беспощадно свою должность сатирика и комика, делает зараз два дела: он отдает на позор выродившееся понятие известного быта и в то же время чувствует и заставляет чувствовать это понятие в первоначальной его истине и блеске» (239).

Творчество Островского позволяет Анненкову сделать очень широкие обобщения философско-культурологического характера: «Везде, где повстречается чистая народность без примеси возвышающих и облагораживающих общечеловеческих идей, и везде, где повстречается образованность, довольствующаяся сама собой, без содействия и влияния народных элементов — там нет будущности для общества, и в строгом смысле слова можно сказать, что там еще не началось историческое существование его» (239). Образованность нисходит в народность, чтобы возродиться в форме общечеловеческой цивилизации. Процесс же взаимодействия двух этих начал диалектичен и нескончаем. Желанно для Анненкова то время, «когда „образованность" целиком, в полном своем составе, с искусством, наукой, философскими формулами и проч⟨им⟩ перестанет существовать в горделивой самостоятельности, сама про себя, а сделается выражением, словом, речью и мыслью народности, предварительно ею разработанной и укрепленной» (243).

Как видим, западничество Анненкова лишено крайности. Он не стремится навязать народной жизни понятия ей чуждые, не смотрит на нее как на экспериментальный материал. Для него она органична, естественна и самоценна. Ее забвение и неучет безнравственны и недальновидны. Но Анненков и не идолопоклонствует, не фетишизирует эту жизнь. В отличие от славянофилов, почвенников, либеральных народников, ему чуждо коленопреклоненное отношение к ней.

Дальнейшие наблюдения Анненкова над развитием народной темы в русской литературе учитывают ее новые тенденции, отмеченные Добролюбовым и особенно Чернышевским («Не начало ли перемены?»). В статье о Н. Успенском (1863) критик пишет об эволюции ориентации литературы: от «адвокатуры народа» к «голой правде». Анненков не отрицает достоинств и исторического значения новаторства молодого писателя, но сомневается в том, что его «способ» — «единственно правдивый», поскольку «юмор без серьезной мысли в основании» вряд ли может дать «голую правду» явлений. Герои Н. Успенского не имеют «возможности развития», они — «*не помнящие родства*» (264, 265) и нуждаются в большей полноте художественного создания.

Своеобразным антагонистом Н. Успенского в изображении народа, с точки зрения Анненкова, становится Н. Кохановская, склонная видеть народный быт и характеры в эпических тонах. В характеристике писательницы критик, как и в других случаях, стремится прежде всего указать своеобразие ее художественного видения, ее мастерства, жизненной позиции. Анненков — западник, но это не мешает ему по достоинству оценить творчество близкой к славянофилам Кохановской, которая, по его мнению, как «жаркий адвокат народно-провинциального быта», открывает «новую эру жизни и новый вид художественного воспроизведения в литературе» (313, 314), хотя для истинной картины народной жизни необходима не только поэзия, но и понимание сложностей бытия,

lib.pushkinskijdom.ru

предполагающее и конфликтные ситуации — внутренние и внешние. Этого у писательницы нет, преобладает мираж, но и «„мираж" становится истиной... как только способствует укреплению и развитию настоящих коренных начал народного существования» (311). И здесь нет категоричности критической оценки, сохраняется ориентация на исключительное объективное восприятие литературного явления.

* * *

В 1860-е годы позиция Анненкова-критика несколько меняется. Он устраняется от активной журнальной работы, и если до конца десятилетия еще время от времени пишет критические статьи, то после 1863 года, который был в этом отношении рубежом и когда в «Санкт-Петербургских ведомостях» печатался большой цикл его статей о современной литературе, сосредоточивается преимущественно на проблемах историзма, на своеобразии разработки исторической темы русскими драматургами и романистами. После 1868 года Анненков как критик вообще умолкает. Это можно понять как своеобразный «уход», демонстрацию неприятия того, что делалось в русской литературе и критике в эпоху, охарактеризованную близким Анненкову по духу Тургеневым как «дни сомнений... дни тягостных раздумий о судьбах... родины».[26]

Два десятилетия достаточно активной критической деятельности Анненкова совпали с периодом окончательного становления русского романа, и критик, естественно, не мог пройти мимо этого процесса. В его статьях, письмах, воспоминаниях заключено немало характеристик крупных эпических произведений, прежде всего Тургенева, Писемского, Л. Толстого, С. Аксакова. Его интересовали проблемы метода и жанра, проблемы становления характера, особенности героя современности в целом. На все эти вопросы критик давал самостоятельные и достаточно аргументированные ответы, демонстрирующие большие возможности его критического метода.

Анализ эпической формы начат был Анненковым с характеристики «малых» жанров в творчестве Тургенева и Л. Толстого. В рассказах и повестях Тургенева начала 1850-х годов критик находит тенденцию преодоления свойственного ранее молодому писателю личностного начала и переход к более объективной повествовательной манере (пример — «Муму»), повлиявшей и на глубину проникновения в сущность человеческих характеров. Прямое и простое обращение к явлениям жизни позволяет разнообразить содержание литературного произведения и больше соответствует творческому методу реализма.

Сосредоточение критического анализа на особенностях повествовательной манеры — не только Тургенева, но и Л. Толстого — принципиально важно для Анненкова, который, в сущности, демонстрирует возможности реализма в художественном творчестве и даже в какой-то мере берет на себя роль наставника писателей в овладении этим методом. В повестях «Детство» и «Отрочество» критик находит особую манеру повествования — с качествами «исследования», но без внешних его признаков. Анненков (еще до появления знаменитой статьи Чернышевского о «диалектике души» у Толстого) обращает внимание на особенности психологического анализа в повестях Л. Толстого, цель которого видит в том, чтобы «показать сущность характеров и происшествий за внешними подробно-

[26] *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Соч.: В 15 т. М.; Л., 1967. Т. 13. С. 198.

lib.pushkinskijdom.ru

стями», пояснить «их же природными свойствами», поэтому «внутренняя история» и «внешняя обстановка» у Толстого гармонируют — отсюда «замечательная выпуклость как лиц, так и происшествий» (104, 105, 106). Свой талант молодой писатель «особенно показал в сфере искреннего и глубокого разъяснения душевных оттенков» (107).

Выразителем современных настроений и понятий образованного общества критик считает прежде всего Тургенева. Подобно Островскому, который подошел к народу с теплой задушевностью, Тургенев сумел взглянуть на цивилизованного человека изнутри, без авторского диктата. Предвосхищая известную добролюбовскую оценку Тургенева как писателя, отличающегося обостренным чувством современности, автор статьи «Наше общество в „Дворянском гнезде" И. С. Тургенева» (1859) пишет: «...ни у одного из наших повествователей нет такого чутья к тончайшим поэтическим оттенкам жизни, такого острого психического анализа и такого понимания невидимых струй и течений общественной мысли, которые пересекают в разных направлениях современный быт наш. Вот почему от него всегда можно ожидать именно того слова, которое на очереди, или которым занято большинство умов» (220). «Вы в литературе нашей представляете олицетворенное чутье современности», — писал Анненков своему другу еще 25 января 1857 года.[27] Благодаря присущей ему чуткости, Тургеневу удалось открыть тип русского образованного человека, приобщившегося к истинной цивилизации. Таковы Рудин, Лаврецкий, герой повести «Ася».

Защите подобного героя Анненков посвятил статью «Литературный тип слабого человека. По поводу тургеневской „Аси"» (1858), в которой полемизирует с известной концепцией лишнего человека, изложенной в статье Чернышевского «Русский человек на rendez-vous». При этом Анненков фактически использует в своих целях, в целях защиты достоинства исторической и нравственной основы существования «типа слабого человека», метод своего противника — принципы «реальной» критики. Уже в заглавии статьи подчеркнуто, что она написана «по поводу тургеневской „Аси"». Критик рассуждает преимущественно о «типах эпохи», об особенностях русского характера, сформированного исторически и исторически же меняющегося. Эта статья является, пожалуй, первым и достаточно удачным примером того, как противник «реальной» критики пользуется ее методом для полемики с ее же программными установками. Литературные персонажи рассматриваются Анненковым на одном уровне с существующими в реальной бытовой обстановке.

Чернышевский доказывает обреченность, историческую исчерпанность «лишнего человека». Этот тип вечного рефлектера, у которого слова с делом не в ладу, вошел в конфликт с наступающей героической эпохой, требовавшей решительных натур. Анненков же определенно заявляет: «В свойствах нашего характера и складе нашей жизни нет ничего похожего на героический элемент» (167). Критик задается вопросом: почему современная литература избегает изображать цельные характеры, т. е. тех людей, которые неуклонно следуют «потребностям собственной природы», не подчиняя их понятиям, вне ее лежащим. Анненков прекрасно улавливает пафос статьи Чернышевского и причины его недовольства «слабым» героем. Он понимает и то, что «решительный» человек для Чернышевского — человек революционного дела. Но таких людей в русском обществе, по его мнению, считанные единицы, и они не делают погоды. Анненков

[27] Переписка И. С. Тургенева: В 2 т. Т. 1. С. 469.

lib.pushkinskijdom.ru

констатирует: «русская литература последних годов п
бычайное отвращение к *смелому* человеку!» (150). Гос
жение в ней занимает «слабый» человек. Так как лит
ошибается в определении нравственного состояния об
ей почвой, и никогда не может выдвинуть на первы
героя, то монопольное владычество в ней «лишнего»
многозначащий. По мнению критика, он пока единств
ни.

Признавая справедливость многих упреков Черн
этого героя, и в частности упрека в нравственной ам
к ним нечто новое (герой — «сластолюбец весьма зн
ров» — 157), Анненков не согласен с главным обвин
ности. По его мнению, жизненное дело тургеневского
ли, нравственного чувства. Подобные люди всю свою
ют на создание обособленного духовного мира автоно
не могло не поставить их в конфликтные отношения
щей средой: «То, что называлось разрывом с действи
ченным пониманием жизни, бесплодным одиночеств
ная невозможность жить, дышать и двигаться в сти
случайности, каприза или таких мелких расчетов, что
даже выгодных для себя объяснений» (160). Это не
мыслящему человеку отвращения к непосредственно
котором он видел лишь игру животных инстинктов. П
не могли быть просты, цельны и, так сказать, пр
юнкера, знающего наперед весь свой день: задача жиз
сложна, нравственные требования велики, разнообраз
их были еще очень темны даже для лиц, уже вышедш
Единственная (и чрезвычайно важная!) практическая
ного типа — роль руководителей общественного мне
ванный авангард нации, возбуждающий работу мысли
городных мыслителей 30—40-х годов (Анненков имее
кевича, Т. Н. Грановского, В. Г. Белинского, А. И. Ге
ва) вызревали идеи сострадания и гуманизма, демокра
Анненкова подобные люди — цвет нации: «...круг, та
*бых* характеров есть *исторический* материал, из котор
жизнь современности. Он уже образовал как лучших
так и лучших гражданских деятелей, и он же в будущ
всего дельного, полезного и благородного» (172).

Позиция Анненкова оказалась близкой известной
го» человека, неоднократно высказывавшейся А. И.
1850-х годов в полемике с Чернышевским и Добролю
стороне революционных демократов была правда пер
программы, пусть утопической (как, впрочем, во м
была их программа нового героя, активной личности
были правы исторически, с точки зрения объективно
вания и функционирования определенного типа рус
характера времени. Анненков во многом прав и в н
личности, близкой по духу ему и его поколению. Н
непосредственному, инстинктивному человеку, порыв
ничены сознательно надетыми на себя «веригами» н
можно считать провидческим.

Статья о рассказах и повестях Тургенева и Л. Тол
подступом к критическому анализу крупных эпическ

lib.pushkinskijdom.ru

шихся в русской литературе, причем Анненков отмечает большое разнообразие и жанровых образований, и авторской манеры, и метода, и характеров персонажей в произведениях современных романистов. Критик стремится найти у писателя какую-нибудь «изюминку», что-то такое, что отличает его от других писателей, создает его неповторимую творческую индивидуальность. Роман А. Ф. Писемского «Тысяча душ» Анненков определил как «деловой», имея в виду, видимо, тот факт, что он посвящен изображению характера делового человека своего времени — Калиновича, истории его жизни и карьеры на фоне обширной картины провинциального и столичного быта. Человеческие качества главного героя романа Писемского для Анненкова оказываются своеобразным аргументом в споре о русском герое, начатом в статье об «Асе» Тургенева. Калинович, в сущности, подтверждает характеристику возможного варианта русской «сильной» личности, предсказанного критиком: он добивается успеха в своей общественно-полезной деятельности, не останавливаясь при этом перед явно аморальными средствами и путями. Этот роман — «история ложного исправителя нравов и гражданских злоупотреблений наших, поддельного государственного человека, г. Калиновича» (173). Особенность таланта Писемского, по мнению критика, — не углубляться в рассуждения, не давать подробных описаний и характеристик, а демонстрировать «целиком образы и фигуры», быть объективным летописцем, принявшим «роль бесстрастного судьи», что, впрочем, не мешает читателю понять героя романа (175).

«Тысяча душ» дает возможность рецензенту поставить вопрос о своеобразии русского общественного романа. Он высказывает предположение, что в русской литературе, в отличие от европейской, создается традиция, «по которой частное событие и сфера отвлеченных вопросов права, психологическая история лица и деловые интересы могут быть примирены и безраздельно попадать в главные пружины романа, не нарушая тем законов свободного творчества». Так было в «эпоху эпическую», когда «отдельный человек и история народа шли дружно обнявшись, где мысли первого составляли содержание последней, где последняя говорила только то, что говорил первый» (179). Удивительное прозрение критика, относящееся, конечно, не только к роману Писемского, но и вообще по меньшей мере к русскому роману 1860-х годов — вплоть до «Войны и мира».

Статьи Анненкова конца 1850-х—1860-х годов — статьи «по поводу», приближающиеся к публицистике. Однако это не значит, что критик изменил своим прежним принципам, он лишь несколько «уступил» духу времени: годы общественного подъема заставили его спуститься с высот художественности на грешную землю. Наряду с прежним пристальным вниманием к нравственно-эстетическим проблемам, к специфике писательской манеры, метода, жанровой природы произведения, в его статьях углублялся анализ соотношения между общественными явлениями и их художественным преломлением в литературе. Во второй половине 1850-х годов, в эпоху начавшегося общественного подъема в России, Анненков в своей критике как будто следовал известному завету В. Г. Белинского, высказанному в 1847 году в статье «Ответ „Москвитянину"»: «Искусство может быть органом известных идей и направлений, но только тогда, когда оно — прежде всего искусство. Иначе его произведения будут мертвыми аллегориями, холодными диссертациями, а не живым воспроизведением действительности».[28]

[28] *Белинский В. Г.* Собр. соч.: В 9 т. М., 1982. Т. 8. С. 324.

lib.pushkinskijdom.ru

Главное внимание автор статьи «Наше общество в „Дворянском гнезде" Тургенева» (1859) уделяет анализу характеров деятелей, представляющих это общество, что дало возможность критику проследить закономерности в формировании героя русской литературы после Гоголя, когда литература получила, по его мнению, «несколько настоящих типов»: «Тип *широкой* натуры, освободившей себя от всякой ответственности перед совестью, тип *ничтожного характера* с сильными претензиями и развитою головой, тип *благонамеренного бюрократа*, загоняющего людей к порядку и добродетели, как стадо, и т. д.» (196—197). Истинная картина «так называемого образованного общества» представлена в «Дворянском гнезде».

Нравственная чистота и цельность характера Лизы Калитиной напоминают критику пушкинскую Татьяну. Заметим, что это сопоставление было предпринято Анненковым задолго до знаменитой речи Достоевского о Пушкине (1880), в которой была подчеркнута близость двух героинь. Со свойственным его литературно-критическим взглядам историзмом Анненков сосредоточился на различиях между героинями Пушкина и Тургенева: «Для того, чтобы Татьяна Пушкина могла превратиться в знакомую нам Лизу, ей нужно было убедиться в бедности и тщете всего, что прежде так томило, волновало и занимало ее» (211). Речь идет здесь об исключительной сосредоточенности пушкинской Татьяны на «истории своей любви» и в конечном счете о ее способности пойти на компромисс. Поведение Татьяны, любящей Онегина и остающейся верной мужу, Анненков осуждает по сути дела так же, как это сделал в свое время Белинский. Кстати, союзник Анненкова по эстетической критике А. В. Дружинин еще в 1856 году в статье «Критика гоголевского периода и наши к ней отношения» достаточно решительно не согласился с подобной трактовкой поведения Татьяны. Анненков к тому же еще актуализирует, осовременивает поведение пушкинской героини, когда подчеркивает, что оно «положительно дурно, если не с точки зрения тех годов, когда творил поэт, то с точки зрения нашей современности, когда многое уразумелось проще и правильнее» и возникла «необходимость возводить до героизма благородные побуждения и... добродетели» (212, 213).

В судьбах Лизы и Лаврецкого критик проницательно заметил не только драму личностей, в нравственном отношении стоящих выше окружающей их среды и объективно отторгаемых ею, но и показатель «болезни общества» (215). Так в понимании Анненкова нравственный анализ характеров и бытовой жизненный материал романа Тургенева смыкаются с социальным.

Статья о «Дворянском гнезде» свидетельствует об известной эволюции взглядов Анненкова на героя русской литературы. Полемика о «лишних людях» здесь как будто продолжается, но приобретает новый характер: критик соглашается с тем, что близкий ему нравственный тип исчерпал себя и должен сойти с исторической арены. Это не столько пересмотр позиции, сколько признание исторического факта, причем сопоставление Лаврецкого с его предшественниками в русской литературе — Чацким, Онегиным, Печориным — оставляет преимущество на стороне Лаврецкого «за обилие содержания, произведенное самим ходом жизни и времени» (211). Главное в судьбе героев Тургенева даже не их драма, а то, что они способствуют «созиданию идеалов жизни на развалинах других идеалов». В развитии общества и личности не должно быть перерыва постепенности, и не случайно «Дворянское гнездо» заканчивается «воззванием к молодому поколению, являющемуся на смену старого с новою жизнью и новыми

lib.pushkinskijdom.ru

понятиями» (219), причем обновление необходимо «всем классам общества, без исключения...» (220).

Утверждая, что Тургенев «Дворянским гнездом» завершил долголетнее обсуждение проблем, рождавших «безвыходные положения», Анненков как будто предсказывает (и подсказывает!) писателю его дальнейшее обращение к новому герою — в романе «Накануне».

Рассуждения критика о герое русской литературы были продолжены в других статьях, причем художественное мастерство писателя обязательно принималось во внимание. Определяя «социальный характер» творчества Помяловского, Анненков в то же время утверждает, что это достойное качество не нашло в его творчестве настоящего художественного решения прежде всего потому, что персонажи (имеется в виду повесть «Молотов») «выросли у самого автора не из поэтического или художественного созерцания жизни, а из головы: это олицетворенные понятия», лишенные «жизненности» и в лучшем случае проявляющие лишь «балетный блеск» (246), и в этом отношении герои Помяловского разительно отличаются, например, от Обломова и Базарова, которые, хотя тоже являются олицетворением идей, убедительны, поскольку «сама мысль, которой они обязаны своим происхождением, родилась из непосредственного созерцания общества, из проникновения... вглубь его психического настроения» (249).

Вопрос о художественной правде в искусстве, о границах фактической достоверности положенного в основу творчества жизненного материала ставится Анненковым на примере анализа «Очерков бурсы» Помяловского, где, как в «Записках из Мертвого дома» Достоевского, сочетаются живая картина ужасного быта, созданная очевидцем, и художественный вымысел. Но если у Достоевского изображение каторги пронизано авторским нравственным идеалом, художественным и философским осмыслением ее, поэтому у него злодеи остались злодеями, «но глубокий психологический анализ уже объяснил и частью смягчил их преступления» (252), то у Помяловского — ничего светлого, никакого проблеска протеста против «свирепости и невежества». «И когда автор показывает нам поколение... обделенное всеми средствами защиты, он... виновен или перед искусством... или перед самим поколением...» (254). Вместе с тем критик отмечает мужество и энергию, честность, с которыми молодой писатель вступает в литературное творчество, отказывается произносить ему окончательный приговор и надеется на дальнейшее развитие его таланта.

Специфический характер «*деловой* беллетристики» с обсуждением «явлений и вопросов общественного быта» выясняет Анненков на примере творчества Салтыкова-Щедрина, казалось бы по своей сути наиболее далекого от эстетических идеалов критика. Гражданское направление, которому верен сатирик, не удовлетворяется «одним... нравственным или художническим значением» изображаемых жизненных фактов, он близок к идеалу «*делового* беллетриста» (276, 277). И оценивается его творчество как будто исходя из особенностей его поэтики, «формы повествовательных размышлений», т. е. сплава художественных зарисовок и публицистики, создающего «характеристический стиль» писателя (278, 279). Художественно-эмоциональное воздействие очерков Щедрина велико, но «в основе его одушевления нет определенного, законченного, установившегося созерцания», и едва ли возможно связать происхождение его с каким-либо глубоко продуманным политическим или социальным учением (280). Это первое замечание о недостаточной идейной определенности автора «Сатир в прозе», но это и зерно, из которого впоследствии проросли

lib.pushkinskijdom.ru

обвинения, высказанные Писаревым и его союзниками по критике (Г. Е. Благосветловым, Н. В. Шелгуновым, П. Н. Ткачевым), в безыдейности, «безобидности» сатирического творчества Салтыкова, в котором якобы преобладает «невинный юмор» над истинным обличением. «Капризная игра юмора» Щедрина не удовлетворяет и Анненкова: сатира, по его мнению, вообще отличается односторонностью и не отвечает «многоразличным потребностям общественной мысли и настоящему ее содержанию» (283). Критик испытывает заметное затруднение в анализе того, что выходит за пределы традиционной эстетической системы.

Гораздо ближе Анненкову Л. Н. Толстой — автор повести «Казаки», относящейся к тому периоду творчества писателя, когда он был достаточно близок к идеалу истинного художника, каким его представляла эстетическая критика. У Толстого тоже есть «постоянная, предвзятая идея», «но способы проводить эту идею в литературу» совсем иные, нежели в «деловой беллетристике». К началу 1860-х годов определилась основная цель писателя, обладающего «даром чрезвычайно тонкого анализа помыслов и душевных движений человека», — «преследование всего того, что ему кажется искусственным, ложным и условным в *цивилизованном* обществе» (287), причем определенного идеала, кроме «влечения к простоте, естественности», автор «Казаков» еще не выработал, хотя его повесть дает хороший нравственный урок русскому обществу, еще не нашедшему единства с народной культурой. В этом критик видит своеобразную актуальность «Казаков», достигаемую не только идеей, но и художественным мастерством — «удивительным сочетанием поэзии с самой жестокой, изобличающей правдой» (300). Художественная правда, основанная на глубоком анализе действительности, — это представление о реализме сохранялось в литературно-критической концепции Анненкова всегда, даже если он в силу объективной необходимости, чаще всего с оговорками, признавал возможность иных творческих принципов, например в той же деловой беллетристике.

* * *

Вопросы историзма литературного творчества затрагивались Анненковым чаще, чем кем-либо из современных ему критиков. Историческая тема, особенности ее воплощения, восприятие современности как составной части истории, соотношение между фактом и вымыслом в художественном произведении — все это критик осмысливает на примере крупных эпических и драматических жанров в современной ему русской литературе. Как своеобразные исторические документы эпохи воспринимал Анненков романы Тургенева «Дым» и Л. Толстого «Война и мир». В соответствии с этим и литературные персонажи интересуют критика прежде всего с точки зрения их способности показать состояние общества. Герои романа «Дым», представляющие эпоху упадка общественных идеалов в пореформенной России, оказались, по его мнению, морально потерянными, лишенными определенной позиции, хотя и обладающими «духом независимости», «разнообразными возможностями» и способностями. Роман демонстрирует кризис идеологии западничества, близкой и автору, и критику, но именно европейская ориентация, не противопоставляемая, а сочетаемая с ценностями «народной мудрости» и «общечеловеческими началами» (348), осталась своеобразным проблеском в «дыму» обесцененного общественного существования. Тургенев своим романом утверждает главное достижение европейской цивилизации: «устройство человеческой

lib.pushkinskijdom.ru

личности, ближайшей среды, ее окружающей... возвышение духовной природы человека вообще» (352). И не случайно общественная история в романе изображается сквозь призму человеческих судеб и характеров, в которых и проявляется драма лишенных идеалов в принципе хороших людей.

Анненков даже в противоречии со своими прежними взглядами в статье «Русская современная история в романе И. С. Тургенева „Дым"» (1867) защищает право автора на односторонность. По его мнению, если бы Тургенев захотел уравновесить свои полемические выпады указанием на утешительные черты, сохраняющиеся в общественной жизни, получился бы у него не роман, а менуэт с взаимными поклонами (362). Движение общественной жизни и развитие литературы приводило прежнего сторонника эстетической критики к признанию возможности и даже необходимости проявления четкой авторской позиции в художественном произведении. Критический метод Анненкова в 1860-е годы явно сближается с методом «реальной» критики, но поскольку последняя, без Чернышевского и Добролюбова, все более склонялась к утилитаризму, оставался для нее чуждым: «догнать» радикализирующуюся критическую программу «реальной» критики (Антонович, Писарев, Зайцев, ранние народники) человеку, сохранявшему верность, пусть уже и не абсолютную, эстетическим принципам, было невозможно. Да и не нужно.

Особое внимание Анненков уделил историческим хроникам А. Н. Островского, Н. А. Чаева, А. К. Толстого. В подобного жанра пьесах, как правило, не может быть традиционного драматического конфликта — он приобретает эпический характер. Нет и глубокой разработки характеров — они или идеализированы, или очернены. Островский в своих хрониках «обратился к поэтическому воссозданию идеалов семейного и гражданского быта, некогда существовавших в стране» (408).

Чаев тоже основное внимание уделяет художественному изображению народной жизни, но при этом, в отличие от Островского, не выдерживает историческую достоверность, конструирует и модернизирует характеры и ситуации. Этнографическая достоверность еще не гарантирует историзм художественной картины, к тому же чисто летописной, идиллической, лишенной живого разнообразия и борьбы страстей и характеров. Все это следствие «не совсем верного представления сущности и целей драматической хроники», понимаемой как народная историческая картина, предназначенная для «разъяснения и столкновения главной темы». Жанр остается определяющим признаком художественного совершенства, не случайно Анненков ссылается на Шекспира и Пушкина — мастеров сочетания «исторического рассказа» с «разнообразными соединениями своей фантазии».[29]

Драматургия А. К. Толстого противоположна Чаеву по соотношению между документами и творческой фантазией: в хрониках Толстого явное господство второй в ущерб историзму. У этих драматургов, в отличие от Островского, не найдена необходимая гармония между вымыслом и летописью, нет меры и ритма, способствующих созданию стройности художественного произведения, близкого и науке, и искусству. В драме А. К. Толстого «Смерть Иоанна Грозного» бросается в глаза заданность авторской идеи, так что сама пьеса становится как бы иллюстрацией к ней. Так эстетический критерий анализа у Анненкова позволяет достаточ-

[29] *Анненков П. В.* Н. А. Чаев. Князь А. М. Тверской. Драматическая хроника 1325—1340 гг. в пяти действиях... С. 21, 22.

lib.pushkinskijdom.ru

но тонко определить и качество рецензируемых пьес, и необходимые пути достижения подлинного историзма в художественном творчестве. Вывод критика: авторам исторических пьес нужно подчинять фантазию законам творчества и истории, не забывать о нравственном уроке, который преподается со сцены, на основании единичных фактов уметь предчувствовать «прошедшее и будущее» (338), но ни в коем случае не увлекаться сочинительством того, что не подкреплено самой жизнью. Сама эстетика А. К. Толстого оказалась несостоятельной, поскольку драматург попытался соединить несоединимое: природу европейской драмы шекспировских времен, базирующейся на глубоком внимании к личности, с русской историей, бытом, имеющими совсем другой характер. Анненков, всегда оставаясь верным реализму, не уставал подчеркивать необходимость для исторической драматургии соответствия историческим реалиям, без чего пьеса будет напоминать оперу, как замечает он по поводу драмы А. Ф. Писемского «Самоуправцы».[30]

Знакомство с литературно-критическим наследием П. В. Анненкова дает возможность определить некоторую закономерность в его развитии: изменения в общественной жизни России и литературном процессе диктовали необходимость все более глубокого осмысления социальной роли художественного творчества. Однако критик остался верен одному из основных принципов эстетической критики, позволявшему отстаивать своеобразие художественно-образного осмысления жизни: содержательности художественной формы. Каждая тема, всякий жизненный материал в произведении искусства реализуются в соответствующей форме. Прежде всего это относится к изображению жизни народа и к исторической теме в литературе. Анненкову не всегда удавалось удачно сочетать анализ эстетический и содержательный (особенно при характеристике сатиры, поэтику которой он оценивал на основе традиционных художественных норм), но в целом критик, пожалуй, последовательно стремился реализовать завет, данный русской критике Белинским: объединить существовавшие порознь исторический и эстетический методы критического анализа, создать способ целостного анализа художественного произведения. Потребность такого метода остро ощущалась русскими литераторами в середине XIX века, о чем свидетельствует, например, письмо А. Майкова Я. Полонскому от 2 марта 1858 года: «...критика должна быть историко-эстетической и психологической. Без исторического элемента, то есть без отношения ко времени, настоящему или прошедшему, один эстетический взгляд недостаточен, равно как недостаточно рассматривать произведение без отношения его к психологическим вопросам, как тем, на которых автор строит свое создание, так и без внимания к тому психологическому личному его побуждению, которое дало бытие этому созданию».[31] В этом направлении и развивалась критика Анненкова.

Критику Анненкова невозможно отнести к явлениям первой величины. До него, рядом с ним, после него были более яркие, блестящие фигуры. Несопоставимо, например, с Чернышевским, Добролюбовым, Писаревым его влияние на умы, эстетические симпатии его современников. Его спокойно-академические статьи бледнеют рядом с едкими, гневными, отточенными «до блеска и остроты ножа» выступлениями критиков «реального» направления. Бесполезно искать в его статьях и парадоксально-романтических откровений «органической» критики. В нем даже нет пуб-

[30] Письма П. В. Анненкова А. Ф. Писемскому // Новь. 1888. № 2. С. 200.
[31] Цит. по: *Зельдович М. Г.* Указ. соч. С. 61.

lib.pushkinskijdom.ru

лицистического задора, который нет-нет да и прорывался у Дружинина. Но у него есть одно драгоценное качество, в котором всегда у нас ощущался и ощущается до сих пор дефицит: доброжелательное и заинтересованное отношение к мнению оппонентов, умение вслушиваться в голоса критиков разных направлений и извлекать из них здравое начало. Критика Анненкова — естественный и здоровый противовес всякого рода крайностям, эстетическим, нравственным, социальным. И в этом своем качестве она и поучительна, и современна.

lib.pushkinskijdom.ru

*А. И. МИХАЙЛОВ*

# СКАЗОЧНАЯ РУСЬ АЛЕКСЕЯ РЕМИЗОВА

Из всех образов России, созданных русскими художниками, одним из наиболее национально-самобытных (в силу своей фольклорности) является его воплощение в творчестве А. М. Ремизова доэмигрантского периода. Это образ России, лишенный даже малейшего признака рассудочности или декларативности, без чего не обходились некоторые писатели. Свое глубоко интуитивное, исключающее какие-либо объективно-логические определения восприятие он выразил словами, высказанными в период разлуки с родиной: «...какая она такая Россия, чем живет и куда путь держит, как по-людски ответишь!»[1]

Не обладая способностью «рассуждать» о России, Ремизов зато сумел изобразить ее настолько самобытно, что созданный им образ по праву вошел в отечественную литературу как ремизовская Русь. Относится это прежде всего к той сказочной, мифической Руси, которая была воссоздана художником из неисчерпаемых сокровищ глубинного моря народной поэзии. О ней и пойдет речь в настоящей работе.

Как в волшебном мире билибинской сказки эта ремизовская Русь статична и полна загадочной прелести. Кажущаяся, что называется, «нерукотворной», она является не столько созданием художника, сколько мозаикой, собранной им из многочисленных источников народной поэтической культуры. Впрочем, Ремизов был не только собирателем драгоценных крупиц этой культуры, но и, по своему происхождению и воспитанию,[2] ее носителем, а в силу этого и проводником, что не замедлило

---

[1] *Ремизов А.* Крашеные рыла: Театр и книга. Берлин, 1922. С. 120.

[2] Написавший в 30-е годы, несомненно, самое глубокое исследование о творчестве Ремизова русский философ-эмигрант И. А. Ильин следующим образом характеризовал родное писателю Замоскворечье, сформировавшее его художественный мир: «Веками это Замоскворечье было гнездом народнейшего, коренного и консервативного купеческого слоя, который был как бы сердцем, истоком и живым водохранилищем торговой православной Руси. Здесь хранились древние нравы и уклады, связанные с церковностью, а нередко и со старообрядческой церковностью; они хранились и в большом, и в малом, и в священном, и в пустяковом, как бы некая основа жизни и сокровище. ⟨...⟩ Это среда, где „сон", сказка, священная легенда и дурная примета — принимались и толковались с одинаковой опасливой серьезностью; где благоговейно чтили Церковь и Писание — и незаметно напитывались церковнославянской словесностью, со всем ее обще- и древлеславянским богатством и парением; где царил великолепный и певучий, „желанный" московский говор и выговор, воспринятый и утвержденный Императорским Московским Малым Театром; где этот язык шел прямо „из нутра", свободно отчеканивая и темпераментное новословообразование, и крепкую, зазорную ругань, и солено-горькую, гвоздем впивающуюся пословицу, часто мудрую и всегда лаконичную, и — художественно проникновенную молитву. Это среда, где не было религиозных сомнений, но где в то же время верили в гадание — на гуще, на картах, на бобах, с зеркалом, петухом, кольцом, оловом, воском, в бане, у амбара и с уличным окликом встречного человека; где верили до страха, до муки и пота — и в домовых, и в ведьм, и в чертей, которых явственно ловили на себе с перепоя... и во всю тысячелетнюю нежить и нечисть русского мифа; где странники и странницы, чудотворцы, знахари, бабки, монахи и всевозможные юроды — принимались, привечались, кормились-поились, выслушивались, нагоняли страх, отгащивали свое и плелись дальше, — с их темными речами, вещаниями, присловиями и несмыслиями. Все, вместе взятое, —

lib.pushkinskijdom.ru

проявиться во влиянии глубинно-национального мироощущения писателя на творчество его современников, например Александра Блока. Понятно, что влияние это в советском литературоведении долгие десятилетия истолковывалось исключительно отрицательно. Так, справедливо отмечая, что интерес Блока к ремизовскому творчеству был основан на поиске «народной почвы» в «фольклоре, сказках и поверьях», самого Ремизова — как знатока этой «почвы» — литературовед рапповской ориентации Г. Горбачев в 1933 году назвал «примитивным мистиком и реакционным „народником", окуровцем».[3] Подобным же определением сопровождается и упоминание о Ремизове в примечаниях к собранию сочинений Блока в восьми томах: «...писатель-символист, прозаик и драматург, особенно охотно разрабатывавший темы и мотивы сказочного фольклора, истолковывая их в мистическом, реакционном духе».[4] Правда, в более поздних публикациях и исследованиях литературного наследия Блока, приближающихся уже к нашему времени, эта оценка начинает существенно меняться, — здесь уже указывается «на бесспорную роль Ремизова в становлении такой кардинальной поэтической темы зрелого Блока, как тема России».[5]

Ремизовская глубинная Русь, хотя ее и постигла судьба погрузившейся на дно океана Атлантиды, вопреки политизированному литературоведению, не канула окончательно в лету. Интерес к ней никогда не пропадал у советского читателя, как ни предостерегали его от православных и языческих корней прошлого. Уже к концу 70-годов, правда со старательными оговорками во вступительной статье, выходит первый советский томик произведений Ремизова, еще осторожно названный «Избранное».[6] Постепенно назревавший и, наконец, к последнему десятилетию XX века разразившийся в России очередной катаклизм поднял, можно сказать, целую издательскую бурю вокруг ремизовского наследия. С 1988-го по 1994 год вышло более десяти весьма содержательных по жанровому многообразию книг писателя. На обложках они говорят о себе уже не поджатыми губами «Избранного», а по-народному красочным языком самого автора, названиями его произведений.[7]

И несомненным центром внимания нынешнего читателя, с таким запозданием открывающего для себя ремизовский мир, является заманчивее и ярче всего проступающая из него глубинная сказочная Русь, которую и сам писатель неизменно видел перед собой на протяжении всех лет

---

целое озеро народного быта, народной были и небывальщины; богатство предчувствий, страхов и видений: родник русско-народного слова и мечты, струящий свои фонетические и мифологические воды через века в века» (*Ильин И.* Творчество А. М. Ремизова // Ильин И. О тьме и просветлении: Книга художественной критики. М., 1991. С. 89—90).

[3] Письма Александра Блока к А. Ремизову и П. Карпову / Вступ. ст. Г. Горбачева // Литературный современник. 1933. № 5. С. 141.

[4] *Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1960. Т. 2. С. 382.

[5] *Блок А.* Переписка с А. М. Ремизовым (1905—1920) / Вступ. ст. З. Г. Минц // Лит. наследство. 1981. Т. 92. Кн. 2. С. 63.

[6] *Ремизов А. М.* Избранное. М., 1978 (Сост., подгот. текста, вступ. ст. и коммент. Ю. А. Андреева).

[7] См.: *Ремизов А. М.* 1) Неуемный бубен. Кишинев, 1988 (Сост., вступ. ст. и коммент. В. А. Чалмаева); 2) Огонь вещей. М., 1989 (Сост., вступ. ст. и коммент. В. А. Чалмаева); 3) Крестовые сестры. М., 1989; 4) В розовом блеске. М., 1990 (Сост., вступ. ст. и примеч. В. А. Чалмаева); 5) Повести и рассказы. М., 1990 (Вступ. ст. и примеч. М. В. Козьменко); 6) Взвихренная Русь. М., 1990 (Вступ. ст. и коммент. В. А. Чалмаева); 7) Взвихренная Русь [Подстриженными глазами; Взвихренная Русь]. М., 1991 (Вступ. ст. Б. В. Аверина и И. Ф. Даниловой); 8) Избранное. Л., 1991 (Примеч. и послесл. А. А. Данилевского); 9) Царевна Мымра. Тула, 1992 (Вступ. ст. и коммент. В. А. Чалмаева); 10) Сочинения: кн. первая — Звенигород окликанный, кн. вторая — Круг счастья. М., 1993 (Сост., предисл. и коммент. А. Н. Ужанкова); 11) Павлиньим пером. СПб., 1994 (Сост., вступ. ст. и примеч. Н. Грякаловой).

lib.pushkinskijdom.ru

эмиграции. Да этот мир и действительно является самобытным и воздействующим на духовную память соотечественников писателя, благодаря чему он в ней и останется.

Однако поначалу литературный путь отверженного пасынка купеческой Москвы начинался отнюдь не с тропинки, уводящей в сказочную Русь. Увлечение идеями социал-демократии, участие в политической демонстрации, стоившее Ремизову (бывшему тогда вольнослушателем Московского университета) пятилетней высылки в Пензу, а затем на Русский Север, — все направлялось, казалось бы, к тому, чтобы пробуждающийся дар писателя развивался в русле критического реализма с доминирующим в последнем мотивом социального протеста. Так оно, впрочем, отчасти и получилось. В ранних повестях «В плену» (1903) и «Эмалиоль» (1909) жизнь арестантов изображается в духе Достоевского. В своем первом большом романе «Пруд» (1905), этой, по словам И. А. Ильина, «эпопее зла», Ремизов, сгущая краски, рисует картину безысходной русской действительности. В этой же тональности написаны повести «Часы» (1908), «Пятая язва» (1912) и «Канава» (1918). Все они представляют собой ту часть творчества писателя, которая, по определению исследователя, «развивалась под знаком декадентско-бунтарского неприятия окружающей действительности, отвращавшей его своим антигуманным характером, навязанным ей, как мнил Ремизов, свыше — некоей злой надмирной волей».[8]

Но вместе с этим художественный дар Ремизова проявился и в совершенно ином направлении, учитывая которое М. Горький поставил его позже рядом с Лесковым как равным ему «обладателем сокровищами чистого русского языка»,[9] которые он собирал, по свидетельству современника, не только из редких старинных книг, но и «подбирая и записывая каждую кроху в деревне ли, в вагоне ли железной дороги или в городе».[10] Эти-то «сокровища чистого русского языка» и стали материалом для воссоздания Ремизовым мира мифической Руси, нашедшего свое яркое воплощение в первых двух книгах этого направления «Посолонь» и «Лимонарь» (обе вышли в свет в 1907 году). За ними следует целая вереница книг, созданных на основе народных сказок, легенд, преданий.

Приступая теперь к рассмотрению этой воплощенной в творчестве Ремизова «второй стихии жизни», представляющей собой языческую, таинственную и дикую, фантастическую «волшебную Русь», необходимо задаться вопросом, могла ли выявить себя во всем своем богатстве ремизовская народно-поэтическая сокровищница в произведениях, изображающих современную жизнь русского человека, придавленную «злой надмирной волей»? Разумеется, нет. Эта жизнь потому и была безысходной, что не имела выхода к стихии национального бытия, уже запечатленного в творениях народного духа, в его самобытном, глубинном слове. Народные сказки, легенды, апокрифы и являлись теми творениями, в которых отобразился идеал народа, его вера, правда и суд. Разуверившись в возможности победы добра над злом в исторической действительности, Ремизов обращается к той области человеческой деятельности, где эта победа осуществляется в сфере непреходящих духовных ценностей, в образах народной поэзии, символике и мифах.

Сопричастность писателя этим ценностям была глубоко органичной.

---

[8] *Данилевский А. А.* О дореволюционных «романах» А. М. Ремизова // Ремизов А. М. Избранное. Л., 1991. С. 596.

[9] См.: *Федин К.* Горький среди нас. М., 1968. С. 239.

[10] *Городецкий С.* Ближайшие задачи русской литературы // Золотое руно. 1909. № 4. С. 73.

lib.pushkinskijdom.ru

Неоднократно упоминает он свою кормилицу, калужскую крестьянку, песенницу и сказочницу: «...и меня не отделить от нее... образ моей кормилицы — Евгении Борисовны Петушковой — живет для меня в моих книгах-сказках: *Докука и балагурье* и *Русские женщины*. А с ними неотделим образ: Россия».[11] И далее Ремизов признается, что его интерес к апокрифу пробужден семейными преданиями и детскими впечатлениями от общения с выходцами из народной среды. Ясная же русская речь, помимо кормилицы, няньки, в нем еще и от «Найденовских фабричных, Всехсвятских огородов, Андрониева монастыря и московских улиц».[12] Еще с античности живет образ поэта не только как вдохновенного богами избранника и счастливца, но и как неутомимой пчелы, собирающей по капле свою взятку с цветов народной поэзии. Таков был Ремизов, умевший ощущать живой отзвук давно, казалось бы, окаменевшего словесного памятника. О книге «Житие протопопа Аввакума» он пишет: «Склад ее речи был мне, как столповой распев Московского Успенского Собора...»[13] Так определял он свои художественные истоки, имея полное основание отметить: «И когда уж в Петербурге я очутился в литературных кругах, меня поразила и бедность словаря и неправильность речи. И это обернулось против меня».[14]

Ремизов очень тонко определил своеобразие своих фольклорных интерпретаций. Когда, по словам писателя, он читал сказочные тексты в том или ином этнографическом сборнике, ему казалось, что где-то рядом звучит голос его кормилицы. Ремизовский вариант народной сказки — не что иное, как попытка воспроизвести этот едва уловимый, слышанный когда-то в детстве неповторимый голос. В своих интерпретациях Ремизов стремился восстановить некую первоначальную «правду» искаженного за давностью времени легендарного «события», каким бы мифическим оно ни казалось, свидетельствовать о нем с позиции очевидца. В соответствии с этим упор в ремизовских пересказах делается не на сюжет фольклорного или апокрифического текста, а на воспроизведение сопутствующего ему особого, можно сказать, интимного поэтического настроения.

Так, в книге «Посолонь», основанной на разработке фольклорных мотивов, автор как бы ставит цель «воплотить», «вочеловечить» все те малопонятные существа и образы, которые неотчетливым, как бы случайным штрихом промелькнули на поверхности безбрежного моря народной поэзии. К их мимолетности художник добавляет штрихи собственной фантазии, в результате чего возникает целый мир, которому Ильин дал следующее определение: «Русская сказка, да и вообще настоящая народная сказка всегда хочет выразить что-то своими образами; она имеет некий эпически-предметный заряд; она никогда не порывает окончательно с некоторым правдоподобием. Тогда как у Ремизова можно найти такие прихотливые вихри полусобытий, такие оборванные гирлянды невообразимостей, такое нагромождение неправдоподобия, что читателю остается только диву даваться. И тем не менее его фантастика близка русской народной сказке, именно тем образным узлам, тем сгусткам химерического видения, в которых миф приближается к галлюцинации, а галлюцинация навязывается читателю раз на всю жизнь».[15]

---

[11] Книга «Подстриженными глазами» цит. по: *Ремизов А.* Взвихренная Русь. М., 1991. С. 38. Курсив автора.

[12] Там же. С. 79.

[13] Там же. С. 103.

[14] Там же. С. 79.

[15] *Ильин И.* Творчество А. М. Ремизова. С. 84.

lib.pushkinskijdom.ru

Делая попытку доискаться психологических корней ремизовского сказочного мира, Ильин далее пишет: «Может быть, вернее и лучше всего подходить к фантастике Ремизова не от других авторов, а от долитературных богатств докультурного человека, от того „материала" образов, которым полна испуганная и колдующая душа первобытного существа, склонного олицетворять все и не знающего потом, как заклясть жуткое детище своего собственного олицетворения. Сказки, мифы, легенды; апокрифы христианские и особенно византийские; смутные, недорожденные образы, скрытые в „цветущих садах народного словотворчества" (фольклор!); чуть видная нежить примет, обычаев, обрядов, бытовых преданий, шуток, поговорок, пословиц, поверий, суеверий, ведовства и колдования — словом, все то, что живет в подполье всенародного сознания в неоформленном виде и то грезится в сумерках, то снится по ночам, то зрится в страшных мороках, то тревожит душу поэта, — вот скопище и обиталище ремизовских видений и повествований. И чем чуднее обитатели этого жилища, тем они ему милее. И то, что ему мило, — цветет у него во всей неуемно бродящей, играющей, поющей и творящей силе русского литературно грамотного, а подчас и долитературно безграмотного языка. Ремизов не только напитан, но и пропитан всем этим. Этим бродящим и вечно не перебродившим вином — он упился допьяна. Он „пьян" иррациональной стихией русского мифа, русского воображения, русско-сказочного небывалого быта и русского языка».[16]

Вся языческая и христианская мифология в книге «Посолонь» предстает отчасти и как достояние детского воображения. Не случайно сами же дети выступают здесь в качестве действующих лиц. Проводы Костромы, сочетающиеся с проводами русалок (перед Петровым днем — 29 июня по ст. ст.), когда-то представляли собой аграрный праздник, о котором исследователь писал: «Под этим названием в некоторых местностях России ⟨...⟩ в старину совершалось целое народное празднование, отличавшееся различными народными играми, а в настоящее время ⟨...⟩ превратившееся уже в скромную детскую игру...»[17] В соответствии с порядком детской игры Ремизов строит композицию своего «игрового» рассказа «Кострома», наделяя образ малопонятного уже персонажа чертами привлекательного для детей лукаво-обаятельного существа: «...брюшко у Костромы мяконькое... На то она и Кострома-Костромушка... лежит, лежона-нежона, нежится, валяется... — Дома Кострома? — Дома. — Что она делает? — Померла... И вдруг раскрывает Кострома свои мертвые глазыньки, пошевеливает желтеньким усиком, — ам!»[18]

Существенно также и то, что художник пытается воссоздать этот ушедший, окружавший когда-то тот или иной фольклорный персонаж мир в цельности, представляя его, например, в неразрывном единстве с природой. Чаще всего эти образы подобны наивным представлениям патриархального человека о мире.

Заботясь о том, чтобы не исказить, не отпугнуть этот как бы волшебством заполученный в наш век из прошлого сказочный мир излишней литературностью его изображения, Ремизов старается насытить духом народного мироощущения саму словесную ткань своих интерпретаций, для чего в изобилии вводит в нее элементы живой крестьянской речи. Следит он также и за тем, чтобы изображение, например, пейзажа, не

---

[16] Там же. С. 85.
[17] *Покровский Е. А.* Детские игры, преимущественно русские. М., 1887. С. 197.
[18] *Ремизов А.* Посолонь. М., 1907. С. 7.

lib.pushkinskijdom.ru

разрушало понятную детскому воображению иллюзию сказочности: «...там за болотом, за лесом Егорий кнутом ударяет... А над полем и полем, лесом и лесом прямо над Костромушкой — небо — церковь хлебная, калачом заперта, блином затворена».[19]

Наряду с увлекательным сюжетом, пейзаж составляет самую значительную сторону сказочных зарисовок этой книги. Ремизов не описывает, а показывает картинку природы, сопровождает ее как бы невольно оброненными словами, скажем, какой-нибудь вышедшей погреться на крыльцо или завалинку деревенской старухи: «Теплынь-то, теплынь, благодать одна!» (С. 6; «Кострома»); или, если бы она рассказывала о чем-нибудь, случившемся с нею лично: «Темь, ни зги не видать... А дождь так и сеет и сеет... Вольному воля, спасенному рай...» (С. 36—37; «Троецыпленница»). Интонация бабушкиного рассказа или сказки неизменно отзывается во всех ремизовских пейзажных зарисовках: «С горки на горку, с ветлы до ветлы примчался ильинский олень, окунул рога в речке, — стала вода холоднее» (С. 26; «Борода»), «Стукнул последний красный денек» (С. 30; «Бабье лето»). И даже там, где изощренная метафора явно выдает художника-модерниста, все-таки в целом образ соотносится с поэтикой загадок и картинной звукописью народной речи: «И *дикая кошка* — желтая иволга — унесла на клюве вечер за шумучий бор» (С. 21; «Купальские огни»).

Ремизов не столько описывает какой-нибудь обрядовый или игровой эпизод, сколько воссоздает его поэтическую атмосферу, которую не могли донести скупые строки фольклорной записи. Что переживали, например, девушки, совершая обряд кумления, какой окружал их пейзаж, как гармонировал он с их настроением? — «Ушли обнявшись девочки с речки, закатилось солнышко. Вышла из бора старая старуха Ворогуша, пошла с костылем по полю. Преклонялось поле, доцветал хлеб. Перехожая звездочка перешла к горе-круче, заблистала синим васильком. Плыли веночки, куковала кукушка» (С. 14; «Кукушка»). Своим художественным зрением писатель как бы пытается пробить некую толщу, сквозь которую тот или иной фольклорный образ просвечивает неясно, тускло. Что такое, например, в своем живом воплощении «водяники»? А вот: «Вылезли на берег водяники, поснимали с себя тину, сели на колоды и поплыли» (С. 12; «Гуси»).

А то есть еще в заговорах на детский плач какие-то «криксы-вараксы». Что это такое? Изображая буйную купальскую ночь, художник находит и для них уголок: «Криксы-вараксы скакали из-за крутых гор, лезли к попу в огород» (С. 22; «Купальские огни»). А что может в такую ночь делать леший? Он «крал дороги в лесу да посвистывал» (Там же). Как выглядел оставленный на поле жницами последний символический пучок колосьев («велесова борода»), вокруг которого начинался обрядовый хоровод? — «Село за орешенье солнце, тучей оделась заря. А Борода в васильках разгорается». И тут же проходит рефреном через всю зарисовку заклинание: «Нивка, отдай мою силу!.. Горит борода, горит хоровод» (С. 27; «Борода»). А вот Кикимора, которую народная фантазия наделила чертами неприятными и страшными. Ремизовым же она увидена по-своему, — как существо проказливое и озорное: «На петушке ворот, крутя курносым носом, с ужимкою крещенской маски, затейливо Кикимора уселась и чистит бережно свое копытце... — Тьфу! ты, проклятая! — отплевывался прохожий. — Га! ха-ха-ха! — и только пятки тонкие свер-

[19] Там же. С. 8. Далее ссылки на это издание даются прямо в тексте с указанием номера страницы и названия рассказа.

lib.pushkinskijdom.ru

кнули за поле в лес сплетать обманы, причуды сеять, и до умору хохотать».[20]

При всем глубоком внимании Ремизова к фольклору, последний интересовал его не в полном жанровом составе. В стороне оставался, например, героический эпос и, за незначительным исключением, жанры сатирические. Вероятно, в силу представления о них как об отображающих преходящие явления национальной жизни. Большее же внимание было обнаружено к тем направлениям народной словесности, в которых находили выражение ее наиболее универсальные, незыблемые формы, а также раздумья русского человека о вечных противоречиях бытия. Отсюда интерес писателя к языческой мифологии с ее поэтической демонологией и земледельческой магией, что уже отмечалось нами в «Посолони», и к сказкам, легендам, народному театру, апокрифам.

Последние с их остродраматическими библейскими сюжетами, основной темой которых является борьба добра со злом (в христианском понимании), представляли собой особенно благодатный материал для писателя. Они привлекали и своими богатейшими национально-образными, словесными ресурсами. Им посвящена вторая, изданная вслед за «Посолонью» в том же 1907 году, книга Ремизова «Лимонарь, сиречь Луг духовный».

Примечательнейшей стороной апокрифов является то, что библейские и евангельские легенды (о рае и аде, Христе, святых и конце мира), отрываясь от далеких и темных для крестьянского уразумения первоисточников, наивно и непринужденно переносятся на русскую национальную почву. Пространный авторский комментарий к «Лимонарю» свидетельствует о повышенном интересе художника именно к этой стороне жанра апокрифа. О собственно назидательной его сущности, равно как и о первохристианских источниках, почти не говорится. Но зато приводятся сведения о вертепном воплощении апокрифа «О безумии Иродиадином» в Сибири, о вольных домыслах народа относительно крещения Христа (крестила его, де, сама Богородица, а Иван Креститель был только кумом, а то еще поначалу кандидатом в крестители предполагался Никола Милостивый), о соединении в народе двух календарных Иванов (летнего «Крестителя» и зимнего «Богослова») в одно лицо и многое другое, обнаруживавшее глубокое знание писателем именно народной версии христианских сюжетов. Не без явного удовольствия он комментирует: «Пьют и едят в Иродовом дворце по русскому. Обычаи в корне „русские"; не русские — западные — вводятся для выделения Иродовой поганости-чужеземства...»[21]

Интерес Ремизова именно к национальной стороне апокрифа подкрепляется постоянными ссылками на капитальные труды исследователей русской этнографии, народного мировоззрения и фольклора: летописи, словарь Даля, исследования Терещенко, Снегирева, Щеголева, Потебни, Аничкова, Владимирова, Шейна, Тихонравова, Буслаева, Афанасьева, Мансветова, Бессонова, Потанина. Заботясь о лингвистических аргументах, он пускается в объяснение этимологии слов «овсень», «корочун», проникает в историю скоморошества на Руси и еще глубже, — в византийскую праздничную обрядность.

В стилистическом отношении все шесть апокрифических текстов «Ли-

---

[20] Цит. по: *Ремизов А.* Сочинения. СПб., 1910. Т. 6. С. 56. В этот том книга «Посолонь» вошла в дополненной редакции.

[21] *Ремизов А.* Лимонарь: сиречь Луг духовный. СПб., 1907. С. 113.

lib.pushkinskijdom.ru

монаря» представляют старо- и новозаветные сюжеты, наделенные русскими реалиями. При этом то, что в свое время являлось для народа следствием наивного незнания подлинных источников христианских сюжетов, Ремизов использует как специальный поэтический прием.

Предавая забвению религиозную основу христианской легенды, народное воображение, по Ремизову, сохраняет для себя только обобщенно-этический смысл, конфликтно-драматическую канву легендарного сюжета. Так, в апокрифе «О проклятии Иродиадином» обыгрывается известный эпизод усекновения главы Иоанна Крестителя. На русскую почву и далее на ремизовский «луг духовный» он переносится с существенными изменениями и дополнениями. Наряду с евангельскими персонажами — Иродом, Иродиадой, Иоанном и Магдалиной — в повествовании участвует и весь рождественский колядовочный штат: скоморохи, глумцы, кони, волки, старухи, козлы, туры, турицы, береза-коза, медведи; слышится игра гуслей, сопелей; Иродово обиталище описывается как златоверхие терема с железным тыном — реалии русской волшебной сказки. Да и сами евангельские персонажи наделены здесь теми или иными эпитетами, заимствованными из национального фольклора: Ирод — он же и «поганый козар», Иродиада — как, вероятно, отзвук проклятой в народе Марины Мнишек и одновременно героини гоголевской «Страшной мести» — «красная панна».

Ремизову, несомненно, была хорошо известна драма О. Уайльда «Саломея» на эту же евангельскую тему. Но какое различие в ее интерпретации этими двумя художниками! Как бы отталкиваясь от «христианской фантазии, всегда жестокой и всегда мстительной» (К. Бальмонт), английский символист, певец рафинированной красоты, превращает эпизод Нового завета в знакомый западной литературе трагический сюжет о неразделенной демонической любви. И совсем другое у Ремизова. Народ и лукаво присоединяющийся к нему художник даже толком и не знают, по чьей просьбе, жены деспота или его падчерицы, отрубают праведнику голову. Но завершается апокриф в духе народных представлений о победе добра над злом как установлении высшей нравственной справедливости, а именно карой Ирода, которого живым съедают черви, и Иродиады, превращенной в буйный снежный вихрь.

Но не только этические, а и, так сказать, космогонические интересы патриархального крестьянства учитывает автор, интерпретируя христианский сюжет в духе мифологического мышления народа. Вот, оказывается, каким образом возникли зимние послерождественские метели: бог проклял Иродиаду и превратил ее в вечную «плясовицу», поскольку, прельстясь именно ее пляской, отважился неразумный царь на святотатство: «Несется, неудержимо, навек обращенная в вихорь — буйный вихорь — плясовица проклятая и пляшет по пустыне, вдоль долины, вверх горы, — над лесами, по рекам, по озерам, по курганам, по могилам, по могильным холмам, по могильникам».[22] Мысль об объяснительном значении апокрифов подчеркивал современник писателя Е. Аничков: «...народные легенды о святых возникли и развивались на русской почве в связи с народным календарем, отвечая потребностям олицетворения. Отвлеченное представление становилось конкретным образом... Над обрядовым сознанием строился миф, как украшение, как додаток, как объяснение».[23]

---

[22] Там же. С. 24.

[23] *Аничков Е.* Христианские легенды в народной передаче // История русской литературы. М., 1908. Т. 1. С. 109.

lib.pushkinskijdom.ru

Уже в самом названии ремизовского апокрифа как бы заключено пытливое внимание патриархального крестьянина к окружающему миру: «О месяце и звездах и откуда они такие». Оказывается, образовались из богородицыной пряжи. Или: «Отчего нечистый без пят и о сотворении волка». Волк, оказывается, откусил их нечистому, пока тот забирался, пытаясь спастись от него, на дерево. Так в апокрифах окрестьянивались, одомашнивались сюжеты далеких, подчас темных христианских преданий, подобно тому как обживалось загадками мироздание. Почти все реалии христианской легенды либо заменяются реалиями крестьянского фольклора, либо сближаются с ними: ключи апостола Петра, райского ключаря, одно и то же, что и «ключи» в загадке о росе, которые потеряла «заря-заряница». Проклятый Иуда пакостит и на том свете: крадет у оплошавшего апостола Павла ключи и похищает из рая все его блага: «Забрал Иуда солнце, месяц, утреннюю зарю, престол Господа, купель Христову, райские цветы, крест и миро, да с ношей в охапку тем же порядком прямо в ад-преисподнюю. И наступила в раю такая тьма, хоть глаз выколи, ничего не видать. А в аду такой свет, так ясно и светло, даже неловко».[24] Кому этот эпизод не напоминает известный в фольклоре едва ли не всех народов сюжет о временном захвате силами зла сил добра, света, в свое время обыгранный Гоголем в «Ночи перед Рождеством». Но недолговечным оказалось торжество Иуды, — разгневанный Илья-пророк громит этот ад вместе с находящимся в нем христопродавцем. Достается при этом персонажу и совершенно иной, не христианской мифологии: «И крестом распростертая в алтаре у престола черная — убита громом Баба-яга».[25] И не только Баба-яга. Наряду с христианскими персонажами в апокрифах Ремизова встречаются и «шершавый пастушонок Елька», и «Лесной Ох», и Гог с Магогой, и Вещица, и все поименно двенадцать с половиной лихорадок.

«Самое драгоценное, — отмечал в своей рецензии на «Лимонарь» С. Городецкий, — ⟨...⟩ то, что он воскрешает живой, самобытный трепет нации, воспринимающей чужие легенды, как формы, и наполняющей его своим животворным дыханием».[26]

И действительно, сквозь библейскую панораму ремизовских апокрифов неизменно просвечивает пейзаж Руси. Птицы, например, в царство Ирода летят из русского сказочного Ирья, осень изображается такими лаконичными, но много говорящими русскому сердцу словами: «Осень. Осенины. Синие вечеры». Гнев Ильи Пророка разражается именно над крестьянскими угодьями: «Хлещут ливни, валят копну за копной, захлещут до корня». Апокрифический вариант казни и воскресения Христа — как растворения его телесной и духовной сущности в мироздании — изображается в соответствии с божественной космогонией в духовном стихе о «Голубиной книге»:

Солнце красное от лица Божья,
Млад светел месяц от грудей Божьих,
Звезды частые — оны от риз Божьих,
Зори светлые от очей Божьих...[27]

У Ремизова: «Вскликнулись, взбросились бесы, совлекли со Христа плащаницу, разделили пречистое тело: плоть — земле, кровь — огню, кос-

[24] *Ремизов А.* Лимонарь. С. 43 («Гнев Ильи пророка»).
[25] Там же. С. 53.
[26] *Городецкий С.* Ближайшая задача русской литературы. С. 72.
[27] Стихи духовные. СПб., 1912. С. 9.

lib.pushkinskijdom.ru

ти — камню, дыхание — ветру, глаза — цветам, жилы — траве, помыслы — облакам, пот — росе, слезы — соленому морю».[28]

Наиболее полный контакт с миром нравственных воззрений и поэтических представлений народа обретен Ремизовым в книге сказок «Докука и балагурье» (1914). Все ее тексты основательно документированы относительно своих источников, первое место среди которых принадлежит знаменитому сборнику Н. Е. Ончукова «Северные сказки», составленному из его собственных записей, а также записей А. А. Шахматова, М. М. Пришвина, Д. Георгиевского (всего 303 текста). Свою книгу Ремизов строит в расчете на широкий охват народно-сказочной тематики, выделяя следующие разделы: «Русские женщины» (о разных женских характерах), «Воры», «Хозяева» (о нечисти), «Мирские притчи» (назидательного содержания), «Глумы» (о чудесах) и выделенные в специальный раздел две сказки о царях. Пересказавший услышанные им от народа сказки автор в конце своей книги пишет: «...поклонюсь всему русскому народу за его докуку умственную и балагурье веселое».[29] Многие сказки из ончуковского сборника переходят в ремизовский даже без изменения заглавия: «Хлоптун», «Христов крестник», «Мужик-медведь», «Ослиные уши», «Мышонок», «Ворожея», «Берестяный клуб», «Вор Мамыка», «Небо пало» и мн. др. Разумеется, не сходством или отличием заглавий определяется степень самостоятельности ремизовской сказки относительно записи ончуковского сборника.

При всем тематическом разнообразии сказок Ремизова все они объединены некой доминантой, которая обнаруживает себя в таких, например, словах о смерти царя в сказке «Лигостай страшный»: «...и остался царь один, не царь — душа человечья».[30] Тревога за человечью душу и составляет духовно-нравственную доминанту ремизовского сказочного репертуара.

Какими путями своего земного удела проходит эта самая «душа человечья»? Правды или неправды, зла или добра, любви или ненависти, смирения или насилия? Ответить на этот вопрос нелегко, так же как нелегко проследить, собственно, и само движение души в ее противоречиях, колебаниях между этическими полюсами. Издавна народная фантазия выработала универсальную систему поэтических, условных ориентиров, с помощью которых только и можно как-то определить неровный земной путь человеческой души. Бог и дьявол, святые и нечисть, всевозможные олицетворения и аллегории добродетелей и пороков, символы жизни и смерти, духа и материи — вот эти ориентиры. Судьба души какого-нибудь бедняка, равно как и царя, совершается здесь во вселенском масштабе с привлечением всех полярных как реальных, так и фантастических сил.

Все в сказке имеет первостепенное и глобальное значение, коли дело касается человеческой души, будь это душа глупого богача или старичка Семена, невзначай проронившего бездоказательное обвинение («Берестяный клуб»). В избытке проявляет себя в этих сказках нечистая сила. Но ведь она губит не всякого встречного, а только того, у кого обнаруживается тот или иной душевный изъян, порок. С корыстолюбивым стариком Тихоном, уступившим молодежи для беседы свою избу, девки расплачиваются ворованной овцой, хозяйка которой несправедливо обвиняет своего мужа, тот же во избежание скандала покорно соглашается. А через

---

[28] *Ремизов А.* Лимонарь. С. 101 («О страстях Господних»).
[29] *Ремизов А.* Докука и балагурье. СПб., 1914. С. 270.
[30] Там же. С. 179.

lib.pushkinskijdom.ru

некоторое время у старика Тихона пропадает уведенный лешим сын («За овцу»). Всю жизнь копил богач золото, и оказалось — для черта, который заодно с бочонком прихватывает с собой и его — беднягу («Чорт»).

Активно проявляющая себя в ремизовских сказках чудесная сила действует в соответствии с народными понятиями о справедливости и возмездии. В сказке «Жадень-пальцы» неблагодарные сыновья пытаются вытолкнуть из дому престарелую мать и прирастают к ней руками: «...с тех пор и живут так, не могут освободиться: сами едят и мать кормят».[31] Непрочно формальное, лишенное добрых дел спасение души («Муты»). Сказка «Господен звон» — лукавая притча об отшельнике, постом и молитвой стяжавшем себе славу святого, а «господня звона», который хорошо внятен труженику-пахарю, так и не услышавшем. И десятки других чудесных, поучительных случаев воздаяния человеку за его добрую или злую душу.

Уже из приведенных примеров видно, что внимание Ремизова привлекали преимущественно те сюжеты, фантастика которых носила актуально-нравственный характер и рассматривалась как случай однажды с кем-то происшедший. Этим объясняется и то, что, при «переводе» текстов из ончуковского сборника в свой, Ремизов почти постоянно наделяет безымянных героев именами, что, естественно, усиливает впечатление достоверности происшедшего с ними. Купец из народной сказки «Сиротина—собачий хвост» становится купцом Генераловым, молодец из сказки «Смерть» — Сергеем, сынок из сказки «Рыбьи головы» — Петькой, мужик из сказки «Лихая баба и черт» — Семеном, муж и жена из сказки «Жена-колдунья» — Сергеем и Настасьей и т. д.

Какова поэтика сказки Ремизова в ее отличии от сказки фольклорной?

Известно, что в народной сказке значительное внимание уделено развитию сюжета с ударным, разрешающим клубок всех противоречий и интриг финалом: добро, несмотря ни на какие препятствия, должно восторжествовать. Известно также и то, что в народных сказках, легендах, балладах, — словом, в «происшествиях», динамизм фабульного развития существенно доминирует над изобразительностью. Принцип динамизма Ремизов делает основополагающим и в своих интерпретациях, начиная их, как и в фольклоре, либо с зачинной сказочной формулы («Жила-была одна девица, умер у ней отец...» — С. 32, «Робкая»; «Жил-был один человек богатый...» — С. 35, «Оклеветанная»), либо сразу с конфликтной ситуации («Не хотела бабка, чтобы внук женился...» — С. 185, «Мертвец»). Более того, он даже идет на усиление присущего всякой народной сказке остросюжетного элемента, но делает это не путем нагнетения фантастики, в чем едва ли ему удалось бы выдержать соперничество с художественным гением народа, а при помощи резкого, неожиданного ее включения в реалистически-бытовой контекст, отсылкой к которому обычно начинаются все ремизовские сказки. Особенно это относится к эпизоду оживания мертвеца, воплощающего здесь, как и в фольклорной сказке, либо изначально-зловещие силы («Робкая», «Кукушка», «Сердечная», «Разбойники»), либо, наоборот, силы, воздающие человеку добром за его страдания и верность («Суженая», «Жулики», «Пасхальный огонь»).

Из всех мотивированных случаев оживания мертвеца в ремизовских сказках самым трогательным является случай в «Суженой». Именно здесь авторская интерпретация вполне следует за народным идеалом. Явление

[31] Там же. С. 256.

lib.pushkinskijdom.ru

смерти осмыслялось философским и художественным гением человечества на протяжении всей истории его духовного развития. Наиболее универсальный ответ на печальный и пугающий вопрос о ней всегда давала народная поэзия, ибо «нет народа, который не чувствовал бы цены жизни, святости уз родства и дружбы, любви и нравственной привязанности, который не оскорблялся бы беспощадными вторжениями смерти, и в чувстве горькой утраты — не отдался бы обаятельной мечте о временной разлуке и вечном союзе за гробом!»[32] Наиболее же напряженно звучит вопрос о смерти в тех случаях, когда ему сопутствует мотив любви. Тут-то уж, действительно, в самой совершенной художественной форме утверждается мысль о «временной разлуке и вечном союзе за гробом».

Сюжет «Суженой» — распространенная история о насильственном разлучении любящих через брак одного из них с нелюбимым или с нелюбимой. В фольклоре, русском и мировом, этот конфликт разрешается чудесным соединением их навеки, но только уже в ином мире. Кустом терновника с зелеными листьями соединяются могилы несчастных влюбленных Тристана и Изольды («Роман о Тристане и Изольде»), в один гроб, вопреки противодействиям монахов, упорно оказываются переносимыми чудесной силой тела Петра и Февронии, любви которых при жизни много мешала людская зависть («Повесть о Петре и Февронии Муромских»), могилы безвинно загубленных, любивших друг друга Василия и Софьи одновременно прорастают золотой вербой и кипарисовым кустом (баллада «Софья и Василий»).

По первому впечатлению ремизовская сказка близка по сюжету к произведениям, повествующим о выходе одного возлюбленного из могилы для того, чтобы увести с собой другого. В русской литературе он разрабатывался В. А. Жуковским в балладах «Людмила», «Светлана», «Ленора», навеянных мрачной фантастикой немецкого романтизма, в частности Бюргером. Не случайно, перенося сюжет на русскую почву, поэт заменяет трагическую бюргеровскую концовку, превращая ее в простое сновидение, реальной встречей влюбленных. Причиной этому было понимание ее несовместимости с концепцией любви и смерти, характерной для русского фольклора.

Вполне соответствует этой концепции сказка Ремизова. В «Суженой» из могилы выходит не герой (как у Бюргера—Жуковского), а героиня, как бы в подтверждение мысли об исключительной роли женщины в любовном романе русского фольклора. Выходит она поначалу со всеми признаками страшного, пугающего мертвеца: «На кого ты рот разинула? — сказал отец»; «Работник, как увидал Марью, испугался, думал, съест его...»[33] Обойдя по очереди всех родных, и в том числе нелюбимого мужа, испугавшихся и не пустивших ее, Марья приходит наконец к своему «старо-прежнему», любимому, который, впустив и никому не показывая, «наряжал, кормил ее и поил».[34] А в Рождество пошли они в церковь. «И признали все Марью и присудили ей: за старого мужа, за Федора не дали назад, а дали ее Ивану».[35] В этой концовке по-народному звучат две мысли: торжествующая — любовь сильнее смерти, и горькая, грустная ирония — таков уж на земле порядок, — чтобы расстаться с нелюбимым и сойтись с желанным, необходимо предварительно умереть.

---

[32] *Котляревский А. А.* О погребальных обычаях языческих славян // Котляревский А. А. Сочинения. СПб., 1891. Т. 3. С. 2.

[33] *Ремизов А.* Докука и балагурье. С. 14.

[34] Там же. С. 15.

[35] Там же.

lib.pushkinskijdom.ru

Другую особенность ремизовской сказки составляет чрезвычайно выразительный, живописный бытовой штрих, не всегда являющийся характерной деталью сказки фольклорной, в которой «скорость голая» сюжета все-таки превалирует. Основывающееся на безупречном чувстве меры сочетание того и другого порождает у Ремизова особый эффект неожиданности и пронзительной человечности, которую как-то и не ждешь, коли уж события так решительно отрываются от всяких реальных измерений. Обнимающему свою пришедшую из иного мира гостью любимому та говорит: «...ты не прижимай меня крепко, мои косточки належались».[36] Одиночество мающейся от скуки старухи Кондратьевны из сказки «Кумушки», которой взбрела в голову фантазия пойти ночью в церковь, характеризуется такой деталью: «...спать — не спится, и лежит так, тараканьи шкурки считает».[37] Она наделена реальными чертами обыкновенной любопытной и болтливой старухи. Даже ее представление о злой силе выходцев из могилы ограничено пределами каких-то «домашних» восприятий, и по сути дела, не страшно, а смехотворно: «...не будет она мешать покойникам, еще чего доброго и съедят ее, всю-то схряпают вместе с косточками».[38] Тем неожиданнее, когда эта реалистически-бытовая линия вдруг прерывается вторжением фантастического сюжета: «На четвертую ночь Кондратьевна не услышала звону, на четвертую ночь у дверей стал покойник».[39]

Ощущение «достоверности» нереального, умение намекнуть на нее доступными, близкими естественному, живому миру черточками и приметами характеризует иногда забавный, иногда жутковатый мир сказок Ремизова. Об оживании мертвеца, которого шутники выкопали из могилы и поволокли на вечеринку с целью «испугать», в сказке «Мертвец» говорится: «Дальше да больше, чем ближе, тем больше, и ожил мертвец — у, какой недовольный!»[40] О его взгляде: «Совсем как все, говорит, только смотрит совсем не по нашему!»[41]

Способность Ремизова конкретизировать нечто несуществующее достигает вершины в сказке «Горе-злосчастное», в которой отчетливо ощутим облик некоего гнусного, фатально-неизбежного, вызывающего чувство омерзения существа. Возвращающемуся с крестин от богатого брата бедняку подпевает Горе злосчастное: «...и вдруг слышит, ровно ему подпевает кто тоненько, да так, тоненьким голоском, да и жалобно так, что дитё».[42] Его внешность: «...старушонка стоит, крохотная ⟨...⟩ сморщенная, ой, серая, в лохмотьях, рваная, да плаксивая, жалость берет».[43] О ней после того, как бедняк ее приютил: «...согрелась в теплушке, старушонка дырявая, согрелась, морщинки расправляет, щерится».[44] Бедняку, однако, удается заманить старушонку в гробик и похоронить, после чего начинает Иван «деньгу наживать». Завидуя его успеху, богатый брат разрывает старушонку, надеясь снова напустить ее на брата: «А она, ой, исхудала как, еще жальче стала, чернее еще, все-то волосы повылезли — один голый толкачик торчит, вся одежда сотлела... — Не пойду я к Ивану, — пищит старушонка, ежится, — еще сшутит шутку Иван, ша-

[36] Там же. С. 14.
[37] Там же. С. 76.
[38] Там же.
[39] Там же.
[40] Там же. С. 186.
[41] Там же. С. 187.
[42] Там же. С. 225.
[43] Там же. С. 226.
[44] Там же.

lib.pushkinskijdom.ru

лый! ⟨...⟩ Ты, Степан, ты добрый, ты меня ископал на волю, пойду-ка я к тебе, Иваныч! — да на плечи к Степану как вскочит. ⟨...⟩ Без ума вломился Степан к себе в избу, трясет головой. А старушонка скок с плеч да на печку, с печки за печку, в тараканью норку забилась, сидит — у! проклятая! — дышит».[45]

Подобная конкретизация требует мотивировки уже и самого фантастического сюжета. Но вот этого-то Ремизов, вероятно принципиально, как раз и не делает, чем и добивается особенно жуткого впечатления от финала некоторых своих сказочных новелл. Облава на Варушку, которая ест людей, совершается не в каком-нибудь заколдованном царстве, а в обыкновенной русской деревне и руководят ею «старшины». Главный герой сказки «Мертвец» уводит с собой на тот свет шутников не путем тайного, не видимого для остальных мистического исчезновения, а, так сказать, открыто, при всем честном народе и в общем-то довольно механическим способом: «Стал народ полегоньку отрывать их от покойника, не тут-то, кричат не в голову, что больно им. Ну, и отступился народ. ⟨...⟩ а на третий день ослабели мертвецкие руки, подкосились мертвецкие ноги, да их тело-то, руки их с мертвым, с телом мертвецким срослись — хоть руби, не оторваться! ⟨...⟩ И повели их на кладбище с мертвецом закапывать».[46] Аграфена, у которой муж-вурдалак съедает детей и которая сама едва потом спасается от разбойников-людоедов, подает жалобу на свои мытарства не кому-нибудь, а в городе главному будочнику: « — Не врешь ли? — усумнился главный: — нынче велено строго: прямо без всяких разговоров подкатим бочку пороха под разбойный дом...» («Разбойники»).[47]

Необходимо также отметить, что социальный намек, содержащийся в концовке этой сказки, у Ремизова отличается по своему характеру от ончуковской записи. У Ончукова разбойники предлагают откупиться золотом, на что «чиновники не принимают ни золота, ни серебра, подкатывают бочку пороха под дом и зажигают порох. Тогда разлетелся дом на пять частей огнем и пылью; тогда и пеплу не осталось ихнова».[48] У Ремизова же эпизод со штурмом «разбойного дома», из окон которого разбойники «как дождем» засыпали все кругом золотом, кончается намеком на подкупленность властей: «И вернулись будочники к себе в город во все свои пять частей, без разбойников. И следов разбойничьих никаких не осталось, да и где их отыщешь под золотом! — чисто».[49]

Во многих своих сказках Ремизову удается прикоснуться к тайне русской судьбы, к противоречивым, если не сказать темным, сторонам национального характера. Показательна в этом отношении сказка «Потерянная» (в ончуковском сборнике она называется «Купеческая дочь и дворник»), восходящая в своем генезисе к ряду литературных источников, а те — к реальному историческому факту, отмеченному Н. В. Сушковой в ее мемуарах «Кое-что о временах Екатерины II».[50] Заинтересовавшийся продвижением сюжета, попавшего впоследствии под перо Ремизова, В. Сиповский устанавливает его следующий путь. У Сушковой рассказывается о девушке, которая, пряча от строгого отца своего возлюбленного, становится его невольной убийцей. Он задыхается, заваленный перинами и подушками, на кровати, куда случайно прилег отдохнуть отец

---

[45] Там же. С. 229—230.
[46] Там же. С. 187—188.
[47] Там же. С. 124.
[48] Северные сказки. СПб., 1909. С. 123.
[49] *Ремизов А.* Докука и балагурье. С. 125.
[50] См.: Русский архив. 1865. С. 614.

lib.pushkinskijdom.ru

девушки. Избавляясь от трупа, героиня обращается за помощью к отцовскому батраку, который, будучи посвящен в ее тайну, приобретает теперь на нее «права безусловные». Доведенная до отчаяния его издевательствами (он похваляется ею в кабаке), она сжигает кабак «со всеми виновниками и свидетелями своего унижения».

В самом начале XIX века на эту тему был написан и опубликован анонимный роман «Нещастная Маргарита» (вероятно, писателя-сентименталиста), в центре которого «страдающее сердце неповинной героини». Также анонимно в 1810 году вышла в свет повесть «Мария и граф М-в, или нещастная россиянка». Следующим этапом развития этого сюжета стала повесть М. Погодина «Преступница» (1833), а последней его литературной обработкой явилось близкое к традициям лубочной литературы сочинение «Дочь разбойника, или любовник в бочке. Народное предание времен Бориса Годунова» (1839). Сиповский находит в нем зачатки «народного романа».

Что же касается сказки «Купеческая дочь и дворник», записанной в Печорском крае (вошла в ончуковский сборник), то в ней совершенно отсутствует составляющий основу литературных вариантов драматизм переживаний героини, а также, по словам В. Сиповского, «моральное и психологическое содержание». Здесь «потрясающая жизненная драма превращена в какую-то „фацецию" — в рассказ о лукавой девушке, сумевшей и жизнью насладиться, и врагу отомстить, и концы в воду удачно схоронить».[51]

Как же подходит к этому сюжету со столь богатой родословной Ремизов? Насыщая свои бывальщины морально-этическим подтекстом и видя основную цель представленных в книге «Докука и балагурье» женских портретов в показе, как сказал о северных сказках Сиповский, «темных глубин народной души», образ своей героини из сказки «Потерянная» он раскрывает в соответствии с пословицей «В тихом омуте черти водятся», как бы сгущая тем самым сюжет до глубокого по трагическому смыслу народного символа. Именно такой тихой, до чрезвычайности послушной отцовской воле и предстает она с первых же строк: «Строго ее держал отец: ни на улицу выйти, ни на гулянье куда, за порог без себя не пустит. В верхах сидела Домна. И кушанье ей туда подавали».[52] Подыскивая эпизод, который явился бы первотолчком рокового в финале сюжета, писатель смело реализует метафору многозначительной народной пословицы о чертях в «тихом омуте»: «Как-то играли парни, кто в рюхи, кто мячиком. Мячик в окно в верхи и заскочи к Домне. Домна окно закрыла. И как ни просили ее, не отдает мячика. Ну, а тут какой-то и выскочил — рукавицы с когтями, сапоги с когтями, да по стене к ней к окну в верхи и забрался».[53] В характере и поступках «тихой» героини есть нечто, производящее жутковатое впечатление: невинно ловит Домна мячик, запросто становится любовницей «какого-то» молодца, запросто приходит побеседовать к любимой дочке, у которой спрятан под периной любовник, отец («За разговором старик и задремал, протянулся поудобнее, да и заснул на кровати. А тот, дружок-то ⟨...⟩ задохнулся»),[54] также запросто сходится героиня с помогшим ей убрать «этого парня» «шантряпом», ни мало не колеблясь сжигает потом его вместе с целовальниками в кабаке,

---

[51] *Сиповский В.* Северные сказки (История одного сюжета) [Рец.] // Журнал Министерства народного просвещения. 1913. № 10. Отд. 2. С. 350.

[52] *Ремизов А.* Докука и балагурье. С. 28.

[53] Там же.

[54] Там же.

lib.pushkinskijdom.ru

а затем в роли все той же послушной дочки тихо выслушивает сообщение «батюшки» о том, что «кабак сгорел» и в нем «сорок целовальников... и дворник твой!»[55]

Так, в интерпретации Ремизова реальное историческое событие, послужившее истоком для литературного и фольклорного сюжетов, приобретает несомненные черты скрытого исследования национального характера. Его непредсказуемость, необъяснимость писатель явно соотносит здесь с непредсказуемостью русской жизни, с преобладанием в ней, по всей вероятности, темных сил.

Последним предзарубежным произведением Ремизова фольклорного содержания, раскрывающим все тот же неизменный образ загадочной Руси, является книга «Николины притчи» (1917). О фантастической трансформации реальной исторической личности — Николая из города Мира в Ликии (Малая Азия, IV век) в сознании русских людей, и прежде всего крестьянства, исследователь пишет: «Исстари ни одному угоднику в православной Руси не воздвигалось столько храмов и приделов, как св. Николаю Чудотворцу. ⟨...⟩ решительное и смелое заступничество за неправедно осуждаемых и гонимых, каким отличался святитель Мирликийский во время своей жизни, особенно как-то идет к характеру открытой, смелой и доброй русской натуры. ⟨...⟩ Насколько ⟨...⟩ русский человек представляется простодушным и чистосердечным в обращении с чудотворцем Николаем, лучшим доказательством тому служат ⟨...⟩ народные легенды об этом угоднике».[56] «Нет за нас поборника супротив Николы», «Всем богам по сапогам, а Николе боле, что ходит боле» — таким предстает отношение к нему в русских пословицах. Книга Ремизова представляет собой собрание распространенных в народе легенд о Чудотворце, фольклорный источник которых, по обыкновению, указывается автором в конце книги.[57]

На русской почве образ этого святого преимущественно предстает в своем основном качестве, а именно, как отметил И. Калинский, заступничестве и божьей милости. Он терпелив и кроток. Этой его психологической черте соответствует и внешний облик доброго и несколько тщедушного старичка, в котором угадываются черты почитаемого народом нищего, странника, неожиданно появляющегося в нужный момент, когда требуется помощь, спасение. Открывается книга легендой «Никола Угодник», в которой русская земля предстает опустошенной: «Не узнал Никола свою Русскую землю. Вырублена, выжжена, развоевана, стоит она пуста-пустехонька, и лишь ветры веют по глухим степям, и не найти на ней правды».[58] Тут-то и приходит Никола на помощь. Помогает он прежде всего крестьянскому краю: «...обошел полевые межи, вывел к солнцу буйное жито, поправил яровые зеленые всходы, покрыл травой обогретую землю. И, где вымокло, там подсушил, и где высохло, там дождем полил...» На сборе «под райским деревом» всех святых (от Петра-полукорма до Спиридона-поворота) он защищает и без того несчастный русский люд от крутых на расправу Ильи Пророка, Касьяна Немилостивого и Архангела Михаила: « — Смерть на них! — стал Михайло Архангел с мечом.

---

[55] Там же. С. 31.

[56] *Калинский И.* Церковно-народный месяцеслов на Руси // Записки Императорского русского географического общества. СПб., 1877. Т. 7. С. 332, 335.

[57] Так, например, отмечено, что притчи «Каленые червонцы», «Николин умолот» и «Свеча воровская» основаны на рязанских сказках села Константинова, переданных автору поэтом С. А. Есениным.

[58] *Ремизов А.* Николины притчи. Пг., 1917. С. 9.

lib.pushkinskijdom.ru

— Велел мне ангел Господен истребить весь русский народ, да простил я им, — отвечал наш Никола Милостивый, — больно уж мучаются».[59] Путь Николы, иногда вместе с Ильей или самим Христом, по русской земле предстает как восхождение души русского человека от зла, страстей и заблуждений — к совести, трудолюбию, бескорыстию, самопожертвованию, чем, оказывается, богата, несмотря на свою «убогость», Русь.

Завершающую «Николины притчи» легенду вполне можно истолковать в свете последующих событий, происходивших в России, а именно: развязанной большевиками гражданской войны и направленного ими против своего народа невиданного в истории террора, — как предупреждение писателя-провидца. Это легенда «За родину» о разбойнике Степане Разине, которому дозволено было: «иди куда хочешь, гуляй во всю...» И только в четвертую — родную сторону полагался строжайший запрет: «...своих не трожь, за родину проклянет народ». Однако нарушил разбойник завет, «пошел на своих, своих стал обижать». Не случайно называющийся «милостивым», немало прощал Никола разных прегрешений и проступков, но этого не простил. Поймали Степана:

«Исправник говорит:

— Надо в железо его сковать.

Побежали за кандалами. Принесли кандалы. Заковал его кузнец.

Стенька тряхнул ногой, и железы прочь полетели.

— Глупые, не поможет тут железо, дайте я его свяжу!

Взял старик моченое лыко, ноги и руки лыком связал.

— Ну, готово, теперь ведите.

Степан поглядел на старика.

— Прости, дедушка!

А старик будто не слышит.

— Прости, дедушка!

Старик нахмурился.

— Прости меня! — в третий раз сказал Степан.

Поднял посох старик...

— Не прощу!

И пошел такой строгий, не простой, белый странник, не оглянулся, пошел по дороге туда, где тихо поля родные расстилаются и лес нагрозился».[60]

Во всех рассмотренных мною книгах Ремизова безраздельно господствуют два мира: языческой и христианской патриархальности. В первом художник видит источник национальной поэтической самобытности, сквозь второй как бы преломляются все духовно-нравственные проблемы народной жизни. И это вполне естественно, поскольку именно с опорой на христианскую мифологию складывались представления о высших ценностях бытия в патриархальном мире, о чем в свое время И. В. Киреевский писал: «Предметы, которые занимают ум народа и служат основанием его мышления, почерпаются им из самых глубоких истин нашего вероучения. Он прежде всего ищет составить себе понятие о Высшем Существе, о Его отношениях к миру и человеку, о начале добра и зла. ⟨...⟩ О правде и грехе. ⟨...⟩ о возможности внутреннего усовершенствования человека. ⟨...⟩ Вот отчего жития Святых ⟨...⟩ и богослужебные книги составляют или, правильнее, составляли любимый предмет его чтения».[61]

---

[59] Там же. С. 12.

[60] Там же. С. 117.

[61] *Киреевский И. В.* Собр. соч.: В 2 т. М., 1911. Т. 2. С. 137.

lib.pushkinskijdom.ru

Ремизов воспроизводил опирающийся на христианские убеждения духовный мир русского человека. Таким ему представлялось и будущее — как земледельческое государство, нравственно-политическую основу которого составляют патриархально-христианские заповеди. Пересказывая по-своему сказку «Смерть» из ончуковского сборника, он вводит отсутствующий в источнике образ идеального царства с мужицким царем: «Хорошо царствовал Сергей и все дела государские исправлял верно, Тихо, мирно было в его царстве. Богатели купцы торговлей, мужики много сеяли хлеба, — земли было вволю, собирали и того больше, и было где скоту кормиться, — лугов было вдоволь, разбойники сидели за крепким караулом, никто не жаловался».[62]

Установление с конца октября 1917 года в России власти «интернационалистов» с их негативным взглядом на ее исконные духовные ценности и формировавшийся веками уклад Ремизов воспринял как начало непоправимой для русского народа беды, его гибели. Одно за другим создаются им в традиции древнерусских «плачей» два исполненных глубокой скорби «слова» о России — «Слово о погибели русской земли» (1917) и «Заповедное слово русскому народу» (1918). Нельзя не расслышать в них оплакивания того патриархального уклада России, который, как идеал, изображался в цитированной выше сказке, а теперь, как оказалось, худо-бедно, а все-таки осуществлялся в исторической жизни русского народа:

«Горе тебе, русский народ!

Предки твои, молившиеся в высоких каменных церквах — безмолвных свидетелях прошлого, они умели собрать многоязычную землю воедино. И на вечах, на княжьих советах во имя любви и ненависти делали они одно свое великое дело — рядили и строили землю. Князья-властелины были рабами земли. Властелины людей, тираны холопов, безжалостные мучители, создали они великую русскую землю, и пощаженные останки их покойно дремлют под сенью соборов.

А ты расточаешь, и тебе нет покою — никогда».[63]

Подлинным художником этого завершившего свое существование полноценного русского мира и выступал Ремизов в своих предзарубежных книгах сказочно-легендарного содержания. Несомненно, именно это имел в виду Александр Блок, который незадолго до отъезда Ремизова из России, подытоживая как бы все лучшее, все самобытное, что было создано им на Родине, включал его в число художников, чье творчество участвует в образовании «единого мощного потока, который несет на себе драгоценную ношу национальной культуры» и знаменует собой «признаки силы и юности».[64]

---

[62] *Ремизов А.* Докука и балагурье. С. 178 («Лигостай страшный»).

[63] «Заповедное слово русскому народу» цит. по: Под созвездием топора: Петроград 1917 года — знакомый и незнакомый. М., 1991. С. 82.

[64] *Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1962. Т. 6. С. 176.

lib.pushkinskijdom.ru

*Д. В. ТОКАРЕВ*

# ДАНИИЛ ХАРМС: ФИЛОСОФИЯ И ТВОРЧЕСТВО

«Ищи то, что выше того, что ты можешь найти», — записывает в своем дневнике в самом начале 30-х годов Даниил Хармс.[1] Этот афоризм, один из многих, встречающихся в записных книжках поэта, заслуживает тем не менее особого внимания, и не только потому, что он как нельзя лучше выражает ту устремленность вверх, постоянное стремление к совершенству, которое свойственно всему творчеству Хармса. На наш взгляд, в данном высказывании заложен еще один, глубинный смысл: речь идет о мистическом восприятии «вертикальности» самого процесса познания, когда человек, стремящийся преодолеть ограничения, диктуемые законами материального мира, как бы поднимается по ступеням лестницы, ведущей от робких попыток проникнуть в суть предметов и явлений до осознания той истины, что, как пишет К. Малевич, «каждая форма есть мир»,[2] а сущность природы, по его же словам, «неизменна во всех изменяющихся явлениях».[3] И хотя возможности человека ограничены, по признанию самого Хармса, это не значит, что он должен замыкаться только на очевидных связях и закономерностях действительности, тем более что они при внимательном рассмотрении могут оказаться не такими уж очевидными.

Данный афоризм интересен еще и вот в каком плане. Он, как мы уже отмечали, написан в начале 1930-х годов, т. е. в тот наиболее плодотворный для поэтического творчества Хармса период, когда появились не только самые значительные его стихотворные произведения, но и был создан основной корпус его философско-поэтических трактатов, в которых Хармс пытался обосновать свое понимание фундаментальных проблем бытия и познания и, самое главное, связать их разрешение с построением собственной концепции поэтического творчества. Среди подобных произведений можно назвать «Измерение вещей», «Саблю», «Одиннадцать утверждений Д. И. Хармса», «Мыр», «О круге» и др., а также примыкающие к ним по глубине и насыщенности философской проблематикой стихотворения «Звонить—Лететь», «Нéтеперь», «Окнов и Козлов» и т. п. Некоторые из этих произведений были уже более или менее подробно проанализированы в различных трудах, посвященных хармсовскому наследию; укажем среди них в первую очередь работу Жана-Филиппа Жаккара «Даниил Хармс и конец русского авангарда», в которой дается глубокий анализ основных положений поэтической теории Хармса в широком контексте художественных и мировоззренческих исканий эпохи.[4]

---

[1] Дневниковые записи Д. Хармса // Минувшее: Исторический альманах. М.; СПб., 1992. Кн. 11. С. 451.

[2] *Малевич К. С.* От кубизма и футуризма к супрематизму. М., 1916. С. 28.

[3] *Малевич К. С.* Супрематическое зеркало // Сарабьянов Д. С., Шатских А. С. К. Малевич: Живопись. Теория. М., 1993. С. 237.

[4] *Jaccard J.-Ph.* Daniil Harms et la fin de l'avant-garde russe. Bern, 1991.

lib.pushkinskijdom.ru

Тем не менее некоторые проблемы творческой эволюции поэтической концепции Хармса в их связи со становлением его философских воззрений остались как бы в тени и не привлекли пока что, по нашему мнению, должного внимания. Мы имеем в виду прежде всего те несколько лет во второй половине 1920-х годов, которые ознаменовались отходом Хармса от принципов «заумной» поэзии в духе А. Туфанова и, как он впоследствии напишет, поисками «своей системы достижения».[5] Как показывает анализ, характерные особенности и черты хармсовской поэтики конца 1920-х—начала 1930-х годов, получившие свое философское обоснование в вышеуказанных философско-поэтических трактатах, восходят именно к тем немногочисленным произведениям, относящимся, как правило, к 1927 году, в которых впервые появляются фундаментальные понятия задуманной поэтом концепции нового искусства как составной части нового мироощущения. В этой связи следует обратить пристальное внимание в первую очередь на два следующих текста: «Утверждающий МАНИФЕСТ Д. И. Хармса, члена „основателей «Академии Левых Классиков» и чинаря"» (апрель, 1927), и в особенности на трактат «Предметы и фигуры, открытые Д. И. Хармсом» (август, 1927), который нам представляется чрезвычайно важным еще и потому, что он, как никакой другой хармсовский текст, настолько насыщен сложнейшей метафизической проблематикой, что не может быть понят вне широкого контекста философской мысли XX века.

Итак, попробуем проследить, какие направления и тенденции развития художественной и философской мысли могли оказать влияние на молодого поэта, задавшегося целью создать не только новый поэтический язык, но и, как сказано в декларации ОБЭРИУ,[6] новое ощущение жизни и предметов. Сразу оговоримся, что, ввиду сложности и многоплановости поднимаемых проблем, не представляется возможным одинаково подробно осветить все возникающие в данной перспективе аналогии и сопоставления, поэтому мы ограничимся в настоящей статье лишь теми моментами, которые, как нам кажется, еще не получили должного развития.[7] Но сперва вернемся к тому времени, когда Хармс только начинал свой творческий путь, т. е. в 1925 год.

Известно, что первые поэтические произведения Хармса обусловлены прежде всего влиянием заумной поэзии Александра Туфанова, объявившего себя наследником идей В. Хлебникова и «Председателем Земного Шара Зауми».[8] В марте 1925 года Туфанов создает «Орден заумников DSO», в который входили, кроме самого Туфанова, Хармс, Введенский, Вигилянский и еще несколько человек. Орден просуществовал до начала 1927 года (с декабря 1926 года под названием «Фланг левых», а с января 1927 года — «Левый фланг») и распался после выхода из него Туфанова. Однако уже в начале 1926 года Хармс и Введенский организовывают, пока еще в составе «Ордена заумников», свою мини-группу «Чинари», подчеркивая тем самым свое независимое в нем положение (примерно в то время возникает впервые и новое название «Левый фланг», которое, впрочем, не просуществовало долго).[9] Постепенно, по-видимому под вли-

---

[5] Дневниковые записи Д. Хармса. С. 472.

[6] *Хармс Д.* Собр. произв.: В 2 т. М., 1994. Т. 2. С. 280.

[7] В связи с этим, в частности, мы не уделяем много внимания влиянию на Хармса К. Малевича и его философии супрематизма.

[8] См. об этом: *Jaccard J.-Ph.* Op. cit. P. 40—58.

[9] *Бахтерев И. В.* Когда мы были молодыми // Воспоминания о Заболоцком. М., 1977. С. 65—66.

lib.pushkinskijdom.ru

янием А. Введенского, Д. Хармс переходит от «чистой» зауми, представленной в стихотворениях 1925—начала 1926 года («Землю, говорят, изобрели конюхи», «СЕК», поэма «Михаилы»), к произведениям, ориентированным уже скорее на «семантический», чем на «фонетический» алогизм («Ваньки-Встаньки», «Случай на железной дороге», «Пророк с Аничкиного моста» и др.). 5 марта 1927 года, как отмечает в дневнике Хармс,[10] рождается новая организация: «Академия Левых Классиков», куда Туфанов уже не входит. На манифесте этого литературного объединения мы остановимся немного далее, пока же ограничимся утверждением, что, как представляется, именно в нем впервые получили отражение размышления поэта о связи искусства и фундаментальных вопросов бытия, поэзии и религиозно-духовного восприятия мира. Что касается названия группы, то оно осенью 1927 года получило наконец свое окончательное звучание: ОБЭРИУ.

Нам показалось обоснованным проследить вкратце основные вехи поэтического становления Хармса, чтобы показать, что параллельно формированию его творческой индивидуальности развивалось и кристаллизировалось мировосприятие поэта, который начиная со второй половины 20-х годов, а точнее с 1927 года, заносит в дневники и записные книжки утверждения, свидетельствующие о его постоянном интересе к мировоззренческим вопросам. Действительно, собственно заумные стихотворения Хармса не несут той глубинной семантической нагрузки, которая характерна для его более поздних произведений, какими бы «бессмысленными» они ни казались. Это и не удивительно, если вспомнить, какое значение придавалось в поэтических концепциях А. Крученых и А. Туфанова непосредственному воздействию художественного произведения скорее даже на слушателя, чем на читателя, — на это указывают такой термин А. Крученых, как «фактура чтения», которая, наряду со «звуковой», «слоговой», «ритмической» и другими «фактурами», составляет «фактуру слова»,[11] или высказывания А. Туфанова по поводу расширения физического восприятия действительности с помощью языка заумной поэзии[12] и т. д. Небезынтересны в этой связи и ремарки самого Хармса о чтении его поэмы «Михаилы»: так, «первый» Михаил должен читаться «скандовочно» и нараспев, «второй» — выкрикивается, «третий» — «сильно распадается на слоги, но напева меньше, чем в первом», «четвертый» — «говорит и слушает боком и таращит мускулы вокруг глаз».[13] Подобная ориентация на устное воспроизведение заумного текста сохраняется и в последующем творчестве Хармса, к примеру в поэме 1930 года «Лапа», где один из персонажей — девочка из небесного птичника — поет несколько заумных строк.[14]

В целом, одной из важнейших функций заумного искусства является непосредственное, «физическое» воздействие и такое же непосредственное, «физическое» восприятие поэтического текста; если воспользоваться термином Я. Друскина, который говорил о «материализации» метафоры у А. Введенского,[15] то в заумном произведении происходит «материализация» звуков (прежде всего согласных) и, как следствие, появляется

---

[10] Дневниковые записи Д. Хармса. С. 444.
[11] *Крученых А.* Фактура слова. М., 1923.
[12] *Туфанов А. В.* К зауми. Пг., 1924. С. 8—9.
[13] Дневниковые записи Д. Хармса. С. 436.
[14] *Хармс Д.* Собр. произв.: В 2 т. Т. 2. С. 51.
[15] *Друскин Я. С.* Материализация метафоры в пьесе А. Введенского «Очевидец и крыса» // РНБ. Ф. 1232. № 20.

lib.pushkinskijdom.ru

реальное ощущение движения, недаром А. Туфанов говорил о необходимости возврата к тому времени, когда фонема была своего рода «звуковым жестом».[16]

Исследователи в то же время неоднократно отмечали, что при сравнении раннего творчества Хармса с произведениями того же Туфанова приходится говорить не только о сходстве, но и о существенных различиях в воплощении принципов заумной поэзии. Так, М. Б. Мейлах отмечает, что Хармс видел в зауми скорее национальное явление, в отличие от Туфанова, «опиравшегося на многоязычную заумную фонетическую систему».[17] К тому же строчки, полностью построенные на принципах «фонической музыки» А. Туфанова или «фонетической» поэзии А. Крученых, довольно редки у Хармса, даже в ранних произведениях. Ж.-Ф. Жаккар пишет в этой связи о том, что эти строчки почти всегда окружены более или менее привычными лексическими элементами, что заметно уже при разборе стихотворения 1925 года «СЕК».[18] Интересна в этом отношении и поэма того же года «Михаилы», которую А. Туфанов определил, согласно своей «заумной классификации поэтов по кругу», как написанную под углом в 180°, в то время как «абстрактная» заумь соответствует углу в 360°.[19] Тем не менее отнесение поэмы в ряд заумных произведений не подвергается Туфановым сомнению, что свидетельствует о том, что границы поэтики тех авторов, которые «искажают» и «преображают» мир и чье восприятие действительности обусловлено, тем самым, углом в 180—360°, достаточно широки и не требуют использования только фонетического письма. Главная же цель «преображения» мира состоит в том, чтобы в результате данного поэтического демарша человек вышел на новый, более высокий уровень его восприятия, осознал его «текучесть», необходимость освобождения от пут логических, земных законов и начал бы восхождение от множества относительных смыслов к абсолютному Смыслу.

Очевидно, что понятие Смысла не может не иметь коннотаций, связанных с «зареальным», внечеловеческим характером его происхождения. Действительно, если наше ежедневное, земное существование определяется непрерывными поисками смысла или, точнее, смыслов происходящих явлений, стремлением оСМЫСЛить их, т. е. поставить в рамки определенной аксиологической шкалы, какими бы случайными и алогичными они ни казались нашему сознанию, то попытка преодолеть, если воспользоваться термином самого Хармса, «препятствие» конкретных и потому ограниченных явлений и фактов, феноменов вообще, и выйти на уровень ноуменов, т. е. чистых сущностей, где существенное отделяется от случайного (см. в этой связи афоризм из дневника Хармса за 1925 год: «Глупый не может выделить существенное из случайного»[20]), неизбежно приводит к выделению «сущностей», объединяющих целый ряд индивидуальных данностей, а от них к последней всеобщности чистых «эссенций», которая образует «область-для-себя» и отождествляется в конечном счете с Богом. Это именно тот путь так называемой трансцендентальной редукции, предложенный феноменологией Э. Гуссерля, о котором говорит и Я. Друскин, религиозный философ, общение с которым, как известно,

---

[16] *Туфанов А. В.* К зауми. С. 23.

[17] *Мейлах М. Б.* «Я испытывал слово на огне и на стуже» // Поэзия группы «ОБЭРИУ». СПб., 1994. С. 22.

[18] *Jaccard J.-Ph.* Op. cit. P. 19.

[19] См. об этом: Ibid. P. 51—52.

[20] Дневниковые записи Д. Хармса. С. 428.

lib.pushkinskijdom.ru

сильно повлияло на мировоззрение и творчество самого Хармса: «Чтобы найти эйдос, то есть сущность индивидуального явления, надо, говорил он (Э. Гуссерль. — *Д. Т.*), во-первых, заключить в скобки, выключить весь эмпирический мир, включая себя, эмпирического, тогда останется трансцендентальное *эго*, то есть *я*, или абсолютная субъективность, — это он назвал „трансцендентальной редукцией" или выключением „естественной установки", естественного взгляда на мир. Во-вторых, трансцендентальное *я*, освобожденное от естественной установки, обращает внимание на изучаемое явление и видит его сущность-эйдос, Гуссерль и гуссерлианцы говорили об этом много».[21] Отметим в рассуждении Друскина еще один момент: критикуя Гуссерля за отсутствие философского обоснования религиозного характера трансцендентальной редукции (для Друскина оно прежде всего заключалось в понимании трансцендентального и онтологического смысла свободы воли), философ тем не менее подчеркивает, что, несмотря на это, Гуссерль все равно с неизбежностью пришел к религиозному пониманию этого процесса: «Последние двадцать лет Гуссерля больше всего, кажется, интересовало и мучило стремление прорвать границы своего эмпирического *я*, то есть преодолеть солипсизм. И снова он указал начало и конец пути, альфа и омега: Бог, вера и молитва; но как к этому подойти, как вступить на путь, он не показал».[22] Таким образом, «трансцендентальная редукция, то есть разрыв поверхности жизни, проникновение вглубь, — делает вывод мыслитель, — всегда совершается только религиозно — путь только один. Но из-за неизбежной погрешности — есть два пути: 1) религиозно-экзистенциальный — в вере и ноуменальном отношении к *ты* (деятельная любовь) и к себе самому (покаяние и молитва); 2) познавательно- или философско-экзистенциальный. Но если он не абстрактный, то и он в конце концов приведет к первому».[23]

Данная работа Друскина, «Я и ты: ноуменальное отношение», была написана в 60-е годы, но вопросы, поставленные в ней, занимали философа еще с конца 20-х годов. В данной статье мы не имеем возможности детально проанализировать даже самые основные понятия философии Друскина — они настолько сложны и многозначны, что требуют отдельного исследования, — поэтому отметим лишь, что одно из ключевых для последующей философии Друскина понятий, а именно понятие «воздержания от суждения»,[24] которое, кстати, находит свое соответствие (при имеющихся, разумеется, некоторых отличиях и особенностях) в термине «эпохе» у того же Гуссерля, разрабатывалось русским мыслителем именно начиная с конца 1920-х годов и независимо от немецкого философа. Для нас здесь важен в первую очередь тот факт, что началом интенсивных размышлений Друскина о «воздержании от суждения», т. е. о пути от феноменов к их смыслам, а от них к абсолютному Смыслу, следует считать, по-видимому, 1928 год. Хотя свою причастность к тайне жизни Друскин почувствовал еще ребенком, в 1911 году, именно в 1928 году к нему приходит полная вера и с ней то, что философ называет своим вторым рождением.[25] Характерно, что к этой эпохе относятся и первые теоретические сочинения Хармса — такие, как «Предметы и фигуры, открытые Даниилом Ивановичем Хармсом» и «Утверждающий МАНИ-

---

[21] *Друскин Я. С.* Я и ты: ноуменальное отношение // Вопросы философии. 1994. № 9. С. 207.

[22] Там же.

[23] Там же. С. 211.

[24] Там же. С. 207.

[25] *Друскин Я. С.* Вблизи вестников. Вашингтон, 1988. С. 20.

lib.pushkinskijdom.ru

ФЕСТ Даниила Ивановича Хармса, члена „основателей «Академии Левых Классиков» и чинаря"», а также расписание на каждый день, где поэт, наряду с сочинением ежедневно по 10 строк стихов и по тетрадочной странице прозы, ставит себе следующее задание: «Читать что-нибудь о религии или Боге, или путях достижения не менее 3 страниц. О прочитанном размышлять»[26] (декабрь, 1927). Самый ранний из этих очень любопытных текстов — «Утверждающий МАНИФЕСТ» — написан, по-видимому, сразу после возникновения «Академии Левых Классиков» — организации, непосредственно предшествующей ОБЭРИУ. Именно в это время Хармс, как уже отмечалось, отходит от А. Туфанова и начинает размышлять о создании своей собственной поэтической теории, работа над которой окажется тесно связанной с выработкой фундаментальных понятий хармсовского восприятия мира. В дальнейшем мы подробнее остановимся на взаимосвязи философских воззрений Хармса и его поэтики, пока же ограничимся утверждением, что важнейшее ее понятие — «битва со смыслами» — находит интересное соответствие не только в теории «воздержания от суждения» Якова Друскина и, независимо от нее, в основных положениях феноменологии Гуссерля, но и в некоторых других концепциях, о которых речь пойдет ниже.

Интерес к данной проблематике возник у Хармса, как показывает анализ его дневниковых записей, еще раньше, в 1925 году, хотя и не получил такого яркого эксплицитного выражения, как в более поздних текстах.

Так, в записях августа—сентября 1925 года,[27] где Хармс отмечает книги, которые он брал в «Библиотеке новых книг», можно найти, как минимум, две книги, так или иначе связанные с феноменологическим направлением в философии: первая из этих записей — «Брентано. Brentano. 1874» — относится к немецкому философу Францу Брентано (1838—1917), основателю психологии как учения о психических феноменах, воззрения которого оказали определенное влияние на Э. Гуссерля; 1874 год указывает, по-видимому, на дату опубликования одной из основных его работ «Psychologie vom empirischen Standpunkte aus» («Психология с эмпирической точки зрения»). Вторая книга, о которой идет речь, — это исследование известного русского философа, последователя идей Гуссерля, Г. Г. Шпета (1879—1940) «Явление и смысл. Феноменология как основная наука и ее проблемы», опубликованное в Москве в 1914 году.

Интересно, что, по свидетельству Друскина,[28] именно в это время, т. е. летом 1925 года, Хармс знакомится с ним через А. Введенского, который знал будущего философа (а также другого мыслителя из интеллектуального окружения Хармса — Л. Липавского) еще с 1917 года, когда они вместе учились в гимназии Л. Лентовской. Несмотря на то что более тесные контакты между Друскиным и Хармсом относятся к концу 1920-х и к 1930-м годам (в это время регулярно собирается кружок «чинарей», куда входят Друскин, Липавский, Хармс, Введенский, Заболоцкий и Олейников; ср. также воспоминания сестры Друскина Л. С. Друскиной, где она пишет о том, что ее брат стал ближайшим другом поэта в 1936 году[29]), представляется вероятным, что появление вышеназванных книг в

---

[26] Дневниковые записи Д. Хармса. С. 446.

[27] Там же. С. 436.

[28] *Друскин Я. С.* Чинари // Wiener slawistischer Almanach. 15. 1985. S. 397—398.

[29] *Друскина Л. С.* Штрихи к портрету Я. С. Друскина // Вопросы философии. 1994. № 9. С. 201.

lib.pushkinskijdom.ru

дневнике Хармса объясняется как раз влиянием молодого философа, который мог посоветовать молодому поэту, интересующемуся философией, прочитать эти произведения. В пользу данной гипотезы свидетельствует, по нашему мнению, и такой факт: как известно, в университете Я. Друскин был учеником Н. О. Лосского, крупнейшего представителя русского интуитивизма, на взгляды которого известное влияние оказали феноменология и философия жизни А. Бергсона; в хармсовском же списке литературы из «Библиотеки новых книг», наряду с произведениями Шпета и Брентано, значатся также книги профессора-неокантианца А. И. Введенского (1856—1925) — «Психология без всякой метафизики», лекции которого на историко-филологическом факультете Петербургского университета Н. О. Лосский слушает в 1894 году; немецкого неокантианца В. Виндельбанда — «Прелюдии. Философские статьи и речи. Пер. с немецкого С. Франка», в семинаре которого в Страсбурге Лосский занимался в 1901 году; профессора Н. Я. Грота (1852—1899), представителя русской ассоциативной психологии, — «Психология чувствований в ее истории и главных основах» и рецензия на нее неолейбницианца А. А. Козлова «Критический этюд по поводу книги Г. Грота „Психология чувствований"», которого, как и А. И. Введенского, Лосский считал своим учителем, и, наконец, самое важное — в записях упоминается, правда без указания конкретного произведения, и фамилия самого Н. О. Лосского.

Как уже упоминалось, в том же 1925 году между Хармсом и Введенским, с одной стороны, и Туфановым — с другой, наметились разногласия в понимании ими задач заумной поэзии и самого термина «заумь». В набросках рецензии на поэму Туфанова «Домой в Заволочье», полемизируя с его тезисом о вненациональности заумного языка, Хармс пишет: «Если от незаумной вещи можно требовать национальность, то от зауми тем более».[30] В примечании к данной записи поэта А. Кобринский и А. Устинов отмечают, что подобное подчеркивание национальной принадлежности зауми вполне соответствует идее Хлебникова о двойной жизни слова и о движении от звука к смыслу.[31] Действительно, в статье «О современной поэзии» Хлебников пишет: «Слово живет двойной жизнью. То оно просто растет как растение, плодит друзу звучных камней, соседних ему, и тогда начало звука живет самовитой жизнью, а доля разума, названная словом, стоит в тени, или же слово идет на службу разуму, звук перестает быть „всевеликим" и самодержавным; звук становится „именем" и покорно исполняет приказы разума; тогда этот второй — вечной игрой цветет друзой себе подобных камней. То разум говорит „слушаюсь" звуку, то чистый звук — чистому разуму».[32] В данной перспективе, словотворчество — это способ перейти от звука к смыслу, построить «концептуальный алфавит», буквы которого будут составлять то новое, «самовитое» слово, которое «отрешается от призраков данной бытовой обстановки и на смену самоочевидной лжи строит звездные сумерки».[33] Для нашего анализа здесь важен прежде всего тот факт, что слово, в результате этого процесса избавляясь от самоочевидной лживости «бытовой обстановки», т. е. «феноменальных» наслоений, конвенциональных связей нашего мира, строит, по выражению Хлебникова, «звездные сумерки», другими словами, иную, настоящую, «первую» (термин Хармса)

---

[30] Дневниковые записи Д. Хармса. С. 439.
[31] Там же. С. 531.
[32] *Хлебников В.* Творения. М., 1987. С. 632.
[33] Там же. С. 624.

lib.pushkinskijdom.ru

реальность и становится, тем самым, из «бытового» «чистым».[34] Если воспользоваться философской терминологией, то речь здесь идет не о чем другом, как о той же «трансцендентальной редукции», но уже на уровне языка, о движении от феномена (бытовое слово) к ноумену (чистое слово), о которых мы говорили в приложении ко взглядам Гуссерля и Друскина. Семантизация фонем в данном контексте — это «разрыв» их застывшей оболочки, оживление книжного, «окаменевшего» языка; ее результатом является создание заумного языка, выходящего за пределы ограничений, накладываемых рациональным разумом, т. е. языка, находящегося не на уровне явлений (разумный язык), а на уровне идей, сущностей.

При этом надо иметь в виду, что для футуристов, как замечает М. Поляков, «текст органически совмещается с действительностью, искусство выступает как бы продолжением мира, при котором неразличение искусства и не-искусства имеет принципиальный характер»; в основе системы поэтического языка лежит, следовательно, «отождествление слова и вещи...».[35] Нельзя не вспомнить в этой связи следующую запись Хармса, датированную 1929 годом: «Стихи надо писать так, что если бросить стихотворением в окно, то стекло разобьется».[36]

Следует, однако, отличать подобное неразличение текста и действительности от простой материализации слова, как это происходит, к примеру, у А. Туфанова, для которого важно не само слово, а «звуковой жест» и, следовательно, то, «что делают заумные стихи, а не что изображено в них».[37] Как представляется, именно недооценка Туфановым глубинного смысла, кроющегося в звуках и словах, и сосредоточение на эффекте их «физического» воздействия на слушателя повлияли на постепенный отход Хармса, а также Введенского, от принципов «абстрактной»[38] зауми, что вылилось в конце концов в организацию собственного литературного объединения. В небольшом теоретическом тексте Хармса «Сила, заложенная в словах...», который был написан несколькими годами позже, особенно хорошо показана эта неудовлетворенность поэта простым фиксированием «материального» воздействия стихов: «Сила, заложенная в словах, должна быть освобождена. Есть такие сочетания из слов, при которых становится заметней действие силы. Нехорошо думать, что эта сила заставит двигаться предмет. Я уверен, что сила слов может сделать и это. Но самое ценное действие силы — почти неопределимо. Грубое представление этой силы мы получаем из ритмов метрических стихов. Те сложные пути, как помощь метрических стихов при двигании каким-либо членом тела, тоже не должны считаться вымыслом. Это грубейшее и в то же время слабейшее проявление словесной силы. Дальнейшая сила этой силы вряд ли доступна нашему рассудительному пониманию. Если можно думать о методе исследования этих сил, то этот метод должен быть совершенно иным, чем методы, применяемые до сих пор в науке⟨...⟩ Пока известно мне четыре вида словесных машин: стихи, молитвы, песни и заговоры. Эти машины построены не путем вычисления или рассуждения, а иным путем, название которого АЛФАВИТ».[39]

---

[34] Там же.

[35] *Поляков М. Я.* В. Хлебников: Мировоззрение и поэтика // Хлебников В. Творения. С. 23.

[36] Дневниковые записи Д. Хармса. С. 450.

[37] *Туфанов А. В.* Освобождение жизни и искусства от литературы // Красный студент. 1923. № 7—8. С. 7—12.

[38] Дневниковые записи Д. Хармса. С. 439.

[39] Там же. С. 453.

lib.pushkinskijdom.ru

В этом рассуждении хотелось бы выделить два основных момента: во-первых, необходимость освобождения глубинной силы слов, которая скрыта под их утилитарной оболочкой. К этому же призывает в статье «О современной поэзии» и В. Хлебников, когда говорит о том, как в поэзии «родилась воля к свободе от быта — выйти на глубину чистого слова».[40] Подобные высказывания содержатся и в знаменитом манифесте ОБЭРИУ: «В своем творчестве мы расширяем смысл предмета и слова, но никак не разрушаем его. Конкретный предмет, очищенный от литературной и обиходной шелухи, делается достоянием искусства. В поэзии — столкновение словесных смыслов выражает этот предмет с точностью механики. Вы как будто начинаете возражать, что это не тот предмет, который вы видите в жизни? Подойдите поближе и потрогайте его пальцами. Посмотрите на предмет голыми глазами и вы увидите его впервые очищенным от ветхой литературной позолоты».[41]

Обращает на себя внимание и еще один момент — уже упоминавшаяся нами неразрывная связь между предметом и словом: предмет загрязнен не только «обиходной», но и «литературной шелухой»; очищению предмета от конвенциональных связей земного бытия соответствует очищение «бытового»,[42] по выражению Хлебникова, слова, которое, в результате подобной трансцендентальной редукции, начинает выражать глубинный смысл, идею; «столкновение» же словесных смыслов как бы заново рождает предмет, причем предмет конкретный, осязаемый, но это уже другая, «чистая» конкретность, в корне отличающаяся от «загрязненной» материальности феноменов нашего предметного мира. Поэтическое творчество предстает в данном контексте как необходимый элемент процесса познания объективного мира, поскольку очищение предмета невозможно без очищения слова, которое ему соответствует, и наоборот. Именно через «чистое» слово поэт познает в конечном счете предмет — не случайно Хармс заносит в список того, что его интересует, следующую фразу: «Писать стихи и узнавать *из них* разные вещи»[43] (курсив мой. — *Д. Т.*). Подобное действие очищения есть не что иное, как творческое преображение, а не разрушение мира; при этом, как сказано в манифесте ОБЭРИУ по поводу творческого метода Хармса, «действие, перелицованное на новый лад, хранит в себе „классический отпечаток" и в то же время — представляет широкий размах обэриутского мироощущения».[44]

Чрезвычайно любопытно, что очень похожие рассуждения можно найти в одной из основных метафизических работ Н. О. Лосского «Мир как органическое целое», опубликованной в 1915 году. Так, в главе «Царство гармонии или Царство Духа» читаем: «Если бы действие во всех отношениях было лишено творческого характера, то оно было бы во всех отношениях тожественно своей причине; иными словами, тогда действия вовсе не было бы. В действительности, продукт никогда не бывает вполне тожественным со своей причиной; мы потому и отличаем его от причины, что в нем есть нечто новое, *творчески* осуществленное... В свою очередь, и продукт такой творческой деятельности, обладая *новою* в сравнении со своею причиною природою, способен внести в мир от *себя* совершенно новые действия».[45] Точно так же и новый предмет и новое слово в поэзии

---

[40] *Хлебников В.* Творения. С. 633.
[41] *Хармс Д.* Собр. произв.: В 2 т. Т. 2. С. 280—281.
[42] *Хлебников В.* Творения. С. 624.
[43] Дневниковые записи Д. Хармса. С. 473.
[44] *Хармс Д.* Собр. произв.: В 2 т. Т. 2. С. 282.
[45] *Лосский Н. О.* Мир как органическое целое // Лосский Н. О. Избранное. М., 1991. С. 409.

lib.pushkinskijdom.ru

обэриутов, хотя и связаны с предметом и словом нашей, вторичной, реальности, в то же время, преображаясь в творческом акте, становятся в полном смысле слова другими — «чистым» предметом и «чистым» словом. Если воспользоваться терминологией Я. Друскина — ее наличие также свидетельствует в пользу данной параллели, — то данную зависимость можно определить как «одностороннее синтетическое тожество», которое выражается следующей формулой: «А есть А, тожественное Б; *само* Б не тожественно А. Это тожество синтетическое, так как *само* Б не тожественно А; оно одностороннее, так как А тожественно Б».[46] Особенно важны в этом контексте слова Друскина о том, что данное тожество (как у Лосского!) представляет собой принцип и жизни, и искусства: «ОСТ — принцип и жизни, и философии, и искусства: *то же самое в различном и различное в том же самом*».[47] У нас еще будет возможность вернуться к данной формулировке, пока же отметим, что прообразом одностороннего синтетического тожества является для Друскина «вочеловечение слова»: «Бог есть Бог и человек; тот же человек *сам* не Бог. Может, это ключ к совмещению всеведения Христа с эмпирической ограниченностью Его знания».[48]

Во-вторых, именно из-за того, что этот новый предмет и новое слово принадлежат к более высокой, чем наша, т. е. к «первой»[49] реальности, их сила превосходит возможности простого механического воздействия на другие предметы и приобретает свое самое ценное качество, не поддающееся «рассудительному пониманию» и, следовательно, почти неопределимое. Двумя годами позже это качество, которое пронизывает все искусства, получило у Хармса название «чистота порядка»: «Когда я пишу стихи, — говорит поэт в письме к К. В. Пугачевой, — то самым главным кажется мне не идея, не содержание и не форма, и не туманное понятие „качество", а нечто еще более туманное и непонятное рационалистическому уму, но понятное мне и, надеюсь, Вам, милая Клавдия Васильевна. Это — *чистота порядка*».[50] Нельзя не вспомнить в этом контексте рассуждения Хлебникова о «бытовом» слове, которое есть только «тени великих законов чистого слова, упавшие на неровную поверхность».[51] Знаменательно, что и для Хлебникова, и для Хармса «чистое» слово приобретает магический характер и ставится, по силе своего влияния на судьбу человека, в один ряд с такими магическими формулами, как заговоры, заклинания (а для Хармса еще и песни) и молитвы. Так, Хлебников в статье «О стихах», полемизируя со сторонниками «понятности» стихов, замечает: «...заговоры и заклинания так называемой волшебной речи, священный язык язычества, эти „шагадам, магадам, выгадам, пиц, пац, пацу" — суть вереницы набора слогов, в котором рассудок не может дать себе отчета, и являются как бы заумным языком в народном слове. Между тем этим непонятным словам приписывается наибольшая власть над человеком, чары ворожбы, прямое влияние на судьбы человека⟨...⟩ Молитвы многих народов написаны на языке, непонятном для молящихся. Разве индус понимает Веды? Старославянский язык непонятен русскому. Латинский — поляку и чеху. Но написанная на латинском языке молитва

---

[46] Цит. по: *Друскина Л. С.* Указ. соч. С. 204.
[47] Там же. С. 205.
[48] Там же.
[49] *Хармс Д.* Собр. произв.: В 2 т. Т. 2. С. 202.
[50] Там же. С. 202—203.
[51] *Хлебников В.* Творения. С. 625.

lib.pushkinskijdom.ru

действует не менее сильно, чем вывеска. Таким образом, волшебная речь заговоров и заклинаний не хочет иметь своим судьей будничный рассудок.

Ее странная мудрость разлагается на истину, заключенную в отдельных звуках: *ш, м, в* и т. д. Мы их пока не понимаем. Честно сознаемся. Но нет сомнения, что эти звуковые очереди — ряд проносящихся перед сумерками нашей души *мировых истин*»[52] (курсив мой. — *Д. Т.*).

Итак, как видно из сопоставления размышлений Хлебникова и Хармса, именно звуки — «зерна» языка, азбука у Хлебникова, алфавит у Хармса — являются носителями мировых истин, сущностей, полученных путем очищения слова и соответственно предмета, который оно обозначает. В этом же контексте нужно рассматривать и следующее высказывание Хармса: «Надо пройти путь очищения (Perservatio, Katarsis). Надо начать буквально с азбуки, т. е. с букв».[53] Выражаясь философским языком, речь здесь идет, по нашему мнению, о своеобразном поэтическом воплощении тех основных идей трансцендентальной редукции, о которых мы говорили выше. Оставляя в стороне сложнейший вопрос об истоках возникновения в творчестве Хлебникова подобных понятий (упомянем лишь два возможных источника — философию Платона и монадологию Лейбница, которыми интересовался Хлебников), отметим, что их появление у Хармса объясняется, не в последнюю очередь, тем огромным интересом, который он испытывал к наследию великого поэта и пророка — недаром он называл Хлебникова одним из своих учителей. Любопытно, что А. Туфанова в этом списке нет, хотя сам теоретик зауми упоминал в 1925 году Хармса и Вигилянского как своих учеников, постоянно работавших в его студии.[54] Наряду с идеями Хлебникова, Хармс, судя по его дневниковым записям, интересовался и различными философскими концепциями: от интуитивизма А. Бергсона[55] до феноменологии Г. Шпета и психологии Н. Грота. Интересно отметить, что запись с подробным перечислением работ Бергсона, которые Хармс брал в «Библиотеке новых книг», относится к июню-июлю 1925 года, т. е. к тому периоду, когда начинающий поэт входит в «Орден заумников DSO», организованный Туфановым, а названия произведений Шпета, Брентано, Виндельбанда и других философов выписаны на страницах дневника, отсылающих к августу-сентябрю того же года, иными словами, ко времени знакомства Хармса с Друскиным. Нам представляется вероятным, что некоторые идеи, почерпнутые Хармсом из работ, которые ему, по-видимому, посоветовал почитать Друскин, могли оказать определенное воздействие на его переход от абстрактной зауми в стиле Туфанова к формированию собственной концепции поэтического творчества, получившей впоследствии название «реального искусства». В первую очередь это относится к идее трансцендентальной редукции, очищения предмета и слова от наслоений эмпирического, исторического, социального и других видов опыта, о чем свидетельствуют некоторые положения, содержащиеся в цитированном выше письме Хармса к К. Пугачевой, а также в отдельных заметках и небольших теоретических рассуждениях поэта, как, к примеру, в тексте «Сила, заложенная в словах...».

В данной перспективе нам представляется целесообразным остановиться подробнее еще на одном теоретическом тексте Хармса «Предметы и фигуры, открытые Даниилом Ивановичем Хармсом», тем более что он

---

[52] Там же. С. 633—634.
[53] Дневниковые записи Д. Хармса. С. 474.
[54] *Туфанов А. В.* Заумный Орден // Туфанов А. Ушкуйники. Berkeley, 1991. С. 176.
[55] См. об этом: *Jaccard J.-Ph.* Op. cit. P. 40—42, 64—69.

lib.pushkinskijdom.ru

чрезвычайно показателен с точки зрения содержащихся в нем философских определений. Этот текст, написанный, отметим, 8 августа 1927 года в характерной для Хармса форме тезисов, содержит в себе 12 основных положений. Начинается он с утверждения, что «1. Значение всякого предмета многообразно. Уничтожая все значения, кроме одного, мы тем самым делаем данный предмет невозможным.

Уничтожая и это последнее значение, мы уничтожаем и само существование предмета.

2. Всякий предмет (неодушевленный и созданный человеком) обладает четырьмя РАБОЧИМИ значениями и ПЯТЫМ *СУЩИМ* значением.

Первые четыре суть: 1) начертательное значение (геометрическое), 2) целевое значение (утилитарное), 3) значение эмоционального воздействия на человека, 4) значение эстетического воздействия на человека.

Пятое значение определяется фактом существования предмета. Оно вне связи предмета с человеком и служит самому предмету. Пятое значение — есть свободная воля предмета».[56]

Как видно из приведенного отрывка, каждый предмет, по мысли Хармса, обладает четырьмя рабочими значениями или, точнее, функциями, которые устанавливаются в соответствии со способом их воздействия на человека. Поскольку эти функции не являются определяющими для существования предмета, они могут быть уничтожены, при этом уничтожается и сам предмет, но именно как феномен, существующий посредством своих рабочих значений в сознании человека. Только при условии, что мы смогли бы уничтожить сущее значение предмета, мы бы уничтожили само его ноуменальное существование. По нашему мнению, подобное выделение Хармсом сущности, идеи предмета, с одной стороны, и его функциональных значений — с другой, позволяет говорить о прямой аналогии, которая намечается здесь между взглядами Хармса и идеями феноменологии. Третий пункт хармсовского рассуждения говорит в пользу этой гипотезы: «3. Человек, вступая в общение с предметом, исследует его четыре рабочих значения. При помощи их предмет укладывается в сознании человека, где и живет. Если бы человек натолкнулся на совокупность предметов только с тремя из четырех рабочих значений, то перестал бы быть человеком.

Человек же, наблюдающий совокупность предметов, лишенных всех четырех рабочих значений, перестал быть наблюдателем, превратясь в предмет, созданный им самим. Себе он приписывает пятое значение своего существования».[57]

Таким образом, человек подходит к пониманию сущности предмета через осознание его рабочих значений и, постепенно абстрагируясь от них, он сам перестает быть внешним наблюдателем и как бы растворяется в предмете. Необходимо подчеркнуть еще два момента. Это, во-первых, та важная роль, которую играют в данном процессе рабочие значения предмета — если бы человек столкнулся с предметом, лишенным хотя бы одного из них, он бы перестал быть человеком, т. е. сознательным существом. Прежде всего это относится к эстетическому восприятию действительности, что и составляет сущность искусства.

Во-вторых, надо пояснить, что имел в виду Хармс, когда говорил, что предмет «живет» в сознании человека. В другом своем тексте, в уже цитированном письме к К. Пугачевой, он пишет: «Но если я ослеп, оглох

---

[56] *Хармс Д.* Предметы и фигуры... // Логос. 1993. № 4. С. 113–114.
[57] Там же. С. 114.

lib.pushkinskijdom.ru

и потерял все свои чувства, то как я могу знать все это прекрасное? Все исчезло, и нет для меня ничего. Но вот я получил осязание, и сразу почти весь мир появился вновь. И приобрел слух, и мир стал значительно лучше. Я приобрел все следующие чувства, и мир стал еще больше и лучше. Мир стал существовать, как только я впустил его в себя. Пусть он еще в беспорядке, но все же он существует!»[58]

На первый взгляд, Хармс исповедует здесь принципы субъективного идеализма, т. е. отрицание объективного существования внешнего по отношению к нашему сознанию мира. Более внимательный анализ, однако, убеждает, что это не совсем так. Действительно, человек вступает в контакт с феноменальным миром эмпирическим путем, посредством чувственного опыта, недооценка которого неизбежно обедняет как восприятие внешнего мира, так и наш внутренний мир. Если бы человек лишился органов восприятия, считает Хармс, то все бы исчезло, но исчезло именно для него, как воспринимающего субъекта, а не объективно. Реальный мир, тем более для поэтов, объявляющих себя приверженцами «реального» искусства, не может не существовать объективно. О том же пишет в своей работе «Обоснование интуитивизма», появившейся в 1904—1905 годах (третье переиздание готовилось в Петрограде в 1922 году, но не увидело свет), Н. О. Лосский, когда рассуждает о субъективности, внутрителесности, и о транссубъективности, внетелесности, переживаний: «Грубые аргументы, сразу решающие все вопросы в пользу внутрителесности всех переживаний, напр., ссылка на то, что закрывание глаз, закупоривание ушей и анестезия кожи удаляют из сознания все внетелесные объекты, не могут решать таких важных и сложных проблем. Во-первых, при этих условиях объект вовсе не исчезает целиком из сознания: наличность чего-то внетелесного остается по-прежнему; во-вторых, надо принять в расчет, что объект при этой обособленности его от тела познающего субъекта менее интересен, не привлекает к себе *внимания* и заключает *в себе* слишком мало *привычных* опорных пунктов для деятельности сравнивания и различения, а этого уже достаточно для того, чтобы объект, даже и будучи данным в сознании, перестал быть познаваем детально».[59] Любопытно, что данное рассуждение находит почти прямую аналогию в словах Хармса о том, что мир стал значительно лучше, когда к поэту возвращается слух, и еще больше и лучше, когда он приобретает все следующие чувства. Однако пока еще мир находится в беспорядке, это мир еще не «очищенных» феноменальных объектов, который нужно привести в правильный порядок, — тут-то, по мысли Хармса, и проявляется искусство. «Теперь моя забота — создать правильный порядок, — пишет он в том же письме. — Во все, что я делаю, я вкладываю сознание, что я творец мира. И я делаю не просто сапог, но, раньше всего, я создаю новую вещь. Мне мало того, чтобы сапог вышел удобным, прочным и красивым. Мне важно, чтобы в нем был тот же порядок, что и во всем мире; чтобы порядок мира не пострадал, не загрязнился от соприкосновения с кожей и гвоздями, чтобы, несмотря на форму сапога, он сохранил бы свою форму, остался тем же, чем был, остался бы *чистым*».[60]

Таким образом, для Хармса субъект и объект существуют независимо друг от друга, ни тот, ни другой не находятся в состоянии взаимной подчиненности. В то же время сознание человека является той областью,

---

[58] *Хармс Д.* Собр. произв.: В 2 т. Т. 2. С. 202.
[59] *Лосский Н. О.* Обоснование интуитивизма // Лосский Н. О. Избр. С. 90.
[60] *Хармс Д.* Собр. произв.: В 2 т. Т. 2. С. 202.

lib.pushkinskijdom.ru

где предмет «живет». Нам представляется, что один из возможных источников подобных размышлений поэта мог бы находиться в определенных положениях философской системы Н. Лосского. Заслуживает внимания не только указанное соответствие между их идеями; внимательный анализ позволяет, на наш взгляд, выделить еще несколько аналогий, которые наталкивают на мысль о том, что философия Лосского могла оказать, непосредственно (вспомним упоминание его имени среди авторов, произведения которых Хармс брал в библиотеке) или в изложении ученика мыслителя Я. Друскина, определенное влияние на поэта при выработке им своего собственного мировоззрения. Но вначале необходимо сказать несколько слов о взглядах самого Лосского. Первый фундаментальный труд философа — «Обоснование интуитивизма» — содержал в себе гносеологическую концепцию, которую Лосский называл «мистическим эмпиризмом». Ее основная мысль — в утверждении принципов интуитивного непосредственного восприятия внешнего мира, знание о котором есть «*процесс, одною своею стороною разыгрывающийся в мире не-я* (материал знания), *а другою стороною совершающийся в мире я* (внимание и сравнивание)».[61] Уже в процессе работы над своей теорией знания Лосский, как философ систематического склада, чувствовал необходимость вплотную заняться онтологическим обоснованием гносеологии — так, несколько лет спустя, в 1915 году, появляется «Мир как органическое целое», трактат, в котором Лосским была выработана концепция о целостности, органичности мира, получившая название «органического конкретного идеал-реализма». Знаменательно, что большое влияние при разработке этой концепции оказали на Лосского не только идеи Платона, Плотина и Фихте, но и современной ему феноменологии, а также интуитивизма А. Бергсона, важнейшие труды которого — «Материя и память», «Исследования об отношении тела к духу» и «Творческая эволюция» — внесены Хармсом в его список литературы из «Библиотеки новых книг»[62] (хотя посоветовал их ему почитать, скорее всего, Туфанов). Рассмотрим некоторые понятия этих двух работ русского философа в их приложении к теоретическим воззрениям Хармса.

В третьей главе «Обоснования интуитивизма», где идет речь об отношениях между субъектом и объектом знания, Лосский замечает, что знание всегда рассматривается как деятельность «я». Поскольку «я и не-я глубоко отличаются друг от друга, обособление этих двух сфер и сознательно, и безотчетно руководит всем нашим поведением»,[63] постольку важное значение приобретает процесс самоидентификации субъекта, отграничение его от мира объектов. В интереснейшем хармсовском тексте «Сабля» мы находим описание (естественно, упрощенное и немного шутливое) того, как происходит данный процесс: «Тут мы стоим и говорим: вот я вытянул одну руку прямо перед собой, а другую руку назад. И вот впереди я кончаюсь там, где кончается моя рука, а сзади кончаюсь тоже там, где кончается моя другая рука. Сверху я кончаюсь затылком, снизу пятками, сбоку плечами. Вот я и весь. А что вне меня, то уже не я».[64] В результате мы приобретаем возможность направить наше сознание на внешний предмет, при этом «...все существующее вне нас и разграниченное с нами и всем остальным, отличным от нас и его (того, о чем мы в данный момент говорим) пространством (ну хотя бы наполненным возду-

---

[61] *Лосский Н. О.* Обоснование интуитивизма. С. 85.
[62] Дневниковые записи Д. Хармса. С. 430.
[63] *Лосский Н. О.* Обоснование интуитивизма. С. 78.
[64] *Хармс Д.* Сабля // Логос. 1993. № 4. С. 109.

lib.pushkinskijdom.ru

хом), мы называем предметом. Предмет нами выделяется в самостоятельный мир и начинает *обладать всем лежащим вне его, как и мы обладаем тем же*»[65] (курсив мой. — *Д. Т.*).

Таким образом, хотя субъект и объект познания отделены друг от друга на уровне физической действительности, на глубинном уровне, по сути, они продолжают быть связанными, ибо они, по мысли Хармса, не замкнуты сами на себе, но внутренне активны, т. е. интенционально направлены друг на друга. В первую очередь это относится к одушевленному субъекту познания, так как именно его сознанию внешний предмет становится имманентен, внутренне присущ. Лосский в труде «Мир как органическое целое» пишет по этому поводу: «Чтобы познать предмет, нужно иметь его в сознании, т. е. достигнуть того, чтобы он вступил в кругозор сознания познающего субъекта, стал имманентным сознанию⟨...⟩ Сознание о предмете есть результат своеобразного (не причинного) *отношения* между сознающим субъектом и сознаваемым предметом: при наличии этого отношения субъект созерцает предмет непосредственно, „имеет его в виду" в подлиннике; здесь нет субординации ни субъекта предмету, ни предмета субъекту, обе стороны *по своему бытию остаются независимыми друг от друга...*»[66] Поразительно, насколько совпадают здесь идеи Лосского с утверждением Хармса о том, что, как он пишет в третьем пункте «Предметов и фигур», предмет «живет» в сознании человека, иными словами, знание о нем есть не копия и не символ действительности в познающем субъекте, а сама действительность, подвергнутая лишь, по выражению Лосского, «дифференцированию путем сравнения».[67]

Итак, и для Хармса, и для Лосского субъект и объект познания существуют независимо друг от друга; при этом предмет, на который направлено сознание, которое всегда интенционально, т. е. есть сознание о чем-либо (это, заметим, одно из основных положений феноменологии), имманентен именно сознанию, а не субъекту сознания, поскольку «наблюдаемый предмет должен быть имманентным сознанию, но может быть трансцендентным субъекту сознания, т. е. может быть частью транссубъективного мира».[68]

При сопоставлении взглядов Лосского и Хармса обращают на себя внимание еще три важных момента. Прежде всего требует пояснения мысль Хармса о том, что не только человек обладает всем лежащим вне его, но и предмет характеризуется тем же самым свойством. Тем самым предмет становится сам активным деятелем, он как бы одушевляется — воззрение, получившее свое философское обоснование в теории панпсихизма, согласно которой все вещи одушевлены, обладают жизнью и психикой. По нашему предположению, данное воззрение у поэта могло появиться двумя путями: либо под непосредственным воздействием взглядов основателя панпсихизма А. А. Козлова (1831—1900) — напомним, одна из его книг значится в списке Хармса, — либо через восприятие его идей в творчестве Лосского, учителем которого, как известно, был этот выдающийся русский мыслитель.

Так, Лосский, рассуждая о неодушевленной материи, говорит о том, что даже предметы, «стоящие на низшей ступени бытия, путем слияния и сочетания друг с другом... способны увеличить свою творческую актив-

---

[65] Там же. С. 108.
[66] *Лосский Н. О.* Мир как органическое целое. С. 345.
[67] *Лосский Н. О.* Обоснование интуитивизма. С. 327.
[68] *Лосский Н. О.* Мир как органическое целое. С. 345.

lib.pushkinskijdom.ru

ность и подняться на ступень одушевленной материи».[69] Поэтому, замечает далее философ, «ввиду активности всякой материи и целестремительного характера ее, обусловливающего возможность эволюции, ведущей к высшим ступеням бытия, следует признать, что *неживой материи нет, хотя и бывает неодушевленная материя*. Жизненность присуща материи благодаря лежащему в основе ее духу».[70] Что-то подобное происходит и в поэзии Хармса — предметы живут у него такой же жизнью, как и люди: они участвуют в разговорах, подают реплики наравне с другими персонажами, как, например, в неоконченной пьесе «Дон Жуан»,[71] где в число действующих лиц, наряду с Дон Жуаном, Донной Анной, Командором и самим автором, входят также проходящие облака, расцветающие цветы, пролетающие журавли, озера и реки и т. д. И это объясняется, скорее всего, тем, что они относятся к первой реальности, которая всегда прекрасна и потому жизненна. «Прекрасно солнце, и трава, и камень, и вода, и птица, и жук, и муха, и человек. Но так же прекрасны и рюмка, и ножик, и ключ, и гребешок», — пишет Хармс в письме к К. Пугачевой.[72]

Однако осознать красоту данных элементов можно только после того, как они пройдут процесс очищения от наслоений второй, т. е. нашей, реальности, процесс трансцендентальной редукции. Именно здесь вступает в свои права искусство, главная функция которого, по Хармсу, это достижение чистоты порядка. «Эта чистота одна и та же в солнце, траве, человеке и стихах. Истинное искусство стоит в ряду первой реальности, оно создает мир и является его первым отражением. Оно обязательно реально».[73] Художник тем самым занимает как бы промежуточную позицию между первой и второй реальностью: он очищает мир от условных связей земного бытия и выходит на уровень субстанциального значения предмета — его Хармс еще называет «свободной волей предмета»[74] — и, соответственно в системе понятий, субстанциального значения слова.

Знаменательно, что подобное понимание значения искусства как средства достижения чистоты порядка в основных чертах было сформулировано Хармсом еще в «Утверждающем МАНИФЕСТЕ Даниила Ивановича Хармса, члена „основателей «Академии Левых Классиков» и чинаря"», написанном в апреле 1927 года. Этот текст является, на наш взгляд, первым из той череды философских произведений, где хармсовские мировоззренческие размышления тесно связаны с его поэтической концепцией. Уже первые два положения «Манифеста» убеждают, что они должны анализироваться в контексте общей направленности хармсовской философско-поэтической мысли:

«1. Я — поэт, — заявляет Хармс, — находящийся среди мне подобных, но отличающийся от них:

*во-первых*: по оценке элементов, создающих искусство,

*во-вторых*: по созданию новой схемы искусства,

*в-третьих*: по своему местонахождению в этой схеме искусства.

2. Если до сих пор считалось, что искусство состоит из удачного соединения формы и содержания, то я утверждаю, что этого для искусства мало, и это не есть главное; а главное есть местонахождение данного

---

[69] Там же. С. 420.
[70] Там же. С. 461.
[71] *Хармс Д.* Дон Жуан // Поэзия группы «ОБЭРИУ». С. 530.
[72] *Хармс Д.* Собр. произв.: В 2 т. Т. 2. С. 202.
[73] Там же. С. 203.
[74] *Хармс Д.* Предметы и фигуры... С. 114.

lib.pushkinskijdom.ru

соединения».[75] И далее Хармс уточняет, что прежде чем определить это местонахождение, необходимо разбить жизнь на три плана, а именно: а) жизнь в поэте; в) жизнь в мире; с) жизнь за миром. Новая схема рождения художественной вещи состоит, таким образом, в следующем: сначала поэт переносится во второй план, в жизнь мира; затем в третий план, в жизнь за миром, где и рождается вещь; после чего она, в свою очередь, переносится во второй план, а потом и в первый. Заканчивается «МАНИФЕСТ» характерным утверждением: «Только мы, поэты „Академии Левых Классиков", рождаем свои вещи в третьем плане. Такая вещь может жить во всех планах, и в первом, и во втором, и в третьем».[76]

Нам кажется, что следующая за «МАНИФЕСТОМ» приписка Хармса о том, что он написан неясно и неточно, не меняет сути дела. Такое недовольство собой было ему свойственно, соотнесение же данного текста с последующими показывает, что положения, содержащиеся в нем, отнюдь не случайны. Особенно любопытно в этой перспективе положение о рождении поэтической вещи за миром, иными словами, в области пятого, «сущего», значения предмета, где он обладает свободной волей. Свободной воле предмета в системе понятий соответствует свободная воля слова, сам же процесс рождения произведения описан Хармсом более подробно двумя годами позже, в 1929 году, в тексте «Сабля» следующим образом: «Самостоятельно существующие предметы уже не связаны законами логических рядов и скачут в пространстве куда хотят, как и мы. Следуя за предметами, скачут и слова существительного вида. Существительные слова рождают глаголы и даруют глаголам свободный выбор. Предметы, следуя за существительными словами, совершают различные действия, вольные, как новый глагол. Возникают новые качества, а за ними и свободные прилагательные. Так вырастает новое поколение частей речи. Речь, свободная от логических русел, бежит по новым путям, разграниченная от других речей».[77]

Итак, попробуем кратко суммировать этот процесс порождения поэтической вещи. Прежде всего происходит как бы дематериализация предмета, т. е. он очищается от своих рабочих значений и существует уже за счет своего субстанциального значения, причем существует независимо от человека. Однако сам процесс очищения невозможен без его активного субъекта — человека. Именно поэтому, скорее всего, Хармс говорит о перенесении самого поэта в жизнь за миром, тем более что именно там начинается реальное, творческое взаимодействие предмета и человека, который, наблюдая сущее значение предмета, перестает быть наблюдателем и приписывает себе пятое значение своего существования. Этим обусловлено, как мы помним, то, что предмет и человек, точнее, его сознание, начинают обладать всем лежащим вокруг них, т. е., воспользуемся терминологией Лосского, становятся имманентными сознанию друг друга (см. выше вопрос о жизненности неодушевленной материи), хотя предмет при этом остается трансцендентным субъекту сознания, в данном случае поэту. Если до начала порождения произведения «предмет в сознании человека имеет четыре рабочих значения и значение как слово»,[78] то в момент его создания сознание направлено только на основное, сущее значение предмета, его свободную волю, которая, будучи тем самым имманентна сознанию, становится свободной волей слова. Характерно, что

[75] Дневниковые записи Д. Хармса. С. 444.
[76] Там же. С. 445.
[77] *Хармс Д.* Сабля. С. 108—109.
[78] *Хармс Д.* Предметы и фигуры... С. 114.

lib.pushkinskijdom.ru

для Хармса субстанциальное значение предмета выражается существительными, поскольку только они, в конечном счете, свободны от грамматических связей и, соответственно, обладают той же независимостью, что и предмет. «Бесконечное множество прилагательных и более сложных словесных определений шкафа объединяется словом „ШКАФ"»,[79] — указывает он. Независимые же существительные свободно «скачут» в пространстве, что своеобразно описано Хармсом в стихотворении «Звонить—Лететь». Оно начинается следующими строчками:

Вот и дом полетел.
Вот и собака полетела.
Вот и сон полетел.
Вот и мать полетела.
Вот и сад полетел.[80]

Далее мы видим, как летят другие предметы и понятия, выраженные существительными (интересно отметить, что среди них находятся две пары, один из членов которых выражен существительным с конкретным значением: шар и часы, а другой — с абстрактным: круг и, соответственно, миг; таким образом в круг полетевших объектов вводятся предметы, несущие чрезвычайно важные значения времени и бесконечности). Наконец, полетели и части тела — лоб, ухо, живот — т. е. полетели мы сами.

Вернемся теперь на некоторое время к трактату «Сабля». Следующим этапом порождения поэтической вещи будет, по Хармсу, образование новых, свободных частей речи — процесс, который можно было бы определить как некую «рематериализацию» предмета, перенесение вещи во второй план, в жизнь мира. Завершается весь процесс образованием рифмы: «Грани речи блестят немного ярче, чтобы видно было, где конец и где начало, а то мы совсем бы потерялись. Эти грани как ветерки летят в пустую строку-трубу. Труба начинает звучать, и мы слышим рифму».[81] Обратим внимание, что рождение рифмы возвещается звучанием трубы; этот мотив присутствует и в стихотворении «Звонить—Лететь», во второй части которого все летящие предметы, а также буквы (характерный момент!) и части тела начинают звенеть. Последние строчки его таковы:

Эй, монахи! мы летать!
Эй, монахи! мы лететь!
Мы лететь и ТАМ летать.
Эй, монахи! мы звонить!
Мы звонить и ТАМ звенеть.[82]

Итак, новое слово, ставшее предметом, по-настоящему реально, поскольку оно выражает истинную, чистую сущность предмета, являясь его эквивалентом; причем речь здесь идет не о разрушении старого предмета, а о его творческом преображении. Отметим еще раз, что подобное преображение предмета и слова значительно отличается от метода, предложенного А. Туфановым: если в первом случае преображение означает выход на более глубокое, субстанциальное значение предмета, то в контексте поэтической концепции Туфанова об имманентном телеологизме фонем нужно говорить скорее о попытке приписать каждой фонеме целевое зна-

---

[79] Там же.
[80] *Хармс Д.* Собр. произв.: В 2 т. Т. 1. С. 164.
[81] *Хармс Д.* Сабля. С. 109.
[82] *Хармс Д.* Собр. произв.: В 2 т. Т. 1. С. 165.

lib.pushkinskijdom.ru

чение, а именно «вызывать определенные ощущения движения».[83] В том, что, как уже подчеркивалось, поэтика Хармса ближе ко взглядам В. Хлебникова, чем А. Туфанова, убеждает еще одна цитата из текста «Предметы и фигуры...»: «Любой ряд предметов, нарушающий связь их рабочих значений, сохраняет связь значений сущих и по счету пятых. Такого рода ряд есть ряд нечеловеческий и есть *мысль предметного мира*. Рассматривая такой ряд, как целую величину и как вновь образовавшийся синтетический предмет, мы можем приписать ему новые значения, счетом три: 1) начертательное, 2) эстетическое и 3) сущее».[84] Мы видим, что в то время как изначальный предмет обладал четырьмя рабочими значениями и одним сущим, ряд «очищенных» предметов обладает только тремя и, что самое интересное, среди них отсутствует целевое значение и значение эмоционального воздействия на человека. Остается, само собою, сущее значение, а также эстетическое — важнейшее для искусства — и начертательное, без которого предмет не мог бы существовать в нашем мире; утилитарное же значение и эмоциональное (вспомним слова из декларации ОБЭРИУ о мире, запутанном в тине «переживаний» и «эмоций»[85]) становятся в этой перспективе более не нужными.

Заслуживает внимания здесь и еще один момент: Хармс говорит о мысли предметного мира как о *ряде* предметов, сохраняющих связь своих сущих значений. «Переводя этот ряд в другую систему, мы получаем словесный ряд, человечески БЕССМЫСЛЕННЫЙ».[86] О ряде предметов говорилось и в декларации обэриутов, в той ее части, где давалось определение творческому методу Хармса: «ДАНИИЛ ХАРМС — поэт и драматург, внимание которого сосредоточено не на статической фигуре, но на столкновении ряда предметов, на их взаимоотношениях».[87] По-видимому, о том же говорится и в пятом и шестом утверждениях из текста «Одиннадцать утверждений Д. И. Хармса»: «V утверждение. Закон единицы ложен — такого закона нет. Есть только закон масс. VI утверждение. Предмет обезоружен. Он стручок. Вооружена только куча».[88]

Подобные высказывания надо рассматривать, на наш взгляд, в контексте стремления поэта создать правильный порядок, выраженного в письме к К. Пугачевой. Ряд предметов, очищенных от наслоений прежних конвенциональных связей, становится чистым, т. е. характеризуется «чистотой порядка»;[89] недаром Хармс рассматривает такой ряд как новый синтетический предмет и приписывает именно ему те три новых значения, о которых шла речь выше. Процесс очищения предмета, таким образом, заключается не только в «вырывании» его из привычных связей, но и в последующем правильном расположении его в ряду таких же «чистых» предметов.

Велика здесь роль поэта, «борющегося со смыслами» и управляющего предметами-словами; не случайно в стихотворении «Молитва перед сном» Хармс обращается к Богу с такой просьбой:

> Разбуди меня сильного к битве со смыслами,
> быстрого к управлению слов

---

[83] *Туфанов А. В.* К зауми. С. 9.
[84] *Хармс Д.* Предметы и фигуры... С. 114.
[85] *Хармс Д.* Собр. произв.: В 2 т. Т. 2. С. 280.
[86] *Хармс Д.* Предметы и фигуры... С. 114.
[87] *Хармс Д.* Собр. произв.: В 2 т. Т. 2. С. 282.
[88] *Хармс Д.* Одиннадцать утверждений Д. И. Хармса // Логос. 1993. № 4. С. 112.
[89] *Хармс Д.* Собр. произв.: В 2 т. Т. 2. С. 203.

lib.pushkinskijdom.ru

и прилежного к восхвалению Бога
во веки веков.[90]

При этом поэт сам волей-неволей уподобляется Творцу, поскольку, очищая предмет от феноменальной оболочки и пропуская его через себя, он как бы заново рождает его, и хотя предмет не теряет окончательно связь со своей предыдущей формой, тем не менее, будучи отныне чистым, он представляет собой новую или, точнее, вновь обретенную реальность. Еще В. Хлебников, говоря о словотворчестве, писал, что верит, что «чистые» слова «заиграют жизнью, как в первые дни творения».[91] То же самое у Хармса: «Во все, что я делаю, я вкладываю сознание, что я творец мира», — пишет он в письме к К. Пугачевой.[92] Хотелось бы указать на один из возможных источников мотива уподобления поэта Творцу: речь идет о книге Н. А. Бердяева «Смысл творчества» (1916), утверждающей онтологическую ценность творчества; скорее всего, Хармс мог воспринять некоторые ее идеи в интерпретации К. Малевича, на которого она оказала значительное влияние. «Достижение „творческой цели мира" через творческую гениальность, онтологическая природа художественного творчества, его трагизм и его „космичность", „творческий акт новой души", ищущей себе выхода в „пророчестве о новом бытии", — все эти и другие идеи бердяевского „Смысла творчества" вошли в ткань философского супрематизма, пропитали его»,[93] — отмечает А. С. Шатских. Да и сам Малевич в стихотворении начала 1920-х годов утверждает: «Я — Начало всего, ибо в сознании моем создаются миры. Я ищу Бога, я ищу в себе себя...»[94]

Но вернемся к хармсовскому понятию предметного ряда как нового синтетического предмета. По-видимому, тот факт, что впервые оно появилось у Хармса еще в августе 1927 года («Предметы и фигуры...»), т. е. тогда, когда закладывались основы поэтики ОБЭРИУ, позволяет говорить о том, что уже в то время он ориентировался скорее на преображение семантических и синтаксических связей слова, чем на отказ от предметности и радикальную трансформацию его звуковой оболочки в духе Туфанова. Действительно, чисто «заумно-абстрактные» стихотворения занимают небольшое место в творческом наследии Хармса и относятся в основном к самому началу его литературной деятельности; что же касается тех заумных фрагментов, которые встречаются и в более поздних произведениях поэта («Елизавета Бам», «Лапа», «Месть» и др.), то они, как верно отмечает М. Мейлах, выступают в основном в различных функциях: «от остранения языка Бога и апостолов до заклинания, в котором она (заумь. — *Д. Т.*) восстанавливает свое древнейшее сакральное значение».[95] Гораздо более характерны для Хармса, однако, оригинальные приемы заумного остранения, достигаемые либо за счет модификации буквы или части слова, либо употребления обычного слова в ряду заумных, как, например, в реплике Бога в той же «Мести»:

«Куф куф куф
Престол гелинеф

---

[90] Там же. Т. 1. С. 253.
[91] *Хлебников В.* Творения. С. 627.
[92] *Хармс Д.* Собр. произв.: В 2 т. Т. 2. С. 202.
[93] *Шатских А. С.* Казимир Малевич: теоретическое и литературное наследие // Сарабьянов Д. С., Шатских А. С. Указ. соч. С. 184.
[94] Там же. С. 373.
[95] *Мейлах М. Б.* Указ. соч. С. 23.

lib.pushkinskijdom.ru

Херуф небо и земля
Сераф славы Твоея».[96]

Нельзя не вспомнить в этой связи уже цитированные нами рассуждения Хлебникова о магическом характере заумной речи. Да и сами хармсовские приемы остранения во многом перекликаются с принципами словотворчества Велимира Хлебникова — так, замена одной или нескольких букв в слове широко распространена в поэзии «Председателя земного шара»: «Если мы имеем пару таких слов, как *двор* и *твор*, и знаем о слове *дворяне*, то можем построить слово *творяне* — творцы жизни»,[97] — пишет он, к примеру, в статье «Наша основа». Таким образом, заумь у Хлебникова включена «в определенный контекст, который делает доступным ее содержание».[98] То же самое можно сказать и о заумных фрагментах у Хармса. Так, Ж.-Ф. Жаккар убедительно показывает в своем исследовании, что уже в ранней поэме Хармса «Михаилы» (1925), особенно во второй ее части, заумные элементы не играют самодовлеющей роли, а, напротив, только дополняют общую тенденцию произведения на творческое переосмысление действительности.[99]

Хотелось бы остановиться еще на одной важной стороне выделения Хармсом синтетического предмета в качестве целой величины, характеризующейся тремя новыми значениями. В сущности, говоря именно о ряде предметов, который нарушает связь их рабочих значений, но сохраняет связь значений субстанциальных, Хармс подчеркивает тот факт, что в «первой» реальности, в отличие от нашей, «второй», предметы, очищенные от конвенциональных связей бытия, органически соотносятся между собой, т. е., взаимно дополняя друг друга, являются сторонами единого целого, в то время как в нашем материальном мире они представляются нам не чем иным, как чистой множественностью самостоятельных элементов. Действительно, мы склонны видеть материальный мир как некую сумму его независимых друг от друга частей, поэтому, чтобы мир окончательно не развалился, мы стараемся связывать между собой эти части — иными словами, делаем попытку создать логическую, конвенциональную систему взаимосвязей различных элементов бытия, которые устанавливаются в основном рассудочным путем. В первую очередь это относится к отбору и фиксированию причинных связей, которым человеческий рассудок приписывает абсолютный характер; человек, таким образом, строит причинно-механическую картину мира, где определенная причина должна необходимо порождать определенное следствие и которая, по существу, лишена целостности. Н. О. Лосский называет такое миропонимание неорганическим и объясняет его существование прежде всего ограниченностью сил человека, его способностью сосредоточивать внимание в каждый данный момент лишь на одной какой-нибудь части мира, в результате чего наше знание о предмете «получается из присоединения к опознанной его стороне A других опознаваемых сторон B, C, D и т. д. Не замечая, что это присоединение руководится целостью самого предмета, мы воображаем, будто знание есть *складывание* в нашем уме сложного целого из *самостоятельных* элементов...».[100]

Мы не случайно привели эту цитату. Дело в том, что аналогичное

---

[96] *Хармс Д.* Собр. произв.: В 2 т. Т. 1. С. 173.
[97] *Хлебников В.* Творения. С. 626.
[98] *Поляков М. Я.* Указ. соч. С. 22.
[99] *Jaccard J.-Ph.* Op. cit. P. 53—55.
[100] *Лосский Н. О.* Мир как органическое целое. С. 348.

lib.pushkinskijdom.ru

описание ограниченности человеческого восприятия действительности содержится в известном тексте Хармса, написанном в мае 1930 года и озаглавленном «Мыр» (контаминация слов «мы» и «мир»). Хотя мы и не можем с определенностью утверждать, что Хармс был знаком с философской концепцией Лосского по первоисточникам, тем не менее нижеследующая цитата еще раз подтверждает, что, во всяком случае, многие хармсовские идеи находят свое прямое соответствие в размышлениях философа: «Я говорил себе, что я вижу мир, — замечает поэт. — Но весь мир был недоступен моему взгляду и я видел только части мира. И все, что я видел, я называл частями мира. И я наблюдал свойства этих частей и, наблюдая свойства частей, я делал науку».[101] Примечательно, что для Хармса наука заключается именно в наблюдении частей, т. е. ее поле деятельности по определению ограничено и главная причина этого в том, что наука основывается на данных рассудка, что неизбежно механизирует процессы познания. Скептическое отношение к науке вообще свойственно для всего литературного наследия не только Хармса, но и других обэриутов, где она сознательно противопоставляется художественному творчеству как духовной деятельности. Приведем небольшой отрывок из стихотворения 1931 года «Окнов и Козлов»:

Материя, по-моему, дура,
ее однообразная архитектура
сама собой не может колебаться.
Лишь только дух ее затронет робко —
прочь отлетает движения пробка,
из темных бездн плывут акулы,
в испуге мчатся молекулы,
с безумным треском разбивается яйцо,
и мы, встав на колени, видим Бога лицо.[102]

Несколько моментов привлекает здесь внимание. Во-первых, слова о том, что архитектура материи может быть поколеблена только при помощи духа, сама же она статична и однообразна, что, естественно, не нравится поэту. Воздействие же духа раскрывает тот динамический потенциал, который скрыт в ней; при этом, образно говоря, разбивается скорлупа феноменального мира (вообще представление о мире как о гигантском яйце является одним из древнейших архетипических образов), за которой мы видим ее вневременную и внепространственную основу — Бога. Особенно интересен в этом контексте мотив движения раскрепощенной материи — вспоминается описание того этапа процесса порождения поэтического произведения в тексте «Сабля», когда самостоятельно существующие предметы уже не связаны законами логических рядов и скачут в пространстве куда хотят. Очевидно, подобное понимание движения восходит к положению о текучести, динамической природе не только психического индивида, но и универсума в целом, которое является одним из фундаментальных понятий интуитивизма А. Бергсона. Об этом свидетельствует также следующая цитата из текста «Одиннадцать утверждений Д. И. Хармса»: «IX утверждение. Новая человеческая мысль двинулась и потекла. Она стала текучей».[103]

Выше уже указывалось, что влияние философии французского мыслителя на поэтическую теорию А. Туфанова, а в дальнейшем и Хармса

---

[101] *Хармс Д.* Мыр // Логос. 1993. № 4. С. 115.
[102] *Хармс Д.* Окнов и Козлов // Поэзия группы ОБЭРИУ. С. 302.
[103] *Хармс Д.* Одиннадцать утверждений Д. И. Хармса. С. 113.

lib.pushkinskijdom.ru

подробно проанализировано в работе Ж.-Ф. Жаккара; поэтому мы ограничимся сейчас лишь тем, что отметим, вслед за Лосским, органическую природу подобного понимания движения: «Одна из больших заслуг Бергсона, — пишет русский философ, — заключается в его блестящих исследованиях, ярко подчеркивающих органическую природу движения, именно показавших, что движение есть целое, которое, хотя и содержит в себе бесчисленные положения движущегося тела и т. п. элементы, открываемые в нем анализом, все же не может быть получено из этих элементов простым суммированием их».[104]

Таким образом, подобно тому как изучение каждой конкретной особенности предмета по отдельности не только не способствует его познанию, а, напротив, затрудняет его, точно так же и абсолютизация предмета как единственного и независимого объекта познавательной деятельности не дает полной картины мира, поскольку «при огромной учености, охватывающей все детали и уголки мира, исследователь не замечает самого главного в мире, именно его целого».[105]

Знаменательно, что подобное «раздробленное» мировосприятие чрезвычайно характерно для прозаического творчества Хармса 1930-х годов. Поэт теперь уже не старается, как раньше, проникнуть в суть явлений предметного мира, очищая и приводя их в порядок; напротив, его взгляд, не в состоянии охватить весь мир, сосредоточивается на отдельных деталях и фрагментах действительности. Это кризис того расширенного зрения, при котором, как говорил известный художник М. Матюшин, «глаз... видит все насыщенно полным и идеально *цельным*»[106] (курсив мой. — *Д. Т.*). Даже единый прежде предмет раскалывается на части, как это происходит, например, в тексте «Я вам хочу рассказать одно происшествие...», в котором рассказчик, пытаясь уяснить, что же он видит, говорит: «Теперь уясним себе, что мы видим. Для этого достаточно уяснить себе по отдельности, что вижу я, и что видите вы. Я вижу одну половину дома, а вы видите другую половину города».[107] Такое неорганическое видение мира влияет, как прекрасно показывает Ж.-Ф. Жаккар,[108] и на саму структуру художественного текста, результатом чего является возникновение у Хармса множества незаконченных произведений, механизация приемов повествования, наконец, проблемы с коммуникацией, когда человек не способен воспринимать слово как основную единицу языка и расчленяет его на ничего не значащие сегменты (см., в особенности, диалог: «Кока Брянский: Я сегодня женюсь»[109]).

Но главная опасность отрицания целостности мира кроется, по Лосскому, в том, что перенос принципов механистического восприятия реальности на взаимоотношения между людьми неизбежно ведет к утрате самого понятия личности. «Раздробив мир на особи, из которых каждая считает абсолютно ценным для себя только свое собственное бытие и свои деятельности, приходится признать сферу высших интересов их *бесконечно суженной* в сравнении с тем, что было бы, если бы каждая из них *переживала* как нечто абсолютно ценное также бытие *всех других особей* и еще бытие сверхиндивидуального *целого*».[110] Неорганичность мира, в

---

[104] *Лосский Н. О.* Мир как органическое целое. С. 342.
[105] Там же. С. 349.
[106] Цит. по: *Jaccard J.-Ph.* Op. cit. P. 93.
[107] Опубл. в кн.: *Jaccard J.-Ph.* Op. cit. P. 260.
[108] См.: Ibid. P. 260—283.
[109] Ibid. P. 258.
[110] *Лосский Н. О.* Мир как органическое целое. С. 472.

lib.pushkinskijdom.ru

данном контексте, необходимо связана с противоборством индивидуумов, каждый из которых пытается самоутвердиться за счет других и сохранить свою собственную жизнь. В результате «индивидуумы становятся все более похожими друг на друга, и мир вместо того, чтобы сверкать богатством красок и своеобразием особей, превращается в стадо неразличимо сходных друг с другом существ».[111] Поскольку подобные процессы характерны для материального мира, где действуют психические индивиды, люди, Лосский называет эту область душевно-материальным царством или, иначе, царством вражды. Не в этой ли области вражды существуют и похожие один на другого герои хармсовской прозы, всегда жестокие, беспощадные и агрессивные, настоящие «недочеловеки»?

Итак, одной из определяющих черт философско-поэтической концепции Хармса является, на наш взгляд, органическое видение мира, в последующем уступающее свое место неорганическому, раздробленному мировосприятию. В то же время осознание мира как целого отнюдь не принижает индивидуальной ценности каждого объекта и каждой личности. Напротив, познание состоит не только в анализе необходимых связей предмета с другими объектами, но и, как подчеркивает Лосский, в созерцании предмета в его «неприкосновенной подлинности»,[112] иначе говоря, в его объективной и конкретной предметности. Предмет тем самым, будучи связанным тысячью нитей с окружающим его миром, не теряет своей индивидуальности и остается самоценным объектом познания. Это тем более характерно для одушевленного мира, который состоит «из субстанциальных деятелей, причем каждый из них есть нечто самобытное, единственное, незаменимое другими особями, и в то же время каждый из них, *будучи индивидуумом*, есть *также* нечто *сверхиндивидуальное*».[113]

Таким образом, органическое мировоззрение избегает двух крайних точек зрения в вопросе о формах существования и о познании мира: индивидуализма, отрицающего самостоятельность бытия целого, и универсализма, считающего ценным лишь бытие абсолютного целого в ущерб бытию индивидуальности. Нам представляется, что фундаментальные положения философско-поэтической концепции Хармса во многом основываются именно на подобном видении мира. Действительно, с одной стороны, для Хармса понятие чистоты порядка неразрывно связано с отражением *реальных* предметов, которые стали таковыми после их очищения от наслоений различных видов опыта, т. е. после своеобразного поэтического воплощения принципов трансцендентальной редукции. При этом данный процесс невозможен без самоидентификации познающего субъекта, который должен почувствовать себя *личностью*. Вспомним еще раз, что в письме к К. Пугачевой, говоря о красоте первой реальности, Хармс приводит в пример красоту каждого ее конкретного объекта: солнца, травы, ключа, ножика, человека и т. д. Точно так же реально и объективно и слово, создающее реальность и в то же время ее отражающее; несколькими строчками дальше, сравнивая «Божественную комедию» и стихотворение «Сквозь волнистые туманы пробирается луна», поэт пишет: «...там и там одна и та же чистота, а следовательно, одинаковая близость к реальности, т. е. к самостоятельному существованию. Это уже не просто слова и мысли, напечатанные на бумаге, это вещь такая же реальная, как хрустальный пузырек для чернил, стоящий передо мной

[111] Там же.
[112] Там же. С. 346.
[113] Там же. С. 473.

lib.pushkinskijdom.ru

на столе».[114] Однако такая самостоятельность предмета не значит, что он существует абсолютно независимо от других предметов, и Хармс как поэт и мыслитель, одаренный мистическим ощущением целостности жизненного потока, не мог не почувствовать глубинное единство мира, которое открывается человеку с помощью искусства: «...я стал приводить мир в порядок. И вот тут появилось Искусство. Только тут понял я истинную разницу между солнцем и гребешком, но в то же время я узнал, что это одно и то же».[115]

Хотелось бы добавить еще несколько слов в пользу гипотезы о глубинной перекличке на уровне идей между теоретическими воззрениями Лосского и философско-поэтической концепцией Хармса. Дело в том, что, как уже упоминалось, основные положения трудов русского философа могли быть восприняты Хармсом и опосредованно, в интерпретации его друга Я. С. Друскина. На наш взгляд, анализ ряда философских трактатов Друскина, написанных в первой половине 1930-х годов, позволяет утверждать, что некоторые содержащиеся в них положения напрямую восходят к размышлениям Лосского, и прежде всего к теории об органическом единстве мира. Отметим также, что некоторые из нижеприведенных идей философа могут восходить и к теории В. С. Соловьева о всеединстве, изучавшейся Друскиным на семинаре, который вел другой его учитель по университету, Э. Л. Радлов. «Если я смотрю на это и вижу только это — ошибки нет, но нет и исследования», — записывает Друскин в дневнике в 1932 году. С другой стороны, продолжает он, если в *этом* видеть любое *это*, то остаются одни понятия, ничему не соответствующие. Единственный выход — признать, что «в частном есть особенности, которые выходят за пределы частного, не становясь общим».[116] Двумя годами позже в трактате «Движение» Друскин конкретизирует это суждение, очень напоминающее вышеприведенные рассуждения Лосского, на примере деревьев, расположение которых не имеет порядка, случайно, иными словами, свободно от конвенциональных, созданных человеком связей бытия. «Они неподвижны, — пишет философ, — потому что расположены случайно и нет никакой возможности осмотреть их одно за другим по порядку. Следовательно, неподвижность и вечность, т. е. отсутствие порядка и последовательности — один предмет и нет других предметов. Также можно сказать, что все — это деревья и это тоже один предмет и других не будет. Таким образом, есть два или три предмета или лучше сказать несколько, хотя всего только один, причем они не соединяются в один предмет и не будут его состояниями или признаками, но каждый из них есть один, это предмет. Можно было бы сказать, что каждый из этих предметов есть все, если бы слово „все" или „всё" что-либо обозначало».[117] Нельзя не вспомнить в этой связи и тот принцип одностороннего синтетического тожества, сформулированный Друскиным через тридцать лет, который он определяет как «то же самое в различном и различное в том же самом».[118]

Деревья как символ свободы появляются и в другом важнейшем произведении Друскина «Вестники и их разговоры» (1933). Несмотря на свой небольшой объем, этот текст чрезвычайно насыщен сложными метафизическими проблемами, анализ которых выходит за пределы настоящей

---

[114] *Хармс Д.* Собр. произв.: В 2 т. Т. 2. С. 203.
[115] Там же.
[116] Цит. по: *Друскина Л. С.* Указ. соч. С. 200.
[117] *Друскин Я. С.* Движение // Логос. 1993. № 4. С. 100.
[118] См. с. 77 наст. работы.

lib.pushkinskijdom.ru

статьи. Поэтому мы ограничимся здесь лишь тем, что отметим, что речь в нем идет о «вестниках», существах, принадлежащих к сотворенному миру, но отличающихся от людей тем, что они поняли преимущества случайности как условия свободы, знают не только «различные способы существования» и «расположение деревьев в лесу», но и, главное, то, «что находится за вещами»,[119] т. е. ту жизнь за миром, о которой говорил Хармс в «Утверждающем МАНИФЕСТЕ». И еще один момент. Время, считает Друскин, — это «затерявшийся конец первого мгновения и ожидание второго»,[120] второе же мгновение неизвестно. Но жизнь вестников проходит вне рамок земного времени, поскольку у них нет промежутков между мгновениями. В высшей степени любопытно, что Лосский, описывая ту область, которую, в отличие от земного бытия, он называет царством гармонии или царством Духа, определяет ее как сверхвременное бытие, в котором «нет задержки жизни, свойственной временному покою, но нет также и *перехода* от одного состояния к другому в смысле *утраты* одного и *еще неимения* другого»![121] Не вдаваясь дальше в детали учений обоих философов, рискнем предположить, что понятие мира вестников у Друскина во многом пересекается с понятием царства гармонии и свободы Лосского, а может быть, и просто непосредственно восходит к нему.

Итак, анализ философских размышлений Хармса в контексте основных положений его концепции поэтического творчества показывает, что они настолько взаимосвязаны, что речь должна идти, по-видимому, о попытке создать целостную систему мировоззренческих и художественных установок, которые должны были стать фундаментом для нового мироощущения и новой поэтики. На наш взгляд, об этом свидетельствуют уже ранние тексты Хармса, в которых, к тому же, нашли отзвук многие понятия различных философских направлений, от феноменологии и панпсихизма до интуитивизма и концепции органического строения мира. И если в ноябре 1926 года поэт, уже ощущая потребность в *смысле*, не был еще уверен в его необходимости, восклицая: «Что мне делать! Что мне делать! Как писать? В меня прет смысл. Я ощущаю его потребность. Но нужен ли он?»,[122] то в следующем, 1927 году, в этом больше сомнений не было. Естественно, как каждая относительно целостная концепция, философско-поэтическая система Хармса не была свободна от издержек и внутренних противоречий, о чем говорит и последующий отход от нее Хармса; тем не менее она отражала ту тоску поэта по Абсолюту (термин Л. Липавского[123]), которая в конечном счете выражает не что иное, как тоску по Богу, стремление вырваться за пределы своей человеческой ограниченности. Но связь философско-поэтических взглядов Хармса с его религиозными убеждениями должна стать темой отдельного исследования.

---

[119] *Друскин Я. С.* Вестники и их разговоры // Логос. 1993. № 4. С. 91, 92.
[120] Там же. С. 91.
[121] *Лосский Н. О.* Мир как органическое целое. С. 402.
[122] Дневниковые записи Д. Хармса. С. 443.
[123] См.: *Друскина Л. С.* Указ. соч. С. 198.

lib.pushkinskijdom.ru

# К 115-й ГОДОВЩИНЕ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ И 75-летию СО ДНЯ СМЕРТИ А. А. БЛОКА

*Г. М. Фридлендер*

## «ТРИЛОГИЯ ВОЧЕЛОВЕЧЕНИЯ»

### (А. БЛОК И СОВРЕМЕННЫЕ СПОРЫ О НЕМ)

> В сущности... не было отдельных стихотворений Блока, а было одно сплошное, неделимое стихотворение всей его жизни; его жизнь и была стихотворением...
>
> *К. И. Чуковский* («Записки мечтателей». 1922. № 6. С. 159)

28 ноября 1995 года исполняется 115 лет со дня рождения Александра Блока, а 7 августа 1996 года — 75 лет со дня его смерти. К этим памятным дням приурочен выпуск последнего из пяти ( фактически — шести, если учесть вышедший ранее том переписки поэта и Л. Д. Блок) томов «Литературного наследства», посвященных публикации новых материалов о нем и его современниках, и трехтомное издание «Стихотворений» Блока, выпущенное в 1994 году петербургским издательством «Северо-Запад»; оно любовно подготовлено участниками первых трех томов академического издания А. А. Блока, и в комментариях к нему использован ряд ценных разысканий, сделанных в процессе подготовки этого издания, выпуск которого должен начаться в ближайшее время. Кроме того, репринтным способом С. С. Лесневским переизданы блоковские «Стихи о России» в сопровождении ценной, весьма примечательной рецензии на них Г. В. Иванова.[1]

Думается, однако, что все это лишь первые шаги в деле нового прочтения жизни и поэзии Блока, в котором остро нуждается современный читатель. Даже лучшие книги и статьи о Блоке, написанные в прошлом, как у нас, так и за рубежом, в наши дни частично устарели, а потому не могут служить ныне верным ориентиром для понимания ряда сторон жизни и творчества этого великого русского поэта XX века. Авторы же сегодняшних газетных и журнальных статей о Блоке зачастую исходят именно из того искаженного представления о его поэзии и жизненном облике, которое присуще многим из старых работ о нем, написанных в нашей стране в период 40—80-х годов, когда, после долгого периода умаления и отрицания творчества поэта, исследователи зачастую стремились нанести на его произведения «хрестоматийный глянец», для того чтобы поднять пошатнувшийся у нас в 20-е и 30-е годы авторитет Блока, возродить общественный интерес и внимание к его поэзии в условиях советского тоталитарного государства.

Разумеется, в одной журнальной статье невозможно рассмотреть все вопросы творчества Блока, нуждающиеся ныне в пересмотре, существенных поправках и коррективах. Но о некоторых из них мы постараемся далее все же попробовать напомнить, чтобы высветить те новые оттенки и грани, которые, по нашему мнению, особенно важны для того, чтобы облик Блока и его поэтический путь предста-

---

[1] Александр Блок: Новые материалы и исследования // Лит. наследство. 1980—1993. Т. 92. Кн. 1—5 (далее: ЛН); *Блок А.* Стихотворения. СПб., 1994. Кн. 1—3 (Библиотека русской классической литературы); *Блок А.* Стихи о России. М., [Б. г.].

lib.pushkinskijdom.ru

ли перед нами сегодня во всей присущей им трагической сложности и исторической значительности.

## 1

В истории русской поэзии творчество Блока в известном смысле уникальное явление, ибо оно насквозь автобиографично: каждое из его произведений, независимо от того, идет ли речь о стихотворениях или о поэмах, драмах, публицистических статьях, — определенная веха не только творческого пути поэта, но и его внутреннего духовного развития. Можно сказать вслед за самим поэтом, что все произведения Блока — это своеобразный поэтический «дневник» и «исповедь», где главный герой — сам поэт, история его надежд, сомнений и исканий; и вместе с тем это и исповедь поэта, его постоянный суд над самим собой и своей эпохой. Поэзия Блока, как заметил уже он сам, а вслед за ним младшие современники поэта, представляет собою своеобразный, единый и целостный, автобиографический роман. Он писал: «Чем сильнее лирический поэт, тем полнее судьба его отражается в стихах».[2] И он же охарактеризовал три тома своих стихотворений как единую по своему основному содержанию «трилогию вочеловечения» (8, 344).

Если рассматривать поэзию Блока с этой точки зрения, то следует признать, что предшественниками Блока в истории русской поэзии были не столько горячо любимые им в молодые годы Фет, Полонский, Владимир Соловьев (и тем более не его современники, старшие русские поэты-символисты), но прежде всего Пушкин и Лермонтов, в центре поэтического творчества которых, так же как это было у Блока, стояла личность поэта, путь ее глубоко личных идейных и творческих исканий. Однако Пушкин был не только лириком, но и автором «Бориса Годунова», «Евгения Онегина», «Повестей Белкина», «Дубровского», «Капитанской дочки». А Лермонтов был создателем «Маскарада», «Героя нашего времени», «Демона» и «Сказки для детей» (не говоря уже о «Сашке» или «Казначейше»). Блок же — и в своих поэмах, драмах, статьях, так же как в своих стихотворениях, — оставался прежде всего лирическим поэтом, и только в конце своей недолгой жизни — в «Двенадцати» (а отчасти и в двух первых главах незавершенной поэмы «Возмездие») — нашел путь к своеобразному художественно неповторимому синтезу лирических и эпических мотивов (к которому он безуспешно стремился раньше, в «Песне судьбы» и «Розе и Кресте»).

Вместе с тем, создав единственные в своем роде поэтическую исповедь и «лирический дневник», Блок принадлежал к числу тех русских людей XIX и XX веков, которых еще Тургенев назвал «центральными натурами» эпохи.[3] Личная его судьба, надежды и ожидания, радости и страдания, горести и разочарования были неразрывно связаны в его сознании с судьбами родины, с народом и человечеством. Именно в этом состоит — а не в следовании заветам определенного литературного направления — *истинный символизм* поэзии Блока, который сделал его центральной фигурой всего русского символизма начала XX века. О символизме как высшем проявлении художественно-поэтической мысли говорил еще Гете в своем разборе «Генриха IV» Шекспира, повторивший эту мысль в финале второй части «Фауста», где в лице Эвфориона он символически представил Байрона (в творчестве которого, при всей его несхожести с творчеством самого Гете, немецкий поэт угадал черты поэта новой эпохи). Не случайно именно этот образ притягивал к себе внимание Блока в последние годы жизни (6, 467).

---

[2] *Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1962. Т. 5. С. 514. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы. Дополнительный том этого издания («Записные книжки» — М., 1965) обозначается цифрой 9.

[3] *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Соч.: В 15 т. М.; Л., 1967. Т. 14. С. 30.

lib.pushkinskijdom.ru

В нашей поэтике и теории литературы (и в литературе о Блоке) широко распространена восходящая к Чернышевскому мысль о «лирическом герое» поэтического произведения, которого принято дистанцировать от автора и от авторского «я». Однако к поэзии Блока, несмотря на множество «героев» и «героинь» его стихотворений, поэм и драматических произведений, применение такого дистанцирования едва ли можно считать оправданным. Прав был Е. И. Замятин, который, возражая против отделения лирического «я» Блока от Блока-человека, прекрасно сказал о Блоке, что в нем «стих и человек жили одним ритмом, и в стихах и в человеке билось одно и то же горячее, вечно неудовлетворенное сердце. Человек Блок имел мужество раскрывать себя в стихах — всего до конца, беспощадно, до последней искренности».[4]

Ибо, говоря о своих «лирических героях» и от их имени, Блок всегда говорит также о себе и от своего лица (как это часто бывало также у Лермонтова, Достоевского, Толстого). Мало того, говоря о себе, Блок говорит и о других, о судьбах родины, народа, человечества. Блок прекрасно осознавал этот «двойной» смысл своей лирики. На одном из последних своих поэтических вечеров в ответ на крик из толпы слушателей с требованием от стихов, посвященных своей «личной» теме, перейти к чтению «Стихов о России», он с мукой и страданием, вызванными поэтической глухотой его аудитории, гневно ответил: «Это всё о России».[5] Ответ этот определяет основное содержание всей лирики Блока. Ему удалось синтезировать в своем творчестве то, что не удавалось ни одному из поэтов второй половины XIX века: объединить «пушкинское», «лермонтовское», «фетовское», «соловьевское» и «некрасовское» начала (не говоря уже о традициях Жуковского, Тютчева, Полонского, Аполлона Григорьева, А. К. Толстого и других русских поэтов XIX века).

«Личная страсть Катулла, как всякого поэта, — писал Блок в 1918 году, — была насыщена духом эпохи; ее судьба, ее ритмы, ее размеры, так же как ритмы и размеры стихов поэта, были внушены ему его временем; ибо в поэтическом ощущении времени нет разрыва между личным и общим; чем более чуток поэт, тем неразрывнее ощущает он „свое" и „не свое"; поэтому в эпоху бурь и тревог нежнейшие и интимнейшие движения души поэта также преисполняются бурей и тревогой» (6, 83). В словах этих Блок охарактеризовал не только лирику Катулла, но и собственную свою, начиная со «Стихов о Прекрасной Даме» и до конца своей жизни, поэзию, насыщенную ритмами и грозовыми разрядами эпохи.

Как это ни странно, но в большинстве старых работ, посвященных Блоку, при характеристике «Стихов о Прекрасной Даме» исследователи обходили вопрос о связи этого цикла с традициями рыцарской поэзии средних веков, сонетами Данте, посвященными Беатриче, а также с сонетами и канцонами Петрарки и русскими сказочными мотивами, всецело связывая его образность с усвоенным молодым Блоком комплексом творческих и религиозно-философских идей Вл. Соловьева. Между тем сам Соловьев не случайно перевел сонеты Данте, обращенные к Беатриче, и одно из стихотворений Петрарки. О знакомстве юного Блока с поэзией Петрарки и связи с ним «Стихов о Прекрасной Даме» свидетельствует эпиграф к одному из ранних его стихотворений (1, 146). Мать Л. Д. Блок А. И. Менделеева писала о первой книге Блока: «Зная ее, вспоминаешь о Лауре и Петрарке, о Данте и Беатриче».[6] Переводчиком Данте был и отец товарища Блока по университету В. И. Гиппиус. Позднее классические переводы сонетов Петрарки на русский язык — и это тоже не случайно — выполнил поэт-символист Вяч. Иванов. Эти,

---

[4] ЛН. Т. 92. Кн. 5. С. 587.

[5] *Зоргенфрей В. А.* А. А. Блок //Записки мечтателей. 1922. № 6. С. 146—147.

[6] Александр Блок в воспоминаниях современников. М., 1980. Т. 1. С. 74. На связи «Стихов о Прекрасной Даме» с рыцарским культом Прекрасной Дамы специально останавливается лишь тюбингенский исследователь Р. Д. Клуге в книге «Западная Европа и Россия в мировоззрении А. Блока» (*Kluge R. D.* Westeuropa und Russland im Weltbild Aleksandr Blocks.

lib.pushkinskijdom.ru

казалось бы, разрозненные факты позволяют ввести блоковские «Стихи о Прекрасной Даме» (так же как и его позднейшие лирические циклы, посвященные теме любви) в более широкий, чем это обычно принято было раньше, контекст великих поэтических книг о любви в русской и мировой лирике. Тем более что сам Блок, считая Владимира Соловьева своим учителем, в то же время признавал, что Вл. Соловьеву пришлось бы уделить всего лишь «небольшое место, если смотреть на него как на „чистого" художника» (5, 449).

Кстати, по свидетельству поэта, он воспринимал Вл. Соловьева, с поэзией которого познакомился в 1900 (1899?)—1901 годах, прежде всего как «духовного носителя и провозвестника тех событий, которым надлежало развернуться в мире». Ибо, по убеждению поэта, «уже январь 1901 года стоял под знаком совершенно иным, чем декабрь 1900 года». Владимир Соловьев — как «носитель и провозвестник будущего» — как раз и «был одержим страстной тревогой, беспокойством, способным довести до безумия... весьма вероятно, что человек вполне здоровый, трезвый и уравновешенный не вынес бы этого постоянного стояния на ветру из открытого в будущее окна...» (6, 155). «Крупный мыслитель и блестящий человек», Соловьев был в понимании Блока «рыцарем-монахом», всю жизнь боровшимся с «хаосом», с «безумием и изменчивостью жизни», стремившимся освободить людей от власти «смерти и времени» во имя утверждения вечного идеала «любви», «озаряющей жизнь, подобно солнцу» (5, 451).

В «Стихах о Прекрасной Даме» Блок создал первый в русской поэзии XX века вдохновенный, юношески трепетный рассказ о любви, ее радостях и страданиях. Тем самым Блок — в новых условиях жизни — по-своему продолжил традицию любовной лирики не только средневековья и великих поэтов эпохи Возрождения, Гете, немецких романтиков, но и поэзию русской сказки, любовной лирики Пушкина, Тютчева, Некрасова, Фета, Полонского (ср. его «Царь-девицу», 1876) и других русских поэтов XIX века. Поэзия Владимира Соловьева и его взгляд на любовь как на таинство, на вселенскую мистерию, которая имеет не земное, а более высокое, небесное происхождение, связывая поэта с недоступными человеческому рассудку неизведанными глубинами мировой жизни, платоновская идея Эроса, образы русской народной сказки, восходящая ко второй части гетевского «Фауста» и получившая новое религиозно-философское переосмысление в поэме Соловьева «Три свидания» и примыкающих к ней стихах (а также в его трактате «Смысл любви») идея «Вечной женственности» (которую Соловьев связал с раннегностическим и христианским образом Софии Премудрости Божией и с апокалиптической идеей близящегося будущего преображения мира, которое должно совершиться в результате победы Космоса над Хаосом, Христа над Антихристом)[7] создали в ранних стихах Блока о его любви, надеждах, сомнениях и страданиях, связанных

---

München, 1967). Ср.: ЛН. Т. 92. Кн. 5. С. 261. Но при этом Р. Д. Клуге стремится неоправданно привязать Блока к поэзии немецкого миннезанга и немецких романтиков. Между тем рыцарский культ Прекрасной Дамы был известен Блоку прежде всего из поэзии труверов и трубадуров, «Дон Кихота» Сервантеса, пушкинских стихов о рыцаре бедном (где, в отличие от поэзии миннезангеров, образ Прекрасной Дамы отождествляется с образом Богоматери) и т. д. О немецком миннезанге Блок почти не упоминает, а к творчеству иенских романтиков его внимание привлекли лишь в 1910-х годах «романтическая школа» Гейне, статьи и книги В. М. Жирмунского, перевод «Кота в сапогах» Тика В. В. Гиппиуса (1916) и пр. О любви своей к средним векам, которая, по словам Блока, родилась у него уже в дни его молодости, поэт писал в 1918 году в предисловии к переводу «Легенды о Прекрасном Пекопене и Прекрасной Больдур» В. Гюго, принадлежавшему его матери (6, 455). В 1907 году он перевел «Действо о Теофиле» Рютбефа (4, 265—291). И легенда Гюго, и этот перевод, и драма «Роза и Крест» свидетельствуют о любви Блока к французскому, а не немецкому средневековью.

[7] О древних истоках учения Соловьева о Софии Премудрости Божией см.: *Иванов Вяч. В.* Блок и Стриндберг // ЛН. Т. 92. Кн. 5. С. 406. Ср.: Мифы народов мира. М., 1982. Т. 2. С. 464—465.


Репозиторий ИРЛИ РАН

с его юношеским романом с Л. Д. Блок, атмосферу вселенской тревоги и настойчивого постоянного ожидания преображения мира.

Стихи о любви в те же годы писали и другие современники Блока из лагеря русских символистов — Брюсов, Бальмонт, позднее Вяч. Иванов. Однако в творчестве ни одного из них любовь не имела столь чистого и в то же время столь непосредственного, цельного и сильного характера, как в поэзии Блока. Это были или минутные, преходящие увлечения (у Брюсова и Бальмонта), или отвлеченная, хотя и поэтически блестяще отделанная и отшлифованная риторика (у Вяч. Иванова), а не истинная поэзия большого и сильного, всеохватывающего чувства, запечатленного в годы его наиболее интенсивного внутреннего переживания и о котором при этом поэт смог создать захватывающее нас и сегодня глубиной и поэзией чувства автобиографическое повествование. Этого мало. Другого, столь же захватывающего поэтического «романа» о своей юношеской любви не смог создать в XIX и XX веках ни один из представителей всей мировой поэзии.

В то же время вполне очевидно, что образ «Девы», «Прекрасной Дамы» во многих стихах своей первой книги Блок преломляет сквозь традиции русской сказки и народной легенды. Уже во вступлении к сборнику она характеризуется, подобно героине «Царь-девицы» Полонского, как «Царевна», живущая в «высоком тереме», над которым «заря замерла». У входа в этот терем, украшенный «узорной резьбой», деревянными коньками и куполом, гудят колокольные звоны. А сам поэт предстает в своих стихах в виде не столько рыцаря, сколько своего рода «доброго молодца», Ивана-царевича, героя русской сказки, ждущего, когда на закате в тереме зажгутся огни и откроются ворота. Нетрудно убедиться, что этот сказочный образ связан также с темой «мечтателя» и «русского скитальца» Достоевского, своеобразно переосмысленных Блоком. В дальнейших стихах темы эти дополняются обильными мотивами среднерусской природы, русского монастыря, евангельскими, ветхозаветными, апокалиптическими, православно-церковными и историко-литературными ассоциациями («Светлана» Жуковского, стихотворения Тютчева и т. д.). Таким образом, Блок, отталкиваясь от традиций рыцарского воспевания образа «Прекрасной Дамы», от стихов Данте и Петрарки, создает вариант «Стихов о Прекрасной Даме», ориентированных на русские фольклорные источники, на древнерусскую литературу, Евангелие, а также на мотивы русской поэзии XIX века (стихи Пушкина о рыцаре бедном, а также любовная лирика Лермонтова, «Царь-девица» Полонского, поэзия Вл. Соловьева и т. д.).

Н. С. Гумилев высказал мысль, что первый поэтический сборник Блока — «Стихи о Прекрасной Даме» — нужно рассматривать прежде всего не как поэтическое отражение идей Соловьева, но как исполненный высокой поэзии юношеский роман о любви поэта к девушке, которая стала для него поэтическим аналогом дантовской Беатриче и Лауры Петрарки.[8] Мысль эта вызвала позднее отпор у ряда исследователей. И однако сам Блок в конце жизни пришел именно к такому пониманию основного ядра «Стихов о Прекрасной Даме». Образ дантовской Беатриче как верховной руководительницы поэта на путях жизни (отождествляемый им до конца жизни с Л. Д. Блок, несмотря на всю сложность их позднейших семейных отношений) появляется уже в «Песне Ада» (1909) — прямой вариации Блока на темы дантовского «Ада», внушенной блужданиями поэта в «страшном мире» русской жизни конца 1900-х—начала 1910-х годов.

В эту эпоху в жизни и поэзии Блока возник целый ряд других женских образов — безымянная героиня стихотворения «Незнакомка»; «Снежная маска» и «Фаина» (Н. Н. Волохова); В. А. Щеголева (героиня стихотворения «На островах» и нескольких других); героиня цикла «Кармен» (Л. А. Дельмас) и др. И однако после каждой вспышки ослепительной и испепеляющей страсти, которая вдохнов-

[8] *Гумилев Н. С.* Письма о русской поэзии. М., 1990. С. 158—159.

lib.pushkinskijdom.ru

ляла поэта на создание очередных вершинных лирических шедевров, наступало отрезвление (хотя страсть эта могла завершаться по-разному — то разлукой, как это было уже до создания «Стихов о Прекрасной Даме» с К. М. Садовской, или разрывом, то переходом от периода страстного увлечения к постоянным, но более спокойным дружеским отношениям (с Л. А. Дельмас)). Образ же Л. Д. Блок как вдохновительницы «Стихов о Прекрасной Даме» и многих последующих гениальных стихотворений Блока не потускнел и не померк в его сознании до конца жизни.

В период с 30 (17) августа до 11 сентября 1913 года Блок воссоздает на страницах своего дневника подробную хронику своих взаимоотношений с Л. Д. Блок с 1897-го до мая 1901 года (7, 338—350), намереваясь написать прозаическое обрамление к «Стихам о Прекрасной Даме», подобное «Новой жизни» Данте (1, 569), где сонеты его, посвященные Беатриче, органически вплетаются в рассказ об их встрече и всей вызванной ею сложной перипетии переживаний итальянского поэта. «Я носил в себе великое пламя любви, созданной из тех же простых элементов, но получившей новое содержание, новый смысл от того, что носителями этой любви были Любовь Дмитриевна и я, „люди необыкновенные"...» И «после моей смерти потомки об этом прочтут в моих книгах», — продолжал Блок 6 января 1919 года (7, 353). Характерно, что в комментариях Блока к «Стихам о Прекрасной Даме», хотя и упоминается имя Вл. Соловьева, но определяющим для замысла Блока становится «Новая жизнь» Данте, а стихи, вошедшие в этот цикл, целиком истолковываются как поэтическая проекция его любви и встреч с Л. Д. Блок, которая, по словам поэта, была «центром всех возникавших событий» (7, 346—347). Не менее важно и то, что после создания «Стихов о Прекрасной Даме» образ, вдохновивший его на создание этих стихов, никогда не исчезал впоследствии из поэзии Блока. К спутнице своей жизни и воспоминаниям о тех ассоциациях, которые сопутствовали в юношеские годы в его сознании ее образу, Блок постоянно возвращается в своей поэзии, письмах и дневнике во все его последующие годы жизни. Он посвящает позднейшим перипетиям своих отношений с Л. Д. Блок такие величайшие шедевры, как «О доблести, о подвигах, о славе...», цикл «О чем поет ветер» и мн. др. И каждый раз образ ее в стихах поэта овеян чувством любви, уважения и почитания, несмотря на все сложные перипетии их жизненных отношений.

В этом сказывается не только свойственное Блоку как человеку и поэту удивительные мужество и благородство, но и присущее его поэзии глубокое чувство памяти, благодарности всем тем, с кем он ощущал себя связанным, по его выражению, «кровно». Отсюда проходящие через лирику и поэмы Блока образы его предков, его отца и матери, сестры, стихотворения, посвященные его первой любви к К. М. Садовской, к которой он снова возвращается в мыслях «через двенадцать лет», многочисленные стихи, посвященные его вдохновителям, сверстникам и современникам, цитаты из стихотворений Пушкина, Лермонтова, Фета, Полонского, Владимира Соловьева и других поэтов, которые он любовно вплетает в ткань своих стихов или предпосылает им в качестве эпиграфов. Отсюда и постоянные обращения Блока к образам русской истории — к дохристианской русской старине, Древней Руси, битве на Куликовом поле (к воспоминаниям о которой он обращается трижды — в статье и стихах 1908 года и написанной одновременно драме «Песня Судьбы»), Смутному времени, образу Петра I и его петербургскому монументу и т. д. И точно так же в поэзии и статьях Блока постоянно воскресают и пушкинские темы, и темы России Гоголя и Достоевского, и неизменно подчеркиваемые им переклички с творчеством его современников — Чехова, Горького, Леонида Андреева, А. Белого и др.

Для стихотворений о своем поэтическом романе с Л. Д. Блок поэт создал соответствующее поэтическое обрамление, основные штрихи которого воспроизводят природу Шахматова и его окрестностей. Позднее, пройдя через иронически-«ко-

lib.pushkinskijdom.ru

щунственный» период «Ночной фиалки», «Балаганчика», сопутствующих ему стихотворных «арлекинад», городских стихов 1902—1905 и позднейших лет, Блок создает для каждого из последующих любовных циклов своей поэзии соответствующую особую поэтическую обстановку. В стихотворении и пьесе «Незнакомка» (и в позднейшем стихотворении «В ресторане») это мир петербургских кабачков и ресторанов, вокзалов, дачных окрестностей города; в сборнике «Земля в снегу» и «Снежной маске» это обстановка петербургского театрального маскарада, впечатления от которого преломлены поэтом через «снежные» образы и мотивы петербургской зимы, а также сказок Андерсена, ибсеновского «Бранда» и «Пер Гюнта»; в «Заклятии огнем и мраком» и в «Песне судьбы» это мир русских раскольничьих песен и преданий, тесно связанный в понимании Блока в 1907—1908 годах с темой «народа и интеллигенции». В стихотворениях, посвященных увлечению поэта В. А. Щеголевой, поэт воссоздает в качестве фона картины петербургских «островов», бешеной скачки рысака, поездки на лодке и т. д. Наконец, в цикле «Кармен» образ героини его Л. А. Дельмас сливается с созданным ею сценическим образом Кармен, атмосферой театрального представления, с мотивами музыки Бизе, отдельными деталями либретто его оперы и положенной в его основу новеллы П. Мериме.

Следует, кстати, отметить одну из бросающихся в глаза, характерных особенностей жизни Блока: не только Л. Д. Блок, но и другие женщины, оставившие наиболее глубокий след в его поэзии и зрелой жизни, были, как и она, «люди необыкновенные» — художницы-артистки, близкие ему по духу (В. Ф. Комиссаржевская, Н. Н. Волохова, В. А. Щеголева, Л. А. Дельмас). «Я сам такой...» — писал Блок в известном стихотворении, посвященном Дельмас. В «страшном мире», окружавшем поэта, женщины эти привлекали его не только красотой, но и незаурядностью своей творческой личности, а также той простотой и демократизмом, которым был проникнут, к примеру, созданный Л. А. Дельмас необычный образ героини оперы Бизе, — демократизмом, почерпнутым ею, как свидетельствуют современники, не из либретто «Кармен», но из новеллы Мериме.[9]

Пройдя через период своего «лирического театра», Блок в 1906—1915 годах переносит в свою лирику приобретенный им опыт драматурга и своеобразного «режиссера». Каждый из его лирических циклов, созданных в эти годы, театрализован, разыгрывается в определенной сценической обстановке, и его герои исполняют в нем «роли», предназначенные им автором театральные партии. Благодаря этому внутреннее содержание поэзии Блока от года к году постоянно усложняется, впитывает в себя громадное богатство жизненных и поэтических ассоциаций. А потому растет и поэтическое многоголосие его поэзии, ее насыщенность отзвуками «ближних» и «дальних» миров, увеличивается та «вереница» образов (выражение В. Я. Брюсова), которая предстает в ней перед глазами читателей.

И в то же время любовь в понимании и изображении Блока — это всегда не преходящее увлечение, а глубокая, чистая и подлинная страсть. Она возвышает и распрямляет человека, одухотворяет его, поднимает над обыденщиной и скукой размеренного мещански-прозаического быта, делает его причастным высшим тайнам человеческого существования, раскрывая перед поэтом «истину бытия», «бездонные» провалы в вечность.

В эпоху Блока в той художественной и театральной среде, в которой он вращался, были распространены увлечения «старинным театром», русским историческим бытом XVII—XVIII веков, эпохой Людовика XIV, тенденции к «пассеизму» и стилизации, господствовавшие в эти годы в живописи многих крупных русских художников, связанных с «Миром искусства». Однако Блок в своих драмах и «теат-

[9] О приведенном стихе и о цикле «Кармен» в целом (а также о взаимоотношениях Блока и Л. А. Дельмас) см. превосходную статью В. Емельянова и А. Станекова «Ваш образ, дорогой навек...» (А. Блок и современность. М., 1981. С. 265—289).

lib.pushkinskijdom.ru

рализованных», на первый взгляд, лирических циклах никогда не уходил от современности. Эта связь с современностью, ее ожиданиями, тревогами и надеждами, как это ни парадоксальным может показаться на первый взгляд, ощущается уже в «Стихах о Прекрасной Даме» с их закатными зорями и смутной мечтой поэта о будущем. Позднее же она у Блока постоянно возрастает, проникая в такие, казалось бы, «герметически» замкнутые, далекие от непосредственной реальной русской жизни произведения поэта, как «Соловьиный сад» (где «рокотание моря», «шум прилива» и «жалобный крик» оставленного им осла призывают поэта покинуть «волшебный» соловьиный сад, чтобы вернуться к тяжкому труду) или драма «Роза и Крест», где таинственный зов издалека пробуждает душу Изоры и открывает ее сердце неведомому ей прежде идеалу «Радости — Страданья». Так «лирическая драма» из жизни эпохи бретонского средневековья неожиданно преображается поэтом в произведение о современности; более того, как свидетельствует ее творческая история, в размышления над нею проникают связанные с современной жизнью военные, политические и социально-исторические темы.

## 2

Как и Владимир Соловьев, молодой Блок воспринимал Прекрасную Даму под знаком «неподвижности». Она для юноши поэта высшее, идеальное совершенство, к которому устремлены его помыслы. Но сам он уже в «Стихах о Прекрасной Даме» находится в состоянии постоянной душевной тревоги и беспокойства. И в разделах «Перекрестки» и «Ущерб» его первого сборника тревога и беспокойство юноши постоянно возрастали. Тема «терема» сменяется сначала рядом «городских» тем, «уродливыми гримасами современной жизни», а затем ощущением катастрофичности, готового разразиться взрыва. Вместе с возрастанием душевной разорванности поэта усиливается мрачное предчувствие того, что возлюбленная его — «Прекрасная Дама» — может «изменить облик», оказаться хотя и пленительной, но все же обыкновенной, земной женщиной или, хуже того, оборотнем — так волна «соловьевских настроений» рушится под натиском жизни.

Духовная эволюция подготовляет переход от первого ко второму тому стихотворений. Блуждая по болотным окраинам Петербурга, поэт ощущает свою причастность к «пузырям земли», «болотным чертенятам» и всей другой населяющей их «нечисти». И любовь эта перерастает у него постепенно в «безответную» любовь к родине, ее людям, к картинам всей окружающей его жизни в ее реальном многообразии и неоднородности.

Антитеза сияющей вечной красотой «неподвижности» и сложного, дисгармоничного образа современного человека, осужденного на вечное движение, увлечения и разочарования, падения и взлеты, мучительное искание своего пути в поэзии Блока навсегда сохраняется и в известной мере остается ее главным внутренним нервом и движущим началом. И вместе с тем центр тяжести ее перемещается. Судьба современного человека, его падения и взлеты и его путь искания истины становятся главным стержнем поэзии Блока.

«Слышали ли вы про ужасные бунты в Пензе и Саратове?.. Крестьяне жгут усадьбы, призвали войска... Что же касается рабочих, то они бунтуют, кажется, во многих местах. Вообще опасаться можно очень многого», — пишет Блок 5 августа 1902 года своему товарищу по университету, будущему известному дирижеру Н. А. Малько (8, 11—12). С этого времени события русской общественной жизни — русско-японская война, Девятое января и революция 1905 года, последующая эпоха реакции, мировая война 1914 года, а позднее февральская революция и октябрьский переворот — органически входят в сферу раздумий поэта. К каждому из этих событий русской жизни Блок настойчиво возвращается в своих стихах,

lib.pushkinskijdom.ru

статьях, письмах, дневниках, записных книжках. С ними он связывает свои надежды и разочарования: оторвать друг от друга «личное» и «эпохальное» в поэзии Блока невозможно.

И не только события одной лишь русской жизни становятся рубежами его личного бытия. В предисловии к поэме «Возмездие» и в первой ее главе Блок вводит события русской истории в контекст общеевропейской и — шире — мировой истории XIX—XX веков. Этого мало: приступая к обдумыванию поэмы «Возмездие» и работе над первой ее главой, Блок изучает многочисленные исторические сочинения и мемуарные источники, расширяющие его представления о событиях русской истории второй половины XIX века, об Александре II и Александре III и всей атмосфере русской жизни того времени. Не только политические и военные события жизни европейских стран, но и природа их, промышленность и культура вызывают напряженный интерес поэта. Причем события эти приобретают в его глазах двоякий смысл — близящихся неминуемых потрясений и катастроф в жизни России и всей европейской цивилизации и в то же время признаков чаемого поэтом их исторически неизбежного преображения и обновления. Отсюда особое значение, которое Блок придавал таким явлениям природы и событиям в жизни общества, потрясшим весь мир, как мессинское землетрясение 1908 года, развитие автомобилизма, возникновение авиации, «китайская война» 1911 года (8, 434), «грандиозные забастовки железнодорожных рабочих», «знаменательный эпизод Пантера — Агадир», убийство Столыпина, знаменовавшее в России, по словам поэта, «окончательный переход управления страной из рук полудворянских, получиновничьих в руки управления полиции» (3, 295—296), и т. д.

Восприятие поэтом XX века как века, сулящего человечеству «Неслыханные перемены, / Невиданные мятежи», было подготовлено уже «Стихами о Прекрасной Даме». Еще явственнее усилилось оно в 1902—1904 годах (2, 144; 8, 42, 54, 79, 108, 118 и др.). События 1905 года и последующих годов внесли свою — и притом немаловажную — ноту в это восприятие. При этом наивно упрекать Блока в том, что его восприятие событий 1905 года было им неадекватно (это делал П. Громов).[10] Лирический поэт на то и лирический поэт, чтобы по-своему, *лирически* воспринимать подобные события, а не давать ту их историческую оценку, которая сегодня кажется «правильной» тому или иному исследователю, а завтра может смениться другой, подчас прямо противоположной. «Вы знаете, наверно, что разрывание от *понимания* окружающего еще болезненнее скуки. Потому, вероятно, как и я, не всегда позволяете себе понимать», — писал Блок 20 ноября 1903 года А. Белому (8, 70). И в то же время, утверждал Блок, стихи требуют «настроения» и их «необходимо полюбить, тогда они могут сказать во сто раз больше, чем сказано словами» (8, 78). Это относится и к таким стихотворениям Блока второго, «переходного» периода его развития, как «Фабрика» (1903), «Поднимались из тьмы погребов...» (1904), «Барка жизни встала...» (1904), «Митинг» (1905), «Вися над городом всемирным...» (1905), «Еще прекрасно серое небо...» (1905) и т. д.

Блок унаследовал не только надежды и предчувствия Владимира Соловьева, но и свойственное Достоевскому ощущение себя неотъемлемой частью «униженных и оскорбленных». Его внимание уже в юношеских письмах постоянно привлекают образы «Подростка», «Преступления и наказания», «Братьев Карамазовых». Петербург в восприятии Достоевского и его «реализм», граничащий с фантастическим (8, 40), подготовили блоковское восприятие Петербурга со свойственным поэту обостренным интересом к сценам его уличной жизни, подвалам и чердакам, образам петербургских «бедных людей», их чувствам и настроениям. Не случайно

---

[10] См.: *Громов П. А.* Блок, его предшественники и современники. М.; Л., 1966. С. 134—135, 310 и др.

lib.pushkinskijdom.ru

«достоевские» образы «убийцы и блудницы» постоянно возникают в сознании Блока в стихах о Петербурге, а позднее в поэме «Двенадцать».

В драматической поэме «Песня Судьбы» (1907—1908; изд. — 1919), одном из тех своих произведений, которые имеют наиболее откровенный автобиографичный характер и которыми он особенно дорожил, Блок говорит устами ее героя Германа: «Я увидел огромный мир, Елена: синий, неизвестный, волнующий... Ветер ворвался в окно — запахло землей и талым снегом... Солнце закатывалось, и холмы стали красными; а за холмами — синий мглистый простор, точно большое озеро раскинулось вдали... Я понял, что мы одни, на блаженном острове, отделенные от всего мира. Разве можно жить так одиноко и счастливо?.. Ты сама говорила: проснись. Вот — я проснулся. Мне надо к людям. Он велел идти... Мне слишком хорошо в моем тихом белом доме. Дай силу проститься с ним и увидать, какова жизнь на свете. Сохрани мне только жар молодой души и живую совесть, Господи» (4, 110—111).

«Песня Судьбы» написана позднее, чем Блок от своих шахматовских «одиноких восторгов» ушел в «огромный мир», лежавший «за холмами». В ней ощущается влияние драматургии Ибсена, гетевского «Фауста», байроновского «Манфреда», а также отдельных мотивов произведений Стриндберга и Гамсуна, которыми Блок увлекался во второй половине 1900-х годов. Если рассматривать эту драматическую поэму в более узком автобиографическом плане, то она, скорее, связана, как это давно установлено исследователями, с событиями личной жизни Блока 1906—1907 годов («друг» в ней — А. Белый, Елена — Л. Д. Блок, Фаина — Н. Н. Волохова и т. д.), а также с его стихотворениями 1907—1908 годов (сборник «Земля в снегу», стихи «На поле Куликовом» и т. д.). Но недаром поэма называется «Песня Судьбы». В более широком автобиографическом смысле задумана она как своеобразная поэма-мистерия, в которой, подобно «Фаусту» (или «Манфреду»), в символической форме изображены общие контуры жизненного и творческого пути Блока от юности к зрелости.

«Без человека (когда в авторе нет «человека») стихи — один пар», — писал Блок (8, 417). От юношеских одиноких мечтаний и устремлений поэт, падая и поднимаясь, прошел в своих трех книгах единый и, как ему самому представлялось, «верный путь» «среди революций» (7, 355) к обретению в себе мужественного, полнокровного, живого человека, способного отзываться на все то, чем жило русское общество, родина, народ и все человечество его эпохи.

Как бы ни менялось временами, позднее, его отношение к отдельным своим стихам и книгам, Блок видел в них единый «роман в стихах» (1, 559) и никогда не отказывался ни от одного написанного им произведения или строки. Он прекрасно сознавал, что без «Стихов о Прекрасной Даме» не был бы возможен второй том его лирики, его поэмы и драматические произведения 1906—1908 годов, а без них не был бы создан и третий том его стихотворений, представляющий вершину его творчества, драма «Роза и Крест» и другие, позднейшие его произведения.

Д. Е. Максимов в статье «Идея пути в поэтическом сознании Ал. Блока» убедительно показал, что одной из центральных поэтических категорий мышления поэта было чувство пути, чувство непрерывного движения и развития, никогда не покидавшее его.[11] К этому нужно добавить, что идея пути включала в себя у поэта сознание органического единства и верности своему пути. «Настоящее произведение искусства может возникнуть только тогда, когда... поддерживаешь непосредственное (не книжное) отношение с миром...» — писал Блок в 1911 году (8, 332). Это «непосредственное (не книжное) отношение» к жизни позволило Блоку в процессе его творческого развития ощутить свою кровную связь с историей России и

[11] См.: *Максимов Д.* Идея пути в поэтическом сознании Ал. Блока // Максимов Д. Проза и поэзия А. Блока. Л., 1975. С. 6—143.

lib.pushkinskijdom.ru

всей русской жизнью своего времени, всеми исканиями ее народа и интеллигенции. «И все уж не мое, а наше, / И с миром утвердилась связь...» — писал об этом поэт (3, 144). И позднее о судьбах России: «Революция это: я — не один, а мы» (7, 322).

Многократно цитировались слова Блока из статьи «Три вопроса» (1908): «В сознании долга, великой ответственности и связи с народом и обществом, которое произвело его, художник находит силу ритмически идти единственным необходимым путем. Это — самый опасный, самый узкий, самый прямой путь. Только этим путем идет истинный художник. На нем испытывается его подлинность...» И только это позволяет — по Блоку — отличить друг от друга в литературе «подлинное и поддельное, вечное и невечное, святое и кощунственное» (5, 238).

Уже в стихах Блока начала 1900-х годов опора на идеи Вл. Соловьева и Достоевского дала ему возможность нераздельно слить образное, символическое преломление настоящего и предчувствие будущего. Причем мысль о будущем с самого начала соединяла в сознании поэта мысль о победе светлых сил Любви и Красоты над силами Зла и Мрака и в то же время предчувствие наступающих «роковых», «революционных» дней и в своей личной жизни («Изменишь облик ты...» — в «Стихах о Прекрасной Даме»), и в жизни России («Гамаюн, птица вещая», 1899).

Двойственность в отношении как к настоящему, так и к будущему постоянно возрастала в ходе жизни поэта. С одной стороны, чувствуя себя сопричастным всему живому, он восклицал: «О, я хочу безумно жить», мечтая при этом «все сущее увековечить». И однако и западноевропейская жизнь его эпохи с ее постоянно усиливающимися механистичностью и автоматизмом, деловитостью, торжеством «сытого» над «голодным», раздроблением и разъединением человеческих чувств и интересов вызывала у него глубокое отвращение, несмотря на высокую оценку им лучших достижений европейской культуры и искусства, и русская жизнь, начиная с эпохи Александра III и Победоносцева, а в особенности в период реакции конца 1900-х—начала 1910-х годов, представляется ему «страшным миром», а сам он и его современники — живыми «мертвецами», «детьми страшных лет России», которые живут на краю пропасти. С другой же стороны, поэт готов то поверить в близящееся великое будущее России — «новой Америки», то ожидать для русских людей своего времени «радостного» и «высокого» праздника, который принесет начало «великих и мятежных дней», то испытывать ужас перед ожидающей Россию и мир катастрофой, которая окажется для них еще ужаснее и страшнее, чем настоящее («Миры летят! Года летят! Пустая / Вселенная глядит в нас мраком глаз...», 1912; «Голос из хора», 1910—1914 и т. д.). Подобная «двойственность», писал Блок, свойственна всем великим произведениям искусства, в чем и состоит их «подлинный символический смысл» (6, 467—469).

Сопричастность поэта жизни России, ее людям, ее истории, настоящему и будущему породила его гениальные «Стихи о России» и другие стихотворения, посвященные теме России, — более ранние и позднейшие. И она же нашла выражение в неотделимом от них цикле статей поэта о народе и интеллигенции, где Блок выразил одну из наиболее мучивших его на протяжении всей жизни идей о «границе», «роковой черте», которая на протяжении прежней истории России отделяла в ней духовные искания народа и интеллигенции. Обращаясь к образности «Повести о Мамаевом побоище» и других древнерусских памятников, посвященных Куликовской битве, Блок в цикле «На поле Куликовом» (1908) выразил свое глубокое убеждение в том, что «Куликовская битва принадлежит... к символическим событиям русской истории» (1912; 3, 387) и что ее продолжением должна стать борьба за объединение в России интеллигенции и народа, для осуществления которого пробил исторический «час». И хотя цикл «На поле Куликовом» — как вершина патриотической лирики поэта — имеет, как и все творчество его, для нас сегодня более широкий и общий символический смысл, ибо в нем с исключи-

lib.pushkinskijdom.ru

тельной красотой и мощью выплеснулось все сокровенное содержание блоковского ощущения его кровной сопричастности жизни России и ее историческим судьбам — ее прошлому, настоящему и будущему, — связь этого цикла со статьей «Народ и интеллигенция» и драмой «Песня Судьбы» указывает на то, что для Блока в 1908 году был важен также и этот его, более узкий, «публицистический» смысл, тем более что в своих размышлениях о многовековом разрыве в России народа и интеллигенции, необходимости их сближения и взаимопонимания для ее национального возрождения Блок опирался на аналогичные размышления Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Белинского, Хомякова, Достоевского, Толстого и других представителей русской литературы и критики XIX века, перенеся в наш XX век один из главных их исторических заветов будущему.

## 3

«Длительные попытки адаптировать к советской идеологии поэзию Блока, — пишет в недавней статье о поэте Ю. К. Герасимов, — приводили к искажению ее смысла. Толкование его творческого и жизненного пути обычно приобретало поучительно-назидательный характер, а „признание Октября" представало неизбежным фактом, подготовленным всем опытом поэта. Особенно подчеркивались и односторонне освещались посещавшие Блока гражданственные и революционные настроения... Предчувствия „невиданных мятежей" Блоком могут удивлять точностью сроков и масштабом событий. И все же они восходят *к общим местам либерально-интеллигентского „прогрессивного" сознания*» (курсив мой. — *Г. Ф.*).[12]

В этом утверждении содержатся, по меньшей мере, две существенные неточности. Прежде всего, начиная с первого опубликованного после смерти Блока сборника научных статей о нем «Об Александре Блоке» (Пб., 1921), в котором принимали участие Б. Энгельгардт, Б. Эйхенбаум, В. Жирмунский, Ю. Тынянов, Н. Анциферов и другие крупные деятели науки, и вплоть до вышедших в 1980—1994 годах великолепных пяти томов «Литературного наследства» толкование его жизненного и творческого пути во всех лучших работах, изданных русскими и советскими учеными, отнюдь не имело «поучительно-назидательного характера» и не сводилось к решению задачи адаптации его к советской идеологии. Разумеется, время издания этих работ наложило на них определенный отпечаток. Но все же работы эти составляют и сегодня лучшее из всего написанного о Блоке. Таковы, в первую очередь, помимо трудов уже перечисленных ученых, столь различные работы о нем, как книги и статьи о Блоке З. Г. Минц, Д. Е. Максимова, В. Н. Орлова, Л. Я. Гинзбург, Л. К. Долгополова, Л. И. Тимофеева, Е. И. Тагера, А. В. Лаврова, а также многочисленные коллективные сборники статей, ему посвященные. Произведениям Блока, отражающим его «гражданственные и революционные настроения» (наличие которых в творчестве Блока не отрицает и Ю. К. Герасимов), в них уделено свое место, но, за малым исключением, оно не играет доминирующей роли, как представляется Ю. К. Герасимову. Переходить из одной крайности в другую и отрицать ту большую и ценную работу (получившую признание также за рубежом), которую проделала в 1920—1980-х годах наша наука о Блоке, не следует.

Ибо, во-первых, нельзя забывать и о том, что поэзия Блока (о чем справедливо напоминает в начале своей книги «Гроза над соловьиным садом» А. Е. Горелов)[13] во второй половине 20-х и в 30-е годы оценивалась официозными советскими литературоведением и критикой как поэзия «декадентская», «далекая от жизни». Лишь благодаря инициативе близких и друзей Блока и поддержке писателей в

[12] *Блок А.* Стихотворения. Кн. 3. С. 342—343.

[13] *Горелов А.* Гроза над соловьиным садом. Л., 1973. С. 3.

lib.pushkinskijdom.ru

1932—1936 годах «Издательству писателей в Ленинграде» удалось выпустить первое 12-томное собрание его сочинений, завершенное «Советским писателем», осуществление которого стало возможным благодаря подвижнической работе Р. В. Иванова-Разумника, продолженной И. А. Груздевым и В. Н. Орловым. В этих условиях выдвижение в работах последующих лет при освещении творческой эволюции Блока на существенное место его стихов, навеянных событиями революции 1905 года (и вообще его отношения к самодержавию и к революции), было вызвано в большинстве серьезных работ о нем отнюдь не стремлением «адаптировать поэзию Блока к советской идеологии» (как утверждает Ю. К. Герасимов), а стремлением, вопреки ей, утвердить мысль о Блоке как великом национальном поэте, которая получила в СССР признание в результате больших усилий К. И. Чуковского, В. Н. Орлова, Д. Е. Максимова и других ученых-блоковедов младшего поколения лишь в годы после Великой Отечественной войны 1941—1945 годов (так же как во время войны были официально признаны имена Александра Невского, Суворова, Кутузова и т. д.). То, что при этом не обошлось без издержек, о которых вспоминает Герасимов, вполне объяснимо обстановкой тех лет, а потому ставить их в личную вину всем тогдашним ученым, думается, все же несправедливо, ибо руководствовались они не стремлением насильственно втиснуть Блока в прокрустово ложе идей сталинизма, а искренним, благородным в своей основе желанием сделать поэзию Блока в России всенародным достоянием.

Во-вторых же, утверждение, что свойственное Блоку «предчувствие невиданных мятежей» восходит к общим местам либерально-интеллигентского «прогрессивного» сознания, не может не вызвать отпора у всех тех, кто знаком не только с поэзией Блока, его письмами, статьями, дневниками и записными книжками, но хотя бы и с мемуарной трилогией А. Белого, его «симфониями»-романами «Серебряный голубь» и «Петербург», не говоря уже о работе его «Кризис культуры», и всей литературой русского символизма. «Мятежные» настроения были органически свойственны всей литературе той поры. И они отнюдь не восходят к «общим местам» либерально-интеллигентского «прогрессивного» сознания. Напротив, их истоки в своей жизни Блок связывал, как мы уже видели выше, с воздействием на него Владимира Соловьева, со своим «бунтом» против прекраснодушных либерально-прогрессивных идеалов отцов и дедов. И точно так же изображает в своих мемуарах конфликт со средой «отцов» А. Белый.

Правда состоит в ином: покинув «белый дом» и прокляв «семейный уют», Блок приобщился не только к окружающему Петербург миру лесов, болот и «болотных чертенят», но горячо принял в свою душу сначала всю русскую современность, а затем и всю русскую историю. Вот почему у Блока, в отличие от Тютчева (и даже Некрасова!), нет различия между «интимной», «личной» и «гражданской лирикой». Ибо чего бы Блок ни касался в своих стихах, все становилось фактом его личной жизни, понятой как жизнь сына его века и его родины, проходило через его сердце. И стихотворения его, навеянные событиями русско-японской войны или 1905 года (во втором издании сборника «Нечаянная радость» стихи эти были отнесены Блоком в особый раздел «1905»), были таким же неотъемлемым достоянием его лирики (независимо от поэтических достоинств того или иного из этих стихотворений), как и стихи о любви или о душевных переживаниях поэта. Каждое из них *выстрадано* Блоком — вот почему оценка их как дань всего лишь временным и преходящим увлечениям разрушает величие облика Блока — национального поэта, ибо сам Блок писал в 1911 году А. Белому, что у него «за плечами — все „мое" и все „не мое", *равно великое*: „священная любовь" и 9-е января, и Цусима — и над всем единый, большой, строгий, *милый святой* крест». А «будущее — так огромно, что замирает сердце» (8, 335).

На протяжении всего периода 1906—1917 годов Блок ждал решающего слова русской истории от народа. И вместе с тем он отнюдь не был склонен к слащаво-

lib.pushkinskijdom.ru

либеральной идеализации и исторического прогресса, и образа народа, что не раз смущало его исследователей советской эпохи. Последнее очевидно уже из драмы «Король на площади» — одного из первых обращений Блока к теме народного восстания. Блок в своей жизни и в своей поэзии был демократичен в самом глубоком и точном смысле этого слова. Он был бесконечно требователен к себе, и поэтому не удовлетворен своим праздным, как ему казалось, и потому грешным существованием в обществе, где существовали сытые и голодные, самодовольные аристократы и буржуа и нищий, голодный народ. «Я никогда не была королевной... Я — нищая дочь толпы», — говорит героиня драмы «Король на площади», Дочь Зодчего, в ответ на слова Поэта о «темном венце», вспыхнувшем в его мечтаниях в ее волосах (4, 55). И вместе с тем Блок предвидит уже в это время, что надежды народа на тех, кто обещает его освободить и дать ему «новую жизнь», призрачны. Он сознает, что в толпе народа легко могут скрываться и «Человек в черном», который будет призывать его к мести и разрушению, и «ловец человеков», который захочет пасти его «жезлом железным», готов принести России «смерть и пожары» (4, 41, 51, 56). Эти опасения, то «двойственное» отношение к будущему, о котором уже говорилось, особенно усилились у Блока в последние годы жизни.

## 4

Из всех произведений Блока наибольшие нападки и споры вызывает, пожалуй, его поэма «Двенадцать». И это вполне понятно: еще в 1922 году К. И. Чуковский написал, что «эта поэма еще долго будет вызывать вопросы, споры, хулы и хвалы».[14]

А. А. Ахматова, не принявшая «Двенадцати» в 1918 году, позднее пересмотрела свое отношение к этой поэме, признав ее одним из главных, этапных произведений в истории русской поэмы и поставив ее по новаторству и художественному ее значению в один ряд с «Евгением Онегиным» и поэмой «Мороз, Красный нос» (и оценив ее при этом выше, чем «Демона» Лермонтова!).[15] Да и Н. С. Гумилев, хотя и критически отнесся к последним, заключительным стихам «Двенадцати», не оспаривал художественных достоинств поэмы в целом.[16] Огромный успех на долю поэмы Блока выпал и во всем читающем мире.

Однако поэма по политическим причинам вызвала многочисленные возражения уже при появлении в печати — и не только у писателей, не принимавших творчество символистов в целом (И. А. Бунин),[17] но и у таких ближайших лиц из окружения Блока, как А. Белый,[18] В. Пяст, В. Зоргенфрей, не говоря уже о З. Н. Гиппиус и многих других поэтах-символистах. И однако Блок до конца жизни считал «Двенадцать» лучшим своим произведением. И хотя на экземпляре поэмы, подаренном Р. В. Иванову-Разумнику, он написал, что в 1919—1920 годах он не мог бы уже написать «Двенадцати»,[19] изменив свою оценку революции, Блок не считал возможным отказаться и не отказался до конца жизни от своей поэмы.

В дни перед писанием «Двенадцати» Блок перечитывал «Жизнь Иисуса» Э. Ренана (7, 316—318; 9, 382) и задумывал пьесу об Иисусе Христе. «Фома (неверный) — „контролирует". Пришлось уверовать — заставили — и надули (*как большевики*), — записал он в плане этой пьесы. — Вложил персты — и стал распрост-

---

[14] *Чуковский К.* Последние годы Блока // Записки мечтателей. 1922. № 6. С. 180.

[15] *Хренков Д.* Беседа с А. Ахматовой // Лит. газ. 1965. 23 ноября.

[16] См.: *Чуковский К.* Указ. соч. С. 160.

[17] См. речь Бунина 1913 года на юбилее газеты «Русские ведомости»: *Бунин И. А.* Собр. соч.: В 9 т. М., 1967. Т. 9. С. 528—531.

[18] Впрочем, это не помешало Белому тогда же написать в подражание «Двенадцати» свою малоудачную поэму «Христос воскрес», а «Скифы» признать таким же огромным, «эпохальным» произведением, как «На поле Куликовом».

[19] Памяти Александра Блока. Пб., 1921. С. 59.

lib.pushkinskijdom.ru

ранителем: и *распространять заставили* — инквизицию, папство, икающих попов, учредилки» (8, 316). И далее: «Иисус — художник. *Он все получает от народа* (женственная восприимчивость), „Апостол" брякнет, а Иисус разовьет... Тут же проститутки» (8, 317). Все эти размышления неразрывно связаны с созданием «Двенадцати». Большевики, по Блоку, «заставили — и надули». Но народ, живой, страстный, одушевленный «музыкой революции», уверовал и по-своему делал то, к чему его призывала «музыка революции», кипящие в его душе любовь и ненависть, сталкивающиеся в ней чувство долга и предательство, бескорыстие и стяжательство; он равно способен к разрушению и грабежу, и к охране того, что представлялось ему революционным порядком. И состоял этот народ из «Петрух», «Ванек» и «Катек», близких и дорогих поэту. В них он видит людей, способных переживать все то, что он не раз переживал в своей любви и страданиях. И притом, по ощущению Блока, они, люди из народа, ставшие «красногвардейцами», были враждебны старому миру лжи и насилия.

Отсюда очевидно, что «Двенадцать» были для Блока отнюдь не «восхвалением революции», но такими же «стихами о России», как цикл «На поле Куликовом». Блок воплотил в своей поэме и те ожидания, но и те сомнения, которые вызвала у него революция. И притом — для Блока — это были подлинно народные стихи.

М. Горький воспринял «Двенадцать» как «злую сатиру» на революцию, с чем Блок решительно не согласился.[20] Но не менее решительно не согласился он и с мнением О. Д. Каменевой о том, что в «Двенадцати» он «восхвалил» революцию (7, 330). Впрочем, та же Каменева сказала поэту, что в «Двенадцати» Блок прославил ту мелкобуржуазную стихию революции, которой больше всего опасались большевики (7, 329, 394). В. И. Ленин, что не менее характерно, не читал «Двенадцати», да и самое имя «литератора Блока» оставалось ему неизвестным, во всяком случае до 1921 года.[21]

В советское время большая часть исследователей (хотя, разумеется, не все и не без оговорок) рассматривали обычно «Двенадцать» в духе Каменевой как «восхваление» революции — и именно на этом основании высоко оценивали поэму. Сейчас же, в связи с исторически закономерной в наши дни переоценкой смысла и значения октябрьского переворота 1917 года, все чаще приходится встречаться с негативными оценками этой поэмы и даже с отрицанием ее художественного значения, о чем автору этих строк уже приходилось писать. Недавно молодой исследователь на страницах «Русской литературы» выступил со статьей, в которой он доказывал, что в поэме Блока прославляется Вальпургиева ночь и что по смыслу своему она представляет собой восхваление Антихриста. Близкие мысли выражены — хотя в более осторожной форме — и в другой статье журнала, где Блок осуждается за «безмерность» своих желаний,[22] хотя безмерность эта была напрямую связана с религиозными заветами Вл. Соловьева, а отнюдь не с «бесовством» и «сатанизмом», как полагают авторы обеих статей. Нетрудно понять, что все подобные истолкования и оценки на деле не имеют прямого отношения к поэме Блока, ибо их авторы всецело исходят из своего сегодняшнего отношения к октябрьскому перевороту 1917 года, рассматривая «Двенадцать» с точки зрения того, «правильно» или «неправильно» отразил и оценил, по их мнению, Блок в этой поэме события 1917—1918 годов. Но ведь подобной цели Блок в своей поэме вовсе и не ставил. И если он даже изобразил события 1917 года «неправильно», это не имеет значения для оценки художественных достоинств «Двенадцати», а также места этой поэмы в истории русской и мировой поэзии.

Ибо важно другое: прежде всего то, что Блок еще задолго до октября 1917 года

---

[20] *Чуковский К.* Указ. соч. С. 160.

[21] См.: ЛН. 1971. Т. 80. С. 257—261, 294.

[22] Русская литература. 1994. № 3. С. 86 (статья С. Л. Слободнюка); № 1. С. 33—34 (статья В. А. Котельникова). Ср.: *Якобсон А.* Конец трагедии. Вильнюс; М., 1992. С. 63.

lib.pushkinskijdom.ru

уловил размах и масштаб надвигающихся на Россию событий, и то, что в центре его поэмы оказались не «большевики», не руководители революции, а простые люди, к судьбе которых поэт чувствовал себя сопричастным, люди, в душе которых бушевали такие же страсти, такая же любовь и ненависть, как в собственной его душе. В этих же простых людях из народа поэт ощутил нечто близкое не только себе, но и евангельским апостолам и 12 разбойникам Некрасова, «униженным и оскорбленным» Достоевского, т. е. близкое самому сердцу России. И это сделало для него поэму «Двенадцать» современными «стихами о России», продолжающими основную линию всей его прежней лирики и драматургии. Не случайно в «Записке о „Двенадцати"» (1920), оглашенной А. Белым на заседании Вольной философской ассоциации (Вольфилы) 28 августа 1921 года и напечатанной в 1922 году в сборнике «Памяти Александра Блока», поэт указал, что «Двенадцать» могли появиться в печати лишь в короткий период относительной ее свободы, которая существовала в первые месяцы 1918 года, и подтвердил, что при создании поэмы, так же как в 1907 году при создании цикла «Снежная маска» и в 1914 году при работе над циклом «Кармен», был верен «стихии» самой жизни, прибавив к этому, что поэма эта, в его понимании, представляла отнюдь не «политические стихи» в привычном, ходячем смысле слова, и выразив надежду, что даже если попавшая в нее «капля политики» «замутит и разложит все остальное», она все же не убьет грозного и трагического, мистериального смысла «Двенадцати» (3, 474—475).[23]

И у современников, и у критиков сегодняшнего дня наибольшие споры вызывал и вызывает финал поэмы, где впереди, в вихрях крутящейся над Россией метели поэту видится незримый его героям Христос, идущий где-то впереди них. Этот образ блоковской поэмы кажется тем более неожиданным, что у героев его «черная... злоба» кипит в груди, и свою борьбу за свободу они творят «без имени святого». Но ведь герои Блока не только шествуют — в понимании поэта — по заснеженному ночному Петербургу. Своим «державным шагом» они идут из «царства Времени» в Вечность, оставляя за собой людей и реалии отвергнутого ими «старого мира». И Христос, идущий впереди них «с кровавым флагом», «нежной поступью надвьюжной» ведет их — в понимании поэта — не к новым кровавым боям, но «из Времени в Вечность», *из царства Крови в царство будущего Примирения и Всепрощения.*[24] Причем царство это, по Блоку, придет нескоро, может быть, через века, как мы увидим ниже. А до этого, как он полагал, и в России, и во всем мире может свершиться еще немало других страшных и кровавых событий (об этом он писал в «Скифах», вскоре после создания «Двенадцати»!).

Вот почему Блок в раздумьях на страницах своего дневника и записных книжек и в разговорах со своими оппонентами позднее не раз возвращался к финалу «Двенадцати», по-разному толкуя и переосмысливая его. К образу Христа Блок в конце своей жизни подходил исторически: явление Христа — по Блоку — предшествовало распаду Римской империи и несло человечеству «благую весть» о наступлении нового мира. Этот мир Христос предрек и освятил своим учением и своим именем. Но для окончательного установления новой эры в исторически изменившихся по сравнению с прошлым условиях XX века — по Блоку — нужен был уже не Христос, а «Другой» (7, 326; 9, 389), ибо учение Христа, по мнению поэта, в ходе дальнейшего развития новой европейской цивилизации (а в России — годы

---

[23] Памяти Александра Блока. С. 30—32. Ср.: Там же. С. 37—60 (речь Р. В. Иванова-Разумника).

[24] Ср.: *Долгополов Л. К.* Поэма А. Блока «Двенадцать». Л., 1979. С. 79—80, 88. См. также: *Эткинд Е.* Материя стиха. Париж, 1985. С. 453. Уже после сдачи в набор этой статьи появилась статья, где для доказательства сходного тезиса использован другой материал: *Розенблюм Л.* «Да! Так диктует вдохновенье...»: Явление Христа в поэме «Двенадцать» // Вопросы литературы. 1994. Вып. VI. С. 118—152.

lib.pushkinskijdom.ru

Победоносцева) подверглось догматизации и омертвлению. Идея русского Христа поэтому казалась Блоку хотя и святой, но все же недостаточной для того полного обновления жизни России и ее национального возрождения, о которых он мечтал в 1917—1918 годах. Для этого нужна была иная, «третья сила» (6, 159), по выражению поэта, исторический лик которой он тщетно стремился уяснить, а не большевики, но и не «старая деревенская церковь». Эту другую силу в сознании поэта скорее воплощал «мужественный» прообраз «человека-артиста», а не «женственный» (в понимании Блока — 7, 317, 330) образ Христа. И тем не менее — и это немаловажно — Блок завершил свою поэму как символом будущего России и человечества образом Христа, а не образом «Другого». Ибо иного, равного Христу по красоте образа он не смог разглядеть ни сквозь слепящие хлопья снега ветреной и метельной зимы 1917—1918 годов, ни позднее, когда «гребень революционной волны» спал и Блок отчетливо ощутил, что октябрьский переворот 1917 года обманул его надежды, как и надежды других русских людей, и вместо национального возрождения и обновления всей жизни мира принес России новые неисчислимые страдания. Об этом, как мы увидим ниже, Блок многократно писал в своем дневнике и в своих выступлениях в печати 1918—1921 годов.

В декабре 1910 года Блок писал, обращаясь мыслью к своему учителю Вл. Соловьеву: «В промежутке от смерти Вл. Соловьева и до сегодняшнего дня мы пережили то, что другим удается пережить в сто лет; недаром мы видели, как в громах и молниях стихий земных и подземных новый век бросал в землю свои семена; в этом грозовом свете нам промечталось и умудрили нас поздней мудростью — все века. Те из нас, кого не смыла и не искалечила страшная волна истекшего десятилетия, — с полным правом и с ясной надеждой ждут нового света от нового века» (8, 453). В словах этих — историческое оправдание будущего автора «Двенадцати», верившего еще тогда, что «новый век уже стоит при дверях» и что «наши души — причастны Мировой» (8, 454), а также и ключ к разгадке его поэмы. Поэтому, как ни парадоксально это может показаться сегодняшнему читателю, мы вправе утверждать, что миф о долге поэта способствовать «освобождению» «плененной Хаосом Царевны (Мировой и своей души)», усвоенный молодым Блоком под влиянием идей Соловьева, витает и над поэмой «Двенадцать», несмотря на все внутренние противоречия мысли поэта в эпоху 1917—1918 годов.

В статье «Интеллигенция и революция» (1918) Блок высмеял тех интеллигентов, которым народ представлялся «паинькой», а революция — «идиллией» (6, 16). Да и сам поэт — как он сознавал — отнюдь не был «паинькой» в обывательском смысле слова ни в жизни, ни в искусстве. Он рано успел хорошо познакомиться и с петербургскими ресторанами, и с винным хмелем, и с угаром цыганских песён, он увлекался французской борьбой, много раз одна женщина сменяла в его жизни другую. В отличие от Вл. Соловьева Блок не был по своей натуре «рыцарем-монахом». Он был человеком из крови и плоти, которому были ведомы наряду с горестями также все наслаждения, соблазны и искушения «живой жизни». Обо всем этом он проникновенно, смело и откровенно говорил в своих стихах. Но будучи живым человеком из крови и плоти, Блок и от других не считал себя вправе требовать, чтобы они были «паиньки». В знаменитом стихотворении «Грешить бесстыдно, непробудно...» поэт выразил свою горячую, никогда не угасавшую сыновнюю любовь к России не только в ее красоте, но и в ее безобразии. «Пусть я проклят, пусть я низок и подл, — говорит в романе Достоевского Дмитрий Карамазов, — но пусть и я целую край ризы, в которую облекается Бог мой; пусть я иду в то же самое время вслед за чертом, но я все-таки и Твой сын, Господи, и ощущаю радость, без которой нельзя миру стоять и быть».[25] Именно так понимал поэт и сознание героев «Двенадцати».

---

[25] *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1976. Т. 14. С. 99.

lib.pushkinskijdom.ru

Кстати, высказывая сожаление о том, что в поэме во главе Красной гвардии ему мерещится Христос, а не «Другой», поэт писал: «В этом ужас (если бы это поняли). В этом слабость и Красной гвардии: дети в железном веке; *сиротливая деревенская церковь среди пьяной и похабной ярмарки*» (7, 330; курсив мой. — *Г. Ф.*). Итак, разгул революции, по Блоку, — «пьяная и похабная ярмарка». Герои же «Двенадцати» — «дети», которые стремятся воздвигнуть «сиротливую деревенскую церковь», осеняя эту ярмарку знаменем Христа, образ которого горит у них в сердце. Именно этим было рождено двойственное отношение поэта к самому образу Христа, сохранившееся у него с ранних лет до конца жизни.

Таков, как нам сегодня представляется, подлинный, глубинный смысл «Двенадцати» Блока, который не был понят ни его современниками, ни большей частью тех, кто пишет о нем сегодня.

Все это не опровергает того, что Блок в 1918 году считал Октябрь «великим» (7, 330). Но в том же неотправленном письме к З. Н. Гиппиус, где он писал о том, что «великий октябрь» разрубил старые узлы русской жизни, он оговаривался: «*Это не значит, что жизнь не напутает сейчас же новых узлов*; она их уже напутывает; только это будут не те узлы, а другие» (там же; курсив мой. — *Г. Ф.*). Слова эти указывают на то, почему Блок с полным правом продолжал рассматривать свою поэму как одну из художественных вершин своего творчества, видя в ней те новые для него «стихи о России», которые он обязан был написать, повинуясь своему долгу, чувству ответственности перед родиной и народом в сложную, переломную эпоху их существования. В конце 1920 года он говорил Г. П. Блоку: «Если не жить современностью — тогда нельзя писать... „Двенадцать", *какие бы они ни были*, — это лучшее, что я написал. Потому что тогда я жил современностью. Это продолжалось до весны 1918 года. А когда началась Красная Армия и социалистическое строительство... я больше не мог. И с тех пор не пишу»[26] (хотя уже в пору написания «Двенадцати» он сознавал, что Октябрь не только разрубил старые, но и «напутал» новые драматические узлы бытия страны и народа). «Что, если эта революция — поддельная? Что, если и не было подлинной?» — с тревогой спрашивал Блок в 1919—1920 годах К. И. Чуковского.[27]

## 5

Как это ни странно, последний период духовного развития Блока после написания «Двенадцати» и «Скифов» не привлекал к себе пристального внимания большей части исследователей его поэзии. А между тем это был весьма серьезный и болезненный в его духовной жизни период напряженной, лихорадочной переоценки ценностей.

Очень много — и справедливо — написано о той громадной и плодотворной работе, которую Блок, живя, как и большинство тогдашних русских людей, в тяжелейших условиях жизни, с никогда не покидавшим его чувством ответственности и долга вел в это время в театральном отделе Наркомпроса, в Союзе поэтов, в Большом драматическом театре, идейным вдохновителем и руководителем которого он был, в издательстве «Всемирная литература» и т. д. Но гораздо меньше исследователями и мемуаристами осмыслено содержание и идейная направленность гениальных статей поэта, созданных в последние годы жизни (кроме статьи «Крушение гуманизма» и последней пушкинской речи «О назначении поэта»).

А между тем статьи, дневниковые записи и речи Блока 1918—1921 годов (стихов после создания «Двенадцати» и «Скифов» Блок почти не писал, хотя продолжал работать над второй и третьей главами поэмы «Возмездие», а до этого собрал

[26] Александр Блок в воспоминаниях современников. Т. 1. С. 102—103.

[27] *Чуковский К.* Указ. соч. С. 168.

lib.pushkinskijdom.ru

и отредактировал для издания последние сборники своих стихов «Седое утро» и «За гранью прошлых дней», оба — 1920; в 1918—1919 годах создал два стихотворения, обращенных к З. Гиппиус, а в 1921 году написал свои последние стихи «Пушкинскому Дому», редактировал переводы стихотворений Гейне для издательства «Всемирная литература» и т. д.) представляют собой весьма интересный и важный источник для понимания душевных переживаний поэта в эти годы.

15 марта 1918 года Блок, рассуждая по поводу схемы русской истории, предложенной В. О. Ключевским, назвал революцию 1917 года «новой смутой», которая открыла период русской истории, начавшийся после падения самодержавия, через триста лет после окончания «смутного времени начала XVII века», оговорившись при этом, что вместо «прекрасного русского слова» *смута* для обозначения происходящих событий «лучше употреблять слова иностранные, „суконные", „безвкусные", *жестокие*; те, по крайней мере, не дают простора никаким сантиментам и нежным воспоминаниям» (6, 416; курсив мой. — *Г. Ф.*). Из текста этой записи вполне очевидно, что одним из таких «жестоких» «иностранных» слов Блок считал слово «революция».

В 1919 году он пишет: «Чего нельзя отнять у большевиков — это их исключительной способности вытравлять быт и *уничтожать отдельных людей*... Это факт» (7, 345; курсив мой. — *Г. Ф.*). И далее, описывая свое посещение Ольгино и Лахты и обнаруженные там следы разрушения, поэт добавляет: «Загажено все еще больше, чем в прошлом году. Видны следы гаженья сознательного и бессознательного... Никто ничего не хочет делать. Прежде миллионы из-под палки работали на тысячи... Но почему миллионам хотеть работать. И откуда им понимать коммунизм иначе, чем — как грабеж и картеж?» (7, 367). 24 декабря 1920 года он записывает в дневнике: «Под игом насилия человеческая совесть умолкает... Так случилось с Европой под игом войны, с Россией — ныне» (7, 388). Причем, по словам Блока, «в молодой России... в массе своей окутанной таким мраком, который ставил почти неодолимые препятствия очередной созидательной работе... причина умственного и нравственного одичания лежит не только в тех, кому пытаются привить просвещение, *но и в самом характере этого просвещения и его носителей*» («Об „Исторических картинах"», 1919; 6, 422—423; курсив мой. — *Г. Ф.*). Причем все свои подобные мысли Блок отнюдь не скрывал, но открыто высказывал в своих статьях. Об этом свидетельствует хотя бы статья «Катилина», опубликованная в 1918 году в «Знамени труда» и отдельной брошюрой. Статья эта имеет подзаголовок «Страница из истории мировой Революции». Однако, хотя это осталось непонято ни современниками Блока (за исключением, может быть, лишь Горького и Андрея Белого),[28] ни позднейшими исследователями, в ней, хотя и в зашифрованной форме, речь на деле идет отнюдь не о явлениях прошлого, а о самом Блоке, его поэме «Двенадцать», его отношении к революции, а также о восприятии событий революции и противниками, и далекими потомками.

В поэме «Двенадцать» Блок выразил свое отношение не к «большевикам» — организаторам октябрьского переворота, а к рядовым его участникам — красногвардейцам, вышедшим из недр народных масс, Катькам, Ванькам и Петрухам, которым он чувствовал себя сопричастным. В статье же «Катилина» речь идет о руководителе заговора — римском «большевике» Катилине (римским «большевиком» его называет сам поэт).

Блок не скрывает своего отрицательного отношения к противникам Катилины — Саллюстию и Цицерону. Негативную характеристику — вслед за Шекспиром — он дает Юлию Цезарю, которого поэт противопоставлял широкому душой Антонию, близкому, в понимании Блока, своей азартной, вольной натурой Баку-

[28] См.: 9, 451, а также письмо Белого к Блоку от 17 марта 1919 года: Александр Блок и Андрей Белый. Переписка. М., 1940. С. 340 (Летописи Гос. Лит. музея. Кн. 7).

lib.pushkinskijdom.ru

нину, Аполлону Григорьеву, Дмитрию Карамазову и самому Блоку. Но в столь же, если не в еще более мрачных красках Блок рисует и фигуру римского «большевика» Катилины — не только революционера-заговорщика, но и преступника, погрязшего в разврате и убившего своего брата, жену и сына, человека «ужасной и соблазнительной славы». «О том, что Катилина был народолюбцем или мечтателем о всеобщем равенстве, речи, конечно, быть не может, — пишет Блок. — Катилина был революционером всем духом и всем телом», но «никакая отвлеченная теория или кабинетная мысль не могла одушевлять его... Катилина не бичевал пороки современного общества, он соединял все эти пороки в своем лице... Такой человек — безумец, маниак, одержимый» (6, 67—69). Изображая шествие Катилины и его сторонников на «черном фоне ночного города», его поступь, в которой воплощены «мятежи, восстания, фурия народного гнева», Блок намеренно сближает это описание с картиной шествия красногвардейцев по улицам ночного Петербурга, нарисованной в «Двенадцати» (6, 85; ср.: «Какой близкий, знакомый, печальный мир! — И сразу — *горечь падения*» (9, 412)).

И однако в эпоху Катилины «старый мир» уже исторически неизбежно шел к своему упадку, хотя это стало ясно окончательно лишь после рождения Христа. И воспринятый в этом, более широком историческом контексте заговор Катилины — при всех свойственных последнему отталкивающих чертах — был, по Блоку, все же «бледным предвестником нового мира». Это почувствовал уже современник Катилины — «римский Пушкин» (6, 80) поэт Катулл (стихотворение которого «Аттис» Блок рассматривает как своеобразный аналог «Двенадцати»), а позднее республикански настроенные «юноши» эпохи итальянского Возрождения и Генрих Ибсен, посвятивший Катилине свою юношескую драму «Катилина». Ибо «живое постижение идеи свободы», «постоянное стремление к ней» норвежский драматург ценил выше, чем «обладание застывшей, мертвой» свободой, а потому драма его, по словам Блока, «заканчивается далеко не либерально»: «*достойным Элизиума и сопричастным любви*» в ней «*оказывается именно бунтовщик и убийца самого святого, что было в жизни, — Катилина*» (6, 90—91).

«Доказывать, что Ибсен был социалистом, едва ли придет кому-либо в голову», — заявляет в своей статье Блок (имея при этом в виду равно и себя). И однако «аристократ» и «индивидуалист» Ибсен, как и Катулл, понял, что заговор Катилины был отдаленным предвестьем тех неизбежных перемен, которые могут (и должны) свершиться в мире в иной форме — пусть хотя бы через «века», как это произошло «через века» после рождения Христа (6, 80, 88).

Таким образом, статья «Катилина» весьма красноречиво свидетельствует и о том, что уже в том же 1918 году, когда была создана поэма «Двенадцать», Блок достаточно мрачно смотрел на фигуры руководителей октябрьского переворота, и о том, что фигура Христа в эпилоге его поэмы намекала на отдаленное будущее, на перемены в судьбах человечества, которые могут и должны настать, может быть, спустя века, а не на те события, которые являются лишь их «бледным предвестием». Подлинным же «революционером» Блок считал себя, так же как Ибсена, придавая этому слову *не политический, а иной, более высокий смысл* (6, 88), — имея в виду прежде всего свойственный ему как русскому писателю духовный максимализм, «неумеренность» требований к жизни, в противовес «умеренности» требований к жизни русского и западноевропейского мещанства. И сегодня нам нельзя не удивиться мужеству и смелости Блока, позволившего себе в «Катилине» сблизить черты «убийцы и преступника» Катилины с обликом организаторов и руководителей октябрьского переворота 1917 года.

lib.pushkinskijdom.ru

## 6

Не только статья «Катилина», речь Блока 1919 года о романтизме (как мне уже приходилось указывать),[29] но и другие его многочисленные статьи и речи 1918—1920 годов, предшествовавшие пушкинской речи, содержат прозрачные и неоспоримые свидетельства неудовлетворенности его пореволюционными событиями. Блок отдавал себе ясный отчет в том, что после подъема революционной волны 1917-го — начала 1918 года уже вскоре начался ее откат, и революционные лозунги превратились в устах их провозвестников в пустые фразы. «В рабочей среде и в среде крестьянской... попадаются уже свои молодые дэнди. Это — очень тревожно. В этом есть также своего рода возмездие» — такими словами Блок заключил 2 мая 1918 года статью «Русские дэнди» (6, 57). «Мир вступил в новую эру», — утверждал он через несколько дней в ответе на анкету «Что сейчас делать?». И однако «Римская империя существовала еще около пятисот лет после Рождения Христа... Художнику надлежит готовиться встретить... более великие события, еще „имеющие наступить"» (6, 58—59). Отсюда — и статья Блока «Крушение гуманизма» (1919), его надежды на то, что эра «гуманной цивилизации» сменилась и в России и на Западе новым периодом, в котором намечается «новая роль личности, новая человеческая порода» (6, 115; ср.: там же, 125—126), как и его вера в то, что «России суждено играть в мире свою особую роль, отличную от Европы, и идти по пути своего, ей одной присущего, развития» (6, 287), несмотря на неприятие им идей как поклонников буржуазного прогресса, либеральных русских западников, так и славянофилов, у которых, по мнению поэта, из-за отсутствия в России «больших национальных движений национальное чувство принимало черты трагические, мистические, роковые, или... вырождалось в национализм», в силу чего Блок предпочитал взгляд В. О. Ключевского на русскую историю как на процесс развития, полный противоречий, аномалий или, по словам поэта, «исторических *антиномий*... произведений своеобразного местного склада условий» (6, 286—287). «Истинные причины той лихорадочной тревоги, которой проникнуты все русские творения XIX века, в том числе и наши, обнаружатся *впоследствии*; судя по тому, как развертываются события, можно ожидать этого еще в нашем столетии» (6, 291; курсив мой. — *Г. Ф.*).

Особенно знаменателен факт перепечатки Блоком в 1920 году и выпуск им тогда же отдельной брошюрой его диалога 1906 года «О любви, поэзии и государственной службе». В условиях пореволюционной действительности слова Шута из блоковского диалога: «Особенно удачна ловля (рыбы. — *Г. Ф.*) в такие дни (ср. имеющее совершенно другую смысловую окраску название сборника стихотворений В. Брюсова «В такие дни» (1920)), как сегодня: море мутно, пыль столбом; добыча слепнет и прямо бросается на удочку», как и дальнейший ответ его на вопрос Поэта, что он делает с уловленными им человеками: «Я выпускаю их на свободу дрессированными: они больше никогда не тоскуют, не ропщут, не тревожатся по пустякам, довольны настоящим и способны к труду» (4, 62—63), должны были звучать совсем по-иному, чем в 1906 году. Тем более что дальнейшие слова Шута еще более явственно и выразительно намекают на лозунги и события первых пореволюционных лет, хотя это не отмечено никем из исследователей Блока: «Я участвую в культурном строительстве. Всякий, кто последует за мной, будет пользоваться равенством, довольством и здоровьем, ибо на Знамени моем начертано: здравый смысл. Я и прогресс — одно» (4, 63). Далее, развивая эту мысль, Шут заявляет Поэту в ответ на его слова «литература должна быть общественной»: «Напрасно вы стараетесь вырвать из души вместе с плевелами — глубокие истины. Толпа не чутка, а только падка на приятное... фантазия — мать бездны. Бездель-

[29] См.: Русская литература. 1992. № 2. С. 36—40.

lib.pushkinskijdom.ru

ники и взбалмошные головы вредны для народного благосостояния... Да, литература положительно вредна» (4, 65). В ответ на призыв Поэта накормить нищих, просящих о помощи, Шут декларирует: «Здравый смысл хорош тогда, когда он соглашается с требованиями политической экономии... Если вы дадите послабление одним, вы поставите в рискованное положение других» (4, 67).

Заканчивается блоковский диалог, как известно, тем, что Шут рекомендует Поэту пользоваться своим благородным негодованием «в меру», ибо только тогда «всякий увидит», что он приносит личные интересы «на алтарь общественности». А другой столь же иронически обрисованный поэтом персонаж блоковского диалога — Придворный — зовет голодную толпу подчиниться «лозунгу правительства свободной страны — началу твердой законности», а Поэту вместо писания стихов советует поступить на государственную службу, ибо «долгое служение Музам порождает тоску» (4, 67, 70), а чтобы удалить подобную «горячую голову» из страны, обещает ему «дипломатическую карьеру», которая исцелит его от вредных «крайностей» и сделает верным «слугой государства» (4, 69, 71). Напечатанный в марте 1920 года в газете «Знамя труда», а вслед за этим переизданный в этом же году отдельным изданием в Берлине, диалог не мог не быть воспринят уже тогдашним читателем как произведение, открыто направленное против воцарившейся в России политической реальности, и притом прямо намекающее на судьбу самого Блока в пореволюционную эпоху. Как бы ни увлекался Блок в 1919—1920 годах своей деятельностью в Большом драматическом театре и какое бы значение он ей ни придавал, из факта перепечатки им его диалога явствует, что он с горечью воспринимал эту деятельность как сознательное стремление правящих кругов отвлечь его от неустраивающих их «крайностей» его поэзии периода создания «Двенадцати» и «Скифов» и тем самым обменять свою тайную свободу поэта на более угодную «чиновникам» «государственную службу» и участие в «культурном строительстве».[30]

Говоря о последнем этапе духовной жизни Блока, хочется подчеркнуть еще одно обстоятельство. Накануне болезни и смерти Блок как бы подводит итоги творческих достижений Запада и России, как XIX века, так и своей эпохи («Гейне в России», «Памяти Леонида Андреева», «О списке русских авторов», «Герцен и Гейне», 1919; «Владимир Соловьев в наши дни», 1919; «О назначении поэта», 1921).

Уже в эпоху «Александра III, позитивизма, идеализма, обывательщины всех видов, — пишет в связи с этим Блок, — да и позднее люди дьявольски беспомощно спали, *как многие спят и сегодня* (курсив мой. — *Г. Ф.*), а новый мир, несмотря на все, неудержимо плыл на нас, превращая годы, пережитые и переживаемые нами, в столетие» (6, 158). «Нам предстоит много неожиданного; предстоят события, ставящие крест на жизни и миросозерцаниях дальновиднейших людей, что происходило в ближайшие нам годы не однажды». Ибо «не все черты нового мира определились отчетливо... музыка его еще заглушена... имени он еще не имеет». Как в эпоху упадка Римской империи в борьбу двух миров — римского и варварского — вступала «третья сила», осенившая человечество, не подозревавшее о «ее живучести», так и в современную эпоху должна вступить в мир «третья сила», которая «далеко еще не стала равнодействующей», не определила «величественных шествий мира сего» (6, 159).

К этой «третьей силе... идущего на нас нового мира», а не к осмеянному поэтом в диалоге «О любви, поэзии и государственной службе» «бесовскому» идеалу «дрес-

---

[30] Ср. слова Блока из статьи «Призрак Рима и Monte Luca», написанной в 1920 году и опубликованной в «Записках мечтателей» (1921. № 2—3): «Я человек несвободный, и хотя состою на государственной службе, это состояние незаконное, потому что я не свободен, я служу искусству, тому *третьему*, которое от всякого рода фактов из мира жизни приводит меня к ряду фактов из другого, своего мира, из мира искусства» (6, 403; курсив мой. — *Г. Ф.*).

lib.pushkinskijdom.ru

сированных людей», которые «не тоскуют, не ропщут, не тревожатся по пустякам, довольны настоящим и способны к труду», куда хотел насильно загнать людей вооруженный всего лишь своим «здравым смыслом» его Шут, был устремлен, по Блоку, как учитель его, Владимир Соловьев, так и он сам. А отсюда проистекал и идеал позднего Блока, завещанный им людям нашего времени, — соединение постоянного внутреннего горения и беспокойства с сознанием своей ответственности и долга перед родиной и народом и вместе с тем — с ощущением «покоя и воли» и той «тайной свободы», без которых ни один человек — в том числе ни один поэт и художник — не может уловить тревожные и возвышенные ритмы жизни и звуки «мирового оркестра».

Недаром в последнем своем стихотворении «Пушкинскому Дому» (1921) Блок писал: «Но *не эти дни мы ждали*, / А грядущие века» (курсив мой. — *Г. Ф.*). Обычно эти стихи понимали и до сих пор понимают как воспоминание о днях начала нашего XX века, предшествовавших 1917—1921 годам. В действительности же слова «эти дни», как очевидно из текста стихотворения, — дни последних лет жизни поэта, дни 1918—1921 годов! Следующие же за ними слова «грядущие века» следует понимать буквально — как обращенные к будущему, в том числе к нашему времени и тем векам, что за ним последуют.

*С. Ю. Ясенский*

## ГРАНИЦЫ ИСКУССТВА

### (ПУШКИН И БЛОК)

XX век, итоги которого нам суждено подводить как его свидетелям, а не отстраненным в историческом времени наблюдателям, с особой остротой поставил проблему искусства. Очевидно, что именно в эту эпоху многие противоречия и диссонансы, нараставшие в новом искусстве со времени его становления в пору Возрождения, дошли если не до логического завершения, то, по крайней мере, до некоторой развязки, так что рубеж XXI века в этом смысле представляет собой не только календарную границу, но и культурно-историческую грань, за которой неизбежно последует и переосмысление творческого опыта, и переориентация приоритетов искусства. О будущем можно только гадать, но судьба XX века исполнилась, она дана нам в опыте, а ее осмысление предполагает погружение в более отдаленный культурологический план. Но сначала о выборе имен, представленных в подзаголовке статьи.

Сакраментальная фраза «Пушкин — наше все» была бы пустой банальностью, когда бы реальность не разворачивала ее в неожиданных ракурсах. Судьба Пушкина, более чем кого-либо из русских художников, не находит завершения. Пушкин остается более живым явлением искусства, чем самые последние по времени и самые необычные по сути события литературного творчества, и до сих пор точнее можно сказать, что Пушкин актуализирует и одухотворяет развитие творческой мысли, чем оно «подводит черту» под Пушкиным. Сами попытки канонизировать Пушкина — историко-литературно или метафизически — в равной мере настойчивы и безуспешны: Пушкин не только не стал каноном, но даже не создал цельной традиции, направления, школы: для нас он все еще скорее Протей, чем Аполлон. Пушкин продолжает свою живую жизнь и в духовном плане принадлежит XX веку так же органично, как и веку предшествующему. Именно это решающее обстоятельство судьбы творчества Пушкина диктует выбор его имени как выбор естественный и неизбежный.

lib.pushkinskijdom.ru

Место Блока в искусстве XX века определено, как это ни парадоксально может прозвучать, историей его наследия в советский период. Именно в это время мистик и модернист, художник, испытавший глубинное воздействие декаданса, стал общенациональным поэтом. Такая проекция, такая трансформация представляет духовный феномен, анализ которого может помочь прояснить взаимную подмену простого и сложного в нелинейном движении художественной мысли XX века. Выбор Блока как предмета для размышлений предопределен, таким образом, и значительностью его духовного опыта, и тем специфическим разворотом, который произошел в посмертной судьбе творческого наследия поэта.

* * *

Пушкинское произведение «Осень (Отрывок)» (1833) (X—XII строфы) рисует состояние творческого вдохновения. Фрагмент обрывается вопросом, делающим финал открытым и многозначным:

X

И забываю мир — и в сладкой тишине
Я сладко усыплен моим воображеньем,
И пробуждается поэзия во мне:
Душа стесняется лирическим волненьем,
Трепещет и звучит, и ищет, как во сне,
Излиться наконец свободным проявленьем —
И тут ко мне идет незримый рой гостей,
Знакомцы давние, плоды мечты моей.

XI

И мысли в голове волнуются в отваге,
И рифмы легкие навстречу им бегут,
И пальцы просятся к перу, перо к бумаге.
Минута — и стихи свободно потекут.
Так дремлет недвижим корабль в недвижной влаге,
Но чу! — матросы вдруг кидаются, ползут
Вверх, вниз — и паруса надулись, ветра полны;
Громада двинулась и рассекает волны.

XII

Плывет. Куда ж нам плыть?..[1]
. . . . . .
. . . . . .

Вдохновение, о котором пишет здесь Пушкин, занимает в его иерархии духовных ценностей исключительно высокое место («И божество, и вдохновенье, / И жизнь, и слезы, и любовь»). В то же время оно может быть аттестовано и вполне иронически: «Однако ж он был поэт и страсть его была неодолима: когда находила на него такая дрянь (так называл он вдохновение), Чарский запирался в своем кабинете и писал с утра до поздней ночи» (VIII, 1, 264). Зачем приходит вдохновение и к чему, куда оно ведет? «Куда ж нам плыть?» Пушкинское творчество дает несколько вариантов ответа на эти вопросы.

Не следует забывать, что Пушкин был автором и собственно маргинальных произведений, ярчайшим образцом которых является «Гавриилиада». В связи с этим поэта, видимо, следует признать одним из первых в русской литературе

[1] *Пушкин*. Полн. собр. соч. [М.; Л.], 1948. Т. III. Кн. 1. С. 321. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

lib.pushkinskijdom.ru

представителей того направления искусства, цель и предназначение которого заключается прежде всего в том, что оно несет с собой энергию, вполне безразличную к моральным или религиозным ценностям, — высшей ценностью для такого искусства является оно само, а в отношении его восприятия обществом решающим становится тот «энергетический эффект», который оно дарит.[2] Это направление для искусства XX века стало очень важным, но для Пушкина оно, разумеется, не было основным. Пушкин унаследовал и развил те кардинальные проблемы, которые порождает практика искусства. Что же касается самой его природы, то она может быть рассмотрена и осмыслена только гипотетически, внутри тайны творчества.

Наиболее вероятной и доказательной представляется гипотеза о том, что искусство имеет культовую и магическую природу,[3] когда-то слитую воедино, а со времени зарождения христианства — принципиально двойственную. Древний жрец-художник, создавая изображение предмета, исполнял религиозную миссию, которая была и актом поклонения, и актом заклинания, и приношением, и добычей, и умалением себя, и восхищением, восторгом. Священное в этих актах, очевидно, уже включало в себя элементы ужасного («древний ужас», «священный трепет»), но только с приходом христианства в сознание художника пришло и ощущение греха, и демоническое противостояние такому ощущению. Религия и магия в искусстве были осознаны и — разделены, а противоборство двух этих начал дало направление разным искусствам, противоположность которых не отменяла их смешения в творчестве одного и того же художника. Отныне исполнение религиозной миссии как поклонения, смирения и послушания, воплотившееся со всей очевидностью в средневековом искусстве, и магическое завоевание действительности, творчество, понимаемое не как признание своей тварности, но как создание своего мира, творчество, основанное не на служении, а прежде всего на воображении (искусство Возрождения, переосмыслившее опыт античности), вступили в особые отношения противостояния и перекрещения в творческих судьбах, во многом обусловившие развитие искусства на протяжении веков. В порядке взаимодействия этих направлений творчества между ними происходил обмен функциями воспитательной и гносеологической миссии искусства. Так, например, романтики и символисты занимались жизнестроительством, предопределяя направление умов в целые эпохи, тогда как католические писатели Западной Европы в XX веке в русле религиозной традиции осмыслили и развили философский опыт нашего времени. Важно подчеркнуть, что напряжение сотрудничества и обмена никогда не отменяло всей остроты внутреннего противостояния отмеченных направлений искусства, и фигура Пушкина в этом отношении особенно важна потому, что некоторые аспекты данного противостояния он в своем творчестве отразил.

К вопросу о природе и границах искусства Пушкин обращался неоднократно. Данная проблематика образует в пушкинских произведениях своего рода многогранник, в котором луч преломляется, дробится на цветные составляющие единого спектра.

В «Моцарте и Сальери» нет морально-логического ответа на вопрос о том, почему «священный дар (...) бессмертный гений — не в награду / Любви горящей, самоотверженья, / Трудов, усердия, молений послан — / А озаряет голову безумца, / Гуляки праздного?..» (VII, 124—125). Когда мы сталкиваемся с подобными парадоксами бытия, остается либо их констатировать (так устроен мир), либо

[2] Представление об игре как всеохватном культурообразующем факторе, лежащее в основе данной концепции искусства, было высказано в книге Й. Хейзинги «Homo Ludens» (1938). Важно подчеркнуть, что гипотеза Хейзинги носит внутренне дискуссионный характер, прекрасно осознаваемый самим ученым.

[3] Гипотеза, положившая начало ритуально-мифологической критике в культурологии, сформулирована Дж. Фрезером в книге «Золотая ветвь» (1890).

lib.pushkinskijdom.ru

попытаться их объяснить, отказавшись от нормативной моралистической логики (причина — следствие, труд — награда). Идея служения искусству, которой угрожает само существование гения, подобного Моцарту, неверна, по-видимому, потому, что искусство есть нечто вполне безразличное по отношению к такого рода служению. Искусство, как и жизнь, служение себе допускает, терпит, но взамен дает лишь возможность достичь известных ремесленных, рутинных высот. Чтобы «служить» жизни, нужно одно — быть живым, и этот дар дан. Искусство, с одной стороны, неотъемлемая часть жизни, с другой — стихия, очень ей близкая по своим законам. Чтобы быть художником, нужно одно — гений, т. е. можно либо являться человеком искусства, либо нет, и никаким служением ни заслужить дар, ни выпросить награду нельзя, г опытки же «восстановить» справедливость могут привести к преступлению (Сальери).

Что же касается вопроса о гении и злодействе, то это именно вопрос, прямо в «Моцарте и Сальери» не разрешенный, а обращенный Пушкиным к нам. По-видимому, он допускает ряд истолкований. Или гений — род святого, человек не от мира сего, который, будучи приобщен мировой гармонии, не нарушает ее ход личным злодейством; или же, что, на наш взгляд, более вероятно и более близко к пушкинской трактовке, гений — один из «детей ничтожных мира», осененный даром свыше, но время от времени, как и другие, пускающийся во все тяжкие, а значит — потенциально — способный совершить преступление (ср. толстовское: «Нет преступления, которого я бы не совершил»). В том случае, если ближе к истине второе истолкование, остается предположить, что гения, который вкусил злодейства (хотя бы мелкого), ожидает либо кризис, раскаяние и покаяние, либо медленное или быстрое саморазрушение и гибель. В этом смысле, несомненно, «гений и злодейство — две вещи несовместные».[4]

В несколько ином ракурсе проблема искусства рассматривается в «Египетских ночах». Природа вдохновения, загадочная сама по себе, в этом произведении предстает по-настоящему странной. Чарский — истинный поэт, и вдохновение ему ведомо, но, встретившись с искусством импровизатора, он понимает, что столкнулся с явлением иного порядка, нежели то, с чем ему самому приходится иметь дело в своем творчестве: «Как! Чужая мысль чуть коснулась вашего слуха и уже стала вашею собственностию, как будто вы с нею носились, лелеяли, развивали ее беспрестанно. Итак, для вас не существует ни труда, ни охлаждения, ни этого беспокойства, которое предшествует вдохновению?.. Удивительно, удивительно!..» Импровизатор отвечает: «Всякий талант неизъясним. ⟨...⟩ Так никто, кроме самого импровизатора, не может понять эту быстроту впечатлений, эту тесную связь между собственным вдохновением и чуждой внешнею волею — тщетно я сам захотел бы это изъяснять» (VIII, 1, 270).

Неизъяснимость и странность дара импровизатора заключается именно в том, что в его вдохновении отсутствует собственная воля к воплощению собственного замысла. В этом отношении замечательна та тема, которую предложил ему Чарский: «Поэт сам избирает предметы для своих песен; толпа не имеет права управлять его вдохновением» (VIII, 1, 268). Итальянец тут же создает вдохновенную импровизацию, но ведь его вдохновением как раз и управляла чужая воля («предмет», заданный Чарским). Пушкин фактически в образе импровизатора воплощает проблему художника-медиума, проблему, которая имеет и религиозное, и фило-

[4] Своеобразную параллель «Моцарту и Сальери» представляет «Выстрел», в котором расстановка героев (Сильвио — граф) в чем-то подобна оппозиции Сальери—Моцарт. Граф, как и Моцарт, баловень судьбы и любимец фортуны, его успех и само его счастие ничем не заслужены и ниспосланы свыше. Раздражение, которое вызывает у Сильвио граф, в чем-то напоминает неприятие Моцарта Сальери. Однако конфликт «Выстрела» разворачивается в другой смысловой плоскости, и если «гений и злодейство — две вещи несовместные», то честь и месть находятся между собой в иных соотношениях, один из вариантов которых рисует «Выстрел» (немилосердный, хотя и не преступный поступок Сильвио).

lib.pushkinskijdom.ru

софское, и социальное содержание. Фигура импровизатора представляет эту проблему в чистом виде, но по сути дела — так или иначе — она имеет отношение к творчеству вообще, поскольку художник существует в плотном окружении чужих волевых устремлений и по самой своей природе в какой-то мере беззащитен перед ними. Размышления Пушкина над этой проблематикой в «Египетских ночах» создают, как нам представляется, контекст для строки из «Памятника»: «Веленью Божию, о муза, будь послушна». Строка эта многозначна. Божий промысел в отношении искусства есть тайна. Пушкин своим творчеством некоторые стороны этой тайны приоткрыл. Поэт у Пушкина есть обладатель Дара, и верность этому Дару угодна небесам. Служение «толпе», «черни», «чадам праха» не только не является долгом поэта, но сплошь и рядом означало бы для него предательство своего Дара («Поэт, не дорожи любовию народной...» — «Поэту»; «Близ мест, где царствует Венеция златая...»; «Пока не требует поэта...» — «Поэт»). Рядом — опасность стать медиумом по отношению к чуждой воле, часто оправдывающей свое вторжение в мир поэта идеей «пользы» («Поэт и толпа»). В действительности залогом истинного творчества служит свободное следование Гармонии, в которой красота, создаваемая вполне «бесполезно»,[5] оказывается формой, наиболее совершенно объемлющей добро.

Быть может, самым сложным вопросом, связанным с пушкинской рецепцией данной проблематики, является вопрос о религиозной миссии искусства. В «Пире во время чумы» Пушкин находит такое его художественное решение, которое не является ни ответом, ни даже развязкой, но уточняет и проясняет сам вопрос. «Гимн в честь чумы» Вальсингама и слова Священника о «песнях разврата», «ненавистных восторгах», «бешеных песнях, между / Мольбы святой и тяжких воздыханий» противостоят друг другу, рождая то смысловое напряжение, поэтическая энергия которого не сводима к одной «энергетической» формуле и — не разрушительна, не разрывает произведение изнутри, поскольку находит гармоничный (посреди дисгармонии), гуманный (посреди «отчаянья ⟨...⟩ сознанья беззаконья ⟨...⟩ и ужаса ⟨...⟩ мертвой пустоты») исход:

Председатель.

Отец мой, ради Бога,
Оставь меня!

Священник.

Спаси тебя господь!
Прости, мой сын.

(*Уходит. Пир продолжается. Председатель остается, погруженный в глубокую задумчивость*).

(VII, 184)

Искусство и религия, человечность и святость, которые поначалу так воинственно противостоят, затем приходят к состоянию некоего понимания, не означающего, впрочем, ни умиротворенности, ни покоя. Финальные слова Священника и «глубокая задумчивость» Вальсингама знаменуют напряженную сосредоточенность, диалог, в ходе которого другой перестает быть посторонним и чужим, а тайна и Таинство всматриваются друг в друга, хотя перейти на противоположную сторону они не могут (остается вопрос: должны ли?) и потому расстаются, испытав взаимное притяжение и отталкивание.

---

[5] Будучи человеком практическим, Пушкин, впрочем, находит свое разрешение вопроса о «пользе» искусства (сколь ироническое, столь и серьезное): «Не продается вдохновенье, но можно рукопись продать».

lib.pushkinskijdom.ru

* * *

Вопросы о природе искусства, которые затронул в своем творчестве Пушкин, есть вопросы, внятные для каждого ответственного художника, и Александр Блок в этом отношении не только не является исключением, но и представляет пример замечательный.

Хорошо известно, что для восприятия любого текста исключительно важное значение имеют его границы, начало и конец, образующие ту «композиционную раму», благодаря которой произведение и выделено из окружающей действительности, и непосредственно соприкасается с нею. «Доминантное значение начал и концов»[6] верно не только для художественного, но и для жизненного текста: рождение и смерть обрамляют человеческую жизнь, сообщая ей одновременно и уникальный, и всеохватный смысл. В бытии художника его жизнь и творчество неотрывны друг от друга, в каком-то смысле они представляют единый (хотя и смешанный — поступки-действия и поступки-произведения) текст, в котором прожитая под знаком творчества жизнь предстает неразложимым целым.

В судьбе Александра Блока особое место занимают начало его творческого пути (прежде всего «первый том» его лирической «трилогии») и его конец — «Двенадцать», «Скифы», «О назначении поэта», «Пушкинскому Дому». Рассмотрим, какое значение для судьбы Блока имели те границы, в которых воплотилось его творчество.

А. М. Панченко в одном из выступлений, посвященных творчеству Блока, точно определил важнейшее мировоззренческое качество его ранней мистической поэзии: одиночество.

Одиночество было для Блока поры «первого тома» и лирической темой, разворачивающейся в глубинный сюжет предстояния мистическим началам бытия, и условием творчества (одинокая «передрассветная» молитва, когда весь мир спит), и решающей чертой личного биографического опыта, ознаменованного крушением и любви и дружбы, которое, как это ни парадоксально, было предопределено мистической экспансией помыслов, чаяний и чувств. Впрочем, парадоксальным такой разворот духовной жизни художника может показаться только на первый взгляд: по сути дела такова судьба всякого мистика, чей экзальтированный внутренний опыт не имеет онтологической укорененности (церковь, традиция, национальная почва) и, таким образом, принципиально субъективен. Для раннего Блока практически отсутствует «другой», чье присутствие было бы психологически полноценно и значимо именно как присутствие равноправного чужого сознания. В то же время то и дело возникающий мотив двойника или маски, арлекинады, подчеркивает эффект замкнутого сознания, двоящегося в лабиринте зеркал, которым проходит лирический герой в поисках своего «я». Поиски эти в поэзии «первого тома» обречены, потому что над «я» доминирует мистически-субъективное «ты» (Дева Радужных Ворот, Заря, Купина), только поэту внятный женственный Образ, который в то же время имеет универсальное вселенское значение. Выход из этого противоречия мог быть только один: мир должен измениться, поэт посвящен в тайну этого грядущего преображения, и это посвящение есть его миссия, призвание, подвиг.[7] В творчестве Блока на всем его протяжении произойдет еще много принципиальных изменений (мистические чаяния подвергнутся рефлексии и ироническому отчуждению, возникнет вера в спасительное предназначение искусства,

---

[6] *Лотман Ю. М.* Культура и взрыв. М., 1992. С. 249.

[7] Приоритетным в отношении данной проблематики является ее анализ в работе В. Быстрова «Идея преображения мира в сознании и творчестве А. Блока» (Литература и история. СПб., 1992. С. 212—229). В настоящей статье анализируется лишь специфический аспект данной проблематики, связанный с затронутыми вопросами искусства и их рецепцией в творчестве Блока.

lib.pushkinskijdom.ru

утвердится национальная проблематика, сопряженная с размышлениями об особой судьбе России, восторжествует революционный мессианизм), но идея преображения будет на всех этапах — то явно, то скрыто — вести поэта за собой, пока в 1919 году в статье «Крушение гуманизма» Блок не «сожжет» все гуманитарные ценности человечества во имя туманного призрака «человека-артиста»: «Он, и только он, будет способен *жадно жить и действовать* в открывшейся эпохе вихрей и бурь, в которую неудержимо устремилось человечество».[8] Это был предел, и вряд ли есть нужда специально доказывать, что данная идея, высказанная по-блоковски прямо и честно, является по сути глубоко революционной; с другой же стороны, она прямо или косвенно связана с декадансом, поскольку декаданс в конце концов предопределен неприятием мира таким, какой он есть: это онтологическое извращение природы и сути вещей, воплощающееся либо в форме нравственного упадка (неприятие морали), либо в виде восстания против основ человеческой жизни. В творчестве Блока начало стихии было неразрывно связано с началом культуры, и творчество это, таким образом, причудливо сочетало в себе гармонию и беспорядок, космос и хаос, пищу и яд. Духовная трезвость и опьянение чередовались между собой, смешивались друг в друге. Спасительным для Блока, по-видимому, было то, что он прямо вырастал из могучей культурной традиции, предохранявшей его от опустошения и сообщавшей его поискам созидательный смысл. Важно еще раз подчеркнуть, что именно отмеченная «подкожная» идея блоковского творчества (мир может и должен измениться любым путем, и чем скорее, тем лучше) сделала поэта общенациональным художником советского периода, а то обстоятельство, что в данной проблематике у Блока были сложнейшим образом объединены и преломлены изощренные философские идеи, мистика, мессианизм, декаданс, дионисийский культ органического (и оргиастического) начала, было в советское время или неясно, или — что более правдоподобно — неважно. Однако теперь значение позиции Блока для русской советской культуры может предстать более определенно и объективно. В этом отношении должно признать: особенно замечательно в судьбе Блока то, что последние его произведения, ставшие духовным завещанием, были обращены к Пушкину. Но прежде — о поэме «Двенадцать».

Об истории создания поэмы Блок писал: «В январе 1918 года я в последний раз отдался стихии не менее слепо, чем в январе 1907 или в марте 1914. Оттого я и не отрекаюсь от написанного тогда, что оно было писано в согласии со стихией: например, во время и после окончания „Двенадцати" я несколько дней ощущал физически, слухом, большой шум вокруг — шум слитный (вероятно, шум от крушения старого мира)» (3, 474). Проблема стихийного начала, его воплощения, осмысления и преодоления, оказалась в поэме одной из самых важных.

«Двенадцать» вполне органически прочитывается в духе эстетических воззрений Вяч. Иванова о законе восхождения и нисхождения как общем законе всякого высокого искусства, и символизма как одной из его разновидностей. Тяготение Блока к пророческому теургическому искусству и его ориентация на принцип «от реального к реальнейшему», провозглашенный Ивановым, делают статью последнего «О границах искусства», в которой анализируются духовные законы творчества, важной для понимания художественного смысла «Двенадцати».

Восхождение и нисхождение в концепции Иванова соотносятся как прорыв в сферу идеальных горних устремлений (вдохновение и связанное с ним рождение замысла как еще неоформленной, лишенной материального — законченного — воплощения авторской интенции, творческого устремления) и их осуществление в художественном материале, их оформление в слове. Иванов специально подчерки-

[8] *Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1962. Т. 6. С. 115. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

lib.pushkinskijdom.ru

вал, что нисхождение «состоит, по существу, в действии образующего начала, следовательно, в принципе формы. Дело художника — не в сообщении новых откровений, но в откровении новых форм. Ибо, если бы оно состояло в наложении на план низшей реальности некоего чуждого ей содержания, почерпнутого из плана реальностей высших, то не было бы того взаимопроникновения начал нисходящего и приемлющего, какое создает феномен красоты».[9] Иванов особенно предостерегал об опасности «насилия и принуждения мистической идеализации», т. е. об опасности механического наложения мистических идей на не преображенную, не гармонизированную ими изображаемую действительность, что грозит не просто художественным диссонансом, но и онтологической ложью.

То смысловое напряжение, которое образует содержание «Двенадцати», есть напряжение между стихийным началом народной жизни в смутное время и сакральными истинами, утвержденными в вечности. Последние выражены в евангельском заглавии произведения, которое проецирует образ революционного патруля на апостольскую символику, и в финальном образе Христа, оказывающегося одновременно мишенью и знаменосцем революционного отряда. Ясно, что обе духовные ипостаси, условно говоря, относятся к акту восхождения художника в сферу идеального, в сферу замысла, тогда как фабульно-образная прагматика поэмы, изобилующая сценами разгула исторической, природной, человеческой стихии, — к акту нисхождения, оформления, «образующего начала». В каком соотношении находятся между собой восхождение и нисхождение в поэме, насколько низшая реальность в ней «сопричастна высшей жизни»? Прежде всего следует предположить, что стремление раскрыть сакральный смысл в стихийном начале преображенного революцией мира явно относилось к авторской задаче. И решена она оказалась (вне зависимости от воли Блока) настолько, насколько она реальна. Стихия революции священна, так как все происходящее на Земле имеет высший смысл, связано с высшим промыслом. Однако любое огрубление этой простой мысли означает то «наложение на план низшей реальности некоего чуждого ей содержания» и «насилие и принуждение мистической идеализации», о которых предупреждал Иванов. Опасность эта реально присутствует в блоковском тексте, она не только потенциальна, она явлена в нем. Вот почему так опасно политическое истолкование «Двенадцати», грубо реализующее заложенную в произведении опасность дисгармонии сакрального и стихийного начал, актов восхождения и нисхождения художника.

Сама же проблема, о которой говорилось выше, предопределялась, по-видимому, все тем же обстоятельством: идеальный, сакральный, мистический опыт Блока был подчеркнуто индивидуален, лишен соборного начала, что несло с собой угрозу искажения и замутнения начал, имеющих безусловный смысл. Так, например, само восприятие Блоком образа Христа настолько субъективно, лирично, что это невольно смещает читательское восприятие в область личного мистического опыта автора, осложненного трагическим поиском и до конца не проясненного им самим. В этой связи важно, что «Двенадцать» — произведение, где лирическая стихия, обогащенная эпическим и драматическим элементом, имеет господствующее значение. Поэма (так же, как и «Скифы») рассчитана прежде всего на лирическую экспансию авторского начала. Поскольку автор захвачен стихией вместе со всеми, его произведение приобретает в известной мере объективный эпический и драматический смысл. И все же субъективное лирическое начало доминирует, навязывая читателю свою волю, увлекая его за собой, подчиняя себе. Если сравнить «Двенадцать» с «Борисом Годуновым» Пушкина, выясняется, насколько более объективированной и объективной является пушкинская трактовка смутного времени в жизни России. Пушкин словно щадит ум и волю читателя, оберегает их от

---

[9] *Иванов Вяч.* О границах искусства // Борозды и Межи. М., 1916. С. 211.

lib.pushkinskijdom.ru

авторского принуждения, предоставляет возможность самостоятельно следить за ходом повествования в драматизированной форме, т. е. в форме наиболее объективированной. Картины «Бориса Годунова» представляют множество точек зрения участников событий, и авторская воля хранит их сложное взаимодействие. Сама концовка «Бориса Годунова» — авторская ремарка «Народ безмолвствует» — символизирует собой авторское смирение перед тем молчанием, которым отмечен народный дух в час горьких испытаний. Пушкин находит удивительное воплощение своей творческой воли в формах объективных, сочувственных разным точкам зрения и открытых для вопросительной интонации, для обсуждения. Трактовка смутного времени Блоком проникнута лиризмом и связанными с ним мятежностью, страстностью и односторонностью. В связи с этим важно подчеркнуть, что если Пушкину удалось проложить новые пути для народного духа («нельзя молиться за царя Ирода»), то в отношении Блока такой вывод был бы сомнителен.

Обращение Блока в конце жизни к Пушкину представляется не только философски, но и эстетически закономерным.

Самое важное в «пушкинской» статье Блока — это те духовные ценности, восприемницей которых, как утверждал Блок, является русская культура: «веселое имя Пушкин» и «тайная свобода». Комментировать определение «веселое имя» так же трудно, как объяснять, что такое хлеб или вино. По-видимому, это определение в тяжелые дни 1921 года означало для Блока прежде всего противовес всему тому мрачному, мученическому и страдальческому, что было вызвано насильственным переустройством и ожесточенным сопротивлением ему; противовес всему тому, что подчинялось догме, изгоняющей из жизни ее живой дух, мертвящему фанатизму. Пушкин в таком контексте выступает как проводник органического бытия, естественного хода вещей, здравого смысла, наконец, как объемлющей все эти понятия одухотворяющей разумной силы: «Сумрачные имена императоров, полководцев, изобретателей орудий убийства, мучителей и мучеников жизни. И рядом с ними — это легкое имя: Пушкин» (6, 160). В трактовке Блока «легкий», «веселый» Пушкин оказывается символом художника, осуществляющего высшее свое предназначение: создание гармонии из безначалия. В описании роли поэта в мировой культуре (освобождение звуков, их гармонизация и внесение гармонии во внешней мир) Блок не вполне оригинален, следуя положениям, ранее высказанным Вяч. Ивановым, но акцент, который Блок делает на «тайной свободе» поэта как главном условии выполнения его заветной миссии, носит не только самобытный, но и пророческий для судьбы искусства характер. В условиях политической несвободы (в этой связи показательно и то, как Блок не рискнул продолжить «дальнейшие сопоставления», рассуждая о роли в посмертной судьбе Пушкина Белинского и Писарева) Блок твердо (вслед за Пушкиным!) заявил, что не цензура является главным препятствием для того, чтобы поэт осуществил свое предназначение, но «замутнение самых источников гармонии», когда государство, идеология, казарма отнимают не «свободу либеральничать», но «тайную свободу», т. е. покой и волю. Истинному художнику ведь по сути дела нужно одно — чтобы его оставили в покое, дали возможность быть самим собой, но во все времена это и было самым дорогим, и отстаивать такую свободу означало требовать Всего. Самоидентификация всегда остается высшей духовной ценностью личности (не только поэта), и любое государство, хотя, конечно, в разной степени и форме, стремится путем организованного насилия навязать личности те или иные варианты самоотчуждения. Противоречие это носит извечный исторический характер, и Блок в обстоятельствах, когда оно приняло особенно острую форму («Пушкин! *Тайную свободу* / Пели мы вослед тебе! / Дай нам руку в непогоду, / Помоги в немой борьбе!» — 3, 377), указал на его решающий для судеб искусства смысл. В XX веке этот «диссонанс» уже вызвал и продолжает вызывать различные конфликты и разлады, с одной стороны, компромиссы и перемирия — с другой, между худож-

lib.pushkinskijdom.ru

никами и той силой отчуждения, которая стремится подчинить себе их души. Пушкинский конфликт «поэта» и «черни», оставаясь по сути неизменным, в XX веке многократно варьировался от кабальной сделки художника с дьяволом до манифестации безграничной воли, которая в свою очередь подчиняла поэта безначальному и безразличному хаосу. Отмеченное противоречие носит, по-видимому, трагический и неустранимый характер — тем замечательнее то, с какой остротой осознал его перед смертью Блок, вернувшись к вопросам, открытым Пушкиным: «Я хотел бы, ради забавы, провозгласить три простых истины: Никаких особенных искусств не имеется; не следует давать имя искусства тому, что называется не так; для того чтобы создавать произведения искусства, надо уметь это делать. В этих веселых истинах здравого смысла, перед которым мы так грешны, можно поклясться веселым именем Пушкина» (6, 618).

* * *

История искусства в XX веке ознаменовалась рядом драматических изменений и поворотов в судьбе художественного творчества. Продиктованные ходом социального развития человечества, эти изменения коснулись прежде всего гуманистической проповеднической традиции в европейском искусстве. Великую классическую традицию в этом отношении в значительной мере можно считать прерванной: Литература Больших Идей не смогла ни предотвратить катастрофических потрясений XX века, ни сделать эти идеи сколько-нибудь реальной общественной силой. Гносеологическую миссию искусства ожидала более счастливая судьба: литература открыла новый опыт духовной и психологической жизни, вторглась в области, остававшиеся по той или иной причине заповедными для классики XIX века. Однако и в этом смысле потери существенны: новой нравственно-философской Утопии, переосмыслившей опыт XX века, создано не было, и попытки такого рода наталкиваются на неверие читателя в то, что Утопия может не быть агрессивной или что она не окажется очередной модной иллюзией. Искусство, переживающее, по-видимому, переходную пору своего развития, в данное время в значительной степени стало средством развлечения: развлекательная литература рекрутировала в свои ряды многих серьезных талантливых писателей, озабоченных ныне тем, чтобы «заставить» себя прочесть и завоевать свое место в книжном рыночном хозяйстве. Одновременно с этими процессами нельзя не заметить, что приближающийся конец века — и конец тысячелетия — вместе с сумеречными «апокалиптическими» ожиданиями несет с собой надежду на грядущее духовное обновление, которое должно коснуться искусства, тем более что его кризис в настоящее время очевиден, а великие достижения художников прошлого остаются непревзойденными как в творческом, так и в нравственно-духовном отношении. Искусство разворачивается к своим истокам, обращается к осмыслению самой своей природы и встает перед вопросами, которые связаны с проблемой, быть может, неразрешимой, но от этого не менее явственной и острой: «Зачем оно существует?».

Последует искусство пушкинскому завету («Веленью Божию, о муза, будь послушна»)? Что означает Божий промысел в отношении искусства? Будет оно источником безразличной энергии, жадно поглощаемой обществом? Станет развиваться в сторону искусничества и искуса, восхищающего и восхищенного мастерства? Примется служить идее преображения мира на пути создания новой Утопии? Все это зависит не только от самого искусства. Горьковский вопрос «С кем вы, мастера культуры?», исторически звучавший так политически ангажированно и потому плотоядно, может обрести другие — вечные — смыслы.

lib.pushkinskijdom.ru

*А. В. Лавров*

# «РОЖДЕННЫЕ В ГОДА ГЛУХИЕ...»: Александр БЛОК и З. Н. ГИППИУС

Факт посвящения Зинаиде Николаевне Гиппиус одного из хрестоматийно известных и наиболее значительных стихотворений Александра Блока до сих пор не получил в комментариях к его творческому наследию надлежащего истолкования. Дело ограничивалось либо скупой, словарной пояснительной справкой об адресате посвящения, либо не имеющей прямой связи с блоковским текстом предельно общей характеристикой взаимоотношений двух поэтов, окутанной густым ореолом «идеологических» миазмов: «Блок познакомился с З. Н. Гиппиус в 1902 г. и поддерживал с нею неровные отношения вплоть до Октябрьской революции, когда пути их круто разошлись. Пролетарскую революцию Гиппиус встретила с ненавистью. После появления поэмы „Двенадцать" и статьи „Интеллигенция и Революция" она возглавила кампанию бойкота и травли, которыми преследовала Блока контрреволюционная буржуазная интеллигенция. Вскоре Мережковский и Гиппиус бежали за границу, где примкнули к активным врагам Советского государства. См. обращенное к З. Н. Гиппиус стихотворение 1918 г. „Женщина, безумная гордячка"».[1] Дымовая завеса из привычных недвусмысленных формулировок и отсылка к позднейшему, пореволюционному стихотворению Блока не только не содействовали раскрытию смысла посвящения «Рожденных в года глухие...», но и дезавуировали этот смысл, способствовали тому, чтобы читатель воспринимал связь блоковского шедевра с именем и личностью «активного врага Советского государства» как некий случайный и ничего не значащий жест, досадное недоразумение.

Для самого Блока, однако, эта связь продолжала сохранять свое значение и после того, как октябрьские события провели между ним и Гиппиус непереступаемую межу. Посвящение, впервые предпосланное «Рожденным в года глухие...» в 3-й книге 2-го «мусагетского» издания «Стихотворений» Блока, вышедшей в свет в июле 1916 года, было сохранено автором в пореволюционную пору и при составлении в 1918 году для издательства М. и С. Сабашниковых «Изборника» (оставшегося тогда неизданным свода избранных стихотворений),[2] и при формировании в том же году 3-й книги «Стихотворений» для издательства «Земля», выпущенной в свет «Алконостом» в 1921 году и являющей собой «каноническую» версию ее текста. При этом прямых отзвуков и реминисценций из поэтического творчества Гиппиус, которые позволили бы объяснить факт посвящения, «Рожденные в года глухие...» явно не включают; к тому же в автографах и в предшествовавших «Стихотворениям» (1916) публикациях в «Аполлоне» (1914. № 10) и в книге Блока «Стихи о России», готовившейся автором в начале 1915 года, посвящение отсутствует. Правда, в «Рожденных в года глухие...» различимы отголоски из «петербургской поэмы» Д. С. Мережковского «Смерть» (как раз в 1914 году переизданной в составе его Полного собрания сочинений); блоковские строки «Мы — дети страшных лет России — // Забыть не в силах ничего» (как и все стихотворение в целом), возможно, содержат реминисценции из «программной» финальной части поэмы Мережковского:

Мы — дети горестных времен,
Мы — дети мрака и безверья!⟨...⟩
Нет даже прошлого у нас! —

---

[1] *Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1960. Т. 3. С. 600 (примечания Вл. Орлова).

[2] См.: *Блок А. А.* Изборник. Изд. подг. К. М. Азадовский и Н. В. Котрелев. М., 1989. С. 155—156. (Серия «Лит. памятники»).

lib.pushkinskijdom.ru

а последняя строфа «Рожденных в года глухие...»:

И пусть над нашим смертным ложем
Взовьется с криком воронье, —
Те, кто достойней, Боже, Боже,
Да узрят Царствие Твое! —

может быть воспринята как новая вариация поэтического лозунга, провозглашенного двумя с лишним десятилетиями ранее в заключительных строках «Смерти»:

...Весь наш род,
Как на арене гладиатор,
Пред новым веком смерти ждет.
Мы гибнем жертвой искупленья.
Придут иные поколенья,
Но в оный день, пред их судом
Да не падут на нас проклятья:
Вы только вспомните о том,
Как много мы страдали, братья!
Грядущей веры новый свет,
Тебе — от гибнущих привет![3]

Однако предположение о том, что при посвящении Гиппиус своего стихотворения Блок подразумевал этот подтекст, было бы решительно неосновательным: в сознании поэта Мережковский и его жена, при всей их последовательно декларированной идейной и творческой близости друг к другу, были все же фигурами отнюдь не взаимозаменяемыми.

Отсутствие посвящения в автографах стихотворения (первоначальная стадия работы датирована 4 декабря 1913 года; завершение работы — 8 сентября 1914 года) и в его первых публикациях позволяет заключить, что создавалось оно без явной мысли о Гиппиус и лишь позднее вобрало в себя ассоциации, связанные с личностью адресата. Это подтверждает и запись Блока, сделанная в конце ноября 1915 года — год спустя после первой публикации: «Зинаиде Николаевне посвятить стихотворение „Рожденные в года глухие..."»[4] Запись безусловно подразумевала готовившуюся публикацию стихотворения в составе 3-й книги «мусагетского» собрания.

О большом значении, которое придавал Блок этому своему произведению, свидетельствует в мемуарах редактор «Аполлона» С. К. Маковский: «Я попросил Блока ⟨...⟩ дать мне какое-нибудь ненапечатанное еще стихотворение из его серии „Родина" ⟨...⟩ Он сейчас же согласился. Ответил: „Я дам лучшее, все не мог решиться напечатать ни в одном журнале". Это и было „Рожденные в года глухие..."»[5] Печатая стихотворение в журнале, Маковский испытывал определенные колебания, поскольку оно по своей эмоциональной тональности не гармонировало с теми оптимистическими настроениями и однозначным патриотическим пафосом, которые культивировались в литературном отделе «Аполлона» после начала мировой войны; отказываясь от публикации другого блоковского стихотворения, «Голоса из хора», из-за его «беспросветно-мрачного» содержания, Маковский писал Блоку 7 января 1915 года: «Я сделал, правда, маленькое исключение для Вашего Рож-

---

[3] *Мережковский Д. С.* Полн. собр. соч. М., 1914. Т. 23. С. 52, 53 («Библиотека „Русского слова"»). Параллель прослежена в работе З. Г. Минц «А. Блок в полемике с Мережковскими» (см.: Наследие А. Блока и актуальные проблемы поэтики. Блоковский сборник IV. Тарту, 1981. С. 192—193. (Учен. зап. Тартуск. ун-та. Вып. 535)).

[4] *Блок А.* Записные книжки: 1901—1920. М.; Л., 1965. С. 279.

[5] *Маковский С.* На Парнасе «Серебряного века». Мюнхен, 1962. С. 158. Автограф стихотворения Блок выслал секретарю «Аполлона» М. Л. Лозинскому вместе с письмом от 5 ноября 1914 года (см.: Лит. обозрение. 1986. № 7. С. 111).

lib.pushkinskijdom.ru

денные в года глухие, потому что ⟨...⟩ мне трудно отказаться от Вашей музы, которую я бесконечно люблю ⟨...⟩».[6] Колебания Маковского относительно публикации в «Аполлоне» «Рожденных в года глухие...», впрочем, могли подкрепляться и более частными причинами. Блок противопоставляет в стихотворении свое поколение, прошедшее вместе со страной через тяжелые испытания и наделенное острой исторической памятью («Мы — дети страшных лет России — // Забыть не в силах ничего»), другому — тем, кто «пути не помнят своего». Наиболее вероятно, что в данном случае подразумевалась новая генерация, пришедшая на смену символистам, духовно сформировавшимся на рубеже веков и пережившим исторические бури 1904—1905 годов — «дни войны» и «дни свободы». В черновом автографе такое противопоставление заявлено особенно резко:

Родившийся в глухие годы
Не помнит детства своего.
Но мы — мы дети дней свободы,[7]
Мы не забыли ничего.
. . . . . .
Мы знали голос колокольный,
Вы, вновь родившиеся, — нет.[8]

В литературной ситуации 1910-х годов это противопоставление имело отношение к акмеистам, составлявшим в ту пору авторское ядро «Аполлона»; тем самым стихотворение могло восприниматься как полемическая символистская отповедь по отношению к идейно-эстетической позиции журнала, в который оно было направлено.

Проблема поколений, обозначенная в стихотворении, разумеется, никак не могла быть локализована в рамках литературных объединений. Не имевшая к этим объединениям никакого отношения петроградская гимназистка О. А. Кауфман писала Блоку 11 апреля 1916 года, прося его прояснить смысл «Рожденных в года глухие...»: «В этом стихотворении Вы — почти пророк, может быть, и просто пророк. ⟨...⟩ Мы, наше поколение, — носим ли мы тоже на своих лицах кровавый отсвет „дней свободы" — или наши „дни свободы" — будут чистые? Мы ли те достойные? Или долго еще ждать, долго не знать и томиться, и еще не родились те, что достойны?»[9] Блок отвечал 14 апреля: «Вообще деление на поколения условно. Есть люди, в которых сразу — как бы десять поколений, а то и того нет. (И только с этой оговоркой я могу сказать Вам): да, и на Ваших лицах, на лицах Вашего поколения, я вижу „кровавый отсвет" и „роковую пустоту" за ним».[10] К своему поколению относил строки Блока и критик и литературовед Ю. А. Никольский, вошедший в литературу в 1910-е годы: «На наших лицах кровавый отсвет от дней войны и „дней свободы". Гул набата заградил нам уста, и мы остались немыми, а в сердцах наших — пустота».[11] О том, что «года глухие» и все идейно-психологические синдромы, ими стимулированные, не имели для Блока совершенно однозначной хронологической закрепленности, свидетельствует и очевидная ассоциация с первыми строками Вступления ко второй главе его поэмы «Возмез-

[6] Письмо опубликовано в статье: *Максимов Д.* Блок и империалистическая война // Литературный современник. 1936. № 9. С. 192. Ср.: *Корецкая И. В.* «Аполлон» // Русская литература и журналистика начала XX века. 1905—1917. Буржуазно-либеральные и модернистские издания. М., 1984. С. 253—254.

[7] Исправленный вариант: «Но мы — питомцы дней свободы».

[8] ИРЛИ. Ф. 654. Оп. 1. Ед. хр. 96. Л. 1. Вариант последней строки: «Родившиеся позже — нет». См.: *Максимов Д.* Поэзия и проза Ал. Блока. Л., 1981. С. 129—130.

[9] РГАЛИ. Ф. 55. Оп. 1. Ед. хр. 270.

[10] *Блок А.* Собр. соч. Т. 8. С. 462.

[11] *Никольский Ю.* Александр Блок о России // Русская мысль. 1915. № 11. Отд. III. С. 18.

lib.pushkinskijdom.ru

дие» (1911): «В те годы дальние, глухие, // В сердцах царили сон и мгла»,[12] — характеризующими эпоху 1880-х годов.

Для Гиппиус центральная проблема «Рожденных в года глухие...» была в середине 1910-х годов чрезвычайно близкой и остро переживавшейся, что и побудило ее оценить блоковское стихотворение исключительно высоко: по свидетельству Маковского, она считала его «„лучшим" из всего, что написал Блок».[13] «Рожденные в года глухие...» включено в сборник современных стихотворений, отобранных Гиппиус в согласии со своими идейными и эстетическими предпочтениями.[14] Но не только восторженное отношение Гиппиус к стихотворению — безусловно, высказанное ею автору (1914—1915 годы — период очередного сближения и интенсивного общения Блока с Мережковскими),[15] — побудило поэта предпослать «Рожденным в года глухие...» посвящение; решение это, вероятно, было в определенной степени вызвано идейно-тематической перекличкой между стихотворением и пьесой Гиппиус «Зеленое кольцо», в которой также затрагивалась проблема преемственности поколений и их ответственности за судьбу России, причем надежды на общественное обновление связывались с молодежью и ее исканиями. «Зеленое кольцо» в пьесе — это кружок подростков-гимназистов, обособляющихся от «отцов» и протестующих против старого уклада жизни. Приводя почти весь текст «Рожденных в года глухие...» в послесловии к пьесе («Зеленое — белое — алое»), Гиппиус выражала надежды, сходные с теми, которые сформулировал Блок в заключительных строках своего стихотворения («Те, кто достойней, Боже, Боже, // Да узрят Царствие Твое!»): «Такие ли эти завтрашние люди, как герои „Зеленого кольца", или не такие, и все ли они сейчас юны (по возрасту цифровому) — я не знаю. Знаю, однако, что опор для своего строительства они будут искать своих, — прежних не возьмут ⟨...⟩ Рождается тревога. Шатаются устои... Через головы людей прошлого, боязливо-ненавидящих или равнодушно не понимающих, я посылаю привет тем, которые придут завтра. Всем тем, юным годами и сердцем, кто в тишине кует оружие „знания и воли", кто предчувствует радость борьбы и верит в силу „совместности"; всем, и близким ведомым, и далеким неведомым — всем, всем!»[16]

Пьеса была написана в январе 1914 года, Блок читал ее в рукописи (ср. его записи от 8 февраля 1914 года: «З. Н. Гиппиус пришлет мне для прочтения свою пьесу „Зеленое кольцо"»; 10 февраля: «Завтракаю у мамы, потом она прочла „Зеленое кольцо", — ей тоже нравится, как и мне»),[17] год спустя, 5 февраля 1915 года, был вместе с Гиппиус на ее репетиции в Александринском театре.[18] В рассказе Гиппиус об этой репетиции о Блоке сообщается: «...пьесу он, конечно, знал раньше, и она ему была приятна»;[19] об отношении Блока к «Зеленому кольцу» Гиппиус упоминает и в мемуарном очерке о нем: «Она ему почему-то особенно нравилась».[20] После премьеры «Зеленого кольца» в Александринском театре (18 февраля 1915 года; постановка В. Э. Мейерхольда) Блок писал жене (19 февраля): «Актеры

---

[12] *Блок А.* Собр. соч. Т. 3. С. 328.

[13] *Маковский С.* На Парнасе «Серебряного века». С. 158.

[14] См.: Восемьдесят восемь современных стихотворений, избранных З. Н. Гиппиус. Пг., 1917. С. 48.

[15] См.: *Минц З. Г.* А. Блок в полемике с Мережковскими. С. 186—202.

[16] *Гиппиус З.* Зеленое кольцо. Пг., 1916. С. 146—147.

[17] *Блок А.* Записные книжки. С. 206—207. Ср. письмо Гиппиус к Блоку от 8 февраля 1914 года, с которым она направляла рукопись пьесы: «*...только для вас одного*» (*Минц З. Г.* А. Блок в полемике с Мережковскими. С. 198).

[18] См.: *Блок А.* Записные книжки. С. 255; см. также письмо Блока к жене от 9 февраля 1915 года (Лит. наследство. 1978. Т. 89. С. 351). В очерке «Старая, новая и вечная» Гиппиус свидетельствует: «Помню наше путешествие с Блоком на репетицию, затем с Керенским — на генеральную» (Сегодня (Рига). 1933. 17 июля. № 194).

[19] *Гиппиус З.* Зеленое кольцо. С. 143.

[20] *Гиппиус З. Н.* Живые лица. Прага, 1925. Т. 1. С. 49.

lib.pushkinskijdom.ru

сыграли пьесу в четверть ее роста. Пьеса неумелая, с массой недостатков, и все-таки — какого она *роста*, какой *зрелости*, даже в руках актеров!»[21] В послесловии к пьесе Гиппиус интерпретирует ее содержание и говорит про «последнюю» молодежь, опираясь в своих рассуждениях на образную ткань блоковского стихотворения: «Да, именно у них, „рожденных в глухие года" и переживших, на переломе юности, „дни войны" и „дни свободы" (действительным переживанием), у них — „В сердцах, восторженных когда-то, Есть роковая пустота". „Кровавый отблеск в лицах" — не оправдание ли и пустоты, и „немоты", и всего, что было и могло быть с „детьми страшных лет России"... Кто знает? годы эти, быть может, переживались страшнее теперешних... Иная поросль гибнет... но не гибнет земля, и дает новые побеги. Вот эти новые побеги, — люди, рожденные не в „глухие", а именно в „страшные" годы, — и должны быть совсем другими. Не в памяти и в сердце, — но в крови у них „страшные" годы. ⟨...⟩ Конечно, они еще не „достойней", но они *могут* стать достойней, и потому *должны* сделать свое дело, по завету гибнущих: „... Да узрят Царствие Твое!"»[22]

Столь же заинтересованным, напряженным вниманием к грядущему, к «новым побегам», продиктован и небольшой рассказ Гиппиус «О прошлых» (1916). Если в «Зеленом кольце» писательница находит и подчеркивает идейно-психологические соответствия с «Рожденными в года глухие...», то в этом рассказе она делает следующий шаг — ставит блоковское стихотворение в центр сюжета. Эпиграфом к тексту взята заключительная строфа «Рожденных в года глухие...», и вся образная система стихотворения служит раскрытию внутренней исчерпанности представителей нового, но по сути уже «прошлого» поколения, судией которого выступает — цитируя Блока — представитель поколения нарождающегося, еще не проявившего себя, — пятнадцатилетний гимназист Ксаня (в разговоре со своей старшей сестрой): «Я про вас с Гришей недавно стихи читал. ⟨...⟩ Ты говоришь — пусто в душе. Вот точка в точку я и читал про вас: „В сердцах, восторженных когда-то, есть роковая пустота..." ⟨...⟩ Да как же: „Мы, дети страшных лет России, пути не помним своего..." — Или вроде, но очень же верно? и что „роковая пустота" — про них же, то есть про вас... Это я к тому, что понимаю, не осуждаю, ты сама не понимаешь, — а я понимаю...» Рассказ заканчивается словами: «Сын будущей, не прошлой России, — он открыто плакал о „рожденных в года глухие", о „не знающих своего пути", о них всех, маленьких, больших, — всех, всех...»[23]

Посвящая Гиппиус свое стихотворение, Блок, безусловно, сочувственно откликался на попытки писательницы распознать и поддержать новые, живительные духовные силы, пробуждающиеся в молодой российской общественности, — попытки, отразившиеся не только в создании вымышленных персонажей «Зеленого кольца», но и в непосредственной реальности. В мемуарном очерке «Старая, новая и вечная» Гиппиус писала: «„Зеленое кольцо" — пьеса о предвоенной молодежи, о самой юной, о тогдашних подростках. Пьеса вышла (кроме выдуманной фабулы) из моего общенья с петербургской молодежью того времени, с юными посетителями моих „воскресений"».[24] Стремясь поддержать подававшую надежды, ищущую молодежь, Гиппиус даже включила произведения участников этого, непроизвольно сложившегося вокруг нее, кружка в составленный ею сборник «Восемьдесят восемь современных стихотворений»: в нем имена прославленных авторов соседствуют с именами В. Злобина, Г. Маслова, Д. Майзельса, Н. Ястребова — поэтов, еще никак себя в литературе не проявивших. Во многом сходный пристальный интерес к начинающим поэтам — в том числе и к входившим в окружение Гиппи-

---

[21] Лит. наследство. Т. 89. С. 354.

[22] *Гиппиус З.* Зеленое кольцо. С. 136—137.

[23] Утро России. 1916. 10 апр. № 101; Гиппиус З. Н. Сочинения. Стихотворения. Проза. Л., 1991. С. 601, 602.

[24] Сегодня (Рига). 1933. 17 июля. № 194.

lib.pushkinskijdom.ru

ус — присущ в ту пору и Блоку: в частности, к октябрю—ноябрю 1915 года относится его нереализованный проект «составить номер молодых для „Нового журнала для всех" (Минич, Ястребов, Вериго, Толмачев)»[25] (показательно упоминание имени Н. Ястребова — участника кружка Гиппиус; начинающая же поэтесса Н. А. Минич стала посещать собрания кружка по настоянию Блока).[26] Посвящение «Рожденных в года глухие...» указывает не только на факт единочувствия и единомыслия Блока и Гиппиус в осознании духовного состояния современной России, но подразумевает и разделяемую ими обоими надежду на «тех, кто достойней», — отражает общую для них, тревожную и светлую, мысль о будущем.

---

[25] *Блок А.* Записные книжки. С. 274.

[26] Ср. отзыв Блока о стихах Ястребова (май 1915 года): «Свежести нет, вот что страшно» (*Орлов Вл.* Александр Блок о начинающих поэтах // День поэзии. 1972. М., 1972. С. 274; Александр Блок. Переписка. Аннотированный каталог. Вып. 2. Письма к Александру Блоку. М., 1979. С. 495—496). Об отношениях Ястребова и Минич с Блоком см.: Лит. наследство. 1982. Т. 92. Кн. 3. С. 474—475.

lib.pushkinskijdom.ru

# ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

*С. М. Шаврыгин*

## «НОВЫЙ СТЕРН» А. А. ШАХОВСКОГО И ХРИСТИАНСКАЯ КУЛЬТУРА

Время Александровского царствования «было с самого начала XVIII века единственным, когда светское общество с живым и напряженным интересом устремилось к религиозным предметам, выдвинуло на первый план интересы духовно-нравственного развития народа».[1] В результате образовалась исключительная по разнообразию религиозных воззрений ситуация, равновесие которой достигалось на практике преимущественно политикой толерантности и невмешательства. Конечной причиной возникновения такого общественно-религиозного положения была промежуточность эпохи, разделившей русское Просвещение XVIII века и грядущий религиозно-философский ренессанс середины—второй половины XIX века. Общественная мысль пыталась выйти из процесса «просветительского обмирщения» к иным — сверхрациональным, мистическим, богословским и т. п. — системам понимания мира и таким образом вместо однообразной монологичности и идеологизированности обрести подлинное многообразие и богатство. Но очень хрупкое равновесие разнокачественных сторон внутри самой индивидуальной и коллективной мысли приводило к раздвоенности («все двоится в жизни и в мыслях»), «двуличности» (не в этическом, а в интеллектуально-культурном смысле параллельного существования как бы двух личностей в одном облике),[2] только обозначившей потенциальное духовное движение к желаемой цельности и универсализму.

На этом фоне кн. А. А. Шаховской — зеркальное отражение своей эпохи, как бы ее индивидуальный эквивалент и символическое выражение. В ранней молодости, «воспитанный в страхе нового классицизма, закованный в тяжелые правила и приличия парижской сцены», он «верил насмешкам Вольтера и проклятиям вольтерианцев», сам был автором насмешливо-забавных «стишков в роде Демутье». Но после поездки в Париж в 1802 году, познакомившись с новым французским искусством, разочаровался в вольтерианстве, поняв эстетический консерватизм, прямолинейный рационалистический критицизм и крайний воинствующий атеизм этой просветительской идеологии. Последнее же свойство, с особой силой проявившееся во время Французской революции, просто оттолкнуло Шаховского от прежних кумиров, его привело в ярость стремление новых законодателей «сперва вовсе уничтожить Бога, а потом народным декретом позволить желающим Ему верить».[3] С этого момента начинается длительный и благотворный процесс усложнения и обогащения мировосприятия драматурга, качественной перестройки его основ, в которых рационалистический эгоизм просветителей, их материалистический эмпиризм заменяется верой в божественное провидение, в чудо сотворения («рече и бысть»). Неудивительно, что творчество Вольтера, недавнего авторитета, предстало Шаховскому в принципиально ином свете: опираясь на авторитет Ломоносова, драматург теперь считает лучшими произведениями Вольтера те, которые «внушены Священным писанием»: он «тогда только делался истинным поэтом,

---

[1] *Флоровский Георгий, прот.* Пути русского богословия. Париж, 1988. С. 135.
[2] Там же. С. 128.
[3] Русский архив. 1908. № 1. С. 42.

lib.pushkinskijdom.ru

когда душа его к вере возносилась, и если угодно, то докажу это лучшими стихами его Генриады, преложением Экклезиаста...»[4]

Шаховской собирался, но не успел написать «историю собственного... обращения от внушений прошлого века к нашей святой церкви», да ему и не под силу было это сделать. Ведь по сути это была история всей его жизни, положенной на алтарь искусства, самоотверженно вобравшей в себя и европейское просветительство, и стремление к «боговдохновенному» постижению окружающего в традициях русской богословской мысли.

Желание понять истину разумом, сказать о ней убедительно людям, внушить ее читателям и зрителям, отделить белое от черного, плевелы от семян воплощалось у него в характерных для рационалистической нормативной эстетики героях и конфликтах, причем преобладал просветительский пафос, дидактизм и т. п., толкало в «гущу», сердцевину литературных, театрально-драматургических и даже военных событий эпохи, в которых чаще всего он оставался «страдательной» стороной, не теряя, однако, собственного достоинства и веры в свою правоту. Душевная его организация (природная доброта, любовь к друзьям, жалость к врагам, незлопамятность, незлобивость), напротив, диктовала ему постоянный и никогда не угасавший интерес к церковно-религиозным проблемам, потребность выразить не только злободневное, но и вечное, общечеловеческое. Все сложно переплелось в личности и в творчестве драматурга, но с годами, научавшими его жизненной опытности и спокойствию, он все больше восхищался Словом Божиим, несшим ему истинный дух евангельской любви и смиренномудрия, окончательно приходил к выстраданной собственным опытом мысли, что только тогда можно сделаться истинным поэтом, «когда душа к вере возносится».

Потому органичность христианской православной ментальности для миросозерцания Шаховского не вызывает никаких сомнений. Он был ревнителем всего национального, самобытного, русского, и прежде всего православной христианской церкви. Он сам и все близкие друзья писателя без исключения были религиозными, истинно верующими людьми. Особенно сблизился Шаховской с семейством М. М. Бакунина (1820—1840-е годы), где нашел опору для творчества, собственной духовной жизни и повлиял на становление поэтического таланта и развитие религиозно-духовных интересов его младшей дочери, поэтессы П. М. Бакуниной. Проведя несколько лет в своем харьковском имении Ахтырка (1830—1840-е годы), немало сделав для становления харьковского театра, Шаховской познакомился со многими выдающимися деятелями русской и малороссийской культуры, и в первую очередь с о. Иннокентием (Борисовым), арх. Херсонским и Таврическим, ректором Киевской духовной академии. Шаховской был также давним другом семьи кн. П. С. Мещерского, а в письмах к его сыну Елиму Петровичу (1830-е годы) не только делился творческими планами, рассказывал о житейских и аристократических новостях, но и обсуждал религиозно-философские, богословские проблемы. Свое отношение к православной церкви и ее святыням Шаховской высказывал и в письмах к А. В. Зражевской (1840-е годы). В истории жизни и духовного обращения Шаховского заметна одна черта: постепенное, но неуклонное возрастание интереса к православной церкви, ее истории и учению; усиление значения в зрелом творчестве писателя христианских мотивов, которые с течением времени займут все более важное место в его письмах, публицистике, драматургии, лирике и прозе.

Изначальный и пристальный интерес Шаховского к роли христианской культуры, православной церкви, к становлению и развитию русского искусства как важнейшей составляющей русской национальной ментальности привел к тому, что

---

[4] *Шаховской А. А.* Ломоносов и Сумароков. Неоконченный роман // Маяк. 1844. Т. XV. С. 75.

lib.pushkinskijdom.ru

в эстетике писателя сформировалась стержневая идея *соприродной сущности* религиозной веры и искусства, зарождавшихся в первобытном синкретизме, и вытекавшего отсюда глубокого духовного единства христианской культуры и театра. «Свободные или изящные искусства, высочайший дар человеку Всеблагого Провидения, вдохновение Неба, искони, всегда и во всех странах обращались к прославлению Божества. Поэзия, музыка, живопись, ваяние, зодчество и соединяющий их всех в народном зрелище древний театр посвящались в язычестве богам. И новые театры возникли *духом христианской набожности*» (курсив мой. — *С. Ш.*).[5]

Осознанный таким образом синкретизм православной культуры дал возможность Шаховскому в поисках «языка» особого типа мировосприятия, нового «облачения» драмы, способного передать и насущное и вечное, обратиться не только к драматургическому «обычаю» в узком понимании, но и к широкой культурной жизни, в качестве непременного элемента включавшей в себя внетеатральные явления, и в первую очередь богатую традициями христианскую культуру.

Шаховской начал изучать истоки русского театра, прежде всего пьесы Дмитрия Ростовского (Туптало), которого он считал первым русским драматическим писателем, приписывая «священному вдохновению пастыря Церкви» начало русского театра. Таким образом, Дмитрий Ростовский, в представлении Шаховского, становится как бы олицетворением *неразрывности* двух сторон национального духа: православной христианской культуры и театрального искусства.

Шаховской не мог миновать и творчества Симеона Полоцкого, которого он включает в перечень деятелей церкви, предпринимавших большие усилия для «перенятия» Россией XVII века европейской образованности. Шаховской почти несомненно был знаком и с его «Комидией притчи о блуднем сыне» (что чрезвычайно важно для нас), ибо один из ее списков XVII века был в библиотеке М. П. Погодина, близкого знакомого, адресата и единомышленника Шаховского. Кроме того, драматург, прекрасный знаток русской культуры XVII—XVIII веков, не мог пройти мимо изданий пьесы либо в «Древней российской вивлиофике» Н. И. Новикова 1789 года, либо отдельно в 1795 году.[6]

Итак, Шаховской сразу же выделил как особое явление искусства, казалось бы, безвозвратно ушедший в прошлое придворный и школьный театр, уловив его исключительную роль в становлении русской театральной культуры: «Первые опыты благообразных драматических зрелищ проявились у нас в духовных училищах... В Западной Европе, задолго до возобновления древнего просвещения, театральное искусство началось представлением в лицах происшествий, заимствованных из Священного писания; на Святой же Руси, с давних времен, воспитанники духовных училищ, основанных еще при св. Владимире, показывая мирянам в праздники Рождества Господня вертеп поклонения волхвов и пастухов новорожденному Христу, пели и говорили рацеи за изображенные в нем лица...»[7] Для нас сейчас интереснее всего, что Шаховской уже в первой своей творческой поре важное место уделял христианской культуре, специфическим по своей структуре и задачам религиозным пьесам, христианским авторам, использовавшим «для своих произведений чаще всего библейские и агиографические, реже — исторические сюжеты».[8]

События первых же своих комедий Шаховской не только насыщал злободневным, литературно-полемическим материалом, но «обрабатывал» их под библей-

---

[5] *Шаховской А. А.* Летопись русского театра. Вступление // Репертуар русского театра. 1840. № 6. С. 1.

[6] См. об этом: Русская драматургия последней четверти XVII и начала XVIII в. М., 1972. С. 315.

[7] *Шаховской А. А.* Летопись русского театра. Вступление // Репертуар русского театра. 1840. № 11. С. 1.

[8] *Державина О. А.* Русский театр 70—90-х годов XVII в. и начала XVIII в. // Русская драматургия последней четверти XVII и начала XVIII в. С. 44.

lib.pushkinskijdom.ru

скую старину, с тем чтобы читатель или зритель, воспринимая современные истории, постоянно находился в поле воздействия вечности, повторяемости сюжетов человеческой жизни.

Даже комедия, с которой Шаховской всегда начинал «отсчет» своего творческого времени — «Новый Стерн» (1805) — и которая получила широкую и скандальную известность из-за своей литературной «злободневности», нападок на «лица» (Карамзина, Шаликова, Измайлова), на сентиментализм, его «ложную» чувствительность, из-за памфлетности, карикатурности образов, благодаря библейскому сюжету обновляется в собственном содержании. Драматург рассказал историю «бегства» из столицы молодого графа Пронского, который, предпочтя сыновнему послушанию, подчинению отцовской воле желание жить собственным умом, пустился в умственный и духовный «разврат», «восхитившись новыми произведениями ума», не поняв, «сколь воображение молодого чувствительного человека, воспламененное взбалмошными писателями, может быть для него пагубно».[9] Заблуждение молодого героя пьесы привело его к тому, что он разорился и духовно обанкротился — разочаровался в сочинениях, сделавших его посмешищем в глазах крестьян, жизнь которых строится на патриархальных основах. В этой истории невозможно не узнать новейшую вариацию притчи о блудном сыне (Лука, гл. 15, ст. 11—32), использованной Шаховским в качестве не только источника содержания, но и структурной схемы пьесы.

Основная тема притчи и комедии — взаимоотношения отцов и детей — одна и та же. Раскрывая ее, драматург не повторяет полностью евангельский сюжет, не стремится зеркально его отобразить, а воспроизводит важные для него ситуации этой древней притчи. Для Шаховского главное — смысловые и ассоциативные переклички двух историй заблуждения и прозрения молодого человека, и потому драматургическое повествование строится на парафрастическом использовании четырех основных сюжетных мотивов, четко выдержанных в комедии Шаховского.

Комедия начинается с рассказа Судьбина, старинного друга отца молодого графа Пронского, Ипату, его слуге, о неожиданном отказе графа Пронского жениться, т. е. устроить свою «оседлую» домашнюю жизнь, которая привязала бы его к существующему ее укладу; затем выход в отставку, означавший желание Пронского жить независимой от отца жизнью, и отъезд его в путешествие по России. Этот мотив комедии Шаховского вполне соответствует начальному мотиву библейской притчи: просьба сына о разделе имущества и уход его из дома. Однако драматург вводит новую, в сравнении с библейским текстом, акцентировку. Он обращает внимание читателя не только на просьбу и поступок сына, но и на горе отца, который «ударил тревогу, хотел писать в Петербург, просить всех о возвращении его сына...» (736). Именно так, через характеристику отцовского чувства, Шаховской вводит мотив «возвращения», сюжетообразующий мотив пьесы, связывая ее с библейским текстом и одновременно расширяя и развивая текст притчи, преодолевая его эмоциональную лаконичность.

Узнав от Ипата, что их «казна... в пребольшом ущербе» и что ежели они еще месяц попутешествуют, «то придется окончить... вояж по-богомольски», граф Пронский в отчаянии склоняется к мысли о возвращении, и это роднит его с библейским героем, сказавшим: «Встану, пойду к отцу моему и скажу ему: отче! я согрешил против неба и пред тобою» (Лука, гл. 15, ст. 18). Однако решимости не только сказать, но и совершить поступок, в отличие от евангельского героя, у графа Пронского не хватает: «Нет! предрассудки отца моего не простят мне мою отставку, мой вояж, мое одиночество. Ты знаешь, что он называл намерение мое

---

[9] *Шаховской А. А.* Новый Стерн // Шаховской А. А. Комедии. Стихотворения. Л., 1961. С. 751. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

lib.pushkinskijdom.ru

сумасбродством» (746). Именно в этой нерешительности героя, в его страхе остаться непонятым и непрощенным отцом, в его колебаниях и заложена оригинальная трактовка драматургом евангельской ситуации. Такая психологическая доминанта эпизода позволяет в дальнейшем развивать мотив переживаний отца и сына.

В тот момент, когда граф Пронский уже готов отказаться от своего намерения вернуться к отцу и хочет, женившись на «Мелани», остаться в деревне, Судьбин, переодетый «Архипычем», вновь хитроумно касается душевных струн графа, напоминая об отце: «Я по себе знаю, каково отцовскому сердцу, когда дети неладно поступают; да и каково детям, которые не имеют родительского благословения. Ты вздыхаешь, барин; видно, что у тебя сыновнее сердце» (749). Хотя эта ситуация пьесы не имеет прямого соответствия в евангельском тексте, она важна тем, что приближает и драматизирует развязку истории.

Осмеянный крестьянами, пораженный внезапным преображением Архипыча в Судьбина, «любящего его как сына», граф Пронский раскаивается в своем заблуждении и стыдится своего ничтожества, как и блудный сын в евангелии («И уже недостоин называться сыном твоим; прими меня в число наемников твоих» — Лука, гл. 15, ст. 19). В евангелии отец подбегает, чтобы пасть ему на шею и целовать его. Так и Судьбин, в пьесе второй «отец», обещает графу Пронскому скорую встречу и прощение: «Отец, при виде сына, забывает все, кроме удовольствия обнять его» (751). В финальной ситуации драматург снова подчеркивает эмоционально-психологическое содержание, усиливая его еще и тем, что несколько раз повторяет слова о радости отца и раскаянии сына, по сути дела создавая ступенчатую сюжетно-композиционную структуру, разрабатывая новый принцип *психологической градации* в строении драматургического произведения, который связывает комедию Шаховского с «комидией» Симеона Полоцкого.

Оба драматурга, стараясь не исказить евангельский текст, чтобы не потерять его смысла, используют в своих пьесах лишь его эпизоды, не считая зазорным добавлять новые, отсутствующие в источнике, но необходимые для развития собственной художественной идеи. При этом сравнение двух творческих подходов обнаруживает сходство между ними и едва ли не зависимость Шаховского от своего предшественника.

Основное внимание в обеих пьесах уделено уходу блудного сына из дома и его скитаниям (у Шаховского «путешествию») в чужой стороне. Пронский, как и «блудный сын» XVII века, попадает в совершенно неизвестный ему дотоле крестьянский мир, правда, для одного из них, с его средневековыми представлениями о мире, это кажется падением, а для другого, «просвещенного» идеями XVIII века, — возвращением к «естественному» бытию человека. Но идеи времени — это меняющийся «декор» на стержне человеческой жизни. Шаховской уделяет меньше внимания уходу героя из дома, сосредоточиваясь на изложении событий его поездки, именно в этом находя основной источник драматургического действия.

Симеон Полоцкий, посылая своего героя в «чужую страну», под этим названием подразумевает Россию, «не думая отправлять блудного сына за границу».[10] В комедии Шаховского Пронскому, с его горячим желанием жить собственным умом, даже в «воспаленном воображении» не приходит на ум покинуть родные пределы, и Судьбин обнаруживает его всего в пятистах верстах от Москвы. Оба драматурга насыщают свои пьесы русским колоритом, используют реалии русской жизни, сознательно демонстрируя полное «обрусение» своих блудных сыновей. Национальная окраска сюжета только подчеркивает и многократно усиливает его всеобщность, помогая зрителю одновременно увидеть и проблемы русской жизни и русской души.

---

[10] *Демин А. С.* Симеон Полоцкий. Комидия притчи о блуднем сыне // Русская драматургия последней четверти XVII и начала XVIII в. С. 318—320.

lib.pushkinskijdom.ru

И блудный сын Симеона Полоцкого и Пронский — люди знатных и богатых родов. Герой XVII века «кичится» своим происхождением в том нищенском существовании, в котором оказался. Пронский, молодой граф, казалось бы, равнодушный к своему сословному званию, приходит в ужас, когда узнает, что его слуга Ипат может стать ему свояком. Общность сословной характеристики небезразлична для дальнейшего развертывания художественного мира пьес.

Оба героя имеют слуг, играющих важную роль в движении сюжета. Многочисленные слуги разоряют блудного сына «комидии», но один из них, казначей, предупреждает о близящейся жизненной катастрофе: «Государю мой, злато расточися, все сокровище уже истощися; Не на свирели денег есть потреба, было бы за что утро купить хлеба».[11] Точно так же и Ипат, «сотрудник, сопутешественник, камердинер, повар, дворецкий, секретарь и *казначей*» (курсив мой. — *С. Ш.*), собирательный тип слуги, совмещающий в себе всех слуг блудного сына из пьесы Симеона Полоцкого, предупреждает Пронского, что казна их «в пребольшом ущербе». Блудный сын сам «позволяет» своим слугам разорять себя, и Пронский готов добровольно отказаться от своего дворянского звания и сословных привилегий и стать «крестьянским» зятем. Слуги, обворовавшие блудного сына, напоследок угрожают ему побоями; Пронскому угрожает Фока, жених «Мелани» — Маланьи, «тронувшей сердце» молодого графа, а в финале над его причудами смеются те же крестьяне, бытом и нравами которых он умилялся.

Важным значением сословной идеи в пьесах объясняется и подчеркивание родовитости отца блудного сына. В комедии Шаховского отец Пронского — московский сановник, граф, «старый генерал», «богатый барин». Поэтому на поиски его сына отправляется старый друг Судьбин; о возвращении блудного сына в «комидии» Полоцкого старого отца предупреждают вестники.

Но самое поразительное сходство между двумя произведениями — в объяснении причины ухода героя из дома. О «младом нраве» их господина говорят слуги блудного сына «комидии». Судьбин, раскрывая глаза Пронскому, напоминает о его молодости. Именно молодость, «сердце нежное», «душа пылкая», незрелость героя, а не природная порочность приводят его к бедам и страданиям, которые больше походят в пьесах на «сумасбродства», часто творимые человеком в первой поре жизни и быстро проходящие с накоплением жизненного опыта. У обоих драматургов тема «блудного сына» связывалась с темой человеческой юности, молодости, траты энергии и сил, которых уже не будет в старости. Притча дала обоим авторам материал для нравственно-философского размышления о жизни и смерти, о молодости и зрелости, переводя содержание произведений в высший символико-метафорический план.

В этой связи важно коснуться вопроса об антисентименталистской направленности «Нового Стерна». Принято считать, что Шаховской выступил против основного принципа сентиментализма — выдвижения на первый план эмоционально-чувственного содержания человеческой жизни. Как показывает анализ структурообразующих, «евангельских» эпизодов, все обстояло гораздо сложнее. Шаховской, чутко улавливавший эстетические новации времени, понял огромное значение психологической наполненности и достоверности драматургического повествования и попытался, в мере ему доступной, психологически «обработать» «вечный» сюжет, одновременно осмеяв поверхностную чувствительность и слезливость, свойственную писательской манере последователей Карамзина — В. Измайлова и П. Шаликова.

На примере этой комедии любопытно понаблюдать, как в мировоззрении раннего Шаховского переплетаются, сочетаются разнообразные культурные тради-

---

[11] *Симеон Полоцкий.* Комидия притчи о блуднем сыне // Русская драматургия последней четверти XVII и начала XVIII в. С. 149.

lib.pushkinskijdom.ru

ции, нравственно-философские идеи, сплав которых и создал самое оригинальность его произведений. Смысл финальной сюжетной ситуации пьесы сводится скорее не к евангельской идее «воскресения» («этот сын мой был мертв и ожил, пропадал и нашелся»), а к просветительской мысли о «прозрении» героя, актуализирующей просветительские мировоззренческие традиции в комедии Шаховского, связанные с тем, что фабула пьесы в принципиальных чертах подсказана романом Сервантеса «Дон Кихот», точнее, французскими переделками этого произведения, с которыми Шаховской мог познакомиться в 1802 году в Париже.[12]

То, что тема наследства и его мотовства (в реальном и духовном смысле), решаемая с помощью образа блудного сына, постоянно находилась в сфере нравственных и творческих интересов писателя, доказывают его суждения по этому поводу в письме М. П. Погодину: «L'Enfant prodigue, или блудный сын, из которого Вольтер сделал характерную комедию, вовсе не любезный представитель большого света своего времени; но *добродушный шалун*, промотавший скоро, беспутно и в худом обществе свое имение... блудный сын в угаре мотовства, не заботясь о своем добром имени, верно, *не почитал... великим для себя несчастьем быть ридикюльным*» (курсив мой. — *С. Ш.*).[13] Как видно из выделенных фраз, слова, сказанные о подобном в 1828 году, вполне соответствуют духовному облику графа Пронского из той комедии, которой драматург начал свой творческий путь. С течением времени взгляд драматурга стал глубже, но принципиально не изменился.

В 1805 году Шаховской первым из русских писателей новой волны использовал столь сознательно культурно-целостно сюжет о блудном сыне, удачно соединив времена взлета культуры эпохи русского барокко, творчества Симеона Полоцкого, с энергией романтической эпохи начала XIX века. Писатель угадал тот нравственно-христианский потенциал сюжета, который окажется близок русской национальной ментальности, благодаря чему он станет «вечным» в русской литературе и культуре. Вслед за Шаховским идею неизбежности духовного разрыва между поколениями и столь же неизбежного покаяния детей перед отцами в 1830-е годы гениально разовьет А. С. Пушкин (повесть «Станционный смотритель»), в 1850-е годы — Ф. М. Достоевский (роман «Униженные и оскорбленные») и А. Н. Островский (народная комедия «Бедность не порок»).

---

[12] См.: *Шаврыгин С. М.* Поэзия и культура в «Новом Стерне» А. А. Шаховского // Традиции в контексте русской культуры: Сб. статей и материалов. Ч. 1. Череповец, 1993. С. 73—76.

[13] Московский вестник. 1828. Ч. 11. С. 196.

*Н. Е. Мясоедова*

## ИЗ ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНОГО КОММЕНТАРИЯ К ЛИРИКЕ ПУШКИНА 1830-х ГОДОВ

То, что в пушкинской лирике называют термином «коллективное», как правило, редко подвергается анализу, прежде всего из-за своей весьма простой поэтической формы. Однако такие стихотворения подчас могут сообщить исследователю многое, если ему удастся реконструировать ту ситуацию, которая послужила импульсом для их написания.

«Канон в честь М. И. Глинки» можно прокомментировать так: «Написан на обеде, данном 13 декабря 1836 г. по поводу первого представления оперы „Жизнь за царя" («Иван Сусанин»). Первая строфа написана М. Ю. Виельгорским, вторая — Вяземским, третья — Жуковским, четвертая — Пушкиным. С нотами (му-

lib.pushkinskijdom.ru

зыки В. Ф. Одоевского и М. Ю. Виельгорского) „Канон" был издан в том же месяце (декабрь 1836 г.)».[1] Это пример классического комментария с классическими ошибками — премьера оперы Глинки состоялась 27 ноября. Перечисление соавторов «Канона» не объясняет казуальности их объединения. Поэтому внимательному исследователю все-таки есть поле для анализа.

**КАНОН В ЧЕСТЬ М. И. ГЛИНКИ**

Пой в восторге, русский хор,
Вышла новая новинка.
Весилися, Русь! наш Глинка —
Уж не Глинка, а фарфор!

За прекрасную новинку
Славить будет глас молвы
Нашего Орфея Глинку
От Неглинной до Невы.

В честь столь славныя новинки
Грянь, труба и барабан,
Выпьем за здоровье Глинки
Мы глинтвеину стакан.

Слушая сию новинку,
Зависть, злобой омрачась,
Пусть скрежещет, но уж Глинку
Затоптать не может в грязь.

Итак, 13 декабря 1836 года, накануне пятого представления оперы Глинки «Жизнь за царя», в доме А. В. Всеволожского на Екатерингофском канале во время «дружеского завтрака» шло чествование Глинки и был написан дружеский «Канон». Соавторы «Канона» были не просто знакомыми, единомышленниками, все они (за исключением, пожалуй, князя Вяземского) оказались причастны к триумфу М. И. Глинки, так как практически с самого начала работы Глинки над оперой оказывали ему содействие.

Путешествуя по Италии, Глинка начал разрабатывать музыкальные темы для будущей оперы, работа эта шла достаточно успешно, и его соученик по Московскому благородному пансиону С. А. Соболевский писал в Россию С. П. Шевыреву 14 ноября 1832 года следующее: «Кстати о Глинке... Его печатные сочинения здесь высоко ставят и у него много прожектов о музыке по возвращении. Не мешало бы Вам потрубить о нем в журналах. ⟨...⟩ Трубите, ибо ему будет полезно впредь, а нашим ушам сладко».[2] Вернувшись в Россию в 1834 году, Глинка постепенно входил в ритм будущего творения, подыскивая национальный сюжет для своего замысла, и хотя жил «домоседом», посещал вечера В. А. Жуковского, где собиралось избранное общество поэтов, литераторов, музыкантов, где частыми гостями бывали Пушкин, Вяземский, Гоголь, Плетнев, Виельгорский, В. Ф. Одоевский и другие. Тогда же на одном из вечеров после изъявления Глинкой желания приняться за русскую оперу Жуковский предложил ему сюжет «Ивана Сусанина».[3]

Этот сюжет давно занимал творческое воображение Жуковского не только своей декабристской тематикой, восходящей к одноименной думе К. Ф. Рылеева, но и своим национальным колоритом. Во всяком случае, в 1830 году, после выхода в свет романа М. Загоскина «Юрий Милославский, или Русские в 1612 году», Жуковский писал Загоскину следующее: «По прочтении романа вашего пришла

---

[1] См. комментарий: *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. 3-е изд. М., 1963. Т. 3. С. 532.
[2] Письма С. А. Соболевского к С. П. Шевыреву // Русский архив. 1909. Кн. 2. С. 509.
[3] *Глинка М. И.* Литературное наследие. М.; Л., 1952. Т. 1. С. 156.

lib.pushkinskijdom.ru

мне в голову мысль для другого романа; напишите 1613 год, а главным происшествием, вокруг которого все может группироваться, пусть будет молодой царь Михаил Федорович и Иван Сусанин... перед вами развернулась бы картина, кипящая жизнью, с некоторыми разительными лицами на самом первом плане, каковы Пожарский, царь Михаил и его опасности, Сусанин и его самопожертвование. ⟨...⟩ Не знаю, будет ли по вкусу вашему предлагаемая мною задача; мне она представила что-то исключительное».[4]

Очевидно, нечто подобное могло быть сказано Жуковским и Глинке, который в своих «Записках» отмечает, что «вдруг создался и план целой оперы, и мысль противопоставить русской музыке — польскую».[5] Вслед за планом оперы встал вопрос о возможном авторе либретто. Этому чрезвычайно важному обстоятельству Глинка в своих «Записках» уделяет незначительное место, отметив лишь, что «Жуковский хотел сам писать слова и для пробы сочинил известные стихи:

Ах, не мне бедному,
Ветру буйному.
(Из трио с хором
в эпилоге).

Занятия не позволили ему исполнить своего намерения, и он сдал меня в этом деле на руки *барона Розена...*».[6] Это свидетельство Глинки немного неверно, так как Жуковский написал не только стихи из трио, а весь текст эпилога.[7]

Воспоминания В. Ф. Одоевского в значительной степени дополняют и проясняют картину поиска либреттиста, столь схематично изображенную Глинкой. «В ту пору, — писал В. Ф. Одоевский, — Михаилу Ивановичу казалось, что написать русские стихи на готовую музыку — сущая безделица. Под влиянием итальянских либреттистов и итальянского языка он как-будто забыл о нашем резком, упорном стихотворном метре, которого невозможно ни вытягивать, ни сокращать подобно итальянскому. В этом деле я мог быть Глинке плохим помощником, ибо никогда в жизни не удавалось мне слепить и пары стихов. Посмотрев одну из чудных его мелодий, я попытался поставить над нотами сильные и слабые ударения, сообразуясь с музыкальными намерениями Глинки — вышли метры небывалые, совершенный хаос ямбов, хореев, дактилей, анапестов и проч. Поехали мы с Глинкой к Василию Андреевичу Жуковскому; когда я показал ему требуемые композитором метры, Жуковский расхохотался своим неподдельным добродушным смехом и принялся тут же вгонять стихи в эту рамку; за недостатком выражений, которые, как говорил Жуковский, *влезали бы* в стих, он вставлял для наполнения стопы разные комические слова — мы хохотали до упада. Но между тем шутка шуткой, а дело делом; дело состояло в том, что без слов не могло быть ни оперы, ни картины. Жуковский был бы готов решиться на этот подвиг, но он лишь чувствовал музыку, — многосложные условия ее техники были ему вовсе неизвестны. Когда ему нравилась какая-либо музыка, написанная на иностранные слова, он переводил их не только прекрасно, но с обычным своим терпением почти слово в слово, а между тем русские слова не ладились с музыкой: часто у него, к величайшему удивлению, выходило то же, что в одной старинной опере со словами: „Храбрые казаки прямо молодцы" — что, при пении, от неудачной расстановки слов по нотам, слышалось так: „храбрая коза". Тогда Жуковский... с удивительным самоотвержением переделывал стихи, изменяя обороты, рифмы, переносил слова с места на место по музыкальным условиям; нельзя было не удивляться его глубо-

---

[4] Раут: исторический и литературный сборник. Кн. 3. М., 1854. С. 303.
[5] *Глинка М. И.* Литературное наследие. Т. 1. С. 156.
[6] Там же.
[7] См.: *Жуковский В. А.* Полн. собр. соч. / Под ред. А. С. Архангельского. СПб., 1902. Т. 4. С. 24—25.

lib.pushkinskijdom.ru

кому языкознанию, а вместе и богатству нашего языка, которым Жуковский распоряжался, как полный хозяин; на замен одного оборота у него явились целые десятки. Однако все это доставалось не без труда ⟨...⟩ Такого рода работа для *пятиактной* оперы, как решил тогда Жуковский, и притом в условиях самых стеснительных, невольно устрашила его, несмотря на всю его чистую, теплую любовь к искусству, на всю приязнь и уважение к Глинке».[8]

Отказавшись от «должности» либреттиста, Жуковский продолжал внимательно следить за ходом работы над оперой и вникал во все детали воплощаемого Глинкой замысла. Вместе с Глинкой он посетил мастерскую академика живописи художника-декоратора и машиниста императорских театров А. А. Роллера, которому объяснил, как следует скомпоновать декорации, чтобы эффектно представить последнюю сцену в Кремле и даже сделал для этого карандашный рисунок декораций эпилога.[9] В своих записках Глинка отметил, что предложение Жуковского было реализовано: «...успех вполне увенчал дело и в последней сцене вырезанные из картона разнородные группы отдаленной толпы превосходно обманывают зрение и кажутся продолжением оживленной толпы народа, стоящего на авансцене».[10]

К работе над либретто был привлечен В. Соллогуб, который, написав текст первого акта, отказался от сотрудничества с Глинкой из-за разногласий в понимании драматического замысла оперы. Тогда была предложена кандидатура Н. Кукольника, снискавшего признание в высших кругах своей пьесой «Рука Всевышнего отечество спасла». Однако, согласившись написать либретто, Кукольник уехал в Москву, перепоручив работу над либретто барону Розену. Тому, кому, по словам В. Ф. Одоевского, «мы все, русские, любящие искусство, обязаны вечною благодарностию: без него опера „Жизнь за царя" не существовала бы».[11] Однако из рассказа Одоевского о методах работы барона Розена видно, что Одоевский несколько преувеличил его заслуги. «...Я, — пишет Одоевский, — брал мелодию Глинки, одноголосную или многоголосную, и, соображаясь с его намерениями, выставлял ударения на нотах, стараясь дать метру какой-нибудь возможный образ и стараясь сохранить все мелодические изгибы ⟨...⟩ По этим метрам и по данной мысли, выраженной музыкой, барон Розен написал большую часть стихов, находящихся в опере; некоторые только сцены были написаны им прежде музыки».[12] Как видим, ход работы был таким же, как и с В. А. Жуковским. Несмотря на то что Одоевский дал весьма высокую оценку работе барона Розена, многие его современники придерживались иного мнения, например Ф. Ф. Вигель в письме к Одоевскому писал: «Либретто, мне кажется, никуда не годится...»[13] Н. Кукольник, вернувшись из Москвы, принял участие в работе над либретто лишь на завершающем его этапе. Однако Глинка в своих записках оценил его как «лучшего в тогдашнее время нашего драматического писателя» и отметил, что тот «радовался каждой вновь сочиненной сцене с истинным восторгом».[14]

И тем не менее, помимо названных либреттистов, следует указать еще Пушкина, так как сама трактовка национально-исторической темы в духе народной эпопеи (пусть даже искаженная бароном Розеном в монархическом духе) могла родиться только под влиянием пушкинского «Бориса Годунова». В. В. Стасов был первым, кто почувствовал это. В письме к Н. Ф. Финдейзену от 26 мая 1893 года

---

[8] *Одоевский В. Ф.* Приложение к биографии М. И. Глинки (письмо к В. В. Стасову) // Глинка в воспоминаниях современников. М., 1955. С. 166—167.

[9] ГПБ. Ф. 539 (В. Ф. Одоевского). Оп. 2. № 45. Опубликовано: М. И. Глинка. Исследования и материалы / Под ред. А. В. Осовского. М., 1950.

[10] *Глинка М. И.* Литературное наследие. Т. 1. С. 165.

[11] Глинка в воспоминаниях современников. С. 167—168.

[12] Там же. С. 168.

[13] Русская музыкальная газета. 1901. № 47.

[14] *Глинка М. И.* Литературное наследие. Т. 1. С. 165.

lib.pushkinskijdom.ru

он писал: «Кто знает, может быть, эти *энтузиазные дни и часы*, проведенные в восторгах перед „Борисом Годуновым", были первою и таинственною причиною зарождения мысли о „Жизни за царя". Заметьте даже, как эпохи близки: в драме *конец* царя Бориса, в опере — *начало* царя Михаила. Да, может быть, Пушкин был *отцом* и „Жизни за царя", как был отцом „Мертвых душ" и „Ревизора", хотя собственно Жуковский указал на сюжет „Жизни за царя". Извольте-ка, сударь, об этом задуматься и подумать».[15]

Помимо этого, хотя и верного, но все-таки косвенного наблюдения, есть факты, подтверждающие непосредственное влияние Пушкина на ход работы Глинки. Прежде всего это небольшая записочка Жуковского, написанная в январе-марте 1836 года: «У меня, — пишет Жуковский, — будут нынче в вечеру, часов в десять, Глинка, Одоевский и Розен для некоторого совещания. Ты тут необходим. Приходи, прошу тебя. Приходи непременно».[16]

Неизвестно, была ли эта записка единичным приглашением на совещание, возможно, что Пушкин присутствовал и на других, подобных этому, даже в том случае, если предположить, что он не откликнулся на этот зов Жуковского. Однако во время премьеры оперы Глинки 27 ноября 1836 года современник в воспоминаниях отмечает, что кресло Пушкина «было крайнее у прохода в 11-ом ряду ⟨...⟩ В антрактах все интеллигентное общество из первых рядов подходило к нему с похвалами Глинке...»[17] Современники, очевидно, понимали причастность Пушкина к творению Глинки.

Приблизительно в это же время Пушкиным было высказано пожелание иметь либретто оперы, которое было опубликовано несколько ранее премьеры (цензурное разрешение — 13 октября 1836 года), и тогда же состоялся его разговор с бароном Розеном. На некоторые, высказанные Пушкиным замечания Розен отвечал в письме к нему от 13 декабря 1836 года: «Дорогой друг! Вот вам либретто оперы! Что же касается двух стихотворений, о которых я вам говорил, то у меня не было времени переписать начисто, и я пришлю их вам в другой раз. Если у вас есть желание вложить в чтение моего либретто все то внимание, которого заслуживает тщательно обдуманная работа, вы увидите, смею надеяться, что драматическое в нем отнюдь не пострадало; наоборот, в случае коллизии я всегда приносил лирические красоты в жертву драматизму...»[18] Пушкин в разговоре, очевидно, предложил опубликовать либретто в одном из номеров «Современника» при условии его доработки и с псевдонимом. Как следует из ответа Розена, предложение Пушкина было отвергнуто.

Следует отметить еще один факт — все это происходило в период, когда дуэльная история Пушкина—Дантеса была в полном разгаре.

Об участии Пушкина, или хотя бы о его внимании к работе над оперой, Глинка в своих «Записках» даже не упоминает. Те весьма скупые сведения, сообщенные композитором о встречах с Пушкиным, сводятся к довольно абстрактному свидетельству о том, что около 1828 года он (Глинка) «часто встречался с известнейшим поэтом нашим Александром Сергеевичем Пушкиным», с которым был знаком и прежде, как соученик по Московскому благородному пансиону с братом его Львом Сергеевичем, и этим знакомством с Пушкиным Глинка, по его выражению, «пользовался» «до самой его кончины».[19]

Столь скупые сведения свидетельствуют о том, что в отношениях Глинки к Пушкину все было не так идеально гладко, как хотелось бы представить. Обращает

---

[15] *Финдейзен Н. Ф.* Из неизданных писем В. В. Стасова // Ежегодник императорских театров. 1912. Вып. 2. С. 11.

[16] *Пушкин*. Полн. собр. соч. [М.], 1949. Т. 16. С. 100.

[17] *Куликов Н.* Пушкин и Нащокин // Русская старина. 1881. № 8. С. 614.

[18] *Пушкин*. Полн. собр. соч. Т. 16. С. 399 (оригинал на немецком).

[19] *Глинка М. И.* Литературное наследие. Т. 1. С. 110.

lib.pushkinskijdom.ru

на себя внимание то, что в общении с Пушкиным Глинка стремится прибегнуть к помощи посредников, например Жуковского или С. А. Соболевского — к последнему в феврале-марте 1836 года он писал: «Жуковский будет в пятницу в 9 часов — надеюсь, что и ты навестишь меня, и немало обяжешь, если возьмешь на себя труд пригласить от моего имени Пушкина; я, ты знаешь, не мастер писать...»[20]

Объяснить эту дистанцию в отношениях Пушкина и Глинки, по всей видимости, можно только учитывая факт альянса между Глинкой и Кукольником, а также кампанию, которая была развернута последним по дискредитации Пушкина как литератора во время дружеских застолий и великосветских раутов. И. И. Панаев вспоминает об этом следующее: «Кукольник на дружеской сходке с шампанским, разговорясь о литературе и о значении Пушкина, сказал: „Пушкин, бесспорно, поэт с огромным талантом, гармония и звучность его стиха удивительны, но он легкомыслен и неглубок. Он не сделал ничего значительного; а если мне Бог продлит жизнь, то я создам что-нибудь прочное, серьезное и, может быть, дам другое направление литературе..."». При этом Панаев делал уточнение: «Передавая слышанное мною из уст поэта, я ручаюсь, конечно, только за верность мысли, а не за слова и обороты фраз».[21] Однако, несмотря на столь осторожную оговорку, Панаеву было понятно то несоответствие, которое наличествовало между личностью Кукольника и тем пьедесталом, на который последний пытался подняться, афишируя свои дружеские контакты с Глинкою и К. Брюлловым, достигшим уже определенной известности. Последнее, по мнению Панаева, «еще более возвышало Н. Кукольника в глазах его многочисленных поклонников», которые «мечтали видеть в этой коротости разумный союз представителей живописи, музыки и поэзии и полагали, что такой союз может иметь влияние на эстетическое развитие общества. Едва ли Кукольник не поддерживал и не распространял эту мысль. В сущности, союз этот не имел и тени чего-нибудь серьезного. Представители трех искусств сходились только для того, чтобы весело проводить время...».[22]

Чествование Глинки в доме А. Всеволожского 13 декабря 1836 года имело совершенно иной характер, нежели застолья Кукольника. Люди, оказавшиеся соавторами канона, действительно смогли оказать влияние на развитие русской культуры. При этом каждый из них сделал это своим, совершенно особым способом, бескорыстным не только в отношении денег, но и в отношении славы.

Об участии В. А. Жуковского в работе над оперой Глинки сообщалось выше. Поэтому постараемся определить, как остальные «соавторы» помогали в создании оперы.

Наиболее активное содействие замыслу Глинки со стороны М. Ю. Виельгорского началось, очевидно, с февраля 1836 года, когда Глинка обратился к нему с просьбой походатайствовать о постановке «Жизни за царя» в Большом Императорском театре. Будучи гофмейстером двора и пользуясь значительным влиянием в обществе, граф поддержал просьбу Глинки и предоставил свой дом для репетиций вокальных партий и хоров. «На эти домашние репетиции, — как позже вспоминал А. И. Вольф, — собирался весь тогдашний музыкальный мир, и в городе уже носились слухи о богатстве мелодий, об оригинальности и чисто русском характере мотивов».[23] Показательная репетиция первого акта оперы Глинки состоялась в доме М. Ю. Виельгорского 10 марта 1836 года. На ней присутствовали представители музыкальных и литературных кругов Петербурга, но, пожалуй, наиболее значимым гостем был директор императорских театров А. М. Гедеонов, к опере Глинки отнюдь не расположенный. Незадолго до показательной репетиции он отдал партитуру оперы на рецензию директору музыки оркестров петербургских

---

[20] Там же. Т. 2. С. 92.

[21] Глинка в воспоминаниях современников. С. 181.

[22] Там же.

[23] *Вольф А. И.* Из хроники петербургских театров // Там же. С. 175.

lib.pushkinskijdom.ru

императорских театров К. А. Кавосу, автору оперы «Иван Сусанин», шедшей на сцене с 1815 года. Гедеонов, обращаясь к Кавосу, рассчитывал получить отрицательный отзыв о музыке Глинки, но ошибся в своих расчетах. К. А. Кавос высоко оценил произведение молодого автора.

Успех показательной репетиции в доме Виельгорского определил дальнейшую судьбу оперы: она была принята для постановки и ее премьера была приурочена к открытию Мариинского театра после завершения реконструкции и внутренней отделки, а именно к 27 ноября 1836 года.

Глинка высоко оценил М. Ю. Виельгорского как человека и как музыканта и в своих записках воздал ему «вечное *спасибо*».[24] Напомним, что Виельгорский написал первый куплет канона.

Об авторе музыки канона, В. Ф. Одоевском, мы уже писали, однако этим его участие не исчерпывалось. В своих записках Глинка, отмечая работу Одоевского с бароном Розеном, указывал, что сам следовал советам Одоевского в вопросах оркестровки и контрапункта, но Глинка умолчал о том, что основная заслуга Одоевского состоит в утверждении верной эстетической оценки оперы Глинки посредством публикации серии статей под заглавием «Письмо к любителю музыки об опере г. Глинки „Жизнь за царя"».[25]

В своих записках Глинка явно упростил ту атмосферу, которая сопровождала премьеру оперы, охарактеризовав ее следующим образом: «Успех оперы был совершенный ⟨...⟩ Меня... позвали в боковую императорскую ложу. Государь первый поблагодарил меня за мою оперу...»[26]

По свидетельству современников, успех оперы был не столь совершенный. Н. М. Логинов писал в предисловии к письмам М. И. Глинки к К. А. Булгакову: «Помню хорошо то колебание, тот разлад, которые появление его (Глинки. — *Н. М.*) произвели в петербургском артистическом мире и в тогдашней публике. Музыкальные педанты, пользовавшиеся тогда большим авторитетом, говорили о новой опере, презрительно пожимая плечами, и лишь немногие беспристрастные любители и знатоки утверждали, что Глинка большой самобытный талант. Публика... не знала, кому верить. Многое в опере Глинки казалось ей, по непривычке и рутине, странным. Едва ли кто-нибудь в среде ее согласился бы... объявить... что музыкальное дарование Глинки не ниже таланта... Беллини, который был тогда в такой моде, что князь В. Ф. Одоевский говорил, что наша публика не только „обеллинилась", но и „взбеленилась"».[27]

Восприятие оперы Глинки, следовательно, имело как бы три шкалы. К первой относилась та часть аристократической публики, которая рассматривала музыку Глинки как «кучерскую», т. е. внеэстетическую; ко второй шкале примыкали представители официальной народности, сторонники триединой формулы С. С. Уварова: «православие, самодержавие, народность», которые принимали оперу Глинки, но лишь как музыку, прославляющую любовь народа к монарху. К третьей шкале относились весьма немногочисленные истинные любители музыки, именно их взгляд наиболее полно выразил В. Ф. Одоевский, заявивший в первой же статье об опере Глинки следующее: «...этою оперою решался вопрос важный для искусства вообще и для русского искусства в особенности, а именно: существование *русской* оперы, *русской* музыки, наконец, существование вообще *народной* музыки. ⟨...⟩ С оперою Глинки является то, чего давно ищут и не находят

---

[24] *Глинка М. И.* Литературное наследие. Т. 1. С. 163. Следует учесть, что в декабре 1836 года М. Ю. Виельгорский содействовал устройству Глинки в Императорскую капеллу на должность капельмейстера (Там же. С. 173—174).

[25] Северная пчела. 1836. № 280, 287, 288 (от 7, 15, 16 декабря). Подпись: «К. В. О.» — князь Владимир Одоевский — выставлена лишь в № 288.

[26] *Глинка М. И.* Литературное наследие. Т. 1. С. 171.

[27] Глинка в воспоминаниях современников. С. 101.

lib.pushkinskijdom.ru

в Европе — *новая стихия в искусстве*, и начинается в его истории новый период: *период русской мызыки*. Такой подвиг... есть дело не только таланта, но Гения!»[28]

Позже, вспоминая причины, побудившие его опубликовать свою статью, В. Ф. Одоевский писал: «Я был вынужден написать ее; сначала не желал ничего говорить о Глинке, хотя по тому глубокому впечатлению, которое он произвел на меня, я боялся быть пристрастным, я ожидал, что отзовется же кто-нибудь при виде этого чудного создания. Мое ожидание было тщетно... об опере говорили насмешливо, утверждая, что из нее уже наготовлены кадрили; эта плоская шутка была единственною тогда журнальною критикою».[29]

Это несколько обобщенное и упрощенное признание. Прежде всего потому, что именно Одоевский из-за болезни Глинки проводил последнюю репетицию оперы. Позднее он вспоминал, что «бывшие на этой репетиции за немногими исключениями, приняли оперу убийственно холодно».[30] Уже это обстоятельство могло подвести Одоевского к мысли о необходимости выступления в печати в защиту оперы, о чем свидетельствует и сам жанр статьи: опубликованная 7 декабря, она написана в традиционном жанре русской музыкальной критики — изложение премьерных впечатлений. К тому же к В. Ф. Одоевскому обратился Ф. Ф. Вигель с просьбой вступиться за музыку Глинки: «Вы музыкант, вы истинный музыкант, любезнейший князь, и вместе с тем искусный писатель. Кажется, сии два таланта у нас только вы одни в себе соединяете; другим они достались порознь, и поэтому-то на вас лежит обязанность, от исполнения коей вам непростительно отказаться. Люди, которым дано право бранить и хвалить литературные произведения, художества, искусства, науки, нравы общества — предметы, из коих две трети чужды их понятиям, одним словом — журналисты, верно, не пропустят новую оперу в молчании: если не побранят они ее, то мимоходом, верно, скажут какой-нибудь вздор; жаль будет одним петухам сим предоставить оценку сего перла. Один из них, Булгарин, сказал мне при выходе из театра, что это какой-то potpourie; одною горькою улыбкой отвечал я ему. Весьма умно и забавно Жуковский назвал Глинку фарфором, но не совсем справедливо: какой это фарфор, это алмаз, а оценщика ему я лучше не знаю. Вот почему именем всех меломанов и руссоманов умоляю вас вступиться в сие дело: скоро явится „Современник"; напишите-ка статейку и услужите тем Пушкину и публике. О, если б я имел двойное ваше искусство, не заставил бы себя долго упрашивать!»[31]

Одоевский, опубликовав свою первую статью об опере Глинки 7 декабря, задал верный тон в оценке этого события в русской культуре. С учетом сказанного Одоевским писал Я. М. Неверов свою статью «О новой русской опере Глинки „Жизнь за царя". Письмо к „Наблюдателю" из Санкт-Петербурга от 10 декабря 1836 г.».[32] Н. В. Гоголь не мог не учесть того, что было сказано Одоевским в статье «Из „Петербургских записок" 1836», статья вышла в шестом номере «Современника».[33] Отклики на оперу шли до середины 1837 года. Среди прочих был и Ф. В. Булгарин, который не упустил случая внести свою лепту в эстетический спор о музыке Глинки. Воспользовавшись правом издателя, он прервал публикацию

---

[28] Там же. С. 327—328. Рукопись статьи Одоевского: ГПБ. Ф. 539. (В. Ф. Одоевского). Оп. 1. Переплет 1. Л. 51—57.

[29] Глинка в воспоминаниях современников. С. 169.

[30] Из бумаг князя В. Ф. Одоевского // Русский архив. 1864. Вып. 7—8. С. 842.

[31] Русская музыкальная газета. 1901. № 47. «Potpourie» — «гнилой горшок» (франц.); каламбур «глинка — фарфор», как следует из текста канона, принадлежит М. Ю. Виельгорскому.

[32] Московский наблюдатель. 1836. Ч. IX (за подписью: «Я. Н.»).

[33] Н. В. Гоголь на премьере «Жизни за царя» не был, но присутствовал на репетиции в доме Виельгорского, к тому же в Александринском театре репетиции «Ревизора» и «Жизни за царя» шли параллельно, и он имел возможность детально познакомиться с ходом работы над

lib.pushkinskijdom.ru

статей Одоевского в «Северной пчеле». Четвертая обещанная Одоевским статья так и не появилась на страницах газеты. Вместо нее была опубликована статья Булгарина «Мнение о новой русской опере „Жизнь за царя" соч. г. Глинки, слова соч. барона Розена»,[34] в которой Булгарин, в пику утверждению Одоевского о начале нового этапа в развитии искусства, доказывал невозможность прогресса в искусстве, высказывая попутно массу нелепых суждений, которые, по выражению Глинки, явились «шедевром музыкальной галиматьи» и «ясно определяют степень невежества в музыке их автора».[35]

Совершенно очевидно, что собравшиеся на дружеский завтрак 13 декабря 1836 года в доме А. Всеволожского рассматривали оперу Глинки в свете той эстетической интерпретации, которую ей дал В. Ф. Одоевский, а именно как решение в музыкальном произведении тех задач, которые в драматическом жанре разрешил «Борис Годунов» Пушкина.

Помимо этого, была еще одна особенность восприятия оперы пушкинским кругом — именно ее политическое значение. Значительно позже Одоевский писал: «Он (Глинка. — *Н. М.*) должен был противодействовать тому тяжелому впечатлению, которое еще живо оставалось в умах после проделок Аракчеевых и Магницких, своим самоуправством и презрением к законности нанесших столько вреда самым чистым и святым народным убеждениям».[36]

И к этому процессу создания русской национальной музыки был причастен Пушкин, заключительный куплет канона написан им.

Так анализ незначительного в художественном плане коллективного произведения смог приоткрыть для нас весьма значимую в развитии русской культуры эпоху, кульминация которой пришлась на 1836 год. Все это в значительной степени будет способствовать уточнению реального комментария к «Канону».

---

постановкой оперы. Первый вариант его статьи был написан в марте-апреле 1836 года, очевидно по непосредственным впечатлениям показательной репетиции у Виельгорского, и предназначался для пушкинского «Современника». В окончательный вариант он внес существенные изменения, учитывая сказанное Одоевским, а также, очевидно, под непосредственным влиянием замечаний Пушкина.

[34] Северная пчела. 1836. 19, 21 дек.

[35] *Глинка М. И.* Литературное наследие. Т. 1. С. 171. Так же оценил статьи Булгарина и В. Ф. Одоевский (см.: Глинка в воспоминаниях современников. С. 103).

[36] Глинка в воспоминаниях современников. С. 104.

## И. С. ТУРГЕНЕВ. ⟨СЕМЕЙСТВО АКСАКОВЫХ И СЛАВЯНОФИЛЫ⟩

(ПУБЛИКАЦИЯ Н. П. ГЕНЕРАЛОВОЙ, А. Я. ЗВИГИЛЬСКОГО, В. А. КОШЕЛЕВА)

Начальный лист очерка Тургенева «Семейство Аксаковых и славянофилы» был впервые опубликован в 1967 году в составе XIV тома Полного собрания сочинений с содержательным комментарием И. А. Битюговой.[1] Долгое время очерк этот считался утраченным, и только сейчас появилась возможность представить его в более полном (хотя, вероятно, и не окончательном) виде. Сам Тургенев считал этот очерк едва ли не лучшим из цикла «Литературных и житейских воспоминаний», но по ряду причин так и не смог его завершить и опубликовать.

История написания этого мемуарного очерка может быть детально прослежена по упоминаниям о нем в тургеневской переписке. Он был задуман в начале 1869 года. В письме к И. П. Борисову от 12 (24) февраля 1869 года Тургенев сообщил:

---

[1] *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Соч.: В 15 т. М.; Л., 1967. Т. XIV. С. 305, 572—575. Далее ссылки на это издание в тексте.

lib.pushkinskijdom.ru

«...третьего дня отправил к Анненкову большой отрывок из своих „Воспоминаний" (о Белинском: он появится в мартовской книжке «Вестника Европы»), а теперь засел над вторым, предметом которого будут Аксаков и славянофилы» (Письма, VII, 302). Над очерком о славянофилах автор работал в соответствии с первоначальным планом воспоминаний, по которому следовало: «Вступление. Плетнев. Гоголь. Белинский. Славянофилы. Последние времена» (Соч., XIV, 421). Соседство очень характерное, тем более что очерк задумывался как произведение необычное и острое. И время осмысления собственных симпатий «между западничеством и славянофильством» было выбрано Тургеневым весьма удачно: к концу 1860-х годов борьба двух общественно-литературных «партий» уже перестала ощущаться как актуальная: надлежало подвести некоторые итоги. Большинство «старших» славянофилов, о которых Тургенев вспоминал, были уже в могиле; другие, как Ю. Ф. Самарин, А. И. Кошелев или В. А. Черкасский, отошли от активной общественной деятельности — и объективная оценка их личностей и ролей, ими сыгранных, исходившая из уст «коренного, неисправимого западника» (Соч., XIV, 100), каковым Тургенев себя объявил в том же 1869 году, казалась и естественной, и необходимой.

Собираясь весной 1869 года по приезде в Россию прочесть этот очерк (вместе со статьей «По поводу „Отцов и детей"») в заседании «Литературного фонда», Тургенев заметил (в письме к П. В. Анненкову): «Вот когда они рассердятся!» (Письма, VII, 321). Среди лидеров «Литературного фонда» в это время ведущую роль играли деятели «западнической» ориентации (К. Д. Кавелин, А. А. Краевский и др.), — именно их должна была «рассердить» уточненная позиция «западника» Тургенева, декларированная, между прочим, и в очерке «По поводу „Отцов и детей"». Непосредственно вслед за утверждением собственного «западничества» автор очерка заметил: «...однако я, несмотря на это, с особенным удовольствием вывел в лице Паншина (в «Дворянском гнезде») все комические и пошлые стороны западничества; я заставил славянофила Лаврецкого „разбить его на всех пунктах". Почему я это сделал — я, считающий славянофильское учение ложным и бесплодным? Потому, что в данном случае — таким именно образом, по моим понятиям, сложилась жизнь, а я прежде всего хотел быть искренним и правдивым» (Соч., XIV, 100).

В 1869 году очерк не был закончен, несмотря на то что в письме к А. Д. Галахову от 21 сентября (3 октября) 1869 года Тургенев назвал его «лучшим отрывком». Но тут же характерные оговорки: «Многое я сказать не решился, многое не умел сказать ⟨...⟩ вообще мне кажется — подобная работа не совсем свойственна моей натуре» (Письма, VIII, 87). В письмах к И. П. Борисову этого же периода Тургенев все же высказывал намерение завершить очерк: «...отрывок о славянофилах остался недоконченным в портфеле. Но в течение зимы я непременно обработаю его — и помещу в „Вестнике Европы" — так как я убежден, что этот отрывок лучше всех других — и в нем я говорю несколько, по моему понятию, полезных вещей» (25 сентября (7 октября) 1869 — Письма, VIII, 90); «...статью об Аксаковых и славянофилах я даже не поместил вовсе; она, вероятно, появится в одном из №-в „Вестника Европы" за будущий год» (5 (17) декабря 1869 — Письма, VIII, 143).

Вторично к этому очерку Тургенев обратился лишь пять лет спустя, при подготовке издания своих Сочинений (1874). Слух о намерении издать этот очерк дошел до И. С. Аксакова, который был в глазах современников «душеприказчиком покойных славянофилов» (М. П. Погодин), и Аксаков-младший, ревностно оберегавший память старшего брата Константина (которому по преимуществу и должен был быть посвящен этот очерк), по свидетельству П. Матвеева, «вскипел негодованием против нашего знаменитого романиста».[2] По свидетельству самого Тургенева (из письма к П. В. Анненкову от 12 (24) июня 1874), он оставил окон-

[2] *Матвеев П.* Тургенев и славянофилы // Русская старина. 1904. № 4. С. 183.


lib.pushkinskijdom.ru

чательную работу над очерком, «так как Аксаковы перепугались (!) моему намерению написать статью об их отце и семействе (точно я памфлетист какой!) ⟨...⟩» (Письма, X, 250).

В третий раз к этому очерку Тургенев обратился уже в последние годы жизни. Он намеревался включить его в первый том Сочинений 1880 года: очерк «Семейство Аксаковых» назван Тургеневым в письме к издателю В. В. Думнову в числе рукописных статей, которые он должен был прислать (письмо от 19 сентября (1 октября) 1879 — Письма, XII/2, 134). Однако для издания Тургенев его не послал, объяснив это (в письме к В. В. Думнову от 1 (13) октября 1879) так: «В числе „Литературных и житейских воспоминаний" Вы не найдете двух обещанных статей: „Москвы и Берлина" и „Семейства Аксаковых" ⟨...⟩ Статья „Москва и Берлин" могла бы встретить цензурные затруднения — а статья „Семейство Аксаковых" представляла другие неудобства» (Письма, XII/2, 139).

Наконец, Тургенев намеревался включить эту статью и в издание 1883 года. В письме к А. В. Топорову от 1 (13) июня 1882 года он сообщил: «В состав нового издания войдут, конечно, всё уже напечатанное ⟨...⟩ и статья „Семейство Аксаковых и славянофилы", которая давно уже готова, но по разным причинам откладывалась. В ней будет два листа с лишком — и она войдет в состав „Литературных и житейских воспоминаний"» (Письма, XIII/1, 272). В письмах к П. В. Анненкову от лета 1882 года он добавлял, что статья «...написана мною лет 8 или 10 тому назад ⟨...⟩ и не напечаталась тогда вследствие особенных обстоятельств» (26 июля (7 августа) 1882 — Письма, XIII/1, 314), что она «...третирует вопрос более с литературно-биографической точки зрения — хотя и есть в ней две, три политические фразы, не лишенные верности, сколько мне кажется; я прибавлю к ней всего несколько строк» (3 (15) августа 1882 — Письма, XIII/1, 321). Однако эти «несколько строк» писались, вероятно, очень не просто: в письме к А. В. Топорову от 8 (20) июня 1883 года уже смертельно больной Тургенев сообщил, что он собрался переделывать давно написанный очерк и надеется справиться с ним «до конца года» (Письма, XIII/2, 177). Жить писателю оставалось меньше трех месяцев, так что очерк, вероятно, так и не был дописан...

Единственная сохранившаяся и известная до последнего времени страница черновой рукописи этого очерка, опубликованная в 1967 году (от начала до слов: «...выражаясь щедр⟨инским⟩ языком» — Соч., XIV, 305), имеет приписку: «См. продолжение на отд⟨ельных⟩ листах» (там же), однако обнаруженные А. И. Звигильским в одном из частных парижских архивов две черновые редакции начала очерка не имеют отношения к этой помете, поскольку обе начинаются с той же фразы, что и известный уже черновой автограф, условно обозначенный нами как ЧА 1. Вполне возможно, что и ему предшествовала или предшествовали другие редакции начала очерка. Как и ЧА 1, обе публикуемые черновые редакции не имеют заглавия. В письмах и черновиках Тургенев по-разному называл очерк: «Славянофилы», «Аксаковы и славянофилы», «Семейство Аксаковых и славянофилы», что свидетельствует прежде всего о широте замысла и значении, которое придавал писатель этой части своих «Литературных и житейских воспоминаний». В Национальной библиотеке в Париже сохранилась обложка тетради, купленной Тургеневым 6 (18) ноября 1871 года в Баден-Бадене накануне окончательного отъезда его в Париж в связи с разразившейся франко-прусской войной. Здесь, среди других произведений, в столбце справа под общим заглавием «Предстоящие работы» под № 5 написано: «К. Аксаков и славянофилы» (см.: Соч., XIII, 349). В отличие почти ото всех других номеров, № 5 остался незачеркнутым.[3] Несомненно,

[3] Таким же незачеркнутым осталось название «Славянофилы» в левом столбце на той же странице. Против него — помета: «нап.», прочитанная комментатором как «нап⟨исано⟩», но датируется эта запись ошибочно 1880 годом, хотя над левым столбцом ясно читается: «8», т. е. число перечисленных статей.

lib.pushkinskijdom.ru

записи датируются периодом подготовки салаевского издания Собрания сочинений Тургенева 1874 года. Название «К. Аксаков и славянофилы» более всего соответствует содержанию двух публикуемых черновых автографов, которые датируются, вероятно, 1869 годом, как и известный уже ЧА 1.

Если напечатанный в Полном собрании сочинений Тургенева ЧА 1 представляет собой любовно-ироническое «введение» в тему, рисующее атмосферу московских философских споров 1840-х годов,[4] то следующая редакция (ЧА 2) представляет дальнейший этап работы писателя над очерком. ЧА 2 обрывается на рассказе о «неприличной» выходке автора воспоминаний против К. С. Аксакова. Тургенев вносит в уже известный текст небольшую правку. На полях появляется помета: «№. Чаадаев», которая будет раскрыта в следующей редакции (ЧА 3). Уточняет он и суть гегельянского спора, переданного в иронических тонах.

Текст ЧА 2 приводится по ксерокопии, косой штрих / означает: «вписано вместо зачеркнутого», в квадратных скобках восстанавливается зачеркнутый текст.

---

[4] Анализ этого «введения» см.: *Кошелев В. А.* И. С. Тургенев и Константин Аксаков (Жизненные отношения и литературная борьба) // Творчество И. С. Тургенева: Сб. науч. трудов. Курск, 1984. С. 136—156.

## ЧА 2

...С Константином Сергеевичем Аксаковым я познакомился в Москве, зимою 1841 года. — Я только что вернулся из Берлина и был весь, так сказать, пропитан философией Гегеля, которую изучал в течение трех семестров под руководством профессора Вердера. — В Москве существовало тогда несколько домов, в которых чуть не каждый вечер происходили словесные препирания о предметах важных... и ненужных; о предметах отвлеченных — философских и политических. Люди сходились, спорили долго, горячо и — нелепо; время летело; кучера у подъезда зябли, лакеи [спал⟨и⟩] в передней спали; дамы слушали — и не спали, хотя удовольствия ощущали мало; что делали девицы — неизвестно. Юноши отсутствовали. Поспоривши всласть, ратоборцы разъезжались — до следующего вечера. В числе их были, как водится, первые теноры, простые басы и хористы; были также и гости без речей — как на сцене. Покойный А. С. Хомяков играл роль первенствующую[1] — роль Рудина. — Все это было мне на руку — недаром же я в Берлине изощрялся в диалектических тонкостях — а потому, хоть и не в первых рядах, однако высвистывал свою партию тоже. — Помню мое первое столкновение с самим великим Алексеем Степановичем; внутренно я робел — но самолюбие меня поддержало. — Не хотелось ударить лицом в грязь. О победе, разумеется, не могло быть и речи; но и позорного поражения я не потерпел: в течение двух или трех часов потщился я разъяснить — частью Хомякову — частью самому себе — каким образом Дух (Geist) посредством Понятия (Begriff) — самого себя ставит или сажает (setzt sich) как природу и наконец сознает себя в разуме (Vernunft). — Ни до чего, конечно, я не договорился — но и не срезался. — Чего же еще[2] было желать? — Я попал в цех словоизвергателей — выражаясь щедринским языком — начал с тех пор[3] раза три в неделю, проводить вечера — то у Х...ъ, то у Е...ъ[4] и возвращаться домой, часу в 3-м утра, с тупою[5] болью в голове[6] и смутным шумом

---

[1] *На полях против*: Хомяков ~ первенствующую *помета*: NB. Чаадаев
[2] Еще — *вписано*
[3] С тех пор — *вписано*
[4] проводить ~ Е...ъ — *вписано*
[5] тупою / головною
[6] в голове — *вписано*

lib.pushkinskijdom.ru

в ушах и столь же смутной усталостью[7] на душе от всего слышанного и произнесенного.

На одном из подобных вечеров я в первый раз встретился с К. С. Аксаковым. Он был тогда коренастым и плотным юношей лет 25. — Его [широкое] скуластое смугловатое[8] лицо с мясистым[9] носом и маленькими карими, почти калмыцкими глазами не могло назваться красивым; — но в выражении этого лица и этих глаз, [во всем] было что-то очень [было нечто] честное, искреннее и благодушное[10] — что-то такое, что невольно привлекало и вызывало уважение — именно уважение. — Сам он говорил довольно мало и держался очень скромно, но об нем знали, что он принадлежал к [парт⟨ии⟩] недавно-народившейся партии Славянофилов и что он собирается высказать свои убеждения[11] в магистерской диссертации о Ломоносове, которой пророчили великие цензурные затруднения. Знали также о нем, что он пишет стихи не совсем удачные, что он, как это ни казалось на первый взгляд[12] странным, занимался, напр⟨имер⟩,[13] немецкой[14] философией — и даже переводил н⟨емецкие⟩ стихи,[15] знали также, наконец,[16] что он питает нечто вроде ненависти к Петербургу. — Насчет безукоризненной, почти аскетической чистоты его жизни, благородства его характера — разногласия не было.

Впрочем я в ту пору не сошелся с ним; поменялся с ним посещением — и только. Весной я уехал в Петербург.

В Петербурге я сошелся с Белинским и со всем его кружком. — Отношения Белинского к Славянофилам известны. — К. Аксакова он почему-то особенно не жаловал. — Не следует забывать,[17] что самые злостные обвинения против Белинского[18] исходили из среды Славянофилов... Некоторые господа не побрезгали даже[19] инсинуацией, весьма опасной в то время. — Известный пасквиль:

Кто ни честен, к⟨то⟩ н⟨и⟩ с⟨лавен⟩
Н⟨и⟩ р⟨адел⟩ с⟨тране⟩ р⟨одной⟩
Л⟨омоносов⟩ и Д⟨ержавин⟩
Д⟨ерзкой⟩ т⟨ронуты⟩ р⟨укой⟩

пасквиль, возмутивший, спешу прибавить, негодование [самого][20] К⟨онстантина⟩ С⟨ергеевича⟩ Аксакова, был написан [одним из] литератором, принадлежавшим к партии Славянофилов. Б⟨елинский⟩ не остался в долгу. Конечно, доносов он не писал и не мог писать — но битва между П⟨етербургом⟩ и М⟨осквой⟩[21] закипела. — Все мои симпатии были на стороне Белинского и я позволил себе в одной тогда же напечатанной поэме: «Помещик» — довольно прозрачный — и совершенно несправедливый и *неприличный* намек на Константина Сергеевича. — Последствием этой неприличной[22] выходки было то, что, когда зимой 1851 года я опять очутился в Москве — дом Аксаковых был закрыт для меня. — И между тем, именно в этом

---

[7] и столь же ~ усталостью / и
[8] смугловатое — *вписано*
[9] мясистым / довольно толстым
[10] благодушное /1 *нрзб*.
[11] *На полях против*: но об нем знали ~ Славянофилов *вписано*: вместе с Юр. Самариным, братьями Киреевскими и другими (кн. Черкасский явился позже)
[12] на первый взгляд — *вписано*
[13] напр⟨имер⟩ — *вписано*
[14] немецкой / германской
[15] и даже ~ стихи / и не лю⟨бит⟩ и не любит
[16] знали также, наконец — *вписано*
[17] Не следует забывать / Должно заметить
[18] Белинского / него
[19] Некоторые господа ~ даже / Дело Дело не обошлось без
[20] спешу прибавить, [самого] — *вписано*
[21] между П⟨етербургом⟩ и М⟨осквой⟩ — *вписано*
[22] неприличной / нелепой

lib.pushkinskijdom.ru

году я снова[23] сблизился не только с К(онстантином) С(ергеевичем), но и со всем его семейством. Вот как это случилось.

Следующим этапом работы над очерком была черновая редакция, в которой повествование доведено до 1850—1851 годов — времени сближения Тургенева с аксаковской семьей. По характеру правки в этом черновом автографе (ЧА 3) видно, что Тургенев не просто перебелил ЧА 2, но продолжал интенсивно его дорабатывать. Особенно это касается нового эпизода, связанного с постановкой пьесы К. С. Аксакова «Освобождение Москвы в 1612 году» 14 декабря 1850 года (л. 5 черновой рукописи). Поскольку основные реалии в ЧА 2 и ЧА 3 совпадают, то комментарий дан к более обширной и позднейшей редакции (ЧА 3).

[23] снова — *вписано*

## ЧА 3

...С Константином Сергеевичем Аксаковым я познакомился в Москве зимою 1841-го года. — Я только что вернулся из Берлина и был весь, так сказать, пропитан философией Гегеля, которую изучал в течение 3-х семестров под руководством профессора Вердера. — В Москве существовало тогда несколько домов, в которых чуть не каждый вечер происходили словесные препирания о предметах важных... и ненужных; о предметах отвлеченных: философских и политических... Политические предметы были еще более отвлеченного свойства, чем философские. Люди сходились, спорили долго, горячо... и нелепо; время летело; кучера у подъезда зябли; лакеи в передней спали; дамы слушали — и не спали, хоть удовольствие получали малое. — Что делали девицы — неизвестно; юноши — отсутствовали. Поспоривши всласть, ратоборцы разъезжались до следующего вечера. В числе их были, как водится, первые тенора, простые басы — и хористы; были также и гости без речей — как на сцене. Покойный А. С. Хомяков играл роль первенствующую, роль Рудина. Чаадаев, тоже первоклассный[1] корифей, держался в стороне, в некотором надменном отдалении. Все это было мне на руку: недаром же я в Берлине изощрялся в диалектических тонкостях; а потому, хотя и не в первых рядах, однако высвистывал свою партию тоже.

Помню мое первое столкновение с самим великим Алексеем Степановичем; внутренно я робел — но самолюбие меня поддержало. Не хотелось ударить лицом в грязь. О победе, разумеется, не могло быть и речи; но и позорного поражения я не потерпел. В течение двух или трех часов потщился я разъяснить частью Хомякову, частью самому себе; каким образом, по Гегелю, Дух (Geist) посредством понятия (Begriff) самого себя ставит — или сажает — (setzt sich) как природу — и наконец сознает себя в разуме (Vernunft). Ни до чего, конечно, я не договорился, но и не срезался. — Чего же еще больше было желать? — Я попал в цех словоизвергателей, выражаясь щедринским языком — и начал с тех пор, раза три в неделю — проводить вечера, то у Х...ъ, то у Е...ъ, то у С...ъ, возвращаясь домой, часу в третьем ночи, с тупою болью в голове — с смутным шумом в ушах и столь же смутной усталостью на душе ото всего слышанного и произнесенного... словом, зажил тогдашней специально[2]- московской жизнью.

На одном из подобных вечеров я первый раз встретился с Константином Сергеевичем Аксаковым. Он был тогда коренастым и плотным юношей лет 25. — Его скуластое смугловатое лицо с мясистым носом и маленькими карими, почти кал-

[1] первоклассный — *вписано*
[2] специально — *вписано*

lib.pushkinskijdom.ru

мыцкими глазами, не могло назваться красивым; но в выражении этого лица и этих глаз было что-то очень честное, искреннее и благодушное, что-то такое, что невольно привлекало и возбуждало уважение — именно уважение. Сам он говорил довольно мало и держался очень скромно; но об нем знали, что он, вместе с Юрьем Самариным, братьями Киреевскими и др. (Князь Черкасский явился позже) принадлежал к недавно народившейся партии Славянофилов, и что он собирался высказать свои убеждения в магистерской диссертации о Ломоносове, которой прочили великие цензурные затруднения. Знали также о нем, что он пишет стихи не совсем удачные; что он, как это ни казалось странным, занимался также немецкой философией и даже переводил немецкие поэмы; знали наконец, что он питает нечто вроде ненависти к Петербургу и к его основателю Петру Великому. — Насчет безукоризненной, почти аскетической чистоты его жизни, благородства его характера — разногласия не было.

Впрочем я в ту пору не сошелся с ним; поменялся с ним посещением — и только. Весной я уехал в Петербург.

В Петербурге я познакомился[3] с Белинским и со всем его кружком. — Отношения Белинского к Славянофилам известны. — Константина Аксакова он особенно не жаловал, хотя и был с ним прежде дружен. — Не следует забывать, что самые злостные обвинения против Белинского исходили из среды Славянофилов. Некоторые господа не побрезгали даже инсинуацией, весьма опасной в то время. Известный пасквиль:

Кто ни честен, кто ни славен,
Ни радел стране родной —
Ломоносов и Державин
Дерзкой тронуты рукой
и т. д.

пасквиль, возбудивший, спешу прибавить, негодование Константина Сергеевича, был написан литератором, принадлежавшим Славянофильской партии. Белинский не остался в долгу. Конечно, доносов он не писал — и не мог писать, но битва между ним и его противниками — между Петербургом и Москвой — закипела. Все мои симпатии были на стороне Белинского — и я позволил себе в одной тогда же напечатанной поэме: «Помещик» довольно прозрачный и совершенно несправедливый намек на Константина Сергеевича. Последствием этой неприличной выходки было то, что когда я опять очутился в Москве зимой 51-го года, дом Аксаковых был закрыт для меня. — И между тем, именно в том году я снова сблизился [с] не только с К. Аксаковым, но и со всем его семейством.

Вот как это случилось.

Около того времени К. С. Аксаков написал пьесу «Русские в 1612 году». — В этой пьесе особенно чествовалась Москва, как собирательница и спасительница Русской земли, вконец потрясенной «смутным временем» — да сверх того в ней в драматической форме[4] проводились воззрения и убеждения Славянофилов насчет русского народа[5] [русской жизни] вообще — его истории, его идеалов — целей и особенностей[6] его жизни. — Сценических достоинств эта пьеса не имела, да и сам К(онстантин) С(ергеевич) не изъявлял никаких[7] притязаний на театральный успех; со всем тем ее постановка на сцене Большого театра возбудила общее любопытство и могла назваться событием. — Я присутствовал на первом (и [кажется] единственном) ее представлении. — Публика явно скучала: она не видела[8] живых обра-

---

[3] познакомился / сошелся
[4] *вписано* над строкой: в драматической форме / посредством живых образов
[5] русского народа / русской истории
[6] особенностей / форм
[7] изъявлял никаких / имел
[8] она не видела / ни

lib.pushkinskijdom.ru

зов, [не] не слышала [ни] живых речей; иные странности вызывали даже улыбку:[9] так, напр⟨имер⟩, народная толпа[10] должна была *разом*, в один голос и в один ритм, закричать: «Князя Пожарского!» (что, говорят, стоило немало труда режиссеру) — когда ее[11] спрашивали, кого избрать в [народные] вождя ополчения[12] — так как по [понятиям] учению Славянофилов всякое голосование на большинство — есть европейская ложь.[13] Но [русской] родным, русским духом веяло от этого в литературном смысле мало[14] удачного произведения; горячо и искренне звенели в нем[15] патриотические струны — и когда перед падением занавеса [в возвращенном Кремле раздалась] на сцене, представлявшей вид вновь[16] отбитого у чужестранцев Московского Кремля — раздалась перекличка «Славных русских городов» — по всему театру загремели[17] рукоплескания. — Помнится, между прочим, известный критик[18] Аполлон Григорьев так энергически хлопал, что его тут же арестовали — [и в сенях] и выходившая публика потом[19] в театральных сенях была свидетельницей забавного зрелища,[20] как по приказанию полицмейстера — а может быть по собственному усердию,[21] — квартальный надзиратель совершал глиссады[22] коротенькие[23] направо, налево перед дородным критиком-поэтом с целью скрыть преступника[24] от любопытных взоров! — Тогдашние предержавшие[25] власти весьма неодобрительно отнеслись к [подобным изъявлениям] изъявлениям публикой[26] сочувствия... в славянофильских воззрениях подозревали тогда нечто оппозиционное... Tempora mutantur! — Пьеса К. Аксакова не была повторена.[27] Я почел съездить к нему и оставить ему карточку. — На другой день он навестил меня — и я стал снова вхож в его дом.

Я тогда же познакомился со всем его семейством. Особенно привлекал меня его отец, Сергей Тимофеевич. — Когда-то он принадлежал к числу писателей, над которыми любит потешаться критика; — но для людей моего поколения С⟨ергей⟩ Т⟨имофеевич⟩ являлся лицом, возбуждавшим особенное любопытство и уважение. — Про него знали, что он был друг Гоголя; да сверх того, ходили слухи о двух его[28] книгах, написанных им образцовым, по силе и красоте небывалым еще языком: — о «Семейной хронике» и «Записках об уженьи и охоте».

## КОММЕНТАРИИ

— *С Константином Сергеевичем Аксаковым ~ зимою 1841 года.* — Ср. конспективные записи в тургеневском «Мемориале» (1852), датированные зимой 1841—1842 годов: «Поселя-

---

[9] иные странности ~ даже улыбку / иное выходило пло⟨хо⟩
получалось
даже вызывало

[10] народная толпа / все хористы

[11] ее / их

[12] ополчения — *вписано*

[13] иные странности ~ европейская ложь — *вписано на полях*

[14] мало / не

[15] горячо и искренне звенели в нем / народные

[16] вид вновь / снова возвращенного

[17] загремели // разразились

[18] известный критик / критик-поэт — *вписано на полях*

[19] потом / могла видеть

[20] в театральных сенях ~ забавного зрелища — *вписано на полях*

[21] а может ~ усердию — *вписано на полях*

[22] совершал глиссады / делал

[23] *над словами*: глиссады коротенькие — *пометы* «2» и «1», *означающие перестановку слов*

[24] преступника / его

[25] Тогдашние предержавшие / Вообще

[26] изъявлениям публикой — *вписано*

[27] *Далее зачеркнуто*: Несколько дней спустя / На другой день

[28] его — *вписано*

lib.pushkinskijdom.ru

юсь к зиме в Москву с маменькой. ⟨...⟩ Новый год в Москве. ⟨...⟩ Аксаков etc. Я лев» (Соч., XV, 201). В 1873 году в письме к П. Н. Полевому, решившему во втором издании своей «Истории русской литературы...» дать биографию Тургенева, писатель счел необходимым прибавить ряд подробностей, в их числе следующую: «Т⟨ургенев⟩ в 1841-м году вернулся не прямо в Петербург, а сперва в Москву, где жила его мать — и где он познакомился с славянофилами: Аксаковыми, Хомяковым, Киреевскими. Тогда славянофильство только что нарождалось — но Т⟨ургенев⟩ уже тогда отнесся к нему отрицательно» (Письма, X, 161).

— *Покойный А. С. Хомяков ~ роль Рудина.* — Сравнение необычное, но характерное: для Тургенева здесь важен Рудин как определенный тип лидера, вне зависимости от идей, им провозглашаемых. Алексей Степанович Хомяков (1804—1860) во всех упоминаниях Тургеневым его имени предстает именно таким лидером, безусловным авторитетом: «...сам Х⟨омяко⟩в признается в том, что мы даже мышеловки не выдумали» («Дворянское гнездо» — Соч., VII, 231); «Даже Хомяков признал тебя поэтом. Какого тебе еще лаврового венка?» (Письмо к Н. А. Некрасову от 26 мая ст. ст. 1856 — Письма, II, 358) и т. д.

— *Чаадаев ~ в некотором надменном отдалении.* — Упоминание Петра Яковлевича Чаадаева (1794—1856) вставлено в ЧА2 в качестве «контраста» к характеристике Хомякова; лично с Чаадаевым Тургенев знаком не был, хотя впоследствии интересовался статьями о нем М. И. Жихарева и А. Н. Пыпина (см.: Письма, IX, 129, 141, 200).

— *Я попал в цех словоизвергателей, выражаясь щедринским языком.* — Имеются в виду характерные выражения из фельетонов и памфлетов М. Е. Салтыкова-Щедрина: «И вновь полилась шумная беседа, вновь полились словоизвержения, словопрения, словоизлияния...» («Литераторы-обыватели» — Современник, 1861, № 2).

— *...у Х...ъ...* — Имеются в виду Николай Васильевич и Марья Дмитриевна Ховрины, хозяева известного московского салона, где собирались славянофилы. Ховрины были знакомыми Тургенева с 1840 года: их старшая дочь Александра («Шушу») была предметом итальянского увлечения писателя (см.: Письма, I, 182, 185, 188, 207).

— *...у Е...ъ...* — Имеются в виду Алексей Андреевич и Авдотья Петровна Елагины, в доме которых по воскресеньям собирались писатели и общественные деятели преимущественно славянофильского направления.

— *...у С...ъ...* — Имеются в виду Дмитрий Николаевич и Катерина Александровна Свербеевы, в доме которых (на Тверском бульваре) по пятницам собирался литературный салон. Возможно, однако, в данном случае мемуарист зашифровал не Свербеевых, а Самариных, т. е. семью славянофила Юрия Федоровича Самарина (1819—1876): именно Самарины упоминаются в «Мемориале» (1852) в перечислении тех семей, которые Тургенев посещал зимой 1841—1842 годов: «Ховрина, Блохина, Елагины, Самарины etc. etc.» (Соч., XV, 201).

— *Он был тогда ~ юношей лет 25.* — К. С. Аксакову (1817—1860) зимой 1841—1842 годов было 24 года.

— *...в магистерской диссертации о Ломоносове...* — Имеется в виду диссертация К. С. Аксакова «Ломоносов в истории русской литературы и русского языка» (М., 1846; защищена 6 марта 1847), писавшаяся с конца 1830-х годов.

— *...и даже переводил немецкие поэмы...* — В 1838—1839 годах К. С. Аксаков много и охотно занимался переводами из немецкой поэзии (Шиллер, Гете, Гейне, Ветцель и др.); современники выделяли переведенные им отрывки из «Фауста». Примеры его переводов см.: Поэты кружка Н. В. Станкевича. М.; Л., 1964. С. 340—374.

— *Константина Аксакова он особенно не жаловал...* — Размежевание между былыми приятелями из кружка Н. В. Станкевича В. Г. Белинским и К. С. Аксаковым произошло в 1840—1841 годах. Сохранились сведения о «раздражительном» письме Белинского к К. Аксакову от 25—28 июля 1841 года (см.: Русь. 1881. № 8. С. 15), в котором тот прервал с Аксаковым всякие отношения.

— *Кто ни честен, кто ни славен...* — Неточная цитата из стихотворения М. А. Дмитриева (1796—1866) «Безыменному критику» (Москвитянин. 1842. № 10), написанного в ответ на статью Белинского «Русская литература в 1841 году», где о Ломоносове, Державине и Карамзине говорилось как о безнадежно устаревших писателях. Автор «пасквиля» прямо обвинил Белинского в антипатриотизме; в ответ на это Белинский печатно обвинил М. Дмитриева в сочинении рифмованного доноса. Ставя эту историю в связь со своими печатными обвинениями К. Аксакова, Тургенев намеренно неточен. Во-первых, М. А. Дмитриев никогда не «принадлежал Славянофильской партии» и славянофилы не имели к его «пасквилю» никакого отношения. Приглашенный в 1824 году сотрудничать в «Полярной звезде» А. А. Бестужевым и К. Ф. Рылеевым, Дмитриев был близок дворянской оппозиции, однако его общественно-эстетическим взглядам был неприемлем дух нового времени: принципы «натуральной» критики и «натуральной школы» вообще оказались чуждыми его убеждениям. Признавая заслуги Петра I, Дмитриев вступил в стихотворную полемику по этому вопросу с К. Аксаковым (см.: Русские писатели. Биографический словарь. М., 1992. Т. 2. С. 125—127). Во-вторых, действительная «битва» между западниками и славянофилами началась значительно позднее, в конце 1844 года, и была связана с другим «пасквилем»: стихотворением Н. М. Языкова «К не́-нашим» (см.: *Кошелев В. А.* Общественно-литературная борьба в России 40-х годов XIX века. Во-

lib.pushkinskijdom.ru

логда, 1982. С. 29—47). В-третьих, самому Тургеневу появление этого «пасквиля» не помешало сохранять дружеские отношения с К. Аксаковым и в 1843—1844 годах (сохранились две записки Тургенева к К. Аксакову и ответная записка К. Аксакова, относящиеся к весне 1844 года — Письма, I, 232, 236; ОР РНБ. Ф. 795. Ед. хр. 72).

— *Белинский не остался в долгу.* — В «Литературных и журнальных заметках», напечатанных без подписи в «Отечественных записках» за 1842 год (т. XXV, № 12), появился «Небольшой разговор между литератором и не-литератором о деле, не совсем литературном» по поводу стихотворного памфлета М. А. Дмитриева, где содержались прямые обвинения в доносительстве (см.: *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. М., 1955. Т. 6. С. 505—508, 766—767).

— *...я позволил себе ~ несправедливый намек на Константина Сергеевича.* — Имеется в виду выпад, представленный в поэме «Помещик» (Петербургский сборник, изд. Н. Некрасовым. СПб., 1846); строфа XXVIII:

...умница московский,
Мясистый, пухлый, с кадыком,
Длинноволосый, в кучерском
Кафтане, бредит о чертогах
Князей старинных, о . . . . .
От шапки-мурмолки своей
Ждет избавленья, возрожденья;
Ест редьку, — западных людей
Бранит — и пишет... донесенья

(Соч., I, 481).

Впоследствии Тургенев (настаивавший, чтобы при переизданиях поэмы эта строфа была исключена) называл эту инвективу «мерзкой строфой», своим «литературным пятном» (Письма, III, 80). Эта строфа была данью литературной тактике 1844—1846 годов (см.: *Лотман Л. М.* Тургенев, Достоевский и литературная полемика 1845 г. // И. С. Тургенев. Вопросы биографии и творчества. Л., 1982. С. 20—44). К. С. Аксаков в рецензии на «Петербургский сборник» так откликнулся на тургеневскую поэму: «Это произведение так уж плохо, такой вздор; так жалко желание острить; так смешно какое-то чувство будто бы превосходства при описании выставляемых им в карикатуре лиц, что лучшая критика: прочесть самое произведение» (*Аксаков И. С., Аксаков К. С.* Литературная критика. М., 1981. С. 192).

— *...К. С. Аксаков написал пьесу «Русские в 1612 году».* — Имеется в виду пьеса К. С. Аксакова «Освобождение Москвы в 1612 году» (1848).

— *...Сценических достоинств эта пьеса не имела...* — О драматическом своеобразии пьесы К. Аксакова см.: *Шаталов С. Е.* Драматические произведения славянофилов // Литературные взгляды и творчество славянофилов (1830—1850-е годы). М., 1878. С. 385—414. Автор исторической драмы представил оригинальную попытку организации сценического действия по античному (с хором и корифеями) образцу.

— *Я присутствовал на первом (и единственном) ее представлении.* — Драма К. Аксакова была запрещена после первой постановки, состоявшейся 14 декабря 1850 года. Очевидно, что в ЧАЗ Тургенев ошибся в обозначении года, в то время как в ЧА2 год указан верно: 1850.

— *...по учению славянофилов, всякое голосование на большинство есть европейская ложь.* — Тургенев несколько утрирует положение славянофильского учения. Тот же К. Аксаков рассматривал народную жизнь не как роевое, а как хоровое бытие: «Личность поглощена в общине только эгоистическою стороною, но свободна в ней как в хоре» (*Аксаков К. С.* Полн. собр. соч. М., 1888. Т. 1. С. 596). Личность получает возможность полностью выразиться только в общине — в мирском союзе, созданном в соответствии с Божьими установлениями. А в пределах этого союза действительно невозможно «голосование на большинство»: «...простой народ имеет глубокие, основные убеждения, он — условие существования для всей страны. Защищая эти убеждения, он, точно, в силе своей равняется стихии; но это стихия разумная, имеющая нравственную волю; это стихия — только по дружному, цельному своему составу и действию. Есть прекрасное выражение на Руси для такого проявления народной силы: стали все, как один человек» (Молва. 1857. № 9. 8 июня. С. 97).

— *...перекличка «славных русских городов»...* — Имеется в виду финал исторической драмы К. Аксакова:

1-й стрелец. Славен город Москва!
2-й стрелец. Славен город Киев!
3-й стрелец. Славен город Владимир!
4-й стрелец. Славен город Суздаль!
5-й стрелец. Славен город Ростов!
6-й стрелец. Славен город Смоленск!
7-й стрелец. Славен город Новгород!

(*Аксаков К.* Освобождение Москвы в 1612 году: Драма в пяти действиях. М., 1848. С. 212).

lib.pushkinskijdom.ru

— *...Аполлон Григорьев ~ тут же арестовали...* — Сведения об аресте Аполлона Александровича Григорьева (1822—1864) на премьере драмы К. Аксакова документально не подтверждаются.

— Tempora mutantur! — Времена меняются! (*лат.*).

— *...он был друг Гоголя...* — Отношения Гоголя с семьей Аксаковых подробно изложены С. Т. Аксаковым в «Истории моего знакомства с Гоголем» (впервые полностью напечатано: Русский архив. 1890, кн. 2), куда вошло много писем как самого Гоголя, так и семьи Аксаковых и их окружения.

— *...ходили слухи о двух его книгах...* — Тургенев не вполне точен: «Записки об уженье» к тому времени были уже опубликованы (М., 1847), «Записки ружейного охотника Оренбургской губернии» (М., 1852) еще дописывались, из «Семейной хроники» (М., 1856) был написан и опубликован (в «Московском литературном и ученом сборнике на 1846 год») лишь первый отрывок. В 1852 году Тургеневым была написана рецензия на «Записки ружейного охотника...» С. Т. Аксакова (Современник. 1853. № 1), вызвавшая живой отклик автора книги (см.: Соч., V, 407—421; 643—644).

---

Подводя итоги, можно сказать, что знакомство с предлагаемыми редакциями очерка «Семейство Аксаковых и славянофилы» значительно расширяет наши представления об отношениях Тургенева с семьей Аксаковых, проясняет некоторые эпизоды общественно-литературной борьбы 40—50-х годов и уточняет позицию Тургенева в 60—70-е годы. Надо, однако, признать, что ни в той, ни в другой редакции (ЧА2 и ЧА3) мемуарист еще не дошел до самого важного и интересного — до оценки своих взаимоотношений со славянофилами в 1850—1860-е годы, когда писатель интенсивно общался с различными представителями аксаковской семьи.[1] Если исходить из того, что сам Тургенев, предполагая включить этот очерк в издание 1882 года, определял его объем в «два листа с лишком» (а такой объем вполне соотносится с объемом других очерков из цикла «Литературных и житейских воспоминаний»), то перед нами лишь, по сути дела, развернутое вступление к тому главному, что волновало писателя, работавшего над этим очерком до конца жизни.

Текстологическая подготовка ЧА2 и ЧА3 осуществлена Н. П. Генераловой, вводная статья и реальный комментарий написаны В. А. Кошелевым.

---

[1] Письма С. Т., К. С. и И. С. Аксаковых к И. С. Тургеневу / Введение и примеч. Л. Н. Майкова. М., 1894.

*М. Д. Эльзон*

## «В ЛИТЕРАТУРЕ ИЗВЕСТЕН ТАКОЙ СЛУЧАЙ...»

### (Н. С. ЛЕСКОВ ПРОТИВ... Д. С. МЕРЕЖКОВСКОГО)

«Автобиографическая заметка» Д. С. Мережковского, написанная для собрания С. А. Венгерова и в 1914 году опубликованная в первом томе «Русской литературы XX века» и в последнем полного собрания сочинений писателя, до сих пор оставалась вне пределов критического рассмотрения. Цель моего сообщения — привлечь внимание к общеизвестному фрагменту, не вызывавшему сомнений в достоверности. Я имею в виду повествование Д. С. Мережковского, связанное с Ф. М. Достоевским, С. Я. Надсоном, А. Н. Плещеевым и М. Е. Салтыковым-Щедриным. Привожу его по тексту полного собрания сочинений:

«В Петербурге, в 1880 году, познакомившись у графини Толстой, вдовы поэта (А. К. Толстого. — *М. Э.*), с Достоевским, отец повез меня и к нему (подразумева-

lib.pushkinskijdom.ru

ется, что до этого была встреча в 1879 году с Е. К. Воронцовой. — *М. Э.*). Помню крошечную квартирку на *Колокольной*, с низенькими потолками, тесной прихожей, *заваленной экземплярами „Братьев Карамазовых"*, и почти такой же тесный кабинет, где Федор Михайлович сидел за корректурами. Краснея, бледнея и заикаясь, я читал ему свои детские жалкие стишонки. Он слушал молча, с нетерпеливою досадою. Мы ему, должно быть, помешали.

— Слабо... плохо... никуда не годится, — сказал он наконец, — чтоб хорошо писать, страдать надо, страдать!

— Нет, пусть уж лучше не пишет, только не страдает! — возразил отец.

*Помню прозрачный и пронзительный взор бледно-голубых глаз, когда Достоевский на прощанье пожимал мне руку.* Я его больше не видел и потом вскоре узнал, что он умер.

*Тогда же* познакомился я с С. Я. Надсоном, юнкером Павловского военного училища, и полюбил его как брата. Он был уже болен наследственной чахоткой. Постоянно говорил о смерти. Мы много спорили с ним о религии. Он отрицал, я утверждал.

Надсон познакомил меня с А. Н. Плещеевым, секретарем „Отечественных записок". *Помню мелькающие в дверях соседней комнаты худые, острые плечи, зябко укутанные пледом, похожим на старушечий платок, хриплый, надорванный кашель и неистово рычащий голос М. Е. Салтыкова».*[1]

Упоминание последнего романа Ф. М. Достоевского позволяет датировать визит С. И. и Д. С. Мережковских к нему декабрем 1880 года (известны дарственные автора на первом томе, датированном следующим, 1881 годом),[2] а посещение редакции «Отечественных записок» и «общение» с М. Е. Салтыковым-Щедриным — 1882—1884 годами, поскольку А. Н. Плещеев пригласил С. Я. Надсона сотрудничать в журнале в 1882 году.

Памятуя высказывание С. А. Макашина: «Мы историки литературы, а не врачи»„ не буду ставить вопрос, почему Д. С. Мережковский *воспроизводит диалог* своего отца с Ф. М. Достоевским и *не приводит ни одного высказывания из множества разговоров* с С. Я. Надсоном. Отмечу только избирательность памяти 50-летнего мемуариста — он запомнил слова Ф. М. Достоевского, цвет его глаз, его прощальный (предсмертно-напутственный?) взгляд, прощальное пожатие руки — и забыл, что встреча с автором «Братьев Карамазовых» произошла в доме «в Кузнечном переулке» (это явно поправка С. А. Венгерова),[3] что видеть укутавшегося в плед М. Е. Салтыкова-Щедрина он мог только в его квартире (редакция журнала помещалась в другом доме) либо... на известной фотографии, выполненной Л. Ф. Пантелеевым в 1888 году. Он мог, наконец, забыть, что в первом письме к А. Г. Достоевской (20 декабря 1902 года), называя себя и свое окружение «духовными детьми» ее покойного мужа, он не напомнил о встрече более чем двадцатилетней давности.[4]

А вот о том, что в «Библиографическом указателе...» А. Г. Достоевской не зафиксирована с. 563 июньского номера «Исторического вестника» за 1888 год (хотя в годовом именном указателе она наличествует),[5] Д. С. Мережковский, вероятнее всего, знал. На этой странице почитатели «пророка русской революции» могли прочесть то, о чем его адепт (затем ниспровергатель) хотел бы забыть. Но он запомнил это навсегда...

---

[1] *Мережковский Д. С.* Полн. собр. соч. Пгр., 1914. Т. 24. С. 111. Курсив мой. — *М. Э.*

[2] *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1990. Т. 30. Кн. 2. С. 64—65.

[3] См.: Русская литература XX века: 1890—1910. М., 1914. Т. I. С. 291.

[4] См. публикацию Э. Гарэтто в альманахе «Минувшее» (1990. Т. 9. С. 240—248 — письма 1902—1906 годов; за это указание благодарю С. Г. Жемайтиса).

[5] *Достоевская А. Г.* Библиографический указатель сочинений и произведений искусств, относящихся к жизни и деятельности Ф. М. Достоевского. СПб., 1906. С. 143 (№ 1677); Указатель личных имен // Исторический вестник. 1888. № 12. С. 15.

lib.pushkinskijdom.ru

«Он (имеется в виду В. П. Бурнашев. — *М. Э.*) не терпел и не желал ничего претерпеть ни за какое убеждение; литература для него не была искусством и служением исповедуемой истине или идее, а у него она была *средством* для заработка, и только. За это он и претерпел горькую участь, в которой должны видеть себе предостережение те, которые идут ныне этою же губительною стезею. Как *средство* к жизни литература далеко не из легких и не из выгоднейших, а, напротив, это труд из самых тяжелых и притом он много ответствен и совсем не благодарен. В литературе известен такой случай: тайн⟨ый⟩ сов⟨етник⟩ М. повез к Ф. М. Достоевскому сына своего, занимавшегося литературными опытами. Достоевский, прослушав упражнения молодого человека, сказал: „Вы пишете пустяки. Чтобы быть литератором, надо прежде страдать, быть готовым на страдания и уметь страдать". Тогда тайн⟨ый⟩ сов⟨етник⟩ ответил: „Если это так, то лучше не быть литератором и не страдать". *Достоевский выгнал вон и отца, и сына.* Кто не хочет благородно страдать за убеждения, тот пострадает за недостаток их, и это страдание будет хуже, ибо оно не даст утешения в сознании исполненного долга».

Так комментировал Н. С. Лесков опубликованную им обстоятельную, исповедальную автобиографию В. П. Бурнашева, особо подчеркнув его «частные занятия» в III Отделении. Появление «Первенца богемы в России» вызвало только один печатный отклик — самому В. П. Бурнашеву ответил упомянутый им архиепископ Леонтий (Лебединский).[6] Ни С. И. Мережковский, ни его сын обвинений С. Н. Шубинскому в диффамации в печати не предъявили.

Трудно сказать, откуда Н. С. Лесков знал подробности визита Мережковских к Ф. М. Достоевскому, но то, что сведения исходили от автора «Братьев Карамазовых», — несомненно. Вероятнее всего, общеизвестным этот факт сделал Д. В. Григорович, отличавшийся чрезмерной словоохотливостью. Поручиться же за точность приведенных Н. С. Лесковым слов Ф. М. Достоевского можно, только достоверно зная, что он записал их сразу после личной беседы с ним, а не воспроизвел по памяти почти восемь лет спустя. Правда, Д. С. Мережковский воспроизвел диалог через тридцать четыре года, но рискну высказать предположение, что Н. С. Лесков изложил пересказ Д. В. Григоровича в диалогической форме, а Д. С. Мережковский воспользовался печатным текстом и внес в него некоторые коррективы, соответственно заменив грубое «пошли вон» на трогательное прощание.

Полностью приведя фрагмент о визите к Ф. М. Достоевскому по «Автобиографической заметке» Д. С. Мережковского в венгеровском издании, академик Г. М. Фридлендер указывает: «Мережковский, думается, так и не понял философско-нравственного содержания запомнившихся ему слов Достоевского... Он... так и не научился страданию (в том высшем философско-нравственном смысле, который вкладывал в это слово Достоевский)».[7] Тем не менее встреча с Ф. М. Достоевским не прошла бесследно: в программном стихотворении «Поэту» (1883) Д. С. Мережковский наставлял идущего вослед:

Поймешь ты красоту и смысл существованья
Не в упоительной и радостной мечте,
Не в блестках и цветах, но в терниях страданья,
В работе, в бедности, в суровой простоте.[8]

Этим стихотворением открывается первая книга Д. С. Мережковского. Если

---

[6] Исторический вестник. 1888. № 6. С. 545—546; № 7. С. 216 (подпись: А. Л.). См. также письмо архиепископа Леонтия к С. Н. Шубинскому от 8 июня 1888 года (РНБ. Ф. 874. Оп. 1. № 40. Л. 79, об.).

[7] *Фридлендер Г. М.* Д. С. Мережковский и Достоевский // Достоевский: Материалы и исследования. СПб., 1992. Т. 10. С. 4.

[8] *Мережковский Д.* Стихотворения (1883—1887). СПб., 1888. С. 8.

lib.pushkinskijdom.ru

даты под включенными в нее стихотворениями не мистификация, значит, Д. С. Мережковский не счел возможным поместить в ней те, что он читал Ф. М. Достоевскому. Может быть, он и сам счел их «пустяками», недостойными читательского внимания.

Первая книга Д. С. Мережковского оказалась в поле зрения критики. Отзывы (в «Русском богатстве», «Русской мысли» и др.) не были хвалебными, но были достаточно благожелательными.[9] На этом фоне высказывание Н. С. Лескова прозвучало, как пощечина, однако услышали ее единицы из сотен читателей «Исторического вестника».

«Первенец богемы в России» — одна из множества газетно-журнальных публикаций Н. С. Лескова, до сих пор неизвестных широкому читателю, а зачастую и специалисту. Что касается фрагмента, то впервые он был воспроизведен (с раскрытием инициала) А. Н. Лесковым в известных воспоминаниях об отце и в готовившейся одновременно подборке высказываний (обе публикации — посмертные).[10] Инициал был раскрыт А. Н. Лесковым со ссылкой на первый том венгеровского издания. Тридцать лет спустя фрагмент был воспроизведен в хрестоматии, подготовленной И. В. Столяровой и А. А. Шелаевой.[11]

Полностью «Первенец богемы в России» будет опубликован в соответствующем томе полного собрания сочинений и писем Н. С. Лескова, работа над которым ведется в настоящее время. Не исключено, что впереди — новые неожиданные находки.

---

[9] Попутно отмечу, что фигурирующая в указателе литературы о писателе в последнем томе полного собрания сочинений под 1888 годом статья Ореста Миллера «Наши современные поэты» (январский номер «Русской мысли») полностью посвящена «Стихотворениям» Н. М. Минского; краткий отклик на книгу Д. С. Мережковского — в июньском номере.

[10] *Лесков Андрей.* Жизнь Николая Лескова. М.; Л., 1954. С. 622; 2-е изд. — 1984. Т. 2. С. 430—431; Русские писатели о литературном труде. Л., 1955. Т. 3. С. 294—295.

[11] Н. С. Лесков о литературе и искусстве. Л., 1984. С. 36—37, 243—244 (примечания).

*Е. О. Путилова*

## Ф. СОЛОГУБ и Л. ЧАРСКАЯ

Имя Л. Чарской (урождённая Лидия Алексеевна Воронова, в замужестве Чурилова — 1875—1937) все чаще появляется в нашей печати. Переизданы главные ее повести «Записки институтки», «Княжна Джаваха», «Люда Влассовская», «Смелая жизнь», «Сибирочка» и многие другие. Делаются попытки обратиться к ее творчеству, биографии, судьбе. И здесь сразу надо отметить одну существенную особенность: факты, относящиеся к жизни, биографии Чарской, почти полностью переходят из статьи в статью, из одной заметки в другую. Объясняется это просто: все пишущие о Чарской пользуются в основном одним источником — ее автобиографическими книгами «За что?» (1909), «Большой Джон» (1910), «Цель достигнута» (1911), «На всю жизнь» (1911).

Описывая в этих книгах свою жизнь, Чарская, видимо, меньше всего думала о том, чтобы дать достоверный материал будущим биографам. Ее мало интересовали даты, точные факты, гораздо больше — чувства, переживания, люди и все, что с ними связано: радости и печали, ссоры и примирения, первые восторги выхода на театральную сцену, первая незабываемая строчка на листе чистой бумаги.

Если вычленить из множества ярких событий и лиц одну жизнь, одно лицо, то получится та биография, которая стала уже чуть ли не канонической. Итак, состо-

lib.pushkinskijdom.ru

ятельный дом военного инженера, раннее сиротство, полная воли жизнь необузданной, экзальтированной девочки рядом с обожающими ее четырьмя тетками и отцом; неожиданный приход мачехи, поломавшей привычный уклад дома; протест и побег девочки, чуть не стоивший ей жизни; семь лет в Павловском институте (1866—1893); замужество, рождение сына и тотчас же последовавший отъезд мужа на службу со своим полком в Сибирь; выбор для себя цели и пути — учеба на театральных курсах при Императорском театре. И наконец, ослепительная удача: на одно вакантное женское место в театре выбор падает на нее. Она становится Л. Чарской, артисткой прославленного театра России.

Конечно, на протяжении чуть ли не двадцати пяти лет, описанных в этих книгах, случаются и беды, и несчастья: к примеру, страшная ссора с мачехой или гибель чудесного друга Лиды — Большого Джона, который утонул, спасая других. И все же мир в этих книгах огражден от страданий, здесь царят дружелюбие, понимание, любовь, и самым большим баловнем этой доброты, этого разлитого в природе счастья является, конечно, она, Лида.

На самом деле жизнь была гораздо более жесткой для молодой женщины. Не случайно, оценивая более трезво себя и свои обстоятельства после окончания театральных курсов, Чарская писала: началась жизнь «с ее борьбой, лишениями, частыми ударами, потерями и разочарованиями, с неуверенностью в завтрашнем дне».[1]

Именно за последние несколько лет усилиями разных исследователей стали выявляться более точные, основанные на документах, личных воспоминаниях факты, проливающие свет на жизнь Чарской в дореволюционное время и в гораздо большей степени на годы 1920—1930-е.

Совсем недавно стало известно, что ни в какую Сибирь по долгу службы муж Чарской не уезжал, все оказалось жестче и проще: вскоре после рождения сына они развелись.[2] Совсем иначе выглядит и материальное положение юной матери в свете ее поздних признаний Елизавете Полонской. Из автобиографических повестей мы знаем о благополучном, обеспеченном доме отца Лиды, о том, как после отъезда мужа молодой женщине великодушно и настойчиво предлагают вернуться в родительский дом, быть полностью обеспеченной. И только потому, что ей хочется быть самостоятельной, похожей на товарищей по театральным курсам, она отказывается. А вот как об этом же, со слов Чарской, говорится в воспоминаниях Е. Полонской: только успела она окончить институт, «и сразу же начались все несчастья. Разорился и умер отец, заболела мать. Девочка стала искать работу — переписку, уроки...».[3] Совсем по-разному в повестях и в рассказе Чарской выглядит и начало ее творчества. В повестях все обставлено довольно романтично: ночами, после театральных штудий, когда спят ребенок и няня, ей грезятся образы будущих героинь, фантазия уносит ее то в далекие горы Кавказа, то к событиям недавнего времени, за институтские стены.

На самом деле все было проще и обыденнее. В поисках средств существования, проходя как-то раз мимо издательства «Вольф и сыновья», она решила зайти и спросить, не найдется ли какой-нибудь работы. По счастливой случайности ее принял сам хозяин. Желая убедить его в том, что у нее хороший почерк, она предложила принести и показать ему свой дневник, который вела в институте ежедневно. Так в кабинете Вольфа оказалось десять переплетенных тетрадей, исписанных крупным, аккуратным почерком. Через неделю Лидия получила телеграмму: «Печатаю, даю вам сто рублей гонорара. Книга будет называться „Записки институтки"».[4] Деньги были сразу же отвезены больной матери.

---

[1] *Чарская Л.* Для чего я пишу // Задушевное слово. 1911. № 48. С. 757.

[2] Архивная справка о разводе супругов Чуриловых.

[3] *Полонская Е.* Из литературных воспоминаний / Предисловие и публикация Владимира Бахтина // Час Пик. 1994. 21 сент.

[4] Там же.

lib.pushkinskijdom.ru

Книга имела ошеломляющий успех, вслед за первым изданием Вольф пустил второе и третье, уже ничего не заплатив автору. Так началась литературная карьера Чарской. Следом за первой повестью из года в год «Задушевное слово» печатало ее книги «Княжна Джаваха», «Люда Влассовская», «Белые пелеринки», «Сибирочка», «Лесовичка», «Газават» и т. д.

Есть серьезная неточность, касающаяся биографии Чарской и прозвучавшая в статье В. Шкловского, требующая поправки. В одной из статей, подводя итоги работы детских писателей, Шкловский обмолвился о Чарской, сочувствуя ей по поводу гибели ее сына. «Ее сын, насколько мне помнится, был убит в Красной Армии под Петербургом».[5] Предположение Шкловского уже как официальная версия вошло во многие биографические очерки о Чарской. Между тем на вопрос Е. Полонской о сыне Чарская дала совершенно определенный ответ: «Он на военной службе, на Дальнем Востоке. Пишет редко, — у них столько работы. Если бы он получал жалование, то посылал бы мне, конечно».[6] Слова Чарской полностью подтвердились. Петербургский врач и экскурсовод Л. В. Барон сумел связаться с нашими соотечественниками за рубежом, с проживающей в США харбинской диаспорой. В статье «Потерянная страница»[7] он подробно описал заочную встречу с двоюродной сестрой Георгия Чурилова Ольгой Борисовной Беленковой, племянницей Л. Чарской по второму браку отца. Он получил от нее самые достоверные сведения о смерти Георгия Чурилова (или, как звали его обычно, Юры), случившейся от сердечной болезни в Харбине, где он служил на Китайско-Восточной железной дороге. Они оба, мать и сын, умерли почти одновременно, ничего, конечно, не зная друг о друге.

Еще больше нового, совершенно неожиданного материала открылось сейчас о жизни Л. Чарской в последние два десятилетия — с 1917 по 1937 год. Уже много раз писали о том, как с начала 1920-х годов вошли в обиход по отношению к писательнице все те резкие характеристики, которые дал в статье «Лидия Чарская» К. Чуковский.[8] К ее имени точно прилипли парные эпитеты: «буржуазно-мещанская», «сентиментально-монархическая», «пошло-слащавая» и т. д. Много раз в современных статьях цитировалось и выступление С. Маршака, где было сказано: «„Убить" Чарскую, несмотря на ее мнимую хрупкость и воздушность, было не так-то легко. Ведь она до сих пор продолжает... жить в детской среде, хотя и на подпольном положении».[9] Кстати, хрупкость Чарской была не мнимой, а реальной. «Худая, бледная, в соломенной шляпке с цветами, из-под которой смотрели серые детские глаза» — такой ее увидела Е. Полонская в 1924 году.[10]

А вот о «подпольном положении» следует сказать подробнее. В 1920 году вышла в свет «Инструкция политико-просветительского отдела Наркомпроса о пересмотре каталогов и изъятии устаревшей литературы из общественных библиотек».[11] Согласно этому документу, предлагалось изъять из обращения книги, восхваляющие монархию, церковь, внушающие религиозные представления, книги с чуждыми философскими и историческими взглядами, не удовлетворяющие современным идейным и педагогическим требованиям, сентиментальные и эмоциональные по своей направленности. Список книг, подлежащих изъятию, составлял сам целую книгу: здесь было все, начиная от Аксакова и Андерсена и кончая Флобером и Шекспиром. В последующих изданиях «инструкции» (их было не-

[5] *Шкловский В.* Вместо вступления // Старое и новое. М., 1966. С. 7.

[6] *Полонская Е.* Указ. соч.

[7] *Барон Л.* Потерянная страница // Вечерний Петербург. 1995. 17 апр.

[8] *Чуковский К.* Собр. соч. М., 1969. Т. 6. С. 155, 157.

[9] *Маршак С. Я.* О большой литературе для маленьких // Маршак С. Я. Собр. соч. М., 1971. Т. 6. С. 198.

[10] *Полонская Е.* Указ. соч.

[11] Инструкция библиотечной секции Отдела народного образования. О пересмотре каталогов и изъятии негодной литературы. М., 1920.

lib.pushkinskijdom.ru

сколько) список претерпевал изменения, случались послабления, что-то возвращалось обратно к читателю. Но это не относилось к книгам Чарской. В каждом издании «инструкции» это имя подлежало изъятию — полностью, навсегда. Особенно строгие требования предъявлялись школьной и пионерской организациям. Для устрашения детей на уроках в школах проводились «суды» над Чарской и ее книгами.

И, однако, ее читали. Читали тайно, «подпольно», несмотря на угрозы специальных рейдов: об одном из таких рейдов написал рассказ «Княжна Джаваха» В. Шкловский.[12] Больше того, Чарская попробовала и печататься, конечно под псевдонимом (Н. Иванова), но ничего из этого не вышло. А могло, может быть, и выйти. В книге Н. Полетики «Виденное и пережитое» есть два объяснения, почему Чарская не могла печататься. Когда она пришла получать гонорар, псевдоним ее открыли, а «имя было столь одиозным в партийных кругах», что в конце концов после четырех маленьких книжечек все и кончилось. Но дальше Полетика сообщает факт удивительный. Он решил помочь ей: ведь не умирать же человеку с голоду? Но как? «В молодые годы, — пишет он, — я был начитан в детективе, а в 20-е годы — в „детективе дипломатических документов"». И он подал Чарской совет: «Пусть имя Чарской номинально умрет. Ей следует найти родственника или друга, который будет печатать ее рассказы под своим именем и, может быть, станет иметь „славу" и, конечно, часть гонорара, а настоящий автор — Л. Чарская, не будет нуждаться. Иного выхода я не вижу».[13] По всей видимости, Чарская этому совету не последовала.

Но не только дети поддерживали Чарскую, продолжая любить ее книги и тайно приходя к ней домой. Из публикаций в биографическом сборнике «Лица» уже доподлинно известно, какую заботу и внимание оказывали Чарской члены детской секции Союза писателей. На одном из заседаний 1926 года В. П. Калицкая[14] рассказала о бедственном положении Чарской, которую она посетила: больная туберкулезом, писательница находилась в тяжелом состоянии. Быть может, этот рассказ стал поводом для Ф. Сологуба, решившего морально поддержать больную писательницу: он написал о ней статью. Принесенная в «Звезду» В. П. Калицкой, статья Сологуба вызвала самую гневную реакцию Л. Сейфуллиной и, естественно, была отвергнута.[15]

Но надо представить себе те чувства, которые испытала Л. Чарская, получив от Калицкой рукопись статьи. О ней впервые писал Мастер, писатель особо любимый и почитаемый ею.

Статья Ф. Сологуба интересна не только его позицией по отношению ко всеми гонимой писательнице. Она содержит в себе и ряд острых положений, касающихся и русской литературы и ее критики.

В ответ на статью Сологуба Чарская написала три письма, на последнее Ф. Сологуб, уже совсем больной, незадолго до смерти, ответил ей, и ответ этот, всего из нескольких строк, необычайно важен. Нет, отнюдь не из жалости или из сочувствия дал он определенную оценку творчества Чарской: это была его позиция, его твердое убеждение.

13 декабря 1926 г.

Лидия Чарская — автор многих книг для юношества и для детей. В течение последней четверти века она была очень любима читателями, и ее книги оказывали на юных чрезвычайно большое и весьма полезное влияние. Многих подростков, особенно девочек, книги Л. Чарской приохотили к чтению и к серьезным размыш-

---

[12] *Шкловский В.* Княжна Джаваха // Звезда. 1933. № 3.

[13] *Полетика Н. П.* Виденное и пережитое. Иерусалим, 1982. С. 332—333.

[14] Калицкая Вера Павловна (1882—1951), в первом браке Гриневская, жена А. Грина, принимала особенное участие в судьбе Чарской.

[15] Об этом подробно см.: Лица: Биографический альманах. М.; СПб., 1992. Т. 1. С. 193—197.

lib.pushkinskijdom.ru

лениям о наиболее значительных жизненных вопросах, в ярких картинах ставили перед ними освобождающуюся человеческую личность, стремящуюся к достойной жизни, полную негодования на всякое проявление произвола и находящую в себе верную и крепкую опору в тесно сплоченном товарищеском коллективе.

На всем протяжении русской детской литературы (а быть может, и всемирной) не было писателя, столь популярного среди подростков, как Л. Чарская. Популярность Крылова в России и Андерсена в Дании не достигала такой напряженности и пылкости. И эта популярность была вполне заслужена Чарской. Дети, как и взрослые, любят смешное, но Чарская пришла к ним не для того, чтобы забавлять их, не за тем, чтобы их поучать, не затем, чтобы занимать их праздное воображение никчемными и маловыразительными робинзонадами. Чарская заговорила с ними как с совершенно равными и равноценными ей людьми, заговорила очень серьезно и очень убежденно о людях и событиях, близких им, как и каждому сознательному человеку, обратилась к их совести и самосознанию. С необычайной яркостью, убедительностью и увлекательною страстностью Чарская каждой страницей своих превосходных книг будила в подростках бодрую жизнерадостную уверенность в том, что перед совестью и разумом человека нет разницы между ребенком и взрослыми, слабым и сильным, богатым и бедным, нет национальных преград и тщетны сословные неправые преимущества. Дети и подростки, по самому возрасту своему поставленные, особенно в дореволюционное время, в стесненное и подчиненное положение, не могли не отозваться, со свойственной им чуткостью, на эту пламенную проповедь человеческого достоинства, и, конечно, почему эти книги особенно нравились девочкам: равнозначительность их с представителями более сильного и грубого пола очень ярко демонстрируется Чарской.

Дети и подростки с горячим сочувствием усваивали светлую веру Чарской в наилучшие качества человека, хотя бы и задавленные неправильным воспитанием в семье и школе, рутиной школьного и житейского. Книги Чарской давали им часто возможность следить, как эти наилучшие и наиценнейшие в социальном отношении свойства под влиянием тяжелых потрясений освобождаются и показывают человека в новом, неожиданном свете, во весь рост освобожденной личности. Отзывчивые дети не могли не разделить восторга Чарской перед каждым доблестным и самоотверженным поступком, выводящим человека из свойственного ему эгоизма на путь бескорыстного служения коллективу.

Литературные достоинства книг Л. Чарской, не оцененные, к сожалению, русской критикой, очень велики. Русским художественным языком она владеет с уверенностью большого мастера, и надо обладать чрезмерно большой придирчивостью, чтобы выискать кое-где кое-какую сомнительную неправильность, которая, однако, для внимательного читателя всегда оправдывается эмоциональной насыщенностью ее стремительной речи. Можно даже удивляться тому, как мало заметно в ее книгах, что их писала женщина, столь энергичен и тверд ее стиль, совершенно чуждый свойственной почти всем писательницам нерешительной расплывчатости.

Построение ее рассказов превосходно. И в этом отношении Чарская отошла от разбросанности и неконструктивности большинства писательниц. Течение рассказа развивается естественно, живо, стремительно и не загромождено ничем лишним. Приемы торможения этого стремительного рассказа всегда художественно оправданы и целесообразны. Торможения описанием, воспоминанием, лирическим отступлением, психологическим анализом всегда очень скупы и кратки и даются в меру совершенной необходимости, с точным учетом внимания читателя. Торможения побочными эпизодами всегда совершенно необходимы для наилучшей подготовки внимания к заключительному эффекту того или иного приключения как части целого рассказа. К концу каждой книги приемы торможения, как уже ненужные, оставляются. Поэтому в книгах Чарской нет «пустых» мест, и у


lib.pushkinskijdom.ru

читателя, все равно юного или старого, не является соблазна пропускать страницы или строчки.

Чарская обладает большим умением изображать характеры людей и внешние их приметы. При этом она соблюдает истинно художественную экономию средств. Не расточая лишних слов, она заставляет отчетливо видеть, и каждое изображенное ею лицо с чрезвычайной силой врезается в память. И здесь, как в области языка и конструкции, она показала себя мастером исключительной силы и творческой напряженности.

По условиям дореволюционной цензуры и по требованию алчных до наживы эксплуататоров-издателей, Чарской приходилось иногда портить свои книги кое-какими патриотическими и шовинистическими ненужностями. Но ведь эти пятна легко отпадают, не на них шла к этим книгам юная отзывчивая читательская масса, не они заражали ее пафосом борьбы и освобождения. Показательна в этом отношении историческая повесть «Газават». Никакие пятна не могут при чтении этой книги затмить горячего сочувствия русских людей к маленьким кавказским народностям, героически боровшимся против царского военного могущества. Книги Чарской, что бы о них ни говорили критики, педагоги и родители, рождали в подростках высокие гражданские чувства и готовность их к приятию нового строя. Можно с большим убеждением сказать, что Чарская была одним из лучших предвестников надвигающейся революции. Книги Чарской, если бы они были разрешены к печатанию и распространению, были бы и теперь наилучшим чтением для подростков.

Понятно недоброжелательное отношение русской критики к Лидии Чарской. Уж слишком не подходила она к унылому, ноющему тону русской интеллигентской литературы. Чеховские настроения, упадочные фантазии, декадентские и футуристические странности, болезненные уклоны, свойственные дореволюционной буржуазии и интеллигенции, — от всего этого было далеко жизнерадостному, энергичному творчеству Чарской. Русская художественная литература на все лады тянула одну и ту же волынку: «Мы с тараканами», а Чарская уверенно говорила подросткам: «А мы хотим великих дел, подвигов, опасностей, катастроф во имя высшей социальной справедливости». Критика не поняла Чарскую, увидела в ней только восторженность, не угадала смысла этой восторженности и легкомысленно осудила одно из лучших явлений русской литературы.

Понятно такое отрицательное отношение педагогов и родителей к сочинениям Чарской. Каковы бы ни были убеждения взрослых людей в области социальных отношений, и какие бы просвещенные и превосходные мысли ни высказывали они о детях, на деле почти всегда дети и взрослые — два лагеря, находящиеся или в открыто враждебных или, по меньшей мере, не вполне дружеских отношениях, и это было неоднократно показано Чарской. Взрослые, что бы они ни говорили о детях, про себя смотрят на детей как на существа подозрительные, нуждающиеся в воспитании, а нередко и в исправлении. Чарская имела большую дерзость сказать, что дети не нуждаются ни в воспитании, ни в исправлении от взрослых, что настоящее воспитание и, в случае надобности, исправление, они получат в другом, более надежном месте, получат только в товарищеском единении. И еще большую дерзость, — хотя, конечно, после Льва Толстого и не новую, — учинила Чарская, показавши, как и сами взрослые воспитываются и исправляются детьми. Кроме благонравных и милых родителям и педагогам словечек вроде: — Прости, мамочка! — эти взрослые люди могли вычитать у Чарской и такие словечки: — Прости, деточка! — этих двух дерзостей педагоги и родители не могли и не могут простить Чарской.

А сами дети все это воспринимали, конечно, по милой наивности своей, не как дерзости, а как высокую и житейскую правду. Ни лицемерию, ни хулиганству они у Чарской не учились.[16]

---

[16] ИРЛИ. Архив Ф. К. Сологуба (Тетерникова). Ф. 289. Оп. 1. Ед. хр. 571. В рукописи названия у статьи нет.

lib.pushkinskijdom.ru

## Письма Л. Чарской Ф. К. Сологубу

10.XII. 26 г. Глубокоуважаемый Федор Кузьмич. Позвольте мне от всего сердца поблагодарить Вас за Ваше внимание ко мне, за Вашу заботу, за присланную мне с Верой Павловной помощь.[17]

Я до такой степени тронута и смущена ею, что не сумела выразить словами того чувства глубокой, искренней признательности, которое охватывает все мое существо. Большое, большое, сердечное Вам спасибо, глубокоуважаемый Федор Кузьмич!

Меня особенно тронуло то, что в настоящее время материальные обстоятельства даже такого большого, мирового писателя, каким являетесь Вы, не могут быть блестящими и Вы урываете от себя, чтобы помочь нуждающемуся скромному товарищу по перу.

А кого так чтишь и любишь, чье перо, чей талант так страстно вдохновлял, направлял к творчеству, того так хочется видеть довольным, здоровым, счастливым и никогда не нуждающимся ни в чем, ни в чем.

Получив Ваш подарок, я в буквальном смысле этого слова ошалела. Думала ли я когда-нибудь, влюбленная в Ваш исключительный талант, черпавшая в нем свое вдохновение и не смевшая подумать даже о знакомстве с Вами — своим любимым автором, что получу от него поддержку в виде съестных припасов в самое тяжелое для меня время?

Спасибо Вам еще раз за все.

И за то, что дали возможность повидать Вас у Веры Павловны, и за то, что так сердечно отнеслись к моему наболевшему вопросу о персональной пенсии в связи с письмом к А. В. Л-му.[18] Наверно, тогда у В. П., в субботу, я по своей одичалости и застенчивости, наговорила того, что не следует, но прошу Вас верить мне, глубокоуважаемый Федор Кузьмич, что я всегда искренна, пусть даже и во вред себе.

И в письме к Л-му осталась такою же, написала всю правду о себе. Если бы только он захотел меня понять.

Шлю Вам мой горячий привет с таким же пожеланием здоровья, благополучия, всего самого приятного и радостного.

С глубоким почтением и преданностью.

Лидия Чарская[19]

17.I. 1927 г.

Глубокоуважаемый и горячо почитаемый Федор Кузьмич.

Разрешите мне от всего сердца поблагодарить Вас за Вашу гениально-мудро-талантливую статью обо мне, переданную мне вчера В. П. Калицкой для прочтения. У меня не хватает слов, которыми я смогла бы выразить Вам мою искреннюю горячую благодарность.

Я прочла эти для меня ни с чем не сравнимые страницы несколько раз подряд, переписала их и опять читала без конца. Я — религиозный человек и от души говорю, как буду говорить до самого моего последнего вздóха: награди Вас Господь за все, за все, сделанное Вами для меня.

Я понимаю отлично, что движимый великодушием и желанием спасти меня из когтей нужды Вы Вашим великолепным пером умышленно сгустили краски и выделили мое скромное дарование. Но дай же Вам Бог всего лучшего за это. М. б. эти чудные строки ни с чем не сравнимого для меня, как и для целой громадной

---

[17] Речь идет о посылке с продуктами, посланной через Калицкую.

[18] Речь идет о А. В. Луначарском.

[19] ИРЛИ. Архив Ф. К. Сологуба(Тетерникова). Ф. 289. Оп. 3. Ед. хр. 725; эти же сведения относятся к двум следующим письмам Чарской.

lib.pushkinskijdom.ru

аудитории Ваших почитателей-ц, дошли бы до сердца тех, от кого зависит мое благополучие.

Господи, я даже не верила своим глазам, читая Вашу чудесную статью обо мне, заживо замурованной и растерявшей за годы нужды и болезни все свои скромные ценности. Если бы статью обо мне написал кто-либо из обыкновенных писателей, даже крупных, клянусь Вам, я бы не была так счастлива.

Но написали Вы, тот, кому я обязана своими лучшими книгами, своим былым вдохновением, тою бессмертной красотой, которую Вы бросили в мою душу Вашими Навьими чарами, Мелким Бесом, Вашими классическими сказками, всем Вашим исключительным высокоталантливым творчеством, давшим Вам такое огромное, мировое имя.

Для меня, как и для большинства, Федор Сологуб — гений, наша гордость, наша слава. И я твердо верю в то, что Ваше невольное молчание, вынужденное, очень тяжелое для нас, разрешится в конце концов с такой потрясающей силой, с таким ослепительным блеском, которые поражают нас, Ваших читателей (а нам нет ни числа, ни счета!), как это было в эпоху Ваших несравненных периодов вдохновения.

Простите меня за то, что так смело пишу Вам, но дети и обреченные говорят, должны говорить правду. Обладая детской, наивной душой и смертельным недугом, ведущим меня медленным, но верным шагом к могиле, я разрешила себе позволить эту радость сказать обожаемому автору то, что не решалась, не смела выразить, когда зачитывалась Вашими дивными книгами.

Сейчас у меня активный процесс в легких, из-за которого я не могу даже лично поблагодарить Вас за Вашу изумительную статью. Да и дикая застенчивость помешала бы мне сделать это. Верите ли, глубокоуважаемый Федор Кузьмич, что горела от восторга и стыда, читая Ваши драгоценные для меня строки.

Вы поймете почему, Вы — насквозь видящий душу человека. Спасибо Вам бесконечное, никогда неиссякаемое в моей душе спасибо за то, что Вы дали мне этот сказочный, волшебный сон, эту ни с чем не сравнимую радость, такую блаженно-острую, такую прекрасную, врезающуюся ярким ослепительным светом в кошмарно-темный сумбур моих последних лет.

Всем моим существом желаю Вам здоровья, благополучия, счастья.

Всегда искренне преданная, признательная без конца
и глубоко почитающая Вас

Лидия Чарская

Если когда-нибудь напечатается что-нибудь из моих рукописей для подростков, с Вашего разрешения беру псевдоним Луначарская.[20]

2.VII.27

Глубокоуважаемый и бесконечно дорогой нам Федор Кузьмич.

Вчера получила грустную для меня весть о Вашем недомогании и спешу выразить мое искреннее и глубокое сожаление по поводу Вашей болезни. Не сочтите меня неискренней и сентиментальной, глубокочтимый мною Федор Кузьмич, но я горячо молю Бога о Вашем скорейшем и полном выздоровлении. Сейчас, тоже больная (я вскоре после нашей встречи у В. П. Калицкой слегла с обычным активом в легких и пролежала до поздней весны) и только сейчас начала подкрепляться на чистом деревенском воздухе в глуши псковских лесов, куда попала благодаря О. И. Капица,[21] устроившей мне при помощи друзей и читателей эту поездку.

---

[20] На полях с правой стороны.

[21] Капица Ольга Иеронимовна (1866—1937) — выдающийся знаток и исследователь детского фольклора, педагог, создатель уникальной научной библиотеки детской литературы при Педагогическом институте им. А. И. Герцена; мать академика Петра Капицы.

lib.pushkinskijdom.ru

Как я была бы счастлива, если бы знала, что Вы, глубокоуважаемый Федор Кузьмич, чувствуете себя лучше в данное время и отдыхаете в Вашем любимом Детском Селе (чуть-чуть не написала его по-прежнему). Я много, много думаю и говорю о Вас с мужем,[22] таким же горячим Вашим почитателем, оба мы от всей души желаем Вам поскорее поправляться и шлем наш искренний, горячий привет.

С глубоким почтением
всегда признательная Вам

Лидия Чарская

## Письмо Ф. К. Сологуба Л. Чарской

29.VII. 1927 г.

Глубокоуважаемая Лидия Алексеевна.

Я получил Ваше письмо от 2.VII с. г. и наконец собрался ответить Вам на него, равно как и на другое письмо, мною ранее от Вас полученное.

Мне хочется Вам сказать, что мой отзыв является вполне искренним и правдивым выражением моего мнения о Вас и Вашей литературной работе: именно Вы и есть такая писательница, о какой я говорю в своей статье, — прошу принять это без ограничения.

[приношу Вам глубокую][23]

Благодарю Вас и Вашего мужа за теплые чувства симпатии ко мне и за заботу о состоянии моего здоровья. К сожалению, оно оставляет желать многого: до сих пор болезнь держит меня в постели и лишает возможности работать.

С дружеским приветом

Ф. Сологуб[24]

* * *

Когда эта статья была уже написана, произошла встреча, о которой невозможно не рассказать. Прочитав статью Льва Барона о его разысканиях, связанных с сыном Чарской Георгием Чуриловым, с нами захотели встретиться две женщины: у них были важные сведения о Чарской, вернее, о ее могиле. Уже теперь всем известно (вопреки сведениям в Краткой литературной энциклопедии, похоронившей Чарскую под Адлером), что могила писательницы находится на Смоленском кладбище, неподалеку от часовни Ксении Блаженной. В предисловии к публикации воспоминаний Е. Полонской В. Бахтин указал на то, что Чарскую хоронил Литфонд. В это трудно было поверить: в 1937 году поставить на могиле отвергнутой властью писательницы большой ажурный посеребренный крест, соорудить прекрасную ограду, разместить медные дощечки с выгравированными ее стихами?.. Естественно, возникло убеждение, что эту последнюю дань писательнице

---

[22] О своем втором муже Чарская рассказала Е. Полонской. «Немного стесняясь, Лидия Алексеевна призналась, что он моложе ее». Ему так нравились ее книги, что он нашел адрес писательницы через адресный стол и пришел к ней, «стал ходить постоянно, и они обвенчались». Муж Чарской был где-то мелким служащим, зарплата его была ничтожна, да и сам он тяжело болел. Однако из многих источников известно, что последние долгие годы Чарская была одна. Это подтверждается и воспоминанием жительницы Петербурга Нины Николаевны Сиверкиной. Они жили в одном доме и были знакомы. Сиверкина хорошо помнит, что в маленькой квартирке Чарской, кроме нее, никого не было. Помнит она и скромные похороны писательницы. Нине Николаевне было тогда тринадцать лет, но память ее сохранила и внешность Чарской, и подробности ее жизни.

[23] Зачеркнуто.

[24] ИРЛИ. Архив Ф. К. Сологуба (Тетерникова). Ф. 289. Оп. 2. Ед. хр. 14.

lib.pushkinskijdom.ru

отдали ее друзья, среди которых были и Калицкая, и Е. Данько, и М. Зощенко, и его жена, и О. И. Капица. Так казалось нам.

И вот все оказывается совсем не так. Рассказывает Клавдия Ефимовна Калабина. Она знала эту могилу с 1938 года. Там был только небольшой бугорок, деревянный крест и скамеечка. На Смоленское кладбище Клавдия Ефимовна ходила часто, и пришлось ей быть там весной 1942 года. У могилы Чарской сидел мужчина, представительный, высокий, и, обнаружив рядом слушательницу, стал говорить о Чарской: какая она была женщина, какой чудный человек. Он высказал мысль — разве может быть ее могила без ограды? С человеком этим больше Клавдия Ефимовна не встречалась, а в 1943 году появилась ограда. Крест установлен после войны. Тогда чистили кладбище, и была там замечательная уборщица — Вера Ивановна. По ее просьбе подобранный где-то крест сбросили с машины около могилы Чарской и установили его, и все остальное сделали: стол, и стихи на дощечках — это уже было делом рук Елены Евгеньевны Меделяевой, второй нашей собеседницы. Она ненамного позже присоединилась к постоянным посетителям могилы Чарской, но свою прекрасную лепту внесла.

И еще одну историю рассказала Клавдия Ефимовна. В середине 60-х годов она встретилась на могиле Чарской с «чужой» по виду женщиной. Это оказалась подруга Тани Суровой, жены Георгия Чурилова. Уже тогда, намного раньше, чем мы, Клавдия Ефимовна узнала из рассказа американки о судьбе сына Чарской, работавшего на КВЖД и умершего в Харбине. Вероятно, поэтому так откликнулись приятельницы на статью Льва Барона.

*Е. Р. Пономарев*

## ОТЗЫВЫ СОВРЕМЕННИКОВ О КНИГЕ И. А. БУНИНА «ОСВОБОЖДЕНИЕ ТОЛСТОГО»

Книга «Освобождение Толстого» вышла в Париже в 1937 году отдельным изданием. Ему предшествовали очерк о личных встречах Бунина и Толстого, опубликованный в 1927 году в 32-й книге «Современных записок» (ставший VI главой «Освобождения Толстого»), и несколько газетных публикаций (отрывков из книги). Книга стала событием в литературных кругах русской эмиграции.

Обзор появившихся рецензий в России не предпринимался, хотя некоторые литературоведы не обошли их вниманием.[1] Для изучающих творчество Бунина особенно интересны рецензии с его пометами, присланные в Москву В. Н. Муромцевой-Буниной и хранящиеся в РГАЛИ (вместе с рецензиями на «Освобождение Толстого» — две рецензии на очерк о Толстом 1927 года).[2] По отметкам Бунина любопытно проследить, с какими мнениями он соглашался, что, напротив, вызывало его раздражение, каких критиков он считал наиболее чутко уловившими его творческий замысел. Иначе говоря, это как бы «рецензии на рецензии».

В числе рецензентов были известные поэты и писатели: Г. В. Адамович,[3] М. А. Алданов[4] (друзья Бунина), В. Ф. Ходасевич,[5] культуролог П. М. Бицил-

[1] См., например: *Бабореко А. К.* И. А. Бунин о Л. Н. Толстом (по его письмам и воспоминаниям современников) // Проблемы реализма. Вологда, 1979. Вып. VI. С. 165—178.

[2] РГАЛИ. Ф. 44. Оп. 2. Ед. хр. 149.

[3] *Адамович Г.* Литературные заметки. Ив. Бунин. «Освобождение Толстого». Париж, 1937 // Последние новости. 1937. 23 сент. № 6025. С. 3. См. также: *Адамович Г.* Одиночество и свобода: Литературно-критические статьи. СПб., 1993. С. 66—70.

[4] *Алданов М.* Иван Бунин. «Освобождение Толстого» // Современные записки. 1937. Кн. 64. С. 464—467.

[5] *Ходасевич В.* Книги и люди. «Освобождение Толстого» // Возрождение. 1937. 1 окт. № 4099. С. 9.

lib.pushkinskijdom.ru

ли,[6] литературные критики П. Пильский[7] и Н. Резникова.[8] Все рецензии в целом были положительными.

Бунин внимательно следит за своим успехом и выделяет в прочитанных рецензиях фразы, подобные следующей: «В только что вышедшей книжке „Современных записок" внимание прежде всего останавливается на воспоминаниях Бунина о Толстом» (анонимная рецензия на очерк — «Современные записки», 1927; дата «1928», поставленная вверху листа чернилами, ошибочна). Однако замысел книги не был глубоко понят ни одним из авторов. Так, Адамович писал: «Не совсем ясно у Бунина, в чем именно „освобождение"». Ему вторит Алданов: для него не ясна «основная мысль, связанная с заглавием» (против этих слов Буниным поставлен знак вопроса). Ту же мысль выделяет Бунин в рецензии Ходасевича: в первых пяти главах автор книги пытается представить Толстого «постигшим и осуществившим в жизни какую-то мудрость ⟨...⟩ Есть немало верных замечаний и в этой части, но в целом она малоубедительна», противоречит образу Толстого в последующих главах.

Наиболее близко к пониманию основной мысли книги подошел П. М. Бицилли.[9] Тема книги — истолкование последнего этапа жизни Толстого, «ухода». Это «освобождение» не от бытовых мелочей, а «освобождение от смерти». Бунин создает не биографию, а легенду Толстого, его мифический образ, очищенный от всего случайного. Толстой предстает как воплощение определенной идеи. Вся его жизнь — цепь последовательных уходов; проследить ее и пытается Бунин.

Толстой, по мысли Бицилли, сочетал в себе Будду и св. Франциска Ассизского, далеких друг от друга: Будда освобождается от «проявлений» (реального), для Франциска же Бог жил в этих «проявлениях». На каждом этапе жизненного пути Толстой останавливался на перепутье: либо путь Будды, либо путь св. Франциска. Это раздвоение не до конца понято Буниным, поэтому, отмечая сильное влияние Шопенгауэра на Толстого, Бунин молчит о влиянии Руссо. Конфликт Шопенгауэра и Руссо тот же, что Будды и св. Франциска. Человеческое сознание на протяжении веков требует синтеза этих двух путей. Толстой не достиг его, но Бунин показал, что он шел к этому.

Общее утверждение рецензентов: в книге нет «точного определения Толстого». По замечанию Петра Пильского, Толстой «весь в кажущихся противоречиях». Г. В. Адамович развивает эту мысль. Фраза из «Войны и мира»: «Он понимал это не разумом, а всей жизнью» — точно определяет смысл произведения Бунина. «Оттого впечатление от этой книги двоится: с одной стороны, рассудок несколько озадачен зыбкостью предлагаемого истолкования, с другой — чутье обезоружено правдивостью постижения ⟨...⟩ почти все построение бунинской книги обращено ⟨...⟩ к обоснованию слов Софьи Андреевны, сказанных ею незадолго до смерти: „Сорок восемь лет прожила я со Львом Николаевичем, а так и не узнала, что он был за человек"». В. Ф. Ходасевич полагает, что эти слова могли бы быть эпиграфом книги. Бунин, по его мнению, делает работу, обратную исследовательской: не

---

[6] *Бицилли П.* Иван Бунин. «Освобождение Толстого». IMCA-Presse. Париж, 1937 // Русские записки. 1938. № 4. С. 198—200.

[7] *Пильский Петр.* Толстой в жизни и перед смертью: О новой книге И. Бунина «Освобождение Толстого» // Сегодня. 1937. 24 авг. № 231. С. 2.

[8] *Р[езникова] Н.* Иван Бунин. «Освобождение Толстого» // Рубеж. 1938. № 19. С. 37.

[9] Бунин положительно отозвался о статье Бицилли о Толстом, напечатанной в «Современных записках» в 1928 году (кн. 36). В письме без даты (вероятно, сентябрь 1937 года) он просит Бицилли написать рецензию на «Освобождение Толстого». Ранее, в письме от 16 августа 1937 года тому же адресату Бунин писал: «⟨...⟩ кому нужно то, что в ней (книге. — *Е. П.*) говорится? Равнодушному ко всему на свете Адамовичу? На все на свете кисло взирающему Ходасевичу? Всему на свете едко улыбающемуся внутренне Алданову? Очень благодарю Вас за Ваши добрые слова» (*Мещерский А.* Неизвестные письма Бунина // Русская литература. 1961. № 4. С. 156).

lib.pushkinskijdom.ru

распределяет черты Толстого согласно установленной схеме, а стремится слить их воедино.

Такая позиция влечет за собой, по мнению большинства рецензентов, полемику практически со всеми работами о Толстом. Против фразы Алданова о том, что ему не ясна сущность спора с ним и Маклаковым, Бунин ставит вопросительный знак. Адамович пишет: «Ведя открытую полемику с Алдановым и Маклаковым, Бунин втайне спорит не только с ними, а и с Мережковским и Горьким, и в особенности с ⟨...⟩ бесчисленными любителями готовых формул ⟨...⟩». О том же говорит Бицилли: Бунин пересматривает все опыты дать «формулу» Толстого, показывая их фальшь и односторонность. Он сознательно воздерживается от «формул», подобно самому Толстому.

Вопрос о полемике с Горьким, с его очерком «Лев Толстой»,[10] возник еще в 1927 году, после появления воспоминаний Бунина о встречах с Толстым. В анонимной рецензии было отмечено противоречие между словами Бунина — «большой седобородый старик» — и Горького — «маленький старичок». Это место выделено Буниным (писатель всегда настаивал на отделении истинного образа Толстого от ложных домыслов). Автор рецензии говорит, что прав Бунин, а Горький считал Толстого маленьким, поскольку был намного выше его. В рецензии на «Освобождение Толстого» М. Алданов сравнивает книгу Бунина с очерком Горького. Он приводит цитату из письма Горького Б. М. Эйхенбауму, против которой Бунин ставит помету «NB!»: «Подлинная драма Л. Н. была в непримиримой борьбе его прекрасного таланта с умом его — сравнительно небольшим, очень назойливым и суетливым». (Г. Адамович в рецензии отмечает, что Бунин считает толстовский ум «совершенно необыкновенным». Толстой не был умен в том смысле, в каком был умен Кант, но в понимании всего, что можно подвести под понятие «жизнь», ум Толстого был беспримерен.) Бунин подчеркивает слова Алданова о том, что в суждениях Горького есть нечто «нестерпимо развязное». Рядом с предположением автора рецензии, что развязность присутствует по каким-то побочным соображениям, Бунин пишет: «Нет, просто по хамской наглости». Рядом же со словами Алданова о том, что Бунин «едва ли справедливо» называет воспоминания Горького лживыми, рукой Бунина написано: «Вполне справедливо».[11]

Все без исключения рецензенты признавали сочинение Бунина «правдивейшей книгой» (П. Бицилли) о Толстом. М. Алданов и В. Ходасевич считали наилучшей частью книги VI главу — личные воспоминания Бунина. Они отмечали, что Бунин своей изобразительной силой «утраивает ценность» чужих воспоминаний (Е. М. Лопатиной).

Рецензенты отмечают наличие в книге свойственного мировоззрению Бунина смешения буддизма и христианства (Бицилли, Ходасевич, Н. Резникова); Адамович добавляет сюда пантеизм. Ходасевич считает это смешение главным недостатком книги (этот абзац выделен Буниным); Н. Резникова утверждает, что для того, чтобы согласиться с Буниным, нужно разделять его веру в «цепь существований». Бицилли же считает такое соединение мировоззрений верным в книге о Толстом. Адамович согласен с Бицилли: Толстой в книге Бунина не искажен. Другая осо-

---

[10] Полный текст очерка впервые опубликован: *Горький М.* Воспоминания. Berlin, 1923.

[11] В письме к Г. Адамовичу от 15 декабря 1947 года Бунин ругает его за похвалу (в статье 1937 года) воспоминаниям Горького, «лживость, топорная брехня которых достойна рваных ноздрей и каторги». В письме от 16 декабря 1947 года он приводит примеры очевидной для него лжи: Горький вкладывает в уста Толстого несвойственные ему выражения. Лживы якобы сказанные Толстым о Чехове слова: «Ходит, как барышня». Вопреки словам Горького, Чехов никогда не «робел». Эта ложь нужна Горькому для поддержания сочиненного им мифа — противопоставления своего «нахрапа», «челкашизма» выдуманной им «тихости», «грусти» Чехова. Слова же Толстого, якобы сказанные Горькому: «Вы — романтик», нужны ему для самооправдания, так как он не нравился Толстому (*Бунин И.* Письма к Г. Адамовичу // Новый журнал. № 110. С. 163—165).

lib.pushkinskijdom.ru

бенность мировоззрения Бунина отмечена в рецензии на очерк: впервые прочитывая Толстого, Бунин «ощущал радость встречи с чем-то давно знакомым». Это бунинская концепция памяти.

В рецензии на очерк 1927 года Бунин выделяет два места, связанных с темой смерти: цитируемые из воспоминаний слова Толстого «Смерти нет», сказанные о недавно умершем сыне Ванечке, и пересказ эпизода, когда Бунин плачет об умершем Толстом.

К рецензиям, присланным В. Н. Буниной, приложена статья Леонида Галича «Бунин о Толстом» (1949).[12] Бунин отмечает в ней утверждение, что он в «Освобождении Толстого» повторяет мысль Достоевского, что только «выродившемуся» открываются подлинные глубины бытия. Бунин действительно ценил эту мысль, сформулированную им еще в рассказе «Петлистые уши» (1916), однако сопоставление с Достоевским вряд ли доставило ему удовольствие (Достоевского Бунин, по его неоднократным признаниям, «ненавидел»). Выделена также фраза о том, что одной из ценностей книги является доказательство «наличия подсознания у Толстого» (слово «подсознания» подчеркнуто).

Пометы И. А. Бунина на полях рецензий, как правило, касаются не концепций статей, а отдельных высказываний, «мелочей». В этом проявилась характерная черта мышления писателя — обращать внимание на частности, из которых складывается целостная картина.

---

[12] *Галич Л.* Бунин о Толстом // Воскресенье. 1949. 13 марта.

lib.pushkinskijdom.ru

# ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

*А. А. Алексеев*

## «ТЕКСТОЛОГ-КВАНТИФИКАТОР» И ИНДИВИДУАЛЬНО-АВТОРСКИЙ СТИЛЬ*

Большой коллективный труд выполнялся группой из шести авторов под руководством Л. В. Милова на кафедре исторического источниковедения Московского университета в течение двадцати лет и издан на средства Российского Фонда фундаментальных исследований. Он состоит из тринадцати очерков, посвященных установлению авторства сравнительно большого круга средневековых славяно-русских текстов, а также «Писем к Фалалею» и «Деревенского зеркала», созданных в XVIII веке. Очеркам предшествуют две статьи, описывающие теоретические основы коллективной работы и логико-математический аппарат.

Из первой статьи «Основные принципы разработки методики определения структуры авторского стиля. История вопроса» мы узнаем, что установлению авторства древнерусских текстов препятствуют следующие причины: 1) авторское начало в ту эпоху «поглощалось традиционными книжными приемами», 2) обилие цитат лишало текст индивидуальных черт, 3) существование литературного этикета вело к господству художественных стереотипов, 4) при переписке текста он подвергался изменениям (с. 5—6). В конце статьи снова отмечается, что древнерусский текст следует понимать как итог «коллективного творчества» и что для него характерны «стилистические и жанровые трафареты» (с. 25).

С этими положениями нельзя не согласиться. Но от того, кто, перечислив их, берется все же за выявление индивидуально-авторского стиля, хотелось бы услышать, что же делать в этой сложной ситуации. Какие черты характеризуют индивидуально-авторский стиль в древнерусскую эпоху? Возможно ли в принципе сколько-нибудь надежное установление авторства для средневековой эпохи на основе языка и стиля? Каковы пути снятия или преодоления перечисленных трудностей, в частности текстологических?

На эти вопросы читатель книги получает следующие ответы. Во-первых, «могучее, активное, а иногда и чисто ментальное стремление исследователей к выявлению вопроса: кто писал тот или иной текст, пожалуй, никогда не ослабнет, ибо это стремление буквально бессмертно» (с. 6). Во-вторых, «единственный путь к плодотворной разработке проблем атрибуции сводится к выявлению подсознательных особенностей языка какого-либо автора, т. е. таких элементов авторской манеры повествования, которые присутствовали бы непременно и в любом тексте нарративного жанра» (с. 7, то же на с. 23). В-третьих, «фундаментальные, глубинные структуры текста» менее всего поддаются «редакторским вторжениям, произволу переписчиков и т. п.» (с. 25).

Кажется, что ответы эти слишком просты сравнительно со сложностью вопросов. Ведь стремление создать perpetuum mobile тоже «буквально бессмертно», но это ни к чему не обязывает академическую и университетскую науку. Ни Л. В. Милов, ни один из его сотрудников не указали, чем отличаются «подсознательные особенности» в языке какого-либо автора от «особенностей сознательных». Может быть, некоторые из предложенных в книге подсчетов (о которых речь ниже) охватывают не только «подсознательные особенности», но касаются и чего-то другого? Если правы авторы этой монографии и «фундаментальные, глубинные структуры текста» не поддаются «редакторским вторжениям, произволу переписчиков», то «текстолог-квантификатор» (выражение Л. В. Милова, с. 11) со своими простыми количественными приемами делает излишней на путях открытия архетипа всю традиционную текстологию, которая свои скромные результаты добывает поистине титаническим трудом. О таком открытии следовало бы кричать во всеуслышание, а не обмолвиться вскользь.

Каждый из тринадцати очерков, включенных в книгу, состоит из двух частей: в первой дается историографический обзор научной литературы, посвященной данному автору, во второй методом «квантитативной текстологии» отыскивается автор тех или иных текстов. Работая над историографическими очерками, авторы книги должны были бы обратить внимание на то, что автор средневековых текстов может быть надежно определен лишь на основе исторических данных. Либо автор сам называет себя в источнике,

---

* От Нестора до Фонвизина: Новые методы определения авторства / Под ред. чл.-корр. РАН Л. В. Милова. М., 1994. 443 с.

lib.pushkinskijdom.ru

либо заглавие источника приводит имя автора, либо на авторство указывает другой надежный источник, либо некоторые особенности содержания делают вероятным или несомненным авторство известного лица. Доказательство авторства на основе лингвистических параметров крайне редко применяется в истории науки, оно малоубедительно для текстов современных и почти лишено надежности для древних текстов. Стоит принять во внимание хотя бы то, что «Слово о полку Игореве» датируется некоторыми специалистами, вовсе не лишенными профессиональных достоинств, концом XVIII века, или вспомнить споры о месте и времени перевода «Хроники Георгия Амартола» — и станет понятно, как неубедительны лингвистические аргументы. Уже по одному этому вызывает сомнение плодотворность использования лингвистической статистики для определения авторства: от количественного подсчета таких текстовых элементов, интерпретация которых не является однозначной, надежность окончательных выводов не увеличится.

Как и все в культуре, формы авторства имеют исторический характер, в наибольшей степени они зависят от жанровых свойств господствующих в ту или иную эпоху текстов. Если штамп, трафарет, locus communis для современного романа явление совершенно нежелательное, то в средневековом житии или гомилии этот литературный прием использовался со специальной смысловой и стилистической нагрузкой. Авторы книги повторяют ставший расхожим тезис об этикетности древнерусской литературы, но очерк о Кирилле Туровском озаглавлен «Творец или компилятор?!». Следовательно, отказаться от современных воззрений на авторство они не в состоянии. Поэтому проблема авторства в древнерусский период не была поставлена и сформулирована в этой книге с необходимой полнотой, отчего надежность исследовательского метода, конечно, не выиграла.

Сам метод статистического исследования выражается в следующей процедуре: берутся два текста — один из них принадлежит известному автору, другой относится к числу сомнительных. В обоих текстах выделяются отрывки определенной длины, в них по отдельности подсчитывается количество единиц разных грамматических категорий, отмечается частотность в соседстве двух различных категорий. Например, в одном из отрывков «Слова» митрополита Илариона более десяти раз за существительным в творительном падеже непосредственно следует другое существительное в творительном падеже, к полному прилагательному в родительном падеже примыкает существительное в родительном падеже, после наречия находится глагол в аористе, а за ним — частица *ся* (с. 355, граф № 2.7). Согласно теории, два текста принадлежат одному автору, если в них синтаксические последовательности такого рода тождественны, или разным, если сходства в последовательности нет.

Процедура исследования усложняется тем, что из каждого текста берется по возможности несколько отрывков, иногда они частично перекрывают друг друга; в одних случаях подсчитываются только знаменательные части речи, в других случаях — все лексико-грамматические категории без исключения. Результаты исследования представлены в виде *графов*, на которых грамматические формы обозначены цифрами, стрелки соединяют цифры друг с другом и указывают на последовательность их появления в тексте. Кроме того, подсчитывается степень общности у разных графов грамматических категорий и синтаксических связей.

Метод исследования восходит к работам лингвиста Б. В. Сухотина, который таким путем изучал характер синтаксических связей в предложении.[1] Но в данном случае анализ обращен исключительно на *последовательность частей речи* в тексте, так что синтаксические связи между элементами текста освобождаются от всякого содержания (связи, например, бывают атрибутивными, предикативными и т. п.), фиксируется всего лишь факт физического следования друг за другом определенных грамматических единиц. Инверсии и случаи дистактного (дистантного) расположения семантически связанных между собою слов в поле зрения исследователей, таким образом, не попадают.

Нет решительно никаких оснований соглашаться с авторами книги в том, что этим путем они вскрывают «формальные глубинные структуры общеречевого плана» (с. 22). При отсутствии в русском, древнерусском и церковнославянском языках фиксированного порядка слов, данные «структуры» никоим образом не являются *формальными* и во всяком случае они *поверхностные*, поскольку лишены какой-либо семантики, составляющей сущность всех *глубинных* структур.

Нет решительно никаких оснований соглашаться с авторами книги в том, что последовательность грамматических категорий в произведении письменности отражает «подсознательные особенности авторского текста» (с. 23). Возможно, что такого рода постулат нуждался бы в проверке применительно к известному числу текстов эпохи постреализма, когда вошли в употребление приемы субъективной стилистики, но для древнерусских текстов, опирающихся на систему *объективных стилистических норм*, такое допущение неприемлемо. Можно было бы выявить, пожалуй, предпочтительность для некоторых авторов тех или иных синтаксических построений при начале абзаца, при введении цитаты или прямой речи, при введении перечней и перечислений, при завершении

---

[1] *Сухотин Б. В.* Исследование грамматики числовыми методами. М., 1990.

lib.pushkinskijdom.ru

известных построений, но эти локально ограниченные синтаксические последовательности и цепочки не могут быть выявлены при подсчетах, опирающихся на механическое членение текста. Хороший филологический анализ требует более тонких инструментов, чем современный компьютер, на который только и возлагает надежду «текстолог-квантификатор».

Не вызывает сомнений, что последовательность грамматических категорий в развертывании речевого потока отражает прежде всего содержание текста, хотя и это отражение не является совершенно зеркальным. Авторам книги нередко приходится и самим убеждаться в том, что определенное языковое сходство двух текстов возникает под влиянием образца или отражает давление жанра (ср. такого рода признания на с. 19—20). Кроме того, одно и то же содержание может быть передано различными языковыми средствами без заметных стилистических различий. Например, в тексте могут заменять друг друга причастие и глагол (помысли : помысливъ), могут взаимоменяться имперфект и аорист (сѣдяше : сѣде), могут добавляться слова (Христосъ : Христос со ангелы), может меняться порядок слов (взяша и мертва мняще : взяша мняще и мертва), может меняться конструкция (оставиша и живного : оставиша и оле жива) и т. д. Все эти перемены отражаются на количестве грамматических категорий и их последовательности, ими отличаются друг от друга различные списки одного и того же текста, лишь в очень немногих случаях можно с определенностью установить, какой из вариантов принадлежит автору, какой переписчику. Приведенные иллюстрации заимствованы из летописи под 1074 годом по ее разным спискам, между тем из очерка, посвященного автору «Повести временных лет», читатель даже не узнает, по какому источнику делались подсчеты. Но даже когда источник указан (например, Синодальный список творений Илариона, сочинения Кирилла Туровского в издании И. П. Еремина), никакая вариантность по спискам не представляется значимой для «квантитативной текстологии», которая использует предельно упрощенный и огрубленный материал. Более того, авторы обращают внимание на случаи замены в списках проповедей Кирилла Туровского существительного существительным, личного глагола личным же глаголом и т. п., полагая, что этим и ограничивается реальная вариантность в рукописях (с. 94). Вопреки наивной убежденности создателей «квантитативной текстологии», она не может «иметь решающей роли» (с. 26) в установлении авторства древних текстов. Совершенно не случайно во всей книге нет ни одного неожиданного результата, все рассуждения, подсчеты и анализы приводят авторов к давно известным итогам, им не на пользу было бы противоречить достижениям традиционных филологических исследований.

Но при знакомстве с теми ста пятьюдесятью грамматическими категориями, которыми оперируют авторы «новых методов» (с. 15—18), читателя оставляет всякая надежда на благополучный исход исследования. Например, выясняется, что из прошедших времен в расчет принимаются лишь аорист и имперфект, тогда как перфект и плюсквамперфект исключены из рассмотрения. Не потому ли, что то и другое время выражены двумя лексическими единицами и ставят перед «квантификатором» дополнительные проблемы? Между тем перфект является в истории русского языка динамически развивающейся категорией, его употребление значимо не только для содержания, но и для стиля текста. То же самое справедливо в отношении плюсквамперфекта в силу ограниченности его применения. Под номером 16, однако, в списке категорий значится сослагательное наклонение, которое также выражается двумя единицами. Характерно, что непосредственно за ним следует «частица» (№ 17), похоже, что имеются в виду глагольные формы *бы, бѣ, быша* и т. д., служащие для образования сослагательного наклонения. Не ясно, включены ли в эту категорию такие важные для синтаксиса и вместе с тем для авторской стилистики частицы, как *се, ведь, паки, още, ать* и т. п. Категорию «частиц» авторы безжалостно втискивают в один ряд со строевыми элементами — предлогами и союзами (с. 18), лишая себя наиболее ценного в данном случае материала.

Не ясно, различается ли при подсчетах простое будущее и аналитическое будущее, из них второе выражается двумя лексическими единицами.

Добросовестно перечислив все падежи полного причастия и прилагательного, авторы оказались равнодушны к падежам краткого причастия и прилагательного. Жаль, потому что атрибутивное употребление краткого причастия и прилагательного дает гораздо больше для характеристики авторского стиля. Кроме того, дательный падеж краткого причастия образует конструкцию дательного самостоятельного (Dativus absolutus), бывшую ярким средством языковой экспрессии в древнерусских текстах.

Опущено оказалось причастие на *-л*, являвшееся основным смысловым компонентом перфекта и плюсквамперфекта. Может быть, оно включено в «сослагательное наклонение»?

При отсутствии каких бы то ни было пояснений и иллюстраций к списку грамматических категорий многое в нем остается непонятным — в частности категория «количественного местоимения» (№ 124—129), которую не фиксируют грамматики. И, конечно, ни один здравомыслящий читатель не согласится с выделением формы «возвратного местоимения именительного падежа» (№ 112)! Нужно удивляться смелости, с какой авторский коллектив, имеющий столь необычные

lib.pushkinskijdom.ru

представления о грамматике, взялся за сложное дело установления границ простого предложения в древнерусском тексте, определения характера смысловых отношений между частями сложного предложения (ср. лишь № 138 — «союз сочинительно-сопоставительно-противопоставительный» или № 139 — «союз сочинительно-подчинительный временной»), различения наречия и предложно-падежного сочетания и т. д. Поскольку никаких конкретных примеров обработки текста по этой грамматической схеме в книге не приведено, есть основания думать, что выполнена она еще хуже, чем те разделы работы, которые удостоились публикации. Впрочем, печать поспешности и небрежности видна на всем опубликованном материале, ими отмечен стиль изложения, ими же вызвано огромное количество опечаток.

Остается сказать о тех историографических очерках, которыми предваряется исследование текстов. Эти очерки носят вспомогательный характер, их назначение показать, что вопрос об авторе того или иного текста не имеет общепринятого решения. В этом отношении очерки достигают своей цели, однако иногда с перехлестом, так что и без того сложный вопрос становится запутанным (например, об авторе «Повести временных лет»). Однако было бы ошибкой принять эти очерки за компетентное изложение истории разработки того или иного текста. В них много случайного — от пропуска важного до включения неважного. Например, при обзоре трудов о митрополите Иларионе приведены «отличающиеся оригинальностью» взгляды Г. М. Бараца (с. 72—73), печально известного в истории науки своими фантазиями, но обойдены молчанием исключительно важные именно для текстологии сочинений Илариона труды Лудольфа Мюллера. Зато во всех случаях учтено мнение Герхардта Подскальского, который при составлении своих обзоров богословской письменности Древней Руси работает не с источниками, а только с научной литературой о них. В круг «кирилло-мефодиевской литературы», кроме житий этих святых, оказались включены «Словеса св. пророк», восточнославянская компиляция XIII века, и «Житие Вита», переведенное в Чехии в X веке (см. с. 73). К числу восточнославянизмов в языке митрополита Илариона отнесена «флексия Ъ в родительном падеже ед. числа и винит. падеже множ. числа», равно как «склонение членных прилагательных» (с. 73). Конечно, *ер* здесь стоит в результате опечатки на месте *ятя*, но отсутствие указания на род существительного говорит о том, что автор просто не понимает, о чем идет речь; второе утверждение о членных прилагательных также основано на безнадежной путанице.

И замысел, и исполнение этого труда, посвященного «новым методам определения авторства», приходится признать на редкость неудачными.

*М. Н. Виролайнен, С. А. Гончаров*

## ГОГОЛЬ КОНЦА XX ВЕКА*

Появление объемного монографического исследования, посвященного целостному анализу гоголевского творчества — событие по нашим временам крупное, ибо от эпохи, когда монографии о Гоголе выходили одна за другой, мы отделены несколькими (уже можно даже сказать: многими) десятилетиями. С тех пор культурная ситуация решительно обновилась, а вместе с ней обновилась и ситуация филологическая. Еще лет пятнадцать тому назад традиционной историко-литературной школе противостояли разве что с трудом признаваемые ею исследования по семиотике и поэтике. Сейчас это противостояние едва ли является актуальным, но зато традиционное литературоведение оказалось в соседстве с другими достаточно чуждыми ему направлениями и методологиями: психопоэтика, мифопоэтика, интертекстуальный анализ... Взаимодействия и взаимоосмысления между ними и традиционалистами, пожалуй, не происходит — вместо этого развивается молчаливое взаимное отчуждение в рамках общего (филологического) контекста. Подобное положение дел изоморфно тому, что вообще происходит сейчас в русской культуре и в русском социуме: плюрализм заявляет себя как приумножение игнорирующих друг друга автономных реальностей, погруженных, однако, в единый контекст, от которого все они в равной мере зависят, как зависят и друг от друга. Никем не отрицаемая, эта зависимость остается все же безотчетной, неотрефлексированной, «неосознанной необходимостью», ибо одним из непременных условий ее осознания является внимание соседствующих сфер друг к другу — а они между тем стремятся к автономии и замкнутости.

На этом культурном фоне анализ книги Михаила Вайскопфа представляется особенно актуальным: не следующая той или иной новейшей нормативной моде, но в высшей степени, как нам кажется, современная, эта

* *Вайскопф М.* Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. М.: Радикс, 1993. 590 с.

lib.pushkinskijdom.ru

монография вызвала в филологической среде восхищение одних и неприятие, даже негодование других. Постараемся же не просто охарактеризовать книгу, но осмыслить ее природу с учетом мнения оппонентов.

Трехчастное построение монографии является композицией с ярко выраженной семантикой. «Египет», «Вавилон», «Иерусалим» — так озаглавлены разделы книги. Аналогия трехтомному замыслу «Мертвых душ» очевидна, как и внутренняя смысловая инверсия: путь Гоголя к земле обетованной — это «путь от увлекательных „заблуждений" к примитивной и ретроградной „истине"» (с. 480). Выразительны и названия глав: «Друг из пекла», «Подземный бог», «Облачение в слово», «Рукописание Чичикова», «Небо в огне», «Обретенная грамота»... Давно уже разделы серьезных исследований не озаглавливались подобным образом. Мы привыкли к чисто информативному обозначению тем, в крайнем случае — к художественно-беллетризованному, которое, впрочем, заставляет нас подозревать в книге элемент публицистичности и популяризаторства. Названия глав монографии Вайскопфа носят идеологический и одновременно — символический характер, что отсылает к теперь уже признаваемым и цитируемым работам Серебряного века: «Гоголь и черт», «Луг зеленый», «Испепеленный»... Но точка схождения с этой традицией лишь провоцирует к тому, чтобы заметить: в конце и в начале XX века Гоголь осмыслен диаметрально противоположными способами.

Мережковский, Розанов, Белый, Брюсов — все они были заинтригованы тайной гоголевской индивидуальности, выламывающейся за рамки общих представлений, непостижимой в своем истоке, притягательной своим несходством с литературными портретами современников. Беспрецедентность, неповторимость его судьбы волновали их более всего. В книге «Сюжет Гоголя» его индивидуальность полностью интегрирована в состав универсальной структуры, имя которой — дуализм.

Духовное целеполагание Гоголя соотнесено здесь прежде всего с религиозными сюжетами XVIII века, развивающими столь значимую в творчестве писателя тему странствия, пути. Уже одно только это соотнесение предельно расширяет контекст, в который вписан сюжет Гоголя, ибо, как показывает Вайскопф, для барочно-масонской теософии целью странствия является обретение Софии-Премудрости, эклектически отождествляемой не только с Логосом, Словом-Христом, Небесным Отцом, Женихом (или, в женском, богородичном варианте — с Матерью, Невестой), но также и с Соломоном, Гермесом Трисмегистом, Афиной, Изидой, Астреей. У сакральной Премудрости имеется двойник-антипод, генетически связанный с гностическим учением о падшей Софии, с платоновской мифологией «площадной Афродиты», с библейским раздвоением Премудрости в Притчах Соломоновых. В рамках дуалистической космогонии этот враждебный женский персонаж выступает как ипостась или порождение Сатаны. Одна из ключевых и труднейших задач духовного странствия — не спутать двойников, отличить истинную Софию от мнимой. Согласно мартинистским учениям, грехопадение погасило в уме человека светильник премудрости, тьма и материя овладели миром и человеком. Цель теперь заключается в том, чтобы отыскать потерянное Слово, совлечь с себя обветшалую ризу, вновь облечься в облачение света, воскреснуть и преобразить мир в Царство Божие. Цель обретается в странствии, финал которого — вхождение в Святую Землю, в Храм Премудрости, или как-либо иначе означенный их эквивалент. Библейский и теософский сюжет об исходе из Египта (Дома смерти, языческой магии, ужасающих зооморфных божеств) и Вавилона (обиталища ложной мудрости, пороков и соблазнов) в Иерусалим и Землю Обетованную подвергся многочисленным аллегорическим разработкам. При этом Египет и Вавилон трактовались одновременно не только как средоточие ложной, но также и истинной жреческой мудрости. София выступала не только как цель паломничества, но и как «наставник», «вожатый», указующий путь в Сион. Двоение Софии усложняло задачу: подлинному вожатому сопутствовал его двойник. С другой стороны (особенно в раннем немецком романтизме), София-возлюбленная могла трактоваться как «родная душа», спиритуальный двойник героя. Софийно-эротическая метафизика немецких, а вслед за ними и русских романтиков восходила к возрожденческому и средневековому неоплатонизму и к манихейству катарско-трубадурского толка. Соединение с Софией знаменовало обретение своего истинного «я».

Касаясь фольклорных истоков творчества Гоголя, Вайскопф подчеркивает, что украинский фольклор был пропитан богомильско-манихейской топикой и что в нем явственно обозначались барочно-гностические тенденции, проникавшие на Украину из католической Польши. Опосредование фольклорных сюжетов литературными источниками, как правило, не снимало этой идеологической окраски.

Таков, в общих чертах, тот контекст, в котором анализируется гоголевское творчество. Для русской филологической традиции подобный контекст в высшей степени непривычен. В ней принято соотносить Гоголя с романтизмом, реализмом, натуральной школой; с некоторыми жанровыми и фабульными особенностями светской литературы XVIII века; с некоторыми направлениями европейских литератур начала XIX века (да еще с несколькими крупными фигурами более раннего времени, вроде Мольера или Данте); со святоотеческой традицией, наконец. Если речь заходила о фольклорных источниках, они

lib.pushkinskijdom.ru

почти никогда не осмыслялись с позиций идеологических. Всякое частное расширение контекстных рамок приветствовалось как новаторство. Вайскопф же предложил не несколько нововведений, а тотальный пересмотр контекста. Здоровое консервативное чувство не могло не смутиться.

Морфология гоголевского сюжета эксплицирована в книге на материале первых пяти повестей «Вечеров на хуторе близ Диканьки». Они рассмотрены в качестве слитного комплекса, позволяющего реконструировать реальность, определенную исследователем как «сюжет Гоголя». Дальнейшие этапы гоголевского творчества действительно оказываются трансформацией, перекодировкой описанных здесь исходных оснований.

«Сюжет Гоголя» предстает как сюжет «облачения в слово», помраченный дуалистическим мироощущением, главная трагедия которого заключается не столько в уверенности, что над миром стоят два равномощных владыки, сколько в неспособности отчетливо различить их сферы влияния на каждом этапе пути, вплоть до заключительного (в равной мере это касается и пути, которым идут герои, и жизненного пути, который проходит сочинивший их автор).

«Облачение в слово» предполагает наличие светлых, небесных риз, призванных стать покровом (в пределе — плотью) земного мира. Но как только перспектива соединения слова с материей возникает, тут же встает вопрос о природе материи — епархии Сатаны, неотличимой в этом сюжете от светлых Господних риз. Двусмысленность заражает сюжет. Борение с нею предопределяет движение Гоголя от одного этапа творческого пути к другому — пока наконец автор сам не оказывается внутри сюжета, принимая на себя функции одного из персонажей, вожатого-наставника, изначально и неизменно наделенного в гоголевских текстах тою же двузначной природой.

Впрочем, мы не намерены излагать содержание книги. Гораздо более актуальным представляется разговор о ее методологии, так как именно нетрадиционность методологии является, на наш взгляд, препоной, мешающей сторонникам традиционного литературоведения извлечь из этой работы ее богатейшее содержание.

Творческий почерк исследователя достаточно выразительно представлен в первой же части монографии. С одной стороны, сюжет Гоголя в его морфологических основаниях задан как свернутый в пяти повестях (т. е. как эксплицируемый на минимальном пространстве текста). С другой стороны, он соотнесен с максимально широким культурным пространством, границы которого уходят далеко за черту новой эры. Причем именно свертывание, структурирование сюжета позволяет свободно соотносить и даже отождествлять значимые фрагменты его морфологии с бесконечно далеко отстоящими от него фрагментами культурно-исторической реальности. По сути дела, это метод универсализации; он заключается в нахождении такой структуры, термины которой равно приложимы как к самому частному (в данном случае — к гоголевскому тексту), так и к самому общему (к обширному культурному полю, очерченному в начале книги и составляющему ее постоянный контекст). Установление смысловой эквивалентности между элементами гоголевского текста и соположенного ему культурного контекста осуществляется в книге Вайскопфа через считывание их символико-аллегорической семантики.

Индивидуализация и универсализация — так поляризованы взгляды конца и начала века, устремленные на один и тот же предмет. Середина столетия таких крайностей не знала. И в высшей степени не случайно, что два основных упрека, обычно высказываемых в адрес книги Вайскопфа представителями традиционного литературоведения, подспудно связаны именно с этим обстоятельством.

Первый упрек вызван тем, что собственно гоголевский сюжет растворяется у Вайскопфа в том сверхобширном контексте, в который он вписан, что он, в частности, поглощается суперсюжетом дуализма. Нам представляется, что эта тенденция, действительно реализованная в монографии, имеет свои исторические причины.

Написанное на исходе тысячелетия, исследование оперирует материалом тысячелетий. Думается, что именно исторический инстинкт заставил ученого так беспрецедентно раздвинуть контекстные рамки, в которые помещен изучаемый предмет. Как будто на перевале тысячелетий «вдруг стало видно далеко во все концы света», и привычная перспектива резко изменила свои очертания.

Грядущий рубеж — граница, конечно, условная. Но во всякой условности — лишь доля условности. И если нам действительно предстоит переход (а слишком многое в современности недвусмысленно указывает на это), то значит, мы переживаем момент, когда «культурный багаж» становится собственно «багажом», а не «достоянием»: им недостаточно владеть, его надобно «переправить», «перенести». Стремление генерализировать и обобщать в такой ситуации связано с инстинктивным стремлением к возможно большей компактности важнейшей культурной информации. Развивая метафору «транспортировки», можно сказать, что это стремление к предельной «увязанности» смыслов, благодаря которой с помощью минимальных средств можно охватить максимально широкое культурное поле. А универсализация — эффективнейший (хотя, конечно же, не единственный) способ осуществления этого.

Второй упрек, особенно часто адресуемый Вайскопфу, касается характера устанавливаемых им литературных, философских, публицистических, фольклорных и проч. и проч. источников прозы Гоголя. По мнению

lib.pushkinskijdom.ru

сторонников историко-литературного направления, в книге не хватает строгого, критического отбора источников: достоверно бывшие в поле зрения Гоголя соседствуют с теми, о которых он мог ничего и не знать; ближайший литературный контекст подчас оттеснен третьестепенным по значимости. Автор монографии как будто даже не задавался целью классифицировать материал под подобным углом зрения. Для комментаторов Гоголя это создает парадоксальную ситуацию: после изданной в 1924 году книги В. Гиппиуса едва ли хотя бы одна монография, посвященная гоголевскому творчеству, дала такое обилие, можно сказать, преизобилие материалов для комментария — и в то же время ими очень трудно воспользоваться, ибо для того, чтобы выбрать из книги сведения, удовлетворяющие требованиям историко-литературного комментирования, нужна специальная, возможно, многолетняя исследовательская работа. В каком-то смысле без монографии Вайскопфа комментировать Гоголя было бы легче — как легче осуществлять текстологическую подготовку произведения, если его рукописные варианты не сохранились.

Но не будем рассуждать о том, бывает ли нищета предпочтительнее избытка. Лучше попытаемся ответить на другой вопрос: почему все эти проблемы не волновали автора книги? Казалось бы, ответ весьма прост: исследователем был избран метод интертекстуального анализа, при котором установление максимально широкого круга перекликающихся между собой текстов куда важнее, чем определение конкретных путей, какими шли влияния и заимствования. Но этот ответ, как кажется, еще не исчерпывает существа дела.

Если для Бахтина существует «память жанра», то для Вайскопфа существует «память мотива». Нигде прямо не декларированное, положение это определяет направление его исследовательских ходов. Гоголевский мотив он часто вписывает в окружение близких ему литературных аналогий, и если та или иная из них обнаруживает свой генезис, наследуемую смысловую наполненность, то этот генетический смысл полагается присущим и анализируемому гоголевскому тексту. Неприемлемая с позитивистских позиций, такая методология имеет свои весомые основания: представление о культурном мире как о едином поле сообщающихся смыслов, как о системе безусловного взаимопроницания, в которой родственные друг другу художественно-идеологические комплексы образуют слитные смысловые поля вне зависимости от того, прослеживаемы или не прослеживаемы конкретные пути прямых влияний и заимствований. Исследование образа, собственно, и заключается для Вайскопфа в погружении его в адекватное смысловое поле, в котором он проявляет свою скрытую, иногда неожиданную семантику.

Рецензируемая книга несомненно обладает собственной, ярко выраженной поэтикой, которая могла бы стать предметом отдельного подробного описания. Ограничимся указанием на одну из ее ведущих черт. Книга построена по принципу монтажной композиции, непривычной для традиционной филологии. Информация преподносится в ней как бы квантами; монография разделена на бесчисленные подглавки, часто не связанные между собой прямолинейной и очевидной связью. Кажется, что исследователь постоянно переходит от одного уровня рассмотрения к другому. Так, в анализе «Вия» соседствуют: экспликация морфологического соответствия повести ранее выявленному «сюжету Гоголя» (с учетом трансформации заданных «Вечерами...» мотивов); установление биографических реминисценций, подчеркивающих тождество мотивов жизни и мотивов текста; указание на натурфилософские аналогии созидаемому в повести миру (здесь представлены Шеллинг, Гофман, Тик, Велланский, Бёме, Сен-Мартен, Эккартсгаузен, Юнг-Штиллинг, Надеждин, М. Павлов с его «Основной физикой» и еще целая когорта русских литераторов, поддавшихся массовому увлечению метафизикой); определение соответствий эстетики «Вия» теоретическим статьям Гоголя; пристальное внимание к ощутимым в «Вие» глубинным культурно-историческим метафизическим ассоциациям (масонско-герметическая эмблематика, символы, ассоциируемые с Египтом и, соответственно — сам Египет как символ, прослеживаемый от древнейших мистических систем, от Гелиодора, Платона и Климента Александрийского, от ветхозаветного контекста до Хераскова, Фонвизина и эстетических построений самого Гоголя); осмысление мистики созерцания как темной стороны пантеизма, связанной с деперсонализацией (речь об этом заходит в связи с заданной в «Вие» природой визуально-акустического контакта с потусторонней сферой); соотнесение присутствующей в «Вие» темы ночного хаоса, раздвоенного — ночного и дневного — сознания с негативной теологией Якова Бёме, интерес к которому заметно повысился в 1830-е годы... Читатель, наверное, уже потерял из виду начало фразы. А она между тем — только неполный перечень тех углов зрения, под которыми исследуется всего одна повесть. Избранные ракурсы калейдоскопически сменяются, и смысловое целое формируется отнюдь не в результате последовательно разворачиваемого дискурса. Ибо при монтажной композиции соположение планов предполагает не линейно-последовательное, а единомоментное их восприятие, их взаимоинтерпретацию (принцип, естественно вытекающий из исходной уверенности в сквозном единстве смыслового поля). Самыми крупными монтажными блоками, комментирующими друг друга через соположение, являются обозначенные в подзаголовке книги «морфология», «идеология», «контекст».

Как видим, для традиционного восприя-

lib.pushkinskijdom.ru

тия монография Вайскопфа весьма непроста. И в то же время внутренний мир этой книги — а речь идет о книге, обладающей не только содержательной стороной, но и внутренним миром — удивительно органичен, последователен, непротиворечив. Что же касается ее содержания, то оно отличается безусловной концептуальной целостностью, представленной в совершенно ошеломляющей массе неожиданных и ярких подробностей. Отреферировать книгу кажется делом почти невозможным: на каждой из ее 550 страниц сообщается нечто такое, что было бы грех опустить в пересказе.

***Н. Н. Мостовская***

## СЛОВАРЬ РУССКИХ ЖЕНЩИН-ПИСАТЕЛЬНИЦ*

Выход в свет уникального и масштабного труда — «Словаря русских женщин-писательниц» под редакцией Марины Ледковской, Шарлотты Розенталь, Мэри Зирин — событие не только в зарубежной русистике, но в литературной науке в целом. Тем более что, судя по тщательно составленному списку, предваряющему это издание, в его подготовке принимал участие большой коллектив исследователей (более 100 человек) всех стран и континентов: Америки, Англии, Канады, Германии, Финляндии, Израиля, Нидерландов, России.

И это естественно. Словарь охватывает огромный фактический материал: биографические, историко-литературные, библиографические сведения о 448 русских писательницах. Обширна и его хронология — с 1760-го по 1992 год.

Своеобразие этого труда заключается в том, что это, по существу, первая и единственная книга о женщинах-писательницах, в том числе забытых, недооцененных в истории русской литературы или недостаточно объективно истолкованных исследователями и критиками. «Биографический словарь русских писательниц» (СПб., 1889), составленный Н. Н. Голицыным, едва ли может быть точкой отсчета, так как объем его несоизмеримо мал, не говоря о том, что справочник этот давно стал библиографической редкостью.

Возникает вопрос: не соприкасается ли «Словарь русских женщин-писательниц» с тремя выпусками известной серии «Русские писатели 1800—1917» (издание продолжается) и со «Словарем русских писателей XVIII века»? Нет ли повторений? Ответ на этот вопрос содержится в Предисловии и во Введении к «Словарю...», в которых излагается редакторская позиция в понимании таких кардинальных проблем истории русской культуры, как «женская» литература, «женский вопрос», «женское движение», «феминизм» и т. д. Здесь же читатель знакомится с принципами отбора материала.

И редакторы, и авторы статей исходят из главного критерия — исторического подхода к осмыслению такого явления, как «женская» литература, женщины-писательницы, творческие судьбы которых складывались по-разному в разные периоды в истории русской культуры.

В целом книга воссоздает как неоднородные уровни культуры, так и неодинаковые судьбы писательниц. Таким образом, при известном и неизбежном соприкосновении с имеющимися библиографическими справочниками (безусловно, Екатерина II, Е. Р. Дашкова, А. Ахматова, М. Цветаева и даже «Е. Ардов» есть во многих работах такого рода) новый библиографический труд ни в коей мере не утрачивает своего самостоятельного тематического и смыслового значения.

Рецензируемая книга сохраняет память как о крупных самобытных деятельницах русской культуры, так и о незаметных и забытых писательницах, критиках, переводчицах России прошлого и настоящего. И потому «Словарь русских женщин-писательниц» не только необходимый справочник. Это история русской литературы с конца XVIII века до наших дней в лицах. Одни из них вошли в золотой фонд русской и европейской культуры, другие, видные в свое время писательницы, остались предметом изучения историков литературы. «Словарь...» отражает и этапы возникновения и становления «женской» литературы, и разновидности типов русских писательниц.

Из Предисловия от редакции читатель узнает о трудоемком и непростом процессе подготовки книги, знакомится с методикой работы ее составителей. Тщательное обследование научных библиотек и архивов в США, Европе и России — основная база рецензируемого справочника. Все биографические статьи здесь выверены, снабжены точным библиографическим аппаратом.

Другим источником явилась переписка и сочинения таких писателей, как А. П. Чехов, Ф. М. Достоевский, Л. Толстой, И. С. Тургенев. В самом деле, в 1870-е годы Тургенев (в письме к П. В. Анненкову) назвал «жен-

* Dictionary of Russian women writers / Edited by Marina Ledkovsky, Charlotte Rosenthal, Mary Zirin. Westport, Connecticut; London: Greenwood Press, 1994. 870 p.

lib.pushkinskijdom.ru

скую» литературу знамением времени.[1] По-видимому, такая высокая экспрессивная оценка имела и объективную основу: в эту пору в России отчетливо обозначился подъем в развитии женского творчества. На смену традиционному литературному жоржсандизму (в его иногда утрированной оболочке) появляется новый тип женщины-деятельницы. Для Тургенева его олицетворением явилась, например, С. К. Кавелина (Брюллова), принимавшая участие в 1871 году в Санкт-Петербургском педагогическом обществе в публичном диспуте с известным педагогом В. Д. Сиповским о преподавании истории в средних учебных заведениях. Об этом вспоминала писательница Е. Бларамберг, печатавшаяся под псевдонимом «Е. Ардов». Другая мемуаристка, А. Н. Луканина, рассказала о впечатлении Тургенева от встречи в 1879 году со слушательницами женских курсов в Петербурге. Сохранившаяся в ее дневнике запись этого времени воспроизводит существенное наблюдение Тургенева, характеризующее приметы нового этапа: «Я стал сравнивать женскую молодежь шестидесятых годов с молодежью теперешней. Теперешние женщины выше. Они такие простые, свежие... Нигилистки шестидесятых годов — словно надломленные... сухость какая-то, недостаток жизни, отчужденность от нее...»[2]

Естественно, такого рода сентенции остаются за пределами книги. Но собранный в ней огромный фактический материал позволяет вовлечь в круг изучения весьма разнообразные, порой самые редкие сведения из истории русской литературы и культуры. Назову в этой связи лишь несколько статей: об А. В. Корвин-Круковской и Н. И. Утиной, Н. Долгорукой и А. В. Драбкиной, О. П. Крюковой, Н. В. Крандиевской, Е. В. Кологривовой, Н. А. Лаппо-Данилевской и многих других совершенно забытых и неожиданно интересных писательницах. Зафиксированные в книге библиографические, биографические и литературные факты отличаются точностью и вполне характеризуют место той или иной женщины-писательницы в литературном процессе и в истории культуры.

Большим достоинством рецензируемого труда является и то, что он лишен какого-либо предвзятого взгляда на избранную тему. И потому в его статьях (см., например, посвященные А. Ахматовой и Е. Ростопчиной, А. Вербицкой и Н. Дуровой, Е. С. Гинзбург, Л. Я. Гинзбург) существенны факты, дающие импульс для дальнейшего осмысления их.

«Словарь русских женщин-писательниц» не просто справочное издание, хотя, безусловно, жанр работы определяет как будто бы эту его функцию в первую очередь. Подготовленная с филологической основательностью, с опорой на новейшие исследования (зарубежные и русские), с чувством меры и такта в отборе материала, новая книга о русских писательницах — веха в литературной науке, как зарубежной, так и русской. Несомненно, она послужит воспитанию новых поколений литературоведов и движению науки о литературе в целом. Отмечать некоторые недочеты («пропуски» имен, например) — их совсем немного для работы такого масштаба — не хочется.

Огромный самоотверженный труд, великолепное оформление, обширный справочный аппарат (особо следует отметить хронологическую канву в приложении к справочнику) — достоинства, украшающие книгу о судьбах русской культуры. То, что такого рода издание насущно необходимо и появилось своевременно, подтверждается вышедшими в последние годы международными коллективными сборниками. Назову некоторые из них: Russland aus der Feder seiner Frauen zum femininen Diskurs in der russischen Literatur / Herausgegeben von F. Göpfert. München: Verlag O. Sagner, 1992; Frauen Literatur Geschichte. Die deutschen Werke Karolina Karlovna Pavlovas. Potsdam, 1994. Band 1 (1—3); Frauen Literatur Geschichte. Texte und Materialien zur russischen Frauenliteratur. Русские писательницы и литературный процесс в конце XVIII—первой трети XX вв. Сборник научных статей / Составитель М. Ш. Файнштейн. Wilhelmshorst: Verlag F. Göpfert, 1995. Band 2; Frauen Literatur Geschichte. Texte und Materialien zur russischen Frauenliteratur. Русская душа. Сборник поэзии и прозы современных писательниц русской провинции. Wilhelmshorst: Verlag F. Göpfert, 1995. Band 3. В той же серии готовится к изданию справочник «Писательницы России XVIII в. Материалы к биобиблиографическому словарю», в котором принимают участие исследователи России, Германии, Польши, Италии, США, Англии, Финляндии.

Тема рецензируемого «Словаря...» нашла своеобразное преломление и в докладах на многочисленных международных конференциях, в том числе «Россия и женщины-писательницы» (май 1992 — Потсдам), «Русские женщины и европейская культура» (декабрь 1993, ноябрь 1994 — Санкт-Петербург), «Женский вопрос и культура» (июнь 1995 — Монреаль), а также в научных коллоквиумах и конференциях, посвященных женщинам-писательницам, в Хельсинки, Стокгольме и в других городах Европы, России, США.

---

[1] *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Письма: В 13 т. Л., 1967. Т. 12. Кн. 2. С. 177.

[2] И. С. Тургенев в воспоминаниях современников. М., 1969. Т. 2. С. 219.

lib.pushkinskijdom.ru

*Е. З. Тарланов*

# АНГЛИЙСКАЯ ИССЛЕДОВАТЕЛЬНИЦА О РУССКОМ СИМВОЛИЗМЕ*

Предлагаемая вниманию читателей книга известного английского русиста, переводчицы Тургенева, Булгакова и Платонова — неоспоримо ценный и чрезвычайно полезный сводный труд по самому сложному и противоречивому из периодов истории русской литературы. Книга эта адресована широким кругам студенчества в странах английского языка. Ее особенностью, органически вытекающей именно из такого предназначения, является, прежде всего, глубоко продуманный и умело показанный страноведческий аспект подачи обширного и редкого, почерпнутого из множества труднодоступных публикаций материала по художественной прозе, поэзии, искусству и прессе этого времени.

Упомянутые задачи реально-исторического характера, поставленные перед автором природой его предмета, находят свое изобретательное решение в представлении истории русского символизма как истории модернистской мысли в России рубежа веков, теснейшим образом связанной с историей русской прессы этого периода. Поэтому и русской журналистике тридцати предреволюционных лет Аврил Пайман уделяет совершенно особое внимание.

Изложение в рецензируемом исследовании построено как цепь биографических заметок и сжатых характеристик. Оно подчеркнуто фактографично, и можно сказать, что в этом продолжается разветвленная традиция англо-американского literary criticism, блестящим представителем которой является, в частности, профессор лорд Айвар Иванс. Монография А. Пайман, таким образом, интересный пример диалога, а подчас и спора двух разных художественно-философских традиций — русской и англо-американской.

Такой аспект, будучи необыкновенно существенным для обстановки конца XX века с беспрецедентным взаимодействием между собой различных культурных ареалов, делает возможными и некоторые своего рода пространственные искажения, естественно имеющие причиной прочтение событий русской общественно-литературной жизни исследователем, воспитанным на англоязычных традициях.

Пример ощутимой и оправданной философской дистанции между интеллектуальными традициями двух стран можно найти в подходе А. Пайман к освещению полемики теоретиков модернизма и народничества, которая разворачивалась на страницах русских журналов. «Начнем с того, — пишет А. Пайман на первых страницах своей книги, — что символисты в России, как и везде, были осмеяны солидным большинством, считавшим, что искусство не имеет философской функции, но должно быть сведено к полезному или декоративному, к отдыху для „серьезных" людей, занятых „реальной жизнью"»[1] (здесь и далее пер. мой. — *Е. Т.*).

Между тем понятие «декоративного», которым оперирует исследовательница, комментируя состояние русской журналистики 1880—1890-х годов, является характерным более для английской, чем для русской эстетики в ее народнической традиции. Наиболее ясно английское понятие о красоте, выраженное Рескином, становится видным с отстраненной точки зрения Хосе Ортеги-и-Гассета. «Рескин, — замечает испанский мыслитель и теоретик искусства модерна, — сумел дать искусству толкование, которое ограничивает искусство только тем, что можно превратить в повседневное занятие. Его Евангелие — это искусство как польза и удобство. Конечно, такому принципу отвечают лишь те искусства, которые не являются, строго говоря, искусством, то есть промышленное и декоративное».[2]

Анализ крупнейшего испанского культуролога показывает, помимо бесспорных эстетических констант традиций Испании, еще и то, насколько отличны были от концепции Рескина представления оппонентов русского модерна, обширной аудитории народнических журналов, вовсе не имевших в виду вопросы технической эстетики. Отвержение художественного в искусстве (польза) мыслилось русской массовой читающей публикой описываемого времени как в некотором роде аскетический акт, жертва на алтарь социального служения низшим классам, ибо противостоявшая русскому модернизму доктрина общественного прогресса и служения запросам дня, прежде всего, излагала чаяния крестьянства на языке позитивистской философии и социологии.[3] Впоследствии это привело к появлению своеобразного феномена русской литературной жизни XIX—XX веков — интегрированности в традиционную систему

---

* *Pyman Avril.* A History of Russian Symbolism. Cambridge Univ. Press, 1994. 482 p.

[1] Ibid. P. XI.

[2] *Ортега-и-Гассет Х.* Эссе на эстетические темы в форме предисловия // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М., 1991. С. 95—96.

[3] Подробнее о зарождении и сущности этой доктрины в ее отношении к новым течениям см.: *Тарланов Е. З.* Константин Фофанов: Легенда и действительность. Петрозаводск, 1993. С. 18—29.

lib.pushkinskijdom.ru

русских ценностей левых представлений, чему не противоречили философски осмысленные категории православной этики.

Английская же интеллектуально-литературная традиция, напротив, не только признает дистанцию между литературой как видом искусства и какими бы то ни было социальными задачами, но и не отводит в целом этим вопросам какой-либо первостепенной роли. Можно утверждать, что путь модернистских представлений в русскую литературу был далеко не простым именно в силу неприемлемости русской журнально-критической мыслью эстетического имморализма — примата прекрасного над нравственным. Особенностью литературного процесса в России была как раз защита традиционных ценностей критиками народнической, т. е. левой, ориентации. Это стечение обстоятельств и стало одной из причин выступлений Мережковского по поводу нового искусства. «По существу, — пишет исследовательница, — Мережковский протестовал против людей, подобных Нордау в Европе и России, трактовавших искусство как довольно простительную (expendable) ошибку, веру — как ошибку субъективную, а мораль — как предрассудок столь полезный, что его следует защищать дубинами».[4]

В свете только что сказанного сочувственный тон комментариев представительницы английского академического литературоведения к выступлениям Мережковского (под его суждением о вредности пошлой пропаганды добра могли бы, в конечном счете, подписаться и Оскар Уайльд, и Обри Бердслей),[5] равно как и ее негативная реакция на гражданский пафос левой русской прессы, могут быть вполне объяснены наложением друг на друга двух великих, но весьма различных национальных представлений об умственной жизни. Их столкновение и противоречие и привели в свое время к «бунту» Владимира Набокова против гиперморализма русской литературы.

Книга А. Пайман вызывает на многие размышления и даже споры, что свидетельствует о глубине проникновения в материал. В нее включен тщательно подобранный научный аппарат — подробная библиография первоисточников, обширные примечания, хронологическая роспись и указатель имен.

Кропотливый труд преподавателя Даремского университета — можно смело на это надеяться — поможет понять друг друга представителям двух великих культур.

---

[4] *Pyman Avril.* Op. cit. P. 8.

[5] «Лучше быть явно восприимчивым к греху, чем в простом безразличии закрыть все ходы и доступы одинаково как для добра, так и для зла», — писал Артур Симмонс в своей статье о Бердслее. См.: *Симмонс Артур.* Обри Бердслей // Рисунки, проза, стихи, афоризмы, письма. Воспоминания и статьи о Бердслее. М., 1992. С. 245.

*В. Л. Сердюченко*

## СЛОВО О ЗАБЫТОМ «СЛОВЕ»*

В подзаголовке книги польского слависта В. Вильчинского значится: «Проза русских литературных сборников „Слово" (1913—1918)». Казалось бы, кого в нынешнее время может заинтересовать этот островок литературной действительности, затерянный в волнах глобальных переоценок и ревизий, захвативших нашу общественно-литературную мысль последнего десятилетия? Приходится с грустью констатировать, что историко-литературная добросовестность все чаще переходит сегодня с наших на страницы зарубежной русистики и книга проф. Вильчинского одно из тому подтверждений.

В. Вильчинский предпринял попытку смоделировать облик «позднего» русского реализма, сосредоточившись для этого на художественном материале альманаха «Слово».

Упоминание об этом альманахе присутствует практически в каждой работе, посвященной русской литературе начала века. Однако его концептуальная оценка покамест отсутствовала. Между тем он представлял собой концентрированное выражение позиции писателей, противостоявших революционным крайностям «нового искусства». Назовем их имена. Это И. Бунин, В. Вересаев, Б. Зайцев, А. Толстой, Н. Телешов, И. Шмелев. Как видим, названная позиция обеспечивалась умом и талантом первоклассных писателей России, пользовавшихся заслуженным авторитетом и известностью. Но именно поэтому они не могли остаться равнодушными к меняющемуся не только социально-политическому, но и эстетическому климату эпохи и объединились в благородном стремлении доказать, что реалистическое искусство способно ответить на любой вызов истории. Поскольку каждый из них обладал яр-

---

* *Wilczynski W.* Z problemew realizmu. Zielona Gora, 1994. 130 s.

lib.pushkinskijdom.ru

кой творческой индивидуальностью, собственным видением мира, каждый сборник превращался в эстетически напряженную, центробежно-центростремительную литературную конструкцию.

Польский исследователь поставил своей задачей определить центростремительное, коллективное «тело» сборника, сформулировав свою задачу следующим образом: «Исследование направлено на метатекстовую структуру произведений, опубликованных в сборниках, то есть: поиск в них общих закономерностей, сквозных тезисов, аналогий, различий на мировоззренческом уровне, единых знаменателей на уровне художественном» (с. 6—7).

Чрезвычайно увлекательная литературоведческая задача! Но и рискованная, поскольку чревата искушением «выправить» исследуемый материал, подчинить его прокрустовой воле исследователя. Иные из обобщений В. Вильчинского неубедительны просто потому, что неубедительны, но это тот случай, когда продолжением безусловных достоинств работы оказываются столь же принципиальные ее недостатки.

Проф. Вильчинский с академической скрупулезностью прочитал и изучил *все* 36 произведений, опубликованных в альманахе за его пятилетие. Одна из сформулированных им особенностей лежит, так сказать, на поверхности, потому что обусловлена самими параметрами литературного альманаха. Все это произведения «малой формы»: рассказ, новелла, микроповесть, максимум повесть.

В поиске прочих закономерностей исследователю пришлось немало потрудиться. Тяготение всех участников альманаха к реализму и их неприязнь к модернистским экспериментам слишком общий факт, чтобы варьировать его на 130 страницах монографии. Двигаясь по пути наибольшего сопротивления, автор попытался перечислить и сформулировать конкретные слагаемые этой общности. Насколько, собственно говоря, структурировался исходный замысел инициаторов и организаторов издания (И. Бунин, В. Вересаев) в реальном содержании сборников? Чем они отличались от конкурировавших с ними и также декларировавших свою приверженность к реализму изданий «Знания», «Шиповника», «Земли»? Короче говоря, можно ли утверждать, что «Слово» являло собой автономный идейно-эстетический феномен в русской литературе начала века?

Чтобы ответить на этот вопрос, Вильчинский адресуется к базовым, по его мнению, координатам литературно-художественного произведения, посвящая каждой из них отдельную главу исследования, каковы суть: «Мировоззренческие предпосылки», «Повествование», «Сюжетно-композиционная организация», «Персонаж», «Отношение художественного мира к эмпирической действительности».

Что касается мировоззренческой общности, то, согласно Вильчинскому, авторы сборника сходились в главном: любая человеческая действительность познаваема, она подчиняется гуманистическому Логосу. Что же до утверждений о ее иррациональности, то это есть миф модернистского искусства, свидетельство его неспособности проникнуть в онтологическое «racio» человеческого бытия. Наиболее активно высказывались на этот счет Бунин и Вересаев, они же и возглавили — не только организационно, но и идейно — новое литературное начинание. Просвещенному читателю известно темпераментное, почти скандальное выступление Бунина на юбилее газеты «Русские ведомости», с которым академик изящной словесности обрушился на «новое искусство», воздав должное всем его представителям.

Духовными отцами новообразованного авторского коллектива были единодушно признаны Лев Толстой и Чехов. Именно их художественная правда наиболее адекватно отражала правду жизни, ее первичные, экзистенциальные ценности, скрытые под напластованиями вторичных, рождаемых злобой дня мифологем. «Национальное», «социальное», «политическое» — все это надстроечные, исторически преходящие смыслы, поэтому истинный художник, воздав им положенное внимание, должен устремляться к вечным ценностям жизни, в ее родовую природную сущность. Так или приблизительно так можно сформулировать мировоззренческий пафос сборника.

Социальный скептицизм отличал, впрочем, не только его участников. Русская интеллигенция, взращенная на монолитных просветительских идеалах шестидесятых-семидесятых годов, внезапно почувствовала, что эти идеалы не выдерживают напора нового исторического времени, что история сама по себе не есть синоним разумного поступательного прогресса и может легко подчиниться деструктивной, разрушающей воле ничтожного человеческого меньшинства. С этим связано и появление модернизма и кризис классического, «картезианского» искусства. Писатели врожденного реалистического склада оказались перед необходимостью искать новые мировоззренческие опоры для своего дарования — и нашли их, попросту говоря, в частной жизни, в философии межличностного человеческого существования, т. е. в том именно, что уже было заложено в творчестве Льва Толстого и Чехова, но не казалось главным современному им читательскому поколению с его привычкой искать в герое прежде всего социальный тип, общественную проблему, «zoon politikon».

Смена мировоззренческих ориентиров позднего реализма неизбежно должна была отразиться и на его эстетике. Вильчинский отмечает, что в советском литературоведении это обновление игнорировалось. Положено было считать, что русский реализм до самой революции оставался критическим, а затем

lib.pushkinskijdom.ru

безо всякого временного зазора стал социалистическим реализмом. Т. е. из культурной памяти нескольких поколений была вытеснена целая эпоха реалистического искусства, в течение которой оно меняло свои традиционные приоритеты и, переставая быть «критическим», «социальным», «просветительским», становилось «просто» человеческим.

Пушкин говорил, что «следить за мыслями умных людей есть наука самая занимательная». Весьма занимательной представляется мысль Вильчинского, что поиск реалистами новой формы подчас рискованно сближал их с тем самым модернизмом, против которого они так темпераментно восставали. Вкупе со своей польской коллегой Е. Колтоновской Вильчинский полагает, что Бунин и Зайцев, эти мэтры позднего русского реализма, «способствовали ликвидации „модернизма" как идеологии и одновременно перенесли в реалистическое искусство лучшие завоевания модернизма» (с. 123).

Мысль смелая и одновременно спорная. Автор выдвигает ее, впрочем, как версию и обещает посвятить ей дальнейшие исследования. Но на интуитивном читательском уровне эта связь между изощренно-остраненной манерой бунинского письма и, допустим, холодным эстетизмом В. Брюсова все же прочитывается. Бунин, подобно символистам, расширял изобразительные возможности слова до мыслимого предела, а, во-вторых, излюбленного ими дионисийского начала в его художническом «я» тоже предостаточно. Другое дело, что «дионисийство» символистов умозрительно, у Бунина же оно предельно чувственно (вот разница). Вересаев более строг, моралистичен, он, так сказать, тяготеет более к Аполлону, нежели к Дионису, но оба — это божества из эллинского, языческого мира «живой жизни» — именно так назвал Вересаев свое программное эссе, ставшее своеобразным критическим камертоном при отборе авторов и произведений в «Слово». Так что неосознанные контакты «реалистов» с «модернистами» все-таки имели место. И иначе и быть не могло, потому что и одни и другие находились в едином культурно-историческом пространстве, дышали воздухом одной и той же эпохи, а это была эпоха первой мировой войны, переходящей в гражданские войны и революции, она не внушала никакого социального оптимизма. Отсюда искусство первых и вторых смыкалось в некотором общем порыве: оставить кесарям кесарево и углубиться в вечные универсалии человеческой культуры и человеческой жизни.

Русская литература начала XX века — явление вообще уникальное и до конца не востребованное. Еще десятилетие назад ее положено было представлять только Горькому (со знаком плюс) и полуанонимному отряду декадентов (со знаком минус). Что касается литературной науки советского периода, то более менее профессионально, на монографическом уровне проблемами XX века занимались всего несколько авторов (В. Бялик, В. Келдыш, А. Соколов). Все они являлись представителями литературоведческого официоза, выполняли политический заказ и скорее цензурировали, нежели исследовали. Между тем это был поистине «серебряный век» русской литературы, ее вторая молодость, а может, и второе рождение. По богатству идей, художественному совершенству она ни в чем не уступала, а во многом превосходила каноническую классику. Она была универсально образованна, духовно напряжена, диалектична, творческая дерзость сочеталась в ней с философской глубиной — ни до ни после русская литература не знала духовного выброса такой силы.

Сегодня она, кажется, вновь погружается в волны Леты. Однако причина на этот раз не в ней, а в общем состоянии культуры нынешнего общества. Всплеск сенсационного внимания к «серебряному веку» в 80-е годы оказался феноменом запретного плода и постепенно сменился равнодушием к «высокому искусству» вообще.

Но это уже не предмет для литературоведческого разговора. Вернемся к книге проф. Вильчинского.

Ее выгодным отличием представляются не общие умозаключения, сколь бы интересны они ни были, а, так сказать, техника анализа, из которого эти умозаключения вытекают. Например, глава «Сюжетно-композиционная организация» начинается с тщательного анализа названий произведений, помещенных в «Слове». Уточняется их грамматическая принадлежность, степень метафоричности, смысловая соотнесенность с содержанием — все это в процентных пропорциях, в строгом математическом исчислении. Далее следует анализ эпиграфов и лишь затем автор переходит к повествовательной части текстов. Подсчитывается, что в 80 процентах из ста произведения «Слова» практически не имеют экспозиции, а в 75 процентах имеют закрытый финал. Беспрерывно вращаясь в исследовательском бинокуляре, корпус текстов «Слова» обнаруживает всё новые закономерности, общности, диффузные взаимопроникновения. Установив в главе «Персонаж», что в 36 произведениях «Слова» действует около 450 персонажей, Вильчинский паспортизирует их по национальному, социальному, профессиональному, возрастному признаку, констатирует безымянность большинства из них, после чего следует вывод: «Безымянность эпизодических героев в большинстве произведений „Слова" способствовала созданию образа многоголосого „множества"».

Можно оспаривать правильность вывода, но не технику его получения. Этот исследовательский сальеризм, традиционно присущий западной русистике, как и западному литературоведению в целом, не грех бы усвоить части нашей литературно-критической мысли, не особенно склонной проверять гармонию

lib.pushkinskijdom.ru

алгеброй и предпочитающей пафос обобщающего восклицания прозе строгой научности. Упомянем, кстати, об исчерпывающем библиографическом аппарате, из которого можно узнать не только содержание всех 8 сборников (с указанием страниц), но и польско-русские варианты названий, составивших это содержание. Резюме на русском и английском языках, поименный индекс подразумеваются сами собою.

В начале рецензии было упомянуто о недостатках книги, которые являются продолжением ее достоинств. Совершенно неожиданно звучит завершающая фраза монографии: «Говоря о том, что проза сборников „Слова" обособилась среди других видов реализма, мы обязаны добавить, что степень ее внутреннего единения была невысокой». Но ведь перед тем исследователь потратил сизифовы усилия, чтобы убедить читателя в противоположном и по крайней мере в отношении автора этой рецензии вполне преуспел.

Здесь возникает проблема «коллективного автора», в литературоведении вообще никем еще не разрабатывавшаяся. Насколько вообще возможно единство поэтики и проблематики литературного сборника, альманаха, журнала? До какого предела может доходить служение художника внешнему априорному тезису, который он теоретически вполне разделяет? Проф. Вильчинский пишет, что «внутреннюю структуру сборника разрывали поэтики доминирующих в группировке Вересаева и Бунина». Да, но это удел любого авторского коллектива, в нем есть более и менее талантливые индивидуальности, лидеры и ведомые, «коллективисты» (Вересаев) и «индивидуалисты» (Бунин). Сам факт того, что сборник сохранил свою жизнеспособность в условиях революции и продлился до 1918 года, говорит о том, что он собрал под своей эгидой авторов, идейно-эстетические связи между которыми были значительно сильнее «разрывающих» их разногласий и даже сильнее разрушавшего все на свете октябрьского переворота.

«Неореализм» — вот как в конце концов определил польский исследователь прозу сборников «Слова». Если этот термин войдет в литературно-критический оборот и закрепится за прозой «Слова», автору можно будет позавидовать. Новые термины рождаются в историко-литературной науке не часто.

lib.pushkinskijdom.ru

# ХРОНИКА

## ПРАВОСЛАВИЕ И РУССКАЯ КУЛЬТУРА

«Кто не понимает православия, тот никогда не поймет и народа нашего» — эта мысль Ф. М. Достоевского стала эпиграфом ко всем традиционным уже конференциям «Православие и русская культура», проводимым в Пушкинском Доме (ИРЛИ) в период светлой седмицы.

Очередную конференцию, состоявшуюся 26 апреля 1995 года, открыл приветственным словом директор Пушкинского Дома Н. Н. Скатов. Поздравив присутствующих, как православных, так и других конфессий, с праздником Светлого Христова Воскресения, он сказал: «Вторая конференция имеет большое значение, так как говорит о возникновении традиции православного литературоведения. Семьдесят лет драматических отношений с религией обострили данную проблему. Особенная свежесть и трепетность восприятия, свойственные нашим конференциям, также свидетельствуют об этом». Н. Н. Скатов отметил также, что конференция сегодня не некий эпизод в жизни ИРЛИ. Так, например, в 1994 году здесь вышел сборник «Христианство и русская литература», в 1995 году по этой же теме была защищена докторская диссертация В. А. Котельникова, которая сочувственно встречена и в Америке. Подготовлен к печати номер журнала «Русская литература» по материалам Пасхальных конференций. «Итак, традиция укрепляется, с Богом!» — закончил Н. Н. Скатов, передавая слово другим участникам конференции.

Основным аспектам отношений православной церкви и светской литературы посвятил первый доклад конференции П. Е. Бухаркин. В литературоведческих работах происходит замена анализа текста религиозными вопросами, между тем как в художественной литературе эстетика имеет самодовлеющий характер, подчеркнул выступающий. Исследователь отметил также важные различия при изучении проблем: литература—церковь и литература—христианство.

О возможности гармонического сочетания искусства с верой сказал в своем выступлении «„Иоанн Дамаскин" А. К. Толстого: церковь и словесное творчество» Ю. К. Герасимов. Ученый подчеркнул, что известная поэма графа А. Толстого принадлежит к тем произведениям автора, в которых православное мировоззрение сказалось прямым образом. Обратившись к житийной основе поэмы, а также к изображаемому в ней историческому времени—периоду запрета на иконопочитание, Ю. К. Герасимов привел слова В. Соловьева, сказанные через тридцать пять лет после написания «Дамаскина»: «Запрет на песнопения продолжает тему иконоборчества». Исследователь отразил также неоднозначную оценку поэмы современниками.

А. Л. Казин обратился в своем докладе к творчеству трех крупнейших представителей религиозно-философской мысли первой половины XX века. «Концепции Ивана Ильина, с одной стороны, и Андрея Белого и Николая Бердяева, с другой — отражают одну из центральных религиозно-этических антиномий христианской культуры — противоречие между благодатной творческой энергетикой мироздания («Божий луч», по слову Ильина) и свободой попущенного зла в творении и познании бытия», — сказал выступающий, подводя итоги. «Если Белого и Бердяева объединяли онтология свободы и опыт зла на путях его имманентного преодоления, то направление Ильина — онтология благодати и борьба со злом в целях его духовного, личного и общественного уничтожения», — подчеркнул он.

Пасхальное настроение присутствующих поддержало выступление Н. П. Саблиной, посвященное культуре церковнославянского языка в акафистах XX века. «За семьдесят лет безбожия в акафистном творчестве не было перерыва. Акафист всегда оставался самой органичной формой выражения духовной радости», — сказала она. Однако Н. П. Саблина выразила серьезное сожаление, что в новых акафистах, созданных в XX веке, утрачена церковнославянская графика и они во многом русифицированы.

Доклад С. А. Королева «„Стыдливость формы" как черта православной культуры» был посвящен разоблачению новоевропейского трансцендентного субъекта кантианского типа. «Онтологически безосновный субъект вынужден все время подтверждать свое бытие, если он его заявляет», — сказал выступающий. В подтверждение своих мыслей С. А. Королев привел слова Вольтера: «Есть бесы, которые особенно трудно подлежат заклятию, например бес логики». Говоря о культуре нового времени, докладчик отметил, что среди отечественных художников слова именно А. С. Пушкин дал русские ответы на европейские вопросы. Противопоставляя русскую и западную культуру, Королев подчерк-

lib.pushkinskijdom.ru

нул, что так называемое молчание средневековой Святой Руси свидетельствует о ее духовной глубине и сопричастности Богу.

М. А. Дмитриева в докладе «Духовный и светский путь князя С. А. Ширинского-Шихматова» обратила внимание слушателей на особенную роль, которую сыграл в судьбе князя Шихматова — известного участника шишковской «Беседы», члена Российской Академии наук — архимандрит Юрьевского Новгородского монастыря Фотий (Спасский). Ее речь была в основном посвящена жизни князя Сергея Александровича в иноческом служении.

Программу конференции продолжил доклад Ю. В. Стенника «От вольтерьянства к ценностям христианской веры (на материале творчества Д. И. Фонвизина)». Фонвизин воплотил в своих созданиях тот уровень христианской веры, который существовал тогда в бытовой жизни, сказал исследователь, а именно ханжеское отношение к Богу. Он отметил также, что перерастание материалиста Фонвизина в правоверного по сознанию человека состоялось за год до смерти писателя.

Эволюцию восприятия образа Иерусалима в русской романтической традиции представил участникам конференции А. В. Моторин. Его доклад назывался «Образ Иерусалима в русском романтизме». В связи с затронутой темой исследователь обратился к творчеству Ф. Н. Глинки, Н. В. Гоголя, А. Н. Муравьева. Ученый подчеркнул, что русское православие ориентируется в основном на духовное, мистическое лицезрение Града Господня, и хотя и признает полезным посещать святые места, но не безусловно. В подтверждение своих мыслей А. В. Моторин привел слова игумена Даниила, автора знаменитого «Хождения», который так заключал свой палестинский очерк: «Сие написах, чтобы верные устремились душою к этим пространствам, да равную мзду приемлют от Бога. По истине бо есть вера равна добрым делам».

В докладе В. Е. Ветловской «Житийные источники гоголевской „Шинели"» речь шла об агиографических мотивах, которые в прямом или измененном виде отразились в произведении писателя. Усомнившись в том, что житие преподобного Акакия Синайского явилось основным источником «Шинели» (мнение, в 1955 году впервые высказанное голландским исследователем Дриссеном и затем подхваченное другими), и решительно отвергнув мысль о том, что в маленькой повести Гоголь был занят «травестированием» житийных образцов, В. Е. Ветловская назвала ряд мотивов, восходящих к разным агиографическим рассказам, по убеждению автора действительно играющих в произведении Гоголя существенную роль.

Доклад Н. Н. Мостовской был посвящен малоизвестной теме «Как отпевали русских писателей». «В этом таинстве, заключающем земную жизнь русского человека, существенна не обрядность, а проявление церковно-культурной традиции православия, прочно вошедшей в историю литературы и — шире — в духовную жизнь России прошлого века», — сказал исследователь. В этой связи речь шла о гражданской панихиде и заупокойной службе по Н. А. Некрасову, И. С. Тургеневу, Н. С. Лескову. Н. Н. Мостовская анализировала в своем выступлении проповедь священника Горчакова, произнесенную в храме над гробом Некрасова, которая, по мнению ученого, была эмоциональным признанием народного таланта поэта, а также речь о. Николая Кладницкого, первого из русских священников, встретившего гроб с телом И. С. Тургенева на родной земле. Докладчик подчеркнул, что пышные европейские речи не имели для памяти великого писателя такого значения, как это надгробное слово иерея Кладницкого с пограничной станции Вержболово.

Полемично прозвучал на конференции доклад В. Н. Запевалова «Судьба России и православия в творчестве И. А. Родионова». Как заметил выступающий, общественно-литературная репутация писателя не есть величина постоянная. В сегодняшней историко-литературной перспективе однозначные, черно-белые краски в оценках деятелей прошлого уступают место неоднозначным характеристикам и выводам. В русскую культуру возвращаются те имена, на которых стояло клеймо реакционности. В их числе скромное место занимает И. А. Родионов — донской писатель, человек необычной судьбы и яркого публицистического дарования. В. Н. Запевалов подчеркнул, что творческая позиция Родионова определена его общественно-политическим идеалом: крепкая самодержавная власть, способная защитить традиционные ценности России и оздоровить народную жизнь. Исследователь охарактеризовал основные произведения писателя, среди которых важное место занимает книга очерков по истории донского казачества «Тихий Дон».

Важный историко-литературный вопрос поставил в своем докладе «Средневековье новой литературы» В. А. Котельников: как ныне исследователям-литературоведам относиться к отечественному средневековью в связи с новым изменением этого понятия на Западе? «Речь идет не о реставрации элементов средневековой культуры, чем занимались, например, немецкие романтики, — сказал выступающий. — Речь идет о новом аспекте изучения культуры — в глубину». В. А. Котельников подчеркнул, что влияние средневековья мощно сказывается в глубинах русской литературы девятнадцатого века. Настоящее средневековье нашей классики обнаруживается в живой религиозной метафизической активности, в средневековых творческих напряжениях. Мы видим там иной космос, совершенно иное течение времени, иную струю мирочувствования, иной язык. В связи с высказанными мыслями исследователь коснулся творчества А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Н. В. Гоголя, Ф. М. Достоевского.

lib.pushkinskijdom.ru

Итоги конференции «Православие и русская культура» подвел Ю. К. Герасимов. В частности, он сказал: «Мы участвовали в общем очень большом деле. Если не вспомнит народ Господа — будет нечто иное, чем Россия. Мы прикоснулись к бесконечному, великому, точку не ставим — это великое останется и после нас».

По установившемуся уже обыкновению эта конференция была включена в обширную программу Петербургского пасхального фестиваля. Напомним, что учредителями его стали художественный руководитель и главный дирижер Государственного симфонического оркестра Санкт-Петербурга А. Аниханов, председатель правления Балтийского банка А. Ловягин, предприниматель из Германии В. Кляйман, глава представительства фирмы «Rank Xerox» В. Павленко, президент холдинговой компании «Ленинец» А. Турчак и председатель правления благотворительного фонда «Симфонический оркестр Санкт-Петербурга» В. Павлов.

*М. А. Дмитриева*

## МЕЖДУНАРОДНАЯ НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ, ПОСВЯЩЕННАЯ 200-летию А. С. ГРИБОЕДОВА

Международная научная конференция, посвященная 200-летию со дня рождения А. С. Грибоедова, состоялась 10—15 января 1995 года в Вязьме (Смоленская обл.) и Москве. Она была организована Министерством культуры России, Институтом русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, администрацией Смоленской области, музеем-заповедником А. С. Грибоедова «Хмелита» и Государственным Литературным музеем. На здании грибоедовской усадьбы в Хмелите была открыта мемориальная доска, а в залах первого этажа развернута экспозиция, посвященная жизни и творчеству поэта. В Литературном музее в Москве открылась выставка «Грибоедов и его время» — из собраний литературных музеев Москвы, Петербурга и Тбилиси.

Научную конференцию открыл доклад А. Л. Гришунина (Москва) «О годе рождения Грибоедова». Хотя дата рождения поэта (4/15 января) известна точно, о годе его рождения до сих пор спорят. Докладчик проанализировал все точки зрения, аргументированно обосновав верность общепринятой даты — 1795 год. Решающим обстоятельством является то, что именно 1795 год выбит на надгробном памятнике вдовой Грибоедова, которая несомненно обговаривала это с его матерью и сестрой. Также очень показательны и точны определения возраста в раннее время: в исповедальных книгах церкви Девяти мучеников в Москве в 1805 году Грибоедов записан «10 лет», в 1807 году — «12», в 1810 — «15 лет». Раннее поступление в университет в то время было обычным явлением, особенно для воспитанников Университетского пансиона, которых специально готовили в студенты. Вообще, именно 1795 год считали годом рождения Грибоедова все самые близкие ему люди.

Доклад Присциллы Рузвельт (США) был посвящен усадебной культуре грибоедовского времени. Исследовательница выделила три типа этой культуры: аристократические усадьбы с характерными для них фантазией и роскошью, дворянские гнезда — патриархальные замкнутые миры и усадьбы, являвшиеся центрами культурной жизни всей округи. Каждый из этих типов оставил свой след в русской культуре, и все эти миры сосуществовали именно здесь, в Смоленской губернии начала XIX века. Присцилла Рузвельт взглянула на смоленское дворянство и его усадьбы глазами современников Грибоедова, воспользовавшись воспоминаниями С. Глинки, В. Лыкошина и М. Николевой. Усадебный мир, с жизнью которого Грибоедов был коротко знаком, был миром вельможи, миром роскоши и барских капризов его дяди Алексея Федоровича Грибоедова, владельца Хмелиты. Рядом с подобными дворцами были многочисленные дворянские гнезда, где жизнь была на более скромном уровне. По утверждению докладчицы, усадебная культура была смешением красоты и варварства.

«Один день в гостях у Фамусова (А. Ф. Грибоедов — прототип Фамусова)» — о предлагаемой оригинальной режиссуре музейного посещения Хмелиты рассказал петербургский театральный режиссер С. Д. Черкасский. Это должен быть музей культурно-исторической среды, к которой принадлежал Грибоедов и герои его комедии. В каждой комнате должен быть своеобразный «театр вещей», моделирование игровых ситуаций («доклад секретаря», «вольнодумное чтение», «вкусный обед», «спектакль домашнего театра»). Это даст возможность эмоционального восприятия музейной экспозиции. При этом докладчик выделил два основных плана экспозиции — реальный и ассоциативный. Реальный план объединит документы, произведения искусства, книги, связанные с Хмелитой и Грибоедовым, а ассоциативный план позволит увидеть, как за всем этим проступа-

lib.pushkinskijdom.ru

ют герои и ситуации будущей бессмертной комедии.

В докладе «Нижегородская мозаика в биографии и творчестве Грибоедова» Д. И. Белкин (Нижний Новгород) рассмотрел четыре самостоятельных сюжета: это интерес автора «Горя от ума» к характеру торговли на нижегородской ярмарке в 1822—1823 годах купечества Кавказа и Персии, общение его с декабристом-нижегородцем М. П. Бестужевым-Рюминым, хранящийся в Нижегородском областном архиве список комедии «Горе от ума», а также история первых постановок знаменитой комедии на нижегородской сцене в середине 50-х годов XIX века.

Выступление Г. Д. Овчинникова (Владимир) было посвящено первому биографу поэта Д. А. Смирнову (1819—1866) и судьбе его коллекции грибоедовских документов. Вопреки общепринятому мнению, согласно которому считается, что все материалы Д. А. Смирнова погибли при пожаре имения в 1877 году, докладчик привел сведения из неопубликованных воспоминаний его внука М. Ю. Смирнова, что не все документы тогда сгорели. Так, не сгорел загадочный пакет Д. А. Смирнова, который он хотел передать в запечатанном виде в Публичную библиотеку в 1857 году. Этот пакет был уничтожен его наследниками в 1930 году.

Интерпретацию «Горя от ума» Леонидом Леоновым изложил В. В. Ильин (Смоленск). Внимание писателя прежде всего привлек Чацкий как художественное открытие драматурга, соединившего романтическо-героический характер с реалистическим изображением среды, породившей его. Как отметил докладчик, Леонов рассмотрел комедию «Горе от ума» в контексте развития русской и мировой художественной культуры.

О. Б. Лебедева (Томск) выступила с докладом «Д. И. Фонвизин и А. С. Грибоедов: типология действия и сюжетосложения». Обычно при сопоставлении этих имен подразумевается только комедия «Недоросль». Между тем, как подчеркнула О. Б. Лебедева, скорее, «Бригадир» способен многое прояснить в истоках своеобразия действия и сюжетосложения «Горя от ума». Так, к специфике говорного действия «Бригадира», где «комическое действие» заменено «комическими разговорами», восходит «театр слова» «Горя от ума» — особенная языковая яркость этих комедий маркирует одну и ту же способность выводить дело-действие из слова-высказывания. Слово одинаково первопричинно в «Бригадире» и «Горе от ума», отметила исследовательница.

В докладе Р. Г. Назарьяна (Узбекистан) «А. С. Грибоедов — человек и писатель — в жизни и творчестве В. К. Кюхельбекера» была предпринята попытка проследить историю личных и творческих отношений художников, сыгравших значительную роль в становлении русской словесности. Их общение не было длительным, но каждый его этап (Петербург, Тифлис и Москва) явился существенной вехой в биографии обоих поэтов. Автор доклада отошел от устоявшихся суждений об одностороннем влиянии Грибоедова на Кюхельбекера, представив ряд новых фактов как биографического, так и литературного характера. Опираясь на свидетельства мемуаристов, письма, официальные документы, дневниковые записи и художественные тексты, он показал, что отношения обоих поэтов сложны и не столь однозначны, чтобы укладывать их в привычную схему «учитель — ученик».

Л. А. Орехова (Украина) остановилась на отношениях А. С. Грибоедова и братьев Княжевичей. Дмитрий, Александр, Николай и Владислав — высокопоставленные чиновники, активно занимавшиеся литературой в 1810—1840-е годы, члены литературных обществ начала века, публиковавшиеся в «Цветнике», «Благонамеренном», «Соревнователе просвещения и благотворения», «Полярной звезде», издававшие литературные прибавления к «Сыну отечества». 15 декабря 1824 года по рекомендации Дмитрия Максимовича Княжевича в «Вольное общество любителей российской словесности» был принят А. С. Грибоедов. В докладе устанавливаются даты знакомства поэта с братьями Княжевичами, их общие знакомые, адреса возможных встреч.

Доклад А. А. Слинько (Воронеж) был посвящен оценке Н. К. Михайловским «Горя от ума». Как отметил докладчик, высказывания Михайловского о комедии как о произведении, отразившем процесс самосознания и самовыражения русской интеллигенции, входят составной частью в контекст его философско-публицистических исканий и сохраняют актуальный интерес. В основу определения интеллигенции Михайловским (в отличие от марксистской социологии) положены не социально-классовые, а этические критерии — духовное бесстрашие, совесть и честь, внутренняя свобода, стремление к правде как единству истины и справедливости.

Интерпретация образа Чацкого русскими писателями и критиками была рассмотрена А. В. Архиповой (С.-Петербург). Как подчеркнула исследовательница, особая роль комедии Грибоедова в истории русской литературы и общественной мысли выражается и в постоянных спорах вокруг ее главного героя. У истоков этих споров находятся отзывы А. С. Пушкина, отнесшего «Горе от ума» к театру классицистическому, и А. А. Бестужева, увидевшего в комедии произведение новаторское, способное быть понятым и оцененным лишь в будущем. И позднее отношение к комедии и ее главному герою во многом определялось тем, считали ли критики это произведение устаревшим по методу или, наоборот, воспринимали как явление романтического театра. Со временем споры о Чацком стали спорами о типе поведения и об отношении к жизни. Это споры романтизма и реализма, идеализма и прагматизма, споры о смысле и ценности индивидуального протеста.

lib.pushkinskijdom.ru

Ю. П. Фесенко (Украина) рассмотрел историко-социальную концепцию, заявленную в комедии Грибоедова и отчасти созвучную декабризму. Опираясь на анализ содержания пьесы в сопоставлении с грибоедовскими замечаниями на первый том «Деяний Петра Великого, мудрого преобразователя России» И. И. Голикова, докладчик укрупнил причинно-следственную связь между резко осуждаемыми — прежде всего в монологах Чацкого — реформами Петра I и московским барством. Это позволило показать, как Грибоедов хронологически расширил явление фамусовщины от начала XVIII до первой четверти XIX века. Происшедшие изменения не отменяли принципиальной общности двух эпох. И здесь отразилась суть концепции, сложившейся у Грибоедова под влиянием его дипломатической деятельности в Персии и заключавшейся в осознании повторяющейся цикличности (стадиальности) русского общественного развития. Каждый подобный круг (длящийся, по мнению докладчика, от 55 до 65 лет) при всех своих отличиях разительно напоминал предыдущий и завершался «сломом эпох». Радикальность воззрений Чацкого превращает его в потенциального реформатора, однако фамусовский мир монолитно сплочен, несмотря на господствующее в нем взаимное предательство, и не подлежит сущностному обновлению. Грибоедову удалось смоделировать взаимодействие всех основных социальных сил будущего исторического развития России. В пьесе впервые выдвинута проблема соотношения прогресса и векового жизненного уклада, проблема, ставшая центральной в последующей русской литературе и общественной мысли вплоть до настоящего времени.

В докладе Мэри Хобсон (Англия) был поставлен вопрос об источниках «Горя от ума». Особое внимание было уделено русским комедиям последней четверти XVIII—первой четверти XIX века — «Самолюбивый стихотворец» Николева, «Смех и горе» Клушина, «Неслыханное диво, или Честный секретарь» Судовщикова, «Урок кокеткам, или Липецкие воды» Шаховского, «Хвастун» Княжнина, «Говорун» Хмельницкого. В комедии Грибоедова все меняет Чацкий. Сам Грибоедов, по мнению исследовательницы, стоит как бы над произведением, и если Чацкий показывает нам недостатки московского общества, то драматург показывает недостатки Чацкого. Он демонстрирует храбрым молодым мечтателям своего поколения, что те высокие идеалы, которым они преданы и которые он сам разделяет, недостаточны. Необходим также здравый смысл и понимание окружающего мира. Позиция Грибоедова, как определила ее Мэри Хобсон, такова: «Лучшие из вас потерпят поражение. Худшие из вас, Репетиловы, могут только скомпрометировать дело». «Горе от ума», таким образом, было предупреждением, которое не было понято.

В докладе О. М. Козловой (Барнаул) «Мироостроительная функция сна в „Горе от ума"» была предпринята попытка описания образно-поэтического ряда, окружающего «бытовое ядро» комедии символическим ореолом. Как ключ символического подтекста рассматривался фантасмагорический «сон» Софьи, выявлялись и анализировались его литературные источники: гомеровский гимн Деметре, переводы Бюргеровой «Леноры», миф об Орфее и Эвридике. Осуществление в действии комедии этого «сна», героем которого, однако, оказывается не Молчалин, как «думала» Софья, а Чацкий, как подсказывало ей «чувство», развертывает внутреннюю драматическую коллизию разлада сердца и ума как опровержение картезианского рационализма, как утверждение шеллингианского противостояния «действительности» и «умозрительности». О. М. Козлова подчеркнула концептуальное наполнение в поэтике Грибоедова наиболее продуктивных для русской литературы метафор «сна» и «пробуждения» России, «мертвого дома», «мертвой души», наполнение, определяющее место Грибоедова как первопроходца в культуре XIX века.

В докладе Ю. Н. Борисова (Саратов) тема «Грибоедов и Чехов» анализировалась в двух аспектах. Во-первых, речь шла о типологической соотнесенности новаторских черт драматургии Грибоедова и Чехова, обусловленной известным сходством переходных историко-литературных ситуаций. По мнению докладчика, сопоставимы «странности» пьес Грибоедова и Чехова, недоуменно воспринятые многими современниками: ослабленность событийно-действенного начала, прерывность и рассредоточенность развертывания сюжета-интриги; присутствие на сцене персонажей, лишь частично вовлеченных в сюжетный поток пьесы и не утрачивающих при этом своих особых интересов; усложнение функций сценического слова, не связанного жестко с данной драматической ситуацией, но концентрирующего в себе внутреннее движение поэтической мысли целого; органичный синтез разнородных жанровых признаков. Драма погружается в повседневное бытовое течение жизни, и источником драматического положения персонажа оказывается «не какое-либо частное обстоятельство и не отдельные люди, а вся действительность в целом» (А. П. Скафтымов). Сопоставление «Горя от ума» с пьесами Чехова позволяет отчетливее увидеть то драматургически перспективное, что было открыто или едва намечено Грибоедовым, и уточнить линии типологических связей и соотнесений в истории русской драматургии.

Второй аспект темы, затронутый в докладе, касается фактов цитирования грибоедовских крылатых выражений в письмах Чехова (до 30 случаев с 1885-го по 1903 год). Рассмотренный материал дал возможность докладчику сделать вывод о том, что имена персонажей и афоризмы Грибоедова естественно вошли в речь Чехова и «Горе от ума» постоянно

lib.pushkinskijdom.ru

хранилось в его памяти как источник яркой мысли, меткого, живого слова, ставшего достоянием и приметой русской речи и национального сознания.

А. В. Глазырин (Екатеринбург) в докладе «Драматургическая техника Грибоедова» указал на особенности построения мотивных рядов в комедии «Горе от ума». На основе двух видов действований героев — словесного и собственно сценического — выделяются мотивы повествовательные (идеологические — ума, глупости, Родины, иностранного влияния, женского всевластья; характерологические — музыкальный, анималистический) и сюжетные — сценические (мнимого больного, притворства, прозрения, шутовства). В пределах одного мотивного ряда различные его составляющие, подобно мотиву музыкального произведения, повторяются, дробятся, переливаются в противоположное себе, образуя два диаметральных полюса мнений, соединенных между собой палитрой переходов. На взгляд исследователя, основным способом организации мотивного ряда является принцип инверсии, который прослеживается также и на других уровнях художественной системы «Горя от ума».

В докладе «Жанровое своеобразие комедии А. С. Грибоедова „Горе от ума"» Б. А. Кичикова (Элиста) рассматривала поэтические жанры идиллии, баллады, элегии и философской притчи в аспекте полемики драматурга с эстетическими принципами сентиментально-романтического направления. Стихотворная природа комедии органично вбирает в себя все перечисленные жанры, при этом проясняется социальная оценка Грибоедовым русской действительности.

Доклад Д. М. Климовой (С.-Петербург) был посвящен некоторым проблемам комментирования классических текстов на примере «Горя от ума». В проблеме научного комментирования текстов произведений русской классики существенным аспектом является так называемый реальный, или постраничный, комментарий, т. е. пояснение устаревших реалий, понятий, отдельных слов и выражений. Как показала исследовательница, знание малейших деталей жизни и быта грибоедовской Москвы способствует глубокому и полнокровному восприятию как философской глубины, так и житейского комизма произведения.

В докладе Г. И. Магнера (С.-Петербург) были рассмотрены истоки имени «Чацкий». По мнению исследователя, первоначальный вариант имени героя комедии — Чадский — был образован Грибоедовым из реальной фамилии Чацкий, принадлежавшей известному польско-русскому общественному деятелю, историку, просветителю Тадеушу Чацкому (1765—1813). В окончательном тексте драматург восстановил эту фамилию в ее истинном виде, чтобы избежать дальнейшего распространения ложного слуха, будто бы он написал «комедию на Чаадаева». Но, как подчеркнул Г. И. Магнер, в образе Александра Чацкого представлен не Тадеуш Чацкий. Связь героя комедии с Тадеушем Чацким опосредована через неизвестного «господина Чатского» (канцелярская форма фамилии Чацкий), который, как видно из записи в журнале старейшин московского Английского клуба, 17 марта 1815 года вступал в Английский клуб и был дважды забаллотирован. Проанализировав отношения персонажей комедии (Александра Чацкого и «какого-то Чацкого» — давнего «знакомого» Загорецкого) и реальные факты, исследователь пришел к выводу, что «господин Чатский» в журнале московского Английского клуба — это сам корнет Грибоедов, пытавшийся вступить в Английский клуб по пути в Петербург в 1815 году.

Московская часть конференции была открыта докладом Л. А. Степанова (Краснодар), охарактеризовавшим основные эстетические принципы Грибоедова. Фундамент эстетической концепции писателя, его философия творчества наиболее полно выразилась в «Отрывке из Гете», где, вслед за Гете, он развивает идею о божественной сущности поэзии и творческого дарования. Важнейшим движущим принципом эстетической концепции Грибоедова стала идея свободы художника. Докладчик отметил некоторые важные тенденции художественного сознания Грибоедова: широкое понимание «натуры» и устремленность к поэтическому воспроизведению действительности, интерес к эмоциональной глубине лирического переживания, выраженного искренним словом и жестом, интерес к чудесному, возвышенному и героическому.

Доклад М. В. Строганова (Тверь) «Народы Востока в поэтической реальности и в реальной политике Грибоедова» был посвящен изучению Грибоедовым культурно-исторической типологии народов Востока. Грибоедов (очевидно, не без влияния Дж. Вико) рассматривает различные национальные культуры как разные этапы развития некоей единой историко-культурной мысли. Разница между народами — это разница между отдельными этапами исторического развития. Эта демократическая модель позволяет утверждать, что любому народу не закрыты пути исторического совершенствования. Как показал М. В. Строганов, в реальной политике Грибоедова эта установка реализовывалась в требовании применяться к культурно-историческому уровню тех народов, с которыми имеешь дело, — как внутри страны, так и за ее пределами. Поэтому стихотворение Грибоедова «Хищники на Чегеме» может быть интерпретировано и как сомнение в справедливости русской политики на Кавказе, отметил исследователь.

В докладе А. В. Исаакяна (Армения) была рассмотрена тема «Грибоедов и Армения». Докладчик проанализировал дипломатическую деятельность Грибоедова в период рус-

lib.pushkinskijdom.ru

ско-персидской войны — его участие во взятии Эриванской крепости, работа над составлением Туркманчайского мирного договора (усилиями Грибоедова были приняты 15 и 16 статьи, по которым решался вопрос о переселении более 50 тысяч армян в пределы Российской империи). А. В. Исаакян высказал мысль, что убийство Грибоедова было организовано Турцией через главу тегеранских мусульман, чтобы спровоцировать Россию на новую войну с Персией. Вторая часть выступления была посвящена постановкам «Горя от ума» на армянской сцене, третья — переводам произведений Грибоедова на армянский язык.

Об истории знакомства эстонцев с творчеством Грибоедова рассказал С. Г. Исаков (Эстония). Он выделил четыре этапа в истории рецепции русской литературы в Эстонии. Первый (до середины 1880-х годов) можно назвать немецким: эстонцы знакомятся с произведениями русских авторов прежде всего посредством немецкоязычных источников. Здесь особенно важное значение имело вышедшее в 1831 году в Ревеле (Таллинне) издание немецкого перевода «Горя от ума» Карла Кнорринга (в серии «Русская библиотека для немцев»). Фактически это было первое в России полное издание комедии, совершенно не пострадавшее от цензуры. Во второй период (конец XIX—начало XX века) эстонцы знакомились с творчеством Грибоедова преимущественно в оригинале, важную роль в этом играла русифицированная школа. В период независимой Эстонской республики (1918—1940) интерес к русской литературе снижается. В советский период появилось два перевода «Горя от ума» на эстонский язык: в 1945 году малоудачный перевод поэта Яана Кярнера и в 1964 году несравнимо более удачный перевод известного писателя Яана Кросса. Было осуществлено также несколько постановок «Горя от ума» на эстонской сцене. Хотя творчество Грибоедова в то время изучалось в школах, о глубоком восприятии его, по мнению докладчика, говорить не приходится.

Доклад Лоренса Келли (Англия) был посвящен постановке «Горя от ума» в переводе Энтони Берджеса в марте 1993 года в театре Альмейда в Лондоне. Это событие сразу же привлекло внимание публики и критики. Большинство критиков увидело в пьесе атаку на духовную ограниченность царской России, основная мысль была определена как зарождение русской интеллигенции, отчужденной от окружающего мира и противостоящей ему. Известного британского писателя Берджеса отличала любовь к русскому языку и литературе. Хотя, по мнению докладчика, трудно предположить, что перевод Берджеса войдет в пословицы, язык его искрится образными оборотами, он иногда несколько грубоватый, но всегда остроумный. Это первый перевод в стихах знаменитой комедии, поставленной на лондонской сцене.

В докладе Анджелы Бринтлингер (США) «Грибоедов в романе „Смерть Вазир-Мухтара" Тынянова: биография или миф?» было подчеркнуто, что противоречия в образе поэта вызваны не ошибками, а сознательной установкой Тынянова. Исследовательница выявила метафору маятника, широко использованную в романе, и показала, что маятниковое движение прослеживается и в описании главного героя, и на уровне философском. При этом, изменяя исторические факты и одновременно оставляя своего рода ссылки на документальные источники, Тынянов утверждает единство знания и незнания, документа и вымысла, биографии и мифа.

О документальных материалах в собрании Государственного исторического музея, имеющих отношение к Грибоедову, рассказал в своем сообщении А. К. Афанасьев (Москва). Многие из них были представлены на выставке «Грибоедов и его время».

Постановкам «Горя от ума» 1960—1970-х годов посвятила свой доклад Е. В. Казакова (Москва). Особое внимание было уделено неожиданной трактовке образа Чацкого Сергеем Юрским в спектакле Г. А. Товстоногова в БДТ.

В выступлении Е. В. Цымбала (Москва) был дан краткий анализ грибоедовских документов в фондах Архива внешней политики России. Было отмечено, что в наибольшей степени изучены личный фонд Грибоедова, фонды «Главный архив» и «Миссия в Тавризе». В связи с этим является перспективным изучение личных фондов Нессельроде и Родофиникина, с которыми Грибоедов начиная с 1828 года состоял в интенсивной переписке. В заключение были представлены пять ранее неизвестных документов (в том числе выписка из письма Грибоедова), касающихся разных периодов его жизни и дипломатической деятельности.

На периоде обучения Грибоедова в Московском университете сосредоточил свое внимание А. Ю. Андреев (Москва). Он подчеркнул, что для реконструкции студенческого периода жизни Грибоедова необходимо использовать большое количество косвенных источников, которые позволили бы в основных чертах воссоздать картину «внутренней» жизни Московского университета в начале XIX века. За годы учебы (1803—1812) Грибоедов оказался свидетелем проводившейся по инициативе попечителя М. Н. Муравьева университетской реформы и последовавшей за ней напряженной борьбы профессоров за становление «ученой республики». Чтобы усовершенствовать преподавание в соответствии с европейским уровнем, в Москву были приглашены немецкие профессора, среди которых наставник Грибоедова И. Т. Буле. Мировоззрение ученого, его интерес к русской истории и литературе оказали большое влияние на формирование взглядов Грибоедова. Студенческая среда молодой дворянской интеллигенции представляла собой уникальное явление, характерное именно для «допожар-

lib.pushkinskijdom.ru

ного» университета. Молодых людей объединяли общие антинаполеоновские настроения, интерес к народным традициям, литературные пристрастия, отразившиеся в работе Собрания благородных воспитанников университетского пансиона, кружке А. Ф. Мерзлякова, множестве студенческих изданий. Как показал А. Ю. Андреев, круг знакомых Грибоедова позволяет предполагать его участие в студенческих научных обществах, показывающих отношение нового поколения дворян к науке как к возможному полю деятельности на пользу Отечеству.

Е. Е. Пастернак (Москва) проанализировала рукопись воспоминаний А. И. Колечицкой «Мои записки» как материал для биографии Грибоедова.

Сообщение Н. А. Тарховой (Москва) было посвящено «Докладу А. С. Грибоедова о проекте продолжения войны с Персией» — документу, пока лишь частично введенному в научный оборот (два абзаца из него цитировал С. В. Шостакович в книге «Дипломатическая деятельность Грибоедова»). Доклад был составлен Грибоедовым в декабре 1827 года, в период мирных переговоров с персиянами, и представляет собой звено в полемике, развернувшейся среди членов русской делегации по поводу новой тактики русской стороны в меняющейся ситуации мирных переговоров.

В докладе Н. Е. Мясоедовой (С.-Петербург) «Дипломатическая деятельность Грибоедова» получили развитие два аспекта. Во-первых, наличие постоянного интереса России к Индии с 1799-го по 1829 год (следовательно, опасения Ост-Индской компании за сферу своих экономических интересов были обоснованны). Второй аспект касался секретной миссии Грибоедова по открытию второго фронта в войне против Турции, когда в ходе действий Кавказского корпуса представилась возможность ввести персидские силы под предводительством Аббас-Мирзы. При этом, как показала Н. Е. Мясоедова, выяснились два обстоятельства: утечка информации по этому вопросу из МИДа России и заинтересованность Турции в устранении Грибоедова.

Юбилейная конференция завершилась торжественным вечером в Колонном зале Дома Союзов, на котором выступил зам. председателя Юбилейного комитета С. А. Фомичев (С.-Петербург). Он отметил, что жизнь Грибоедова до сих пор окутана легендами. И до сегодняшнего дня не покрывается паутиной «Горе от ума», запечатлевшее вечную трагедию русского правдолюбца. Только сейчас, подчеркнул С. А. Фомичев, с особой силой обнаруживаются и гениальные прозрения Грибоедова-дипломата. Долговременные интересы России на Востоке он понимал неизмеримо глубже, нежели министерство Нессельроде. Это делало его последнее пребывание в Тегеране, закончившееся кровавой трагедией, крайне опасным: о принципах русской официальной политики английская миссия в Персии, а через нее и Фатх-Али-шах были прекрасно осведомлены.

Поэт и ученый, Грибоедов был увлечен культурой Востока. Поэтические стороны его натуры обнаруживаются даже в «Проекте учреждения Российской Закавказской компании». Хотя этот проект — прежде всего экономический трактат, в нем ясно различима и мечта о жизни как творчестве, созидании, отметил С. А. Фомичев.

Необходимо прислушаться к людям, непосредственно общавшимся с Грибоедовым. Все они подчеркивали его ум, считали одним из умнейших людей в России. Обвиняя же Грибоедова в прагматизме и в этом видя его трагедию, не прагматичны ли мы сами, ибо не только забываем о его несомненных свершениях, но и не принимаем в расчет животворящего гения его, самодостаточного уже по своему присутствию в мире. Впрочем, он до сих пор не исчерпан, если споры о нем продолжаются. Эти более чем полуторавековые споры не всегда приближают к истине, но по-своему определяют масштабы личности Грибоедова, сказал в заключение С. А. Фомичев.

*А. К. Михайлова*

## ТРЕТЬЯ МЕЖДУНАРОДНАЯ ПУШКИНСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ

25—30 мая в Санкт-Петербурге, а затем в Одессе прошла Третья международная Пушкинская конференция. Она была подготовлена Институтом русской литературы (Пушкинский Дом), Пушкинской комиссией Российской Академии наук, Оргкомитетом по подготовке и проведению 200-летнего юбилея А. С. Пушкина, Одесским областным Советом народных депутатов, товариществом «Пушкинский проект».

Конференцию открыл Председатель Пушкинской комиссии РАН академик Д. С. Лихачев. Подчеркнув непреходящее значение Пушкина, он указал на то, что пушкиноведение сегодня вступает в новый этап: центром исследования становится творческий процесс поэта. В этой связи была отмечена ценность и актуальность факсимильного издания рабочих тетрадей Пушкина, которое предоставляет возможность текстологического изучения автографов исследователям всего мира.

http://pushkinskijdom.ru

С приветственным словом к участникам конференции обратились вице-мэр С.-Петербурга профессор В. П. Яковлев и Председатель Одесского областного Совета народных депутатов Р. Б. Боделан.

Затем состоялась презентация факсимильного издания рабочих тетрадей А. С. Пушкина (совместного проекта Института русской литературы РАН и Форума лидеров бизнеса под эгидой Принца Уэльского). Издание представили с английской стороны профессор Э. Кросс (Англия, Кембридж), Р. Дэвис, исполнительный директор Форума лидеров, и со стороны Пушкинского Дома — хранитель пушкинских документов Т. И. Краснобородько. В программу презентации органически вошли два научных сообщения, посвященных анализу рукописей Пушкина. Техническое оснащение для демонстрации слайдов было предоставлено Всероссийским нефтяным научно-исследовательским геолого-разведочным институтом.

В. Д. Рак (Россия) в докладе «„Гурзуфские" листы тетради ПД № 830» подчеркнул ошибочность широко распространенного представления, согласно которому текстологические проблемы творческого наследия Пушкина, за исключением отдельных мелочей, решены раз и навсегда в академическом издании. Предметом его анализа стали несколько листов (л. 4—10) тетради ПД № 830, требовавших уточнения датировок записанных там стихотворений. Проследив взаимодействие двух слоев записей, докладчик пришел к выводу, что карандашное заполнение листов шло последовательно и в одно время — вероятно, от 19 до 24 августа 1820 года. Где-то после 24 августа Пушкин стал писать в тетради чернилами. Для окончательного оформления гурзуфских впечатлений поэт вернулся к тем страницам, где уже были карандашные записи и рисунки. Так поверх первого слоя образовался второй — чернильный. Это наблюдение позволило В. Д. Раку сделать ряд важных уточнений относительно творческой истории некоторых стихотворений (в частности, решить спор по поводу пометы под элегией «Мне вас не жаль, года весны моей...» в пользу 20 сентября 1820 года; предположить, что набросок «В забвеньи чистом насладись» не имеет отношения к элегии «Увы! зачем она блистает...» и др.).

С. А. Фомичев (Россия) обратился к автографу Пушкина из Онегинского собрания, ПД 73, представляющему собой титульный лист ранней редакции трагедии «Борис Годунов». Известно, что она была озаглавлена «Комедия о настоящей беде Московскому государству, о царе Борисе и о Гришке Отрепьеве — писано бысть Алексашкою Пушкиным в лето 7333 на городище Ворониче». Докладчику удалось установить, что и это заглавие имело первоначальную запись, в которой поэт отказывался от авторства — вместо «писано бысть...» было: «сочинение [А.( враамия)] Валериана Палицына». С. А. Фомичев также обратил внимание на перечень действующих лиц трагедии, дающий дополнительные сведения для суждения о творческой истории произведения, и дал объяснение цифровым пометам автографа: они оказались связанными с пушкинской поездкой в Псков 19 июля 1825 года.

В тот же день в Пушкинском Доме состоялось пленарное заседание.

Доклад В. М. Марковича (Россия) был посвящен роли одесского и петербургского пространства в кольцевом обрамлении «Евгения Онегина». Напомнив мысль Ю. Н. Тынянова об одесском фрагменте из «Путешествия Онегина» как истинном финале романа, докладчик сосредоточил внимание на вопросе о том, почему именно одесский фрагмент мог выполнить завершающую функцию в поэтической структуре «Онегина». В этой части повествования были выявлены важные композиционные, стилистические и содержательные сдвиги: исчезновение героя, перемещение повествования на собственно авторский уровень, переход к «поэзии действительности». Непосредственным следствием этих преобразований явились новые смысловые горизонты, и прежде всего ощущение возможности гармонических отношений между личностью и миром, чему в немалой степени способствует особый характер одесского пространства, открытого для непротиворечивого воссоединения природы и цивилизации, для встречи различных народов и культур. В. М. Маркович также обратил внимание на перекличку между одесским фрагментом и первой («петербургской») главой. Именно в ней появляется тема побега, связанная рядом рифмующихся мотивов с финальным фрагментом, где и осуществляется прорыв в мировое пространство. Была отмечена также роль некоторых особенностей петербургского хронотопа, способствующих рождению темы побега (например, описание белой ночи как открытого, беспредельного пространства).

Художественно-философский смысл, заложенный в соотношении начальной и конечной глав «Евгения Онегина», нашел дальнейшее развитие в ряде классических русских романов (от Достоевского до Белого).

С. Митчелл (Англия) в своем докладе показал, что духовные ценности Пушкина связаны с «периодом искусства» (термин Гейне), который следует за Просвещением. Сегодня в эпоху постмодернизма ценности Просвещения дискредитированы. По мнению автора доклада, необходимо вернуться к истокам современного общества, чтобы лучше понять Пушкина и его эпоху.

Й. Мори (Япония) в докладе «Знакомство Пушкина с Японией» дал сводку тех сведений о Японии, которые были известны поэту. У Пушкина была возможность услышать личные впечатления о Японии от своих друзей — например, Ф. И. Толстого и Ф. Ф. Матюшкина. Кроме того, лицейский друг Пушкина М. А. Корф в 1836 году прислал ему спи-

lib.pushkinskijdom.ru

«Историей Петра I».
ін выбрал «Описание
ленинникова. Сохра-
ные поэтом при чте-
ер, Пушкин пишет о
ь мы знаем, что речь
рашенинников назы-
я Узакинского госу-
вит слово «Японско-
ет его «пленником-
'закинским». Он уже
государства» не су-
ово «Узакинский» в
ород Осака.
ские дела» присутст-
о Японии, взятые из
(том 2-й, часть 4-я).
у Пушкина не очень
знание к этой стра-
о дуэли, является не-

нко (Украина) «Пуш-
ы» явился предвари-
многолетней работы
нной теме. Опираясь
научный оборот пол-
ий о Пушкине» Даля
льные материалы, до-
плодотворности изу-
ских связей для осоз-
ий развития русской
ольшое внимание бы-
ское общение Даля и
сентябре 1833 года, в
иявшее на ряд создан-
да в Болдине пушкин-
кина и Даля сближал
глубинных основ на-
лора. Более того, по
ожно говорить о не-
структивном диалоге
кина и Даля (особен-
и циклами) на протя-

ия) рассказала о под-
гописи жизни и твор-
Новые тома «Летопи-
лем подготовленного
евкович переиздания
даментального труда.
, уже собранные в те-
ий работы над «Лето-
вловских, Пушкин-
Б. Л. Модзалевского,
ковой, С. Л. Абрамо-
й, Л. А. Щербины,
бщей сложности 17—
новые, которые еще
й и зарубежной перио-
в и пушкиноведчес-
ной после 1940 года.
ля «Летописи» будут
вому «академическо-
ие все открытия пуш-
вины XX века. За вре-
илея, нужно собрать
весь не учтенный в прежние годы материал (вместе с реально существующими сегодня картотеками он составит 35—40 тысяч карточек), ввести его в базу данных компьютерной программы, унифицировать тексты всех карточек, составить корпус «Летописи» и все необходимые указатели (именной, географический, библиографический, пушкинских произведений), а также комментарии к текстам, подготовить компьютерный набор книги.

В. Я. Бялый (Россия) рассказал о деятельности Международного Пушкинского общества США, которое возникло в 1990 году в Нью-Йорке. Общество проводит пушкинские конференции, вечера и викторины, с 1992 года издает литературный журнал «Арзамас» (вышло уже 4 номера), авторами которого являются пушкинисты всего мира.

В докладе Р. В. Иезуитовой (Россия) «К текстологии „Евгения Онегина": из опыта работы над новым академическим изданием сочинений Пушкина» говорилось о значении текстологических проблем для издания пушкинских текстов и для их научно обоснованной интерпретации. Р. В. Иезуитова остановилась на текстологических аспектах изучения пятой и шестой глав романа. Она показала, что, еще не закончив работу над главой пятой и оборвав ее на строфе XXI, поэт задумал, а некоторое время спустя и осуществил создание главы шестой, и лишь после этого (осенью 1826 года, освободившись из ссылки) Пушкин завершил и пятую главу. Особенности творческой работы над этими главами Р. В. Иезуитова объясняет кризисным душевным состоянием поэта, вызванным необычностью той ситуации, в которой он оказался после событий 14 декабря 1825 года. Тревожные мысли Пушкина нашли отражение не в самом тексте романа, а в рисунках и портретах декабристов, деятелей Великой французской революции и лицейских друзей поэта. В докладе были подробно проанализированы портретные сюиты на полях пятой главы «Евгения Онегина» и предложена новая их датировка.

Э. Эндрюс (США) в докладе «Замятинский Пушкин» продемонстрировала пушкинский подтекст романа «Мы». Упомянув о несомненном внешнем сходстве поэта Единого Государства R=13 и Пушкина, она выявила значимость присутствующих в тексте Замятина лексических сигналов, концептов Пушкина («свобода», «оковы» и др.), отметила развитие и преемственность образов Каменный гость — Медный всадник — Благодетель, а также обнаружила в представлении места действия романа черты пушкинского Петербурга (особенно из «Медного всадника»). Все это, по мнению автора доклада, еще раз показывает, что творчество Пушкина неизменно (прямо или опосредованно) присутствует в русском литературном процессе.

В конце пленарного заседания участникам конференции была представлена миниатюрная книга-альбом «Пушкинская Одесса в

lib.pushkinskijdom.ru

письмах графини Е. П. Гурьевой 1822—1824. Новые материалы», в которой на основании писем жены одесского градоначальника уточнены факты жизни Пушкина в Одессе. Составитель альбома — А. Глассе (США), художник — Э. Насибулин (Россия). Последний также оформил специальное, богато иллюстрированное издание «Итак, я жил тогда в Одессе», врученное всем участникам конференции.

26 мая после посещения мемориального музея «Лицей» в г. Пушкине (б. Царское Село) участники конференции специальным рейсом вылетели в Одессу, где 27 мая работа была продолжена пленарным заседанием, которое открылось приветственными выступлениями Р. Б. Боделана и директора Пушкинского Дома Н. Н. Скатова.

И. Я. Заславский (Украина) в докладе «Украинские неоклассики и Пушкин» рассказал об исследованиях переводов Пушкина на украинский язык Миколы Зернова, Михайлы Драй-Хмары и Павла Филипповича, подчеркнув их значение для теории художественного перевода.

Э. Ведель (Германия) в докладе «Лирика А. С. Пушкина в европейском культурном контексте» предпринял попытку обобщить и систематизировать факты интенсивной рецепции поэтом западноевропейских авторов. Докладчик рассмотрел иноязычные тексты в лирике Пушкина (начиная с его собственных французских стихотворений и некоторых заглавий и кончая довольно большим количеством эпиграфов), а также стихотворные — отчасти вольные — переводы и переложения Пушкина из западноевропейских писателей различных эпох.

Т. Кимура (Япония) в докладе «Дворянская культура и А. С. Пушкин» подверг анализу аристократическое самосознание Пушкина, в частности его чувство чести. По мысли докладчика, Пушкин осознавал патологичность того положения русского дворянства, в котором оно оказалось после петровских реформ. Вообще говоря, русская дворянская культура характеризовалась отсутствием «noblesse oblige». Пушкин же признавал «честь» самым важным достоинством дворянина. Он искал не мнимой, а реальной чести. Но во многом в сознании Пушкина происходил уже некий отход от дворянской традиции, некая ее «модернизация», что проявилось, например, в отношении поэта к долгам или к репутации жены. Последняя борьба Пушкина за «свою честь и честь своей жены» была, скорее всего, борьбой за весьма естественное человеческое достоинство. Но, к сожалению, он ошибся в выборе способа борьбы. «Невольник чести» не смог придумать другого способа, кроме дуэли. Поэт не сумел освободиться от ничтожнейшего суеверного остатка дворянской культуры, от идеализированного убеждения в «чести». В этом была основная причина его трагедии.

В докладе О. С. Муравьевой (Россия) «Этико-политическая триада Пушкина» была представлена проблема соотношения теоретических доктрин русских просветителей XVIII века и их преломления в творчестве Пушкина. Перед Пушкиным вставала задача как бы проверить на прочность просветительские теории, доказать, что они могут восторжествовать в реальных исторических ситуациях. Например, просветительская триада: понятие «правота», которое интегрирует в себе понятия «милость» и «правосудие», раскрывается Пушкиным сначала на материале чисто литературной, искусственной ситуации в поэме «Анджело», а затем на материале реальной русской истории — в «Капитанской дочке». В последнем случае теоретические представления заметно корректируются.

В докладе подчеркивалось, что мышление по принципу триады вообще глубоко характерно для Пушкина: устанавливая противоречие, он не пытается его однозначно разрешить, но снимает противоречие как таковое, предлагая компромиссный и нетривиальный выход. Иллюстрируя этот тезис, О. С. Муравьева показала, как вечная российская антиномия: государство или личность? — в концепции Пушкина заменяется представлением о государстве, главной опорой которого является свободная и независимая личность.

А. А. Слюсарь (Украина) в докладе «О психологизме в романе А. С. Пушкина „Евгений Онегин"» раскрыл, что в романе «Евгений Онегин» впервые проявился во всей полноте тот тип психологизма, который сложился в русской литературе первой половины XIX века. Он основан на идее возвышения индивидуальности, личного самосознания. Пушкин воссоздал такие его формы, как прекраснодушие, романтичность и романтизм. Поскольку сознание Ленского и Татьяны является доромантическим, во многом связанным с сознанием патриархальным, то Онегин, вступивший в романтический разлад с жизнью, им непонятен. Ленскому он представляется человеком «модного света»; Татьяна, обнаружив его несходство с идеальным героем романа, видит в нем во сне героя мифа, а затем соотносит его с «современным человеком», изображенным романтиками. Здесь символико-синтетическое мышление уступает место мышлению аналитическому. Между тем Онегин, полюбив Татьяну, отказывается от романтической абсолютизации разлада с жизнью, в нем происходит новый духовный переворот: его отношения с миром принимают индивидуальный характер. Так передается динамика, состоящая, по мысли М. М. Бахтина, в «подготовке новой сложной целостности» человека.

В докладе С. А. Кибальника (Россия) «Маниакальное пушкинианство как феномен жизни советского общества» анализировалась лишь одна, хотя и значительная, часть массового пушкинианства — патологическое «влеченье, род недуга», выражающееся под-

lib.pushkinskijdom.ru

час в безумном коллекционировании и письмах с запросами по инстанциям и учреждениям культуры. Материал этот рассматривался как проявление глубоко своеобразной (в отличие от нынешней заемной) формы массовой культуры, созданной в советское время. Превосходя массовую юмористическую продукцию эпохи, маниакальное пушкинианство, по мнению докладчика, следует рассматривать как феномен органического, непреднамеренного творчества, драгоценного в своей неподдельности.

На пленарном заседании прозвучали также доклады Л. Г. Фризмана (Украина) «Семинарий по Пушкину: контуры будущей книги» и А. П. Чудакова (Россия) «Пушкин и проблемы современного литературного языка».

В дальнейшем в соответствии с актуальными направлениями пушкиноведения работа конференции 27—28 мая проходила по секциям: «Тексты Пушкина. Исследования и интерпретации», «Пушкин. Проблемы компаративистики», «Теоретические и культурологические проблемы творчества Пушкина», «Биографические аспекты творчества Пушкина», «Пушкин и славянский мир», «Пушкин и искусство».

*Секция «Тексты Пушкина. Исследования и интерпретации».*

В докладе В. Э. Вацуро (Россия) сделана попытка очертить самые общие контуры драматического замысла Пушкина, в списке 1826—1828 годов обозначенного как «Курбский». Сущность драматического конфликта докладчик ищет в «Борисе Годунове». Опираясь на наблюдения Е. Г. Эткинда, он обратился к реминисценциям из стихов о Наполеоне, содержащимся в трагедии, и обнаружил аналогии в описании выдающегося полководца, изгнанного из отечества и томящегося в вынужденном бездействии («измучен казнию покоя»); эту гипотезу докладчик подкрепил и рядом более частных наблюдений. В докладе рассмотрены и свидетельства интереса Пушкина к фигуре Курбского в 1830-е годы: так, монолог Грозного о Курбском отчеркнут поэтом в драме Е. Ф. Розена «Россия и Баторий» (1833).

Т. Сасаки (Япония) избрал отправной точкой своего доклада «Между „Пустотой" и „Простотой". О смысле „vanité" в произведениях Пушкина» истолкование французского эпиграфа к «Евгению Онегину», в котором слово «vanité» следует, по мнению исследователя, понимать приблизительно в том смысле, в каком одно употребляется в Книге Экклесиаста в Ветхом завете («непостоянство и пустота»). В душе Пушкина всегда были заключены как идея «пустоты», так и стремление к преодолению этой пустоты, в чем выразилась органическая включенность Пушкина в русскую духовную традицию. В глубоком отчаянии, порожденном «пустотой», лежит новое начало, «воскресение». В тяжелые дни Пушкин видит в «пустоте» рождение новой жизни и приветствует ее («Вновь я посетил...»). Докладчик рассмотрел ряд лирических стихотворений Пушкина и поэмы «Бахчисарайский фонтан» и «Цыганы», в первой из которых говорится о тщете земной власти, величия и славы, а во второй — о непостоянстве человеческой любви. На первый взгляд может показаться, что в «Цыганах» превносится мысль старика о пустоте, но в действительности точка зрения Пушкина сложнее: он признает страсть как основную потребность, укоренившуюся в натуре человека («И всюду страсти роковые...»). Интересно, что у Пушкина именно герои, сначала отрешенные от человеческой «суеты» (Алеко, Сальери), оказываются затем способными к предельной жестокости и гордыне. Пушкин постиг «мнимость превосходства» такого типа героя, проникнутого идеей vanité, равнодушного к добру и злу.

Л. Г. Лейтон (США) в докладе «Утлый челн в бурном море» исследовал наиболее важные источники этого мотива, звучащего в стихотворении Пушкина «Арион» и представляющего собой идеальный прием для выражения самых разнообразных вариаций на темы «поиска» и «судьбы». В попытке понять этот мотив полезной оказывается стилистическая концепция слова-сигнала. Русские поэты XVIII века нашли наиболее полное выражение этого мотива в одах Горация. Для Муравьева, Капниста и Державина образ утлого челна в бурном море предоставлял возможность передать религиозные размышления о смысле жизни и смерти. У них, как у сентименталистов Карамзина и Дмитриева, моральный импульс образа очевиден. Для Жуковского же слова, связанные с глубокой символикой этого мотива, дают возможность сигнализировать значение, восходящее и к религиозным и к чисто эстетическим началам. Его стихотворение «Пловец» (1817) — элегантное по форме, сладкозвучное по стилю — дало русским романтикам (Раевскому, Рылееву, Козлову и, наконец, Пушкину) образец романтического стихотворения на мотив утлого челна в бурном море.

Доклад Чинен Ким (Корея) «Пушкин и Белкин: рождение автора-повествователя» был посвящен тому, как следует понимать образ Белкина-автора, в чем состоят его авторские права и задачи. Материал для ответов на поставленные вопросы дает предисловие — отдельная повесть, рассказывающая о генезисе автора-повествователя. Функция Белкина в повествовании, строго говоря, ничем не отличается от функции других авторских лиц: он тоже только пересказчик слышанного. Но только ему одному автор дал имя и образ — вероятно, желая тем самым создать с его помощью один обобщенный портрет авторских лиц. В образе Белкина Пушкин показал также и возникновение нового типа автора. Белкин — лицо непрофессиональное, даже случайное, он противопоставлен тем писателям, в основе творчества которых лежит собственное воображение. У Белкина ис-

lib.pushkinskijdom.ru

тина и вымысел смешиваются, т. е. происшедшее событие (history) и повествование (story) совпадают в одной «истории». Сам процесс того, как Белкин становится литератором, является пародией на традиционные представления об авторстве и одновременно может восприниматься как норма для нового типа авторства.

Р.-Д. Кайль (Германия) в докладе «Последний „перевод" Пушкина „Из А. Шенье"» предложил вниманию слушателей — после краткого обзора отношений Пушкина к Шенье-поэту и Шенье-человеку, любящему и страдающему, — подробный анализ стихотворения о смерти Геракла («La mort d'Hercule»), которое Пушкин написал 20 апреля 1835 года, снабдив его пометой «Из А. Шенье». До сих пор было принято вместо комментария к этому стихотворению писать «вольный перевод». На самом деле, это, скорее, интерпретация французского текста. Ощущение, что это стихотворение с его трагическим пафосом является глубоко личным «выстраданным стихом», подтверждается при взгляде на соседствующие с ним стихи весны и лета 1835 года: «Полководец», «Родрик» и «Странник». Во всех этих стихотворениях есть общая тематика — одиночества, непонятости, бегства и даже «алкания смерти» (причем «Родрик» и «Странник» якобы тоже переводы). В стихотворении «Из А. Шенье», кроме того, звучат даже пророческие ноты — предугадание поэтом своей гибели. А в апофеозе последнего стиха высказано убеждение в бессмертии духа, которое будет выражено шестнадцатью месяцами позже горацианской формулой «Нет, весь я не умру».

С. Евдокимова (США) в докладе «Факт, контекст и повествовательные стратегии в „Путешествии из Москвы в Петербург"» рассмотрела это сочинение Пушкина как опыт разработки исторического и критического метода, в котором особое внимание уделяется выбору перспективы, с которой оценивается данное историческое событие или феномен. Цель Пушкина, как отметила докладчица, не столько идеологическая, сколько метаисторическая. Пушкин-автор использует своего вымышленного рассказчика не для того, чтобы вступить в открытую идеологическую полемику с Радищевым, а чтобы рассмотреть факты, изложенные Радищевым, с другой точки зрения, по-новому конструируя сюжет и устанавливая таким образом другой контекст. Не мнение пушкинского путешественника, а сочетание и столкновение двух различных перспектив, с которых рассматриваются события, соответствует позиции автора.

Основным историко-публицистическим методом, который Пушкин использует и разрабатывает в данном сочинении, является контекстуализация исторических явлений. В основе полемики пушкинского путешественника с Радищевым лежит систематическое восстановление исторического контекста. В противоположность Радищеву, который апеллирует к эмоциям читателя и строит свое повествование как драму, используя риторические приемы сентиментализма, Пушкин контекстуализирует и интеллектуализирует те же самые факты, облекая их в другой жанр — жанр историко-философского эссе. Контекстуальный способ построения аргумента подразумевает относительный консерватизм, т. е. желание улучшить положение в рамках данной политической системы, не меняя радикально существующих структур. Драматизированное же повествование Радищева предполагало призыв к радикальным революционным переменам.

В докладе Б. Ф. Егорова (Россия) «Некоторые особенности Пушкина-критика» были рассмотрены колебания Пушкина в определении сущности критики: поэт всегда стремился к гармоническому соединению крайностей, но соединить «научность» и «художественность» в литературной критике ему не очень удавалось — «художественность» перетягивала. Но зато Пушкин делал в критических статьях интересные «заготовки» для своих собственных художественных произведений, а также и для других поэтов и писателей (Лермонтов, Огарев, Гоголь). Затем докладчик подчеркнул черновой характер многих пушкинских статей, их обрывы, объясняемые целым рядом причин, в том числе и нежеланием ставить точки над i, стремлением к толерантности и к тому, чтобы предоставить читателю самому решать сложные проблемы до конца. Характерная черта пушкинского стиля — краткость — в критических статьях, часто требующих точных «научных» формулировок, оборачивалась иногда трудностью восприятия и истолкования, иногда — двусмысленностью.

В. С. Баевский (Россия) в докладе «О творческой эволюции Пушкина» подчеркнул, что решение заявленной проблемы связано с хорошо известными трудностями, преодолеть которые позволяет подход с разных точек зрения и с использованием разнообразных методик. Выступавший осветил два подхода: во-первых, с точки зрения жанра и стиля, а во-вторых, с точки зрения стихотворной речи. В первом случае применен традиционный историко-литературный метод анализа, во втором — один из методов математической статистики. Главный вывод исследователя — параллелизм эволюции тематики, образной системы, стихотворной речи и даже бытового ряда в творческой биографии Пушкина.

Доклад С. В. Березкиной (Россия) «О первой и второй редакциях стихотворения Пушкина „Пророк"» был посвящен копии Шевырева, которая, как полагает исследовательница, является третьим (вслед за Погодиным и Соболевским) свидетельством в пользу того, что первая редакция этого произведения представляла из себя цикл стихотворений. Текст «Пророка» в списке Шевырева был разбит на две неравные части с помощью значка «звездочка» (что не было отмечено М. А. Цяв-

lib.pushkinskijdom.ru

ловским в большом академическом собрании), и в этом докладчица усматривает еще одно доказательство циклической природы первой редакции этого произведения. Копия Шевырева является единственным дошедшим до нас списком всего первого стихотворения цикла «Пророк» и начала его второго стихотворения (именно с него все произведение приобрело острый аллюзивно-политический характер). Композиционная перестановка внутри первого стихотворения цикла была отмечена в списке Шевырева еще Цявловским, однако это обстоятельство не получило достаточного освещения в научной литературе. В первой редакции за «шестикрылым серафимом» сразу следуют строки о сердце и «угле»; это связано с тем, что первоначально «Пророк» был ближе к своему источнику — трем стихам шестой главы библейской Книги пророка Исаии. В докладе дана датировка первой и второй редакций «Пророка». Датировка первой (т. е. цикла «Пророк») совпадает с тем, что было предложено Цявловским в указанном издании сочинений Пушкина в отношении стихотворения «Пророк» — 24 июля — 3 сентября 1826 года. Датировку второй редакции следует ограничить двумя датами: 8 сентября 1826 года — октябрь 1827 года. Работая над произведением, Пушкин перестроил композиционно первое стихотворение цикла «Пророк» и присоединил к нему две строки второго стихотворения; заключительного четверостишия, по-видимому, в первой редакции не было, и оно написано Пушкиным заново.

В докладе «Пометы Пушкина на „Опытах" Батюшкова (цель, смысл, датировка)» В. А. Кошелев (Россия) выдвинул гипотезу о неодновременном и разнонаправленном характере пушкинских записей: большая часть помет была сделана в 1818—1819 годах по просьбе самого Батюшкова и носит «редакторскую» функцию. Следующий слой помет был сделан в 1823—1824 годах, когда Пушкин узнал о душевном заболевании Батюшкова и собирался в ответ на появившиеся в печати выпады против автора «Опытов» написать о нем статью. Эта гипотеза подтверждается комплексным анализом содержания помет с привлечением фактов общения Пушкина и Батюшкова в 1817—1818 годах, а также анализом того рабочего экземпляра «Опытов» (принадлежавшего Л. Н. Майкову), в составе которого эти пометы дошли до нас. Докладчик выразил надежду, что не исключена возможность обнаружения подлинника этих помет (находившегося у А. А. Пушкина и в начале XX века попавшего за границу).

А. Л. Гришунин (Россия) в докладе «Ю. Г. Оксман о текстах Пушкина в академическом издании» представил замечания и поправки ученого (насильственно вырванного из научной работы на 10 лет: в 1936 году он был арестован и отправлен на Колыму) к 16-томному собранию сочинений Пушкина (1937—1949), где многие его собственные идеи и достижения оказались инкогнито, а некоторые пушкинские тексты были напечатаны в неполном и искаженном виде. Так, в «Пиковой даме» отсутствовал эпиграф: «Пиковая дама означает тайную недоброжелательность», а «Арап Петра Великого», наоборот, был напечатан с эпиграфом из Языкова, которого нет у Пушкина. Ошибочна, по мнению Оксмана, и публикация «Ноэля» по копии А. М. Горчакова, где подпись Пушкина свидетельствует только его авторство, но не сам текст. Особенно строгому суду подверг Оксман тома критики и публицистики (т. XI и XII), указав на их неполноту, неправильные прочтения и датировки. Докладчик убежден, что эти и многие другие исправления и дополнения должны быть учтены при подготовке нового академического издания Пушкина.

*Секция «Пушкин. Проблемы компаративистики».*

Н. К. Телетова (Россия) в докладе «Нордические мотивы в поэме „Руслан и Людмила"» проследила, каким образом сплавляются в поэме в единое целое три разных по происхождению фольклорно-литературных слоя. Верхний слой — русская былина Киевского цикла о похищении драконом племянницы князя Владимира и трех «храбрах», отправленных на ее поиски. В разработке отдельных мотивов этого поиска уже Русланом и его соперниками Пушкин использует изобилующие приключениями волшебно-фантастические сказки М. Чулкова, В. Левшина, М. Попова. Однако глубже этого второго слоя лежит древнейший мотив скандинавской Эдды о борьбе ванов, хтонических духов природы — великанов и альбов, за обладание как сокровищами, так и властью над миром. Символом власти является либо кольцо, либо меч. Примечательно, что мотив дракона, стерегущего клад и меч, сменяется в «бродячем сюжете» более молодым мотивом головы, стоящей на этом мече,— мотив этот обнаруживается в иранском эпосе и приходит в Россию в виде сказки о Еруслане (издание 1815 года: «Лекарство от задумчивости...»). Пушкин объединяет Юг и Север, создавая свой сюжет, где коварный карлик (русское название альба) расправляется с доверчивым братом великаном. В Эдде, которую Пушкин имел возможность прочесть по-французски (изд. 1787 года, Женева), великан Фафнир, оборачивающийся драконом, окажется побежден братом — альбом Регином, однако и сам Регин позже погибает. Причудливы формы, в которые облекается добро и зло как в древнем эпосе, так и в поэме Пушкина, и тема карлы и великана (головы его), давшего победительный меч,— одна из главнейших. Она восходит к нордическому мотиву X века.

В докладе В. Е. Багно (Россия) была исследована оппозиция «гуляка праздный» (Авель) и «угрюмец» (Каин) как сквозная тема творчества Пушкина. Противопоставление «баловня судьбы» и «завистника», лежащее в основе библейского мифа об Авеле и Ка-

lib.pushkinskijdom.ru

ине, было не только творчески переосмыслено Пушкиным в «Моцарте и Сальери» — оно было одной из сквозных, ключевых тем пушкинского творчества на протяжении всей жизни поэта.

Каиновой печатью угрюмца и завистника отмечен не только Сальери, но и многие другие пушкинские герои. Далеко не всегда оппозиция заявлена столь четко, как в «Моцарте и Сальери» и «Выстреле»; подчас антагонист «баловня судьбы» оказывается весьма условным, как в паре «Руслан — Рогдай» или «Дон Гуан — Дон Карлос». Нередко побеждает как раз «гуляка праздный», или вообще внутренний конфликт интересующих нас антиномий имеет косвенное отношение к сюжету и не получает трагического разрешения, как в паре «Германн — Томский». Однако чаще (вспомним Гринева и Швабрина) противники сходятся в поединке.

Если не считать Достоевского, пушкинское предостережение — еще одна грань его «неунаследованного» наследства — не было услышано. Именно «угрюмец», бунтующий против неравенства и несправедливости, стал центральным героем русской литературы и русской истории.

М. Икута (Япония) посвятила свой доклад первому переводу Пушкина на японский язык (1883), рассмотренному ею в широком контексте проблемы «Пушкин и японская культура». Докладчица исследовала место этого перевода в японской литературе и в связи с этим затронула некоторые проблемы художественного перевода и ряд вопросов национальной специфики японской культуры.

В докладе Н. И. Михайловой (Россия) «Адам Мицкевич в романе „Евгений Онегин"» было высказано предположение, что романтический портрет польского поэта, созданный Пушкиным, является своеобразным откликом на живописный портрет Мицкевича работы Ваньковича. Выявлен многозначный смысл упоминания о Мицкевиче в художественной системе пушкинского романа.

Л. А. Щербина (Украина) в докладе «Испанские мотивы в творчестве А. С. Пушкина» проанализировала роль одесских впечатлений, стимулировавших интерес Пушкина к Испании. Испанцем был «основатель Одессы» Хосе-Джузеппе Де-Рибас, о котором Пушкин, несомненно, был наслышан и с племянником которого — М. Ф. Де-Рибасом — он был лично знаком, равно как и с некоторыми другими выходцами из испанских семей, жившими в Одессе. Испанские события, обсуждаемые в салонах, а также на страницах первой коммерческой газеты на французском языке «Journal d'Odessa», заинтересовали Пушкина и нашли отражение в стихотворении «Сказали раз царю...», посвященном революционеру Рафаэлю Риего, «слово перед казнью» и обстоятельства смерти которого были известны в Одессе в период пребывания здесь Пушкина. Впечатления от посещений Пушкиным польского салона К. Собаньской в Одессе сказались в «Каменном госте», прежде всего в образе Лауры. Воспоминания о другой одесской знакомой поэта — А. Ризнич — прозвучали, возможно, в начале этой «маленькой трагедии». Имена одесских знакомых встречаются в «Донжуанском списке Пушкина», самим своим названием связанном с легкомысленным испанским героем.

Сон Че (Корея) в докладе «Демифологизация Лукреции в „Графе Нулине"» предложила новую оригинальную интерпретацию пушкинской поэмы. Хорошо известно, что вся история, связанная с обесчещением Лукреции, составившая сюжет шекспировской поэмы, в «Графе Нулине» ушла в подтекст. Главное, что Пушкин сделал своей комической пародией, — он взорвал вымышленную, мифологизированную историю Лукреции и пересказал ее более реалистично, менее возвышенно, подчеркнув тем самым абсурдность трактовки подобной истории в высоком героическом ключе. Одним из фундаментальных преобразований шекспировского сюжета в поэме Пушкина стала феминизация и доместикация того, что было существенно для мира мужчин, в котором разворачивается история Лукреции. Пушкин хотел представить историю Лукреции как миф, придуманный мужчиной, служащий для одобрения ценностей и идеалов, преимущественно связанных со строем жизни, в котором доминируют мужчины.

Превращая муже-центристский мир в мир жено-центристский, мир морали и духовности — в мир материальных ценностей, Пушкин привлекает внимание к некоторым элементам в мифе о Лукреции, которые кажутся ему наиболее уязвимыми. Пушкин лишает целомудрие его морального и духовного наполнения, значения, обнажая абсурд придания целомудрию столь высокой ценности.

Своей поэмой Пушкин как бы говорит, что превращать подобную историю в миф, возвышать ее участников — мужчину и женщину — до героев, описывать их поведение как образцовое, примерное, благородное, придавать происшествию огромное историческое значение — это все равно, что высмеивать само это происшествие.

В докладе Е. О. Ларионовой (Россия) речь шла об отношении Пушкина к традиции западноевропейского разбойничьего романа. Указав на определенную зависимость повествовательной структуры «Дубровского» от традиционной композиционной схемы массового разбойничьего романа, автор доклада проследила трансформацию образа благородного разбойника от Дубровского к Пугачеву в «Капитанской дочке», а также высказала предположение о том, что сказка о вороне в пушкинском романе является реминисценцией из романа А.-Х. Вульпиуса «Ринальдо Ринальдини».

В докладе Элизабеты де Франчески и Сержа Серода (Франция) «Пушкин, Стендаль и „Дон Джованни" Моцарта» показано, что

lib.pushkinskijdom.ru

Стендаля, как и Пушкина, интересовала легенда о Дон Жуане, оба писателя создали произведения на эту тему: Пушкин — «Каменного гостя», Стендаль — итальянскую хронику «Ченчи». И у того и у другого автора ощущается влияние не Мольера, а оперы Моцарта. В докладе выявлены три неотмеченные новации, сближающие Пушкина и Стендаля: образ слуги теряет свою значимость, и Пушкин, и Стендаль поколебали возрастные отношения Дон Жуана и Командора, у обоих писателей нет приглашения к обеду. При наличии у них целого ряда параллелей между трактовкой легенды (выбор малой формы произведения, общность взглядов на писателей, обращавшихся к теме Дон Жуана, влияние Шекспира на обоих) каждый по-своему воспринимает и разрабатывает миф о Дон Жуане. Исследование проведено с использованием психоаналитического метода.

Н. В. Вулих (Россия) в докладе «Новое о стихотворении „Памятник" Пушкина» представила обзор новейшей литературы западных исследователей об оде Горация. Этот материал дополняет «горацианские» страницы книги М. П. Алексеева «Стихотворение Пушкина „Я памятник себе воздвиг..."» (1967).

На секции также прозвучали доклады Е. Дмитриевой (Россия) «Э. Парни в истории французской литературы и „несравненный Парни" Пушкина», В. Листова (Россия) «Немецкие сказки Музеуса в творчестве Пушкина».

*Секция «Теоретические и культурологические проблемы творчества Пушкина».*

В. П. Старк (Россия) в докладе «Пушкин и проблемы дворянства в России» отметил, что внимание поэта к истории собственного рода, выпады Булгарина и иже с ним против так называемой «литературной аристократии», спор с Рылеевым на ту же тему обратили Пушкина к фундаментальным проблемам дворянства. Это, прежде всего, институт местничества, ликвидированный царем Алексеем Михайловичем, но не изживший себя в нравах русского общества. Столкновение «старого» и «нового» дворянства в пушкинскую пору отразилось как в творчестве поэта, так и в его судьбе. Докладчик проследил эволюцию во взглядах Пушкина на историю дворянства. Незавершенные наброски и планы его работ на эту тему поддаются реконструкции и позволяют составить более полное представление о глубине интереса поэта к проблемам сословия, к которому он принадлежал. Уточнено несколько упоминаний Пушкиным представителей своего рода, например в «Истории Петра Великого», а также в других произведениях. Наглядно выявлены те наиболее острые проблемы дворянства, в частности незаконнорожденности, выборочный интерес к которым у Пушкина объясняется художническими или личными мотивами, порою тесно переплетающимися. Довольно стройная система взглядов на обозначенные проблемы, прежде всего общетеоретического порядка, позволяет под определенным углом зрения рассматривать творчество Пушкина в целом (особенно его произведения 1830-х годов).

И. Я. Матковская (Украина) в докладе «Категория „естественного состояния общества" в творческом сознании Пушкина. К проблеме „Пушкин и XVIII век"» на материале анализа произведения «Джон Теннер», где поэт специально обращается к осознанию смысла категории «естественного состояния», показала, что пушкинская интерпретация этой категории несет в себе отражение просветительского сознания XVIII века. Существенно, что интерес Пушкина к проблеме «естественного состояния общества» совпадает во времени с изучением им событий истории крестьянской войны XVIII века (пугачевщины) — этой своего рода вспышки энергии «естественного состояния», рецидива «войны всех против всех». В таком плане сопоставлены «Джон Теннер» и «История пугачевского бунта». Историософские идеи Пушкина этого периода характеризуются преодолением романтической идеализации «естественного человека».

Ю. Сугино (Япония) в докладе «Символические атрибуты художественных образов, соотносящихся со зверем, в творчестве Пушкина» указал, что в произведениях Пушкина начиная с 1829 года появляются герои, которые прямо или метафорически сравниваются со зверями и ассоциируются то с мятежом, то с сумасшествием, то с эпидемией. Таковы Мельник из «Русалки», Евгений из «Медного всадника», Пугачев из «Капитанской дочки». Символическими атрибутами, общими для этих образов, являются: сравнение с составной частью природы, появление героя на фоне непогоды и нагнетание черного цвета. Не говоря уже о сравнении с составной частью природы (со зверем, птицей, деревом), оба других атрибута тоже связываются с природой и вообще с чем-то неведомым, противопоставленным обществу людей. Докладчик проанализировал также сравнение Пугачева со львом в эпиграфе к 11-й главе повести и высказал предположение о соотнесенности этого момента со сценой из «Медного всадника», когда со львом оказывается сближен Евгений, сидящий верхом на изваянии. Для мятежных героев — Пугачева и Евгения — сравнение со львом оказывается глубоко аллегорическим.

К. Касама (Япония) выступил с докладом «Гомосексуализм в творчестве Пушкина», где обратил внимание на многочисленные мужские зарисовки Пушкина, а также на те стихотворения и прозаические произведения, которые вызвали у докладчика ассоциации с выбранной им темой.

В докладе Ю. Н. Чумакова (Россия) «Из универсалий пушкинской поэтики» рассматривался постоянно действовавший, фундаментальный принцип устройства поэтического мира Пушкина, названный инверсив-

lib.pushkinskijdom.ru

ностью. Действие инверсивности заключается в перераспределении компонентов текста, порядок которых нормирован правилами языка, стиля и поэтики. Докладчик выделил приемы инверсивности у Пушкина: «зеркальная» симметрия, прямой и обратный порядок слов и более крупных компонентов, отношения развертывания и свертывания темы, расчленения и собирания и т. п. Так, в «Зимнем вечере» внутри каждой строфы происходит разложение мотива бури; обратный ход присутствует в соотнесенности частей «Медного всадника», где монументальная увертюра Вступления развертывается в двухчастное трагическое повествование, а само Вступление, наоборот, свертывает свои мотивы в сгусток амбивалентной коды. Без опоры на указанную универсалию пушкинский мир вряд ли может получить стремящееся к полноте обоснование.

В докладе М. В. Строганова (Россия) «Стих и проза в творческом процессе Пушкина» были рассмотрены случаи соединения стиха и прозы в черновых и окончательных текстах лирических произведений. Отмечено, что немногие случаи прозаических вкраплений в стихотворные тексты в первой половине 1820-х годов могут быть рассмотрены, в частности, как собственно планы развития лирических сюжетов («Язвительный поэт, остряк замысловатый...», «Наполеон» — 1821 и «Таврида» — 1822), в других случаях прозаический перевод предшествует стихотворному («Нет ветра — синяя волна...» — 1822, «В крови горит огонь желанья» — 1825 и эпиграф к «Полтаве» «То было вскоре после боя...»). Однако уже в это время у Пушкина появляется тенденция к соединению в одном тексте стиха и прозы (несостоявшиеся примечания в текстах «К Овидию» — 1821, «Песни о вещем Олеге» — 1822, «Разговоре Книгопродавца с Поэтом» — 1824), которая получит дальнейшее развитие в последующие годы. Так, например, в «Послании к Дельвигу» (1827) и в стихотворении «Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит...» (1835) проза продолжает и развивает собой стихи. Докладчик убежден, что при публикации разрыв стихотворных и прозаических компонентов этих текстов недопустим.

*Секция «Биографические аспекты творчества Пушкина».*

Проблеме представления пушкинской картины мира был посвящен доклад Й. ван Баака (Нидерланды) «Миф дома в творчестве Пушкина». Избрав в качестве предмета анализа концепт «дом», который как универсальная типологическая категория миропонимания имеет такие индексы, как «дом-очаг», «дом — центр мира», «отчий дом» и ряд других, автор обнаружил сложную семантическую модель этого понятия в произведениях Пушкина (в добавление к названным выше: «дом мертвых», «дом-династия», «дом-личность», «потеря дома», «бездомность», «возвращение домой»). Отмечена также связь разнообразных художественных функций «дома» со стилистическими ориентациями поэта (романтизм/реализм), с вопросами жанров и обусловленных ими моделей мира. В докладе предложен список самых важных топосов и мотивов, в связи с которыми конструируется «личный миф дома» Пушкина.

В. Ф. Кушниренко (Молдавия) сообщил результаты своих изысканий о взаимоотношениях родов Пушкиных, Ганнибалов и Кантакузиных. На основании новонайденных материалов и последних генеалогических исследований докладчик предположил, что впервые пути Ганнибалов и Кантакузиных пересеклись в 1704 году: крестным Абрама Ганнибала был сын Томы Кантакузина, впоследствии генерал-майора русской армии, представленного Пушкиным под именем Фомы Кантакузина в «Истории Петра». Ксерокопии иконографии семейства Кантакузиных (полученные Домом-музеем А. С. Пушкина в Кишиневе из Вандеи) позволили В. Ф. Кушниренко подтвердить предположение Г. Ф. Богача о том, что в рабочей тетради ПД 831 на л. 46 изображены профили князя Г. М. Кантакузина и княгини Е. М. Кантакузиной, атрибутировать мужской профиль на том же листе (вверху справа) как портрет князя А. М. Кантакузина, а также ввести в круг кишиневских знакомых Пушкина других членов этого многочисленного семейства: детей Г. М. Кантакузина Григория, Георгия, Леона и Аспазию, мать Кантакузиных Раллуку Каллимаки, отставного поручика Константина Кантакузина, бывшую жену ясского Константина Канта (Кантакузина) Екатерину Альбрехт, дочь вице-губернатора Бессарабской области Матвея Крупенского Марию, позднее жену Григория Кантакузина.

В докладе О. Губаря (Украина) «Одесское окружение Пушкина: социальный портрет» приведены статистические сведения по этническому и сословному составу городского гражданства Одессы, где в пушкинское время не менее трети жителей были представителями экзотических этносов, в результате чего сложилось абсолютное преобладание купцов и мещан над представителями всех других категорий горожан. Выясняется, что большинство лиц из реестра пушкинских знакомых — представители «среднего класса», в том числе чиновники-дворяне; ни прежде, ни позднее поэт не имел такого этно-социального окружения. Социальные обстоятельства служат катализатором духовной эволюции Пушкина, которая простирается от первого романтического свидания с европеизированной Одессой порто-франко до отъезда из прозаического города-биржи, полемических писем к А. И. Казначееву и «Разговора Книгопродавца с Поэтом».

Доклад И. С. Чистовой (Россия) был посвящен неопубликованной монографии (оформлена в виде докторской диссертации, хранится в РО РНБ) Л. Р. Когана «Пушкин в

lib.pushkinskijdom.ru

Одессе» (1940). Эта работа, являющаяся единственным фундаментальным монографическим исследованием одесской биографии Пушкина, представляет безусловный интерес для современных историков литературы.

Г. В. Краснов (Россия) в докладе «Кавказские дороги Пушкина («Путешествие в Арзрум»)» утверждал, что «Путешествие» отражает новые тенденции в творчестве Пушкина как историка-поэта, наметившиеся после «Бориса Годунова». Кавказские «дороги» для него неоднозначны: «калмыцкие нежности» и «черкесское негодование», «дикая краса» и свобода. Поэтические мотивы «Путешествия» («граница» как образ) перекликаются с лирическими («другая жизнь» и «берег дальний»). Арзрум — символ, олицетворяющий нравственные аспекты военной кампании. «Государственные идеи» поэта, несмотря на иллюзорность (мысли о православном просвещении других народов), выражали гуманистический подход к решению исторических проблем.

Г. Е. Потапова (Россия) в докладе «Литературная репутация Пушкина и осмысление проблемы „талант и характер" в критике 1820—1830-х годов» остановилась на некоторых моментах того процесса переоценки ценностей, который происходил в русской критике на рубеже 1820—1830-х годов и во многом определил «охлаждение» современников к творчеству Пушкина. Для критиков 1820-х годов, во многом мысливших в категориях нормативной эстетики, еще не существовало оформленного, человечески определенного образа автора, выражающего себя во всех своих творениях, поэтому и те упреки, которые порой предъявлялись Пушкину (обращение к пустой жизни «света», безнравственность и т. д.), не связывались с личными чертами самого поэта и не оказывали значительного влияния на его литературную репутацию. К 1830-м годам возникает представление о единой авторской личности, о социальной обусловленности человеческого и творческого облика поэта. «Недостатки» Пушкина теперь осмысливаются критиками как свойственные его таланту по природе, и это роковым образом влияет на его литературную репутацию. Причем, как показала докладчица, в сознании демократически настроенных критиков 1830-х годов романтическое представление о единой авторской личности работало заодно с «третьесословными» требованиями к литературе.

В докладе Серены Витале (Италия) «„Пуговица Пушкина" и письма Ж. Дантеса Я. Геккерну 1835—1836 годов» говорилось о новой книге, посвященной последним годам жизни Пушкина, его дуэли. В этой книге С. Витале использовала, в частности, письма Дантеса Геккерну. Известное воспоминание о пуговице, отсутствовавшей на бекеше, в которой поэт вышел к Черной речке, дало толчок замыслу книги, как бы восстанавливающей утраченные детали нашего знания относительно преддуэльной истории. Прежде всего этому служат впервые вводимые в научный оборот письма Дантеса к его приемному отцу. Общее их число — 25. Два из них в 1946 году фрагментарно были напечатаны Анри Труайя, вызвали сенсацию, разноречивые толкования отношений между Наталией Николаевной Пушкиной и Дантесом. Полный объем этих писем, любезно предоставленных правнуком Дантеса бароном Клодом де Геккерном, позволяет восполнить пробелы в истории последней дуэли Пушкина, представить предшествующую ситуацию глазами противной стороны, уточнить ряд психологических нюансов взаимоотношений двух сторон. Письма дают и ряд существенных дополнений к хронике последних лет жизни Пушкина, особенно в канун получения анонимного пасквиля. Первая публикация писем будет сделана в России журналом «Звезда».

На сессии также прозвучали доклады М. Альтшуллера (США) «Пушкин, Булгарин, Николай I и сэр Вальтер Скотт» и А. Звигильского (Франция) «От посвящения в масоны до гимна розенкрейцерства».

*Секция «Пушкин и славянский мир».*

В докладе З. В. Кирилюк (Украина) «Роль украинской народно-поэтической традиции в балладе „Гусар"» высказана мысль, что в поэтике баллады, написанной на основе народных поверий, конструктивную роль играет сочетание фольклорных и литературных традиций. Сюжеты рассказов, близких по жанровой природе быличкам, обработаны в соответствии с поэтикой народной сказки, что само по себе нарушает эстетические законы устнопоэтического творчества. В произведении поставлена не свойственная фольклору творческая задача создания характера.

Ироничное снижение характерного для баллады пафоса, отказ от обычной для этого жанра таинственности, трагизма обусловили сближение произведения Пушкина с общеевропейской традицией разрушения жанра баллады.

О. М. Цивкач (Украина) в докладе «Сказки Пушкина и фольклор (к вопросу о бытовании пушкинских сюжетов на Западной Украине)» проследила сложный процесс взаимодействия фольклора и литературы на основе записей вариантов к сказкам Пушкина («Сказка о царе Салтане», «Сказка о мертвой царевне и семи богатырях»), сделанным в селах Западной Украины в 1897 году Ю. Яворским, известным западноукраинским фольклористом, редактором львовского журнала «Живое слово». Проанализированные украинские фольклорные параллели к сказкам Пушкина позволят сделать вывод, что это соприкосновение фольклорного и литературного текста в так называемых «вторичных фольклорных образованиях» представляет собой своеобразный фольклорный вариант литературного произведения, которое, в

lib.pushkinskijdom.ru

свою очередь, восходит к устному источнику. В записях чувствуется стремление вернуть фольклорному сюжету его привычное фольклорное оформление.

В. П. Бударагин (Россия) посвятил свое сообщение двум записям на печатных книгах Древлехранилища Пушкинского Дома. Одна из них сохранилась на киевском издании 1624 года Бесед Иоанна Златоуста на Деяния апостолов и удостоверяет факт продажи этой книги Александром Петровичем Пушкиным с братьями 24 сентября 1706 года. Последним владельцем книги был известный московский коллекционер В. В. Величко, живший в снесенном ныне особняке, принадлежавшем в прошлом столетии знаменитому актеру М. С. Щепкину. Материалы, собиравшиеся Величко, пополнили впоследствии многие музеи и архивы страны. Вторая запись сообщает о вкладе А. П. Ганнибала, сделанном в 1775 году в Воскресенскую церковь в Суйде (Минеи служебные, изданные в Москве в 1768 году). Сохранилось восемь томов этого вклада, каждый из которых имеет пространную полистную запись с именем вкладчика. Отдельный сюжет был посвящен «Корбовой рукописи», отыскать которую среди бумаг Пушкина просил В. А. Жуковского К. В. Нессельроде. Пушкин вряд ли догадывался, что причастный к переводу «Дневника» И. Г. Корба Николай Спафарий был причастен и к вывозу из Константинополя трех арапчат, один из которых стал именоваться впоследствии Абрамом Петровичем Ганнибалом.

В докладе А. А. Карпова (Россия) «„Перстень" Баратынского и „Повести Белкина"» был рассмотрен вопрос об отношении повести Баратынского к пушкинскому циклу. По мнению автора, направление поисков Баратынского, живо интересовавшегося на рубеже 1820—1830-х годов проблемами современной прозы, позволило ему с особой остротой ощутить новаторство Пушкина-прозаика. «Повести Белкина» и написанный годом позднее «Перстень» связывают общие особенности как поэтики, так и проблематики. Это пафос эстетической реабилитации «жизни действительной», близость принципов сюжетно-композиционной организации, подчеркнутая простота и ясность стиля, лаконизм. Оба писателя стремились соединить изображение повседневности с рассказом о необыкновенных характерах и происшествиях. Особое внимание в докладе уделено повышенной «литературности» «Перстня», который, подобно «Повестям Белкина», может быть охарактеризован как опыт «вышивания новых узоров по старой канве».

С. Кори (Япония) в докладе «Ад у Пушкина и Достоевского» проанализировал некоторые точки сюжетных схождений между «Преступлением и наказанием» и повестями Пушкина. Отправной точкой доклада послужило то обстоятельство, что в некоторых словах Свидригайлова сочетаются отзвуки, идущие от двух пушкинских образов,— призрака покойной графини из «Пиковой дамы» и Клеопатры из «Египетских ночей». Чтобы доказать правомерность такого восприятия Достоевским пушкинских произведений, докладчик рассмотрел их сюжеты и нашел, что в основе их лежит общая структура, определяемая процессом нисхождения героя в ад.

И. Ю. Андрианов (Украина) рассказал о пушкинских традициях в ранней лирике И. А. Бунина. Хорошо известна, и прежде всего от самого Бунина («Жизнь Арсеньева», статья «Думая о Пушкине»), сознательная ориентация писателя на язык, стиль, самый строй чувств Пушкина — отсюда заимствования образов, мотивов и даже поэтического языка пушкинской эпохи. Докладчик выделил два этапа «пушкинизма» молодого Бунина. Первый этап — ученичество — прямая цитация и многочисленные реминисценции из Пушкина («Прости, любимый друг!... те скорбные мгновенья...», «Один стою я в поле над могилой...», «Подражание Пушкину» и др.). Второй этап характеризуется как «оригинальное развитие пушкинской традиции», когда поэт (с начала 1890-х годов) освобождается от юношеской подражательности.

В докладе Е.Соболевской (Украина) прослеживается трансформация мотива «молчания» в произведениях Пушкина («Поэт и толпа»), Вяч. Иванова («Поэт на сходке»), Цветаевой («Вячеславу Иванову») как организующий фактор единого поэтического контекста. Мотив фактического молчания присутствует в стихотворении Пушкина в качестве действия, неосуществимого ни со стороны поэта, ни со стороны черни; модифицируется в произведении Иванова и проявляется там уже как событие безмолвного «деланья» одной «стороны» (поэта); и только в произведении Цветаевой данный мотив преобразуется в сбывшееся великое таинство внутреннего служения двух «сторон» (Равви и его ученицы). Цветаевское событие священного безмолвия проливает свет на процесс трансформации мотива «молчания». Оглядываясь назад, к творческому истоку контекста («Поэт и толпа»), автор доклада выявила поэтапное развитие мотива, подобное восхождению вверх,— от фактического молчания к высшей ступени — священному безмолвию.

Художественный руководитель Государственного Пушкинского театрального центра В. Э. Рецептер свой доклад посвятил взаимоотношениям профессионального пушкиноведения и современного театра. Наука о Пушкине и пушкинский текст, с особой педантичной пристрастностью изучаемый литературоведами, текстологами и комментаторами,— живая данность и реальное богатство, то истинно российское обстоятельство, которое мы вольны для себя *принять* или *отвергнуть*, но обязаны неизбежно *признать*. Каждый сделает свой выбор сам: либо ради оберегаемого комфорта отвернется и останется горделивым сепаратистом театра, либо попытается взять хотя бы частично себе в помощь.

lib.pushkinskijdom.ru

Без поисков живого театра не обойдутся ни текстологи, ни комментаторы пушкинской драматургии, без театрального практического опыта науке не «поднять» реальных смыслов человеческих взаимоотношений в пушкинской драме и его предположений о театре будущего.

Р. Бродавко (Украина) рассказал о постановках пушкинских произведений в украинском театре. Начиная с 80-х годов прошлого века украинские переводчики и режиссеры обращались к драматургии Пушкина, однако первый спектакль — «Борис Годунов» — состоялся лишь в 1937 году в Киевском академическом театре им. И. Франко. Режиссер Б. Сушкевич трактовал «Бориса Годунова» как трагедию власти, оторванной от народа, что в политической ситуации второй половины 30-х годов было актом большой гражданской смелости.

Интерес у публики и критики вызвала постановка в 1982 году «Бориса Годунова» в Одесском украинском театре имени В. Василько, которую осуществил Б. Мешкис. Образ «шатающегося трона» стал определяющим в режиссерском решении: в стране нет власти, есть только ее возможность. В таких условиях на трон могут претендовать все, начиная от «царя-ирода» до Самозванца.

Дальнейшее освоение драматургии Пушкина в украинском театре еще впереди и во многом зависит от качества переводов.

Р. М. Розенберг (Украина) прочитала доклад о жанровом многообразии и стилистических особенностях музыкальных произведений на стихи Пушкина одесского периода. Она привела такие данные: поэма Пушкина «Цыганы» нашла воплощение в 18 операх, нескольких хореографических сочинениях, кантатах и хорах, музыке к спектаклям, а на текст Песни Земфиры написано более 20 романсов и песен. Среди авторов опер — не только Рахманинов («Алеко»), Конюс, Кашперов и др., но и итальянцы — Леонкавалло, Сакки, Феррето, что определило стилевые различия произведений: романтическая опера с философским подтекстом — у Рахманинова, веристская драма любви и ревности — у Леонкавалло. Отличаются соответственно драматургия и композиция произведений, музыкально-выразительные приемы и средства. Была положена на музыку даже эпиграмма на Воронцова (английским композитором Б. Бриттеном). Наиболее полно представлена в музыке лирическая тема. Романсы, посвященные Амалии Ризнич, образуют как бы своеобразный цикл из произведений разных композиторов. Наиболее художественно ценными являются «Ночь» Рубинштейна, «Для берегов отчизны дальной» Бородина, «Заклинание» Шапорина. Аналогичный цикл образуют романсы, написанные на стихи, посвященные Е. К. Воронцовой.

*Круглый стол «Пушкин и религия».*

В последний день конференции состоялся круглый стол по проблеме «Пушкин и религия». В дискуссии приняли участие П. Дебрецени, Д. Майклсон, С. Сендерович, Е. Дрыжакова, Р. Кайль, А. Ковач, П. Бухаркин, Г. Митрофанов, Е. Григорьева, Э. Худошина, Ю. Чумаков, Б. Егоров, В. Вацуро. Вел дискуссию В. Маркович.

Внимание выступающих сосредоточилось в основном на проблеме «Пушкин и христианство». Речь шла о происхождении христианских элементов в мировоззрении Пушкина, об их эволюции и специфике. Предпринимались попытки установить, какие аспекты христианского вероучения оказались для Пушкина наиболее актуальными. Рассматривался вопрос о соотношении христианских идей с идеями деизма и даже атеизма, сохранившимися, по мнению некоторых участников дискуссии, в сознании поэта. Обсуждались также вопросы о поэтическом воплощении христианских мотивов в творчестве Пушкина, о роли его поэзии в процессе секуляризации русской культуры и в попытках возвращения к ее религиозным первоосновам. «Круглый стол» продемонстрировал разнообразие точек зрения, но при всем том в рассуждениях всех участников отчетливо просматривались некоторые общие тенденции.

Обсуждение проблемы в известной мере явилось продолжением дискуссий, происходивших в русской религиозно-философской эссеистике в первой половине XX века. Напоминания об идеях С. Франка, Вяч. Иванова, С. Булгакова, В. Ильина звучали в ряде выступлений. Но в общем преобладало иное направление в осмыслении поставленных вопросов. В центре внимания оказался вопрос о соотношении религиозного и эстетического в творчестве Пушкина. Большинство выступавших настаивали на том, что Пушкин никогда не смешивал эстетическое и сакральное, никогда не претендовал на проповедническую и пророческую (в собственно религиозном смысле) позицию в отношении читателя, на теургическую роль искусства в общественной и духовной жизни. Прозвучала, в частности, мысль, согласно которой, воздерживаясь от притязаний такого рода, Пушкин оказался ближе к подлинному христианству, чем Достоевский или Толстой, пытавшиеся присвоить искусству функции церкви.

С таким подходом к проблеме оказалась связана и другая тенденция — стремление перейти от религиозно-философской рефлексии (и соответственно — от эссеистической манеры) на почву собственно литературоведческого исследования. Это стремление проявилось в повышенном интересе к вопросу об источниках и границах доступного исследователям знания о религиозности Пушкина. Большинство участников дискуссии склонялись к мысли о необходимости ориентироваться в решении этого вопроса на поэтические тексты Пушкина и на выраженную в этих текстах позицию их субъекта, а «биографическую» личность самого Пушкина (и, в

lib.pushkinskijdom.ru

частности, вопрос о его личной вере или неверии) считать сферой компетенции иных дисциплин. Выступавшие были практически единодушны в признании необходимости учитывать собственно эстетическое качество религиозных мотивов в творчестве поэта и, следовательно, их несовпадение с аналогичными мотивами любых вероучений. Обращалось внимание на многие специфические трудности, которые сразу же возникают при собственно литературоведческом подходе к проблеме. Речь шла о трудностях, связанных с особой природой пушкинского поэтического слова, о необходимости учитывать специфичность той или иной жанровой поэтики, о нерешенности методологических проблем мотивного анализа текстов, о сложности интертекстуальных связей пушкинской поэзии. Говорилось и о том, что аналитический подход обнаруживает сложность внелитературного контекста, который должен учитывать исследователь. Рассматривая проблему «Пушкин и христианство», уже невозможно говорить о христианстве вообще. Необходимо различать христианство бытовое и обрядовое, различные пласты канонического вероучения, искания религиозно мыслящей интеллигенции, поэтические традиции христиански ориентированной литературы — при всем принципиальном различии этих явлений.

Впрочем, оценка новой исследовательской ситуации была, скорее, оптимистической. Собственно, с переходом на почву аналитического исследования (и с появлением характерных для такого исследования затруднений) проблема «Пушкин и религия» как раз становится проблемой в точном смысле этого слова — проблематичными оказываются все ее составляющие и сами условия ее рассмотрения. Выяснение этого обстоятельства было признано самым ценным результатом дискуссии.

Подводя итоги прошедшей конференции, председатель оргкомитета С. А. Фомичев (Россия) особо отметил ее творческий, поисковый характер, многообразие методологических подходов, широту проблематики. Важно было также не только проинформировать пушкинистов, но и апробировать принципы подготовки важнейших источниковедческих трудов, над которыми ведется работа в преддверии 200-летнего юбилея поэта (Полное собрание сочинений, Онегинская энциклопедия, Летопись жизни и творчества, факсимильное издание рабочих тетрадей, Семинарий). Существенным недостатком было отсутствие обсуждения прозвучавших на ней докладов. Это компенсировалось отчасти заинтересованным общением коллег вне залов заседаний. В ходе такого рода контактов вызрели замыслы (более узких по тематике и предполагающих обсуждение докладов) научных симпозиумов: «Пушкин и русская культура» (Новгород, май 1996 года), «Пушкин и Чехов» (Пушкинские Горы, июнь 1996 года), а также пушкинской конференции в США (октябрь 1996 года). Что же касается IV Международной конференции, то ее проведение намечено в Болдине в мае 1997 года. В заключение председатель оргкомитета выразил глубокую благодарность спонсорам конференции: Министерству культуры РФ, Комитету по культуре мэрии Санкт-Петербурга, Одесскому областному Совету народных депутатов, Российскому Фонду гуманитарных исследований, Фонду «Культурная инициатива», АО «Банк Санкт-Петербург», авиакомпании «Пулково», заводу «Ливиз».

*Г. Е. Потапова, А. И. Рогова*

## НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ, ПОСВЯЩЕННАЯ 100-летию СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ СЕРГЕЯ ЕСЕНИНА

Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН одним из первых начал юбилейные торжества по случаю 100-летия со дня рождения Сергея Есенина. 5—6 июня 1995 года в Пушкинском Доме состоялась научная конференция, посвященная этому событию. Открывая конференцию, директор Института, доктор филол. наук Н. Н. Скатов отметил драматичность судьбы творческого наследия Сергея Есенина. За множеством юбилейных акций важно не утратить приоритета ценностей — спасение и сохранение рукописей. Издание академического собрания сочинений поэта Н. Н. Скатов назвал делом первостепенной важности. По мнению Н. Н. Скатова, Есенин — трагическая фигура именно в его национальном определении: он слишком близко подошел к трагическим глубинам национального бытия.

Н. Н. Скатов выразил сожаление, что за шумом и суетой вокруг частной биографии поэта порой уходит главное — стихи. Есенин был Поэт — нельзя этого забывать, подчеркнул Н. Н. Скатов. Поэтому сейчас чрезвычайно важно обратиться к слову поэта, к его стихам, к его поэзии.

Доктор филол. наук А. И. Михайлов (С.-Петербург) в докладе «Феномен Есенина в

lib.pushkinskijdom.ru

русской поэзии XX века» сосредоточил свое внимание на тех сторонах есенинского творчества, которые делают его в отечественной словесности явлением поистине уникальным. Есенину было суждено совершить беспрецедентный в русской литературе головокружительный взлет на ее вершину из социальных низов, взлет, вполне созвучный идеалу национального сказочного героя: «...Есенин был живым, бьющимся комком той артистичности, которую вслед за Пушкиным мы зовем высшим моцартовским началом, моцартовскою стихиею. Есенин к жизни своей отнесся как к сказке. Он Иван-царевичем на сером волке перелетел океан...» (Б. Пастернак).

Социальный парадокс Есенина был рассмотрен А. И. Михайловым в сопоставлении с «поэтами-самоучками», «поэтами-суриковцами», покорно признававшимися в неполноценности своих однообразно скорбных песен о «доле бедняка». Даже Н. Клюев, хотя и осознавал свое высокое положение на отечественном Парнасе, тем не менее строил свою переписку с А. Блоком на скрытом или явном укоре человека из низов своему «словесному брату»-барину.

Есенину подобный комплекс неполноценности уже абсолютно не присущ; «рязанский Лель» смотрит на поэтов из привилегированных слоев общества как на нечто менее значительное, чем поэты «крестьянской купницы». В понимании своих взаимоотношений с поэтами элиты Есенин приходит к полной замене знаков: инициатива верха, «культурного воспитания», должна перейти теперь от них к поэтам из народа.

Докладчик привел малоизвестное высказывание Есенина (из воспоминаний Н. Клюева), свидетельствующее о его бескомпромиссном осознании своего крестьянского (а вместе с тем и глубоко духовного, самобытно-эстетического) первородства: «Мы... не низы, а самоцветная маковка на златоверхом тереме России; самое аристократическое, что есть в русском народе». Именно это осознание сыграло роковую роль в душевной драме поэта, который столкнулся с мощными разрушительными силами, направленными октябрьским переворотом 1917 года против российского крестьянства. А. И. Михайлов отметил, что чары есенинской поэзии, которым в свое время так поддалась литературная элита обеих столиц, на партийных публицистов и критиков, писавших о нем в 20-е годы, производили впечатление крайне вредной идеализации обреченной на слом «старой» России.

По мнению А. И. Михайлова, феноменальна и судьба есенинского наследия: от драматических моментов искусственного отторжения, «подполья и изгнания» его поэзии в «послеесенинской» России до всеобщего признания и полного слияния с Россией и ее народом в наше время.

В докладе «Трагический Есенин» канд. филол. наук М. Ф. Пьяных (С.-Петербург) высказал мысль о том, что истинные причины трагедии поэта следует искать не столько во внешних обстоятельствах, сколько в трагическом характере его художественного мировосприятия. В творчестве Есенина глубоко и неповторимо отразился трагизм XX столетия. Олицетворяя собой все, что он называл «золотым» и «голубым» в себе и в русском народе, Есенин вел смертельный поединок с тем, что он именовал «черным» и «гнилым». Само же творчество поэта можно представить в виде трагедийного действа с прологом, тремя актами и эпилогом. Пролог включает в себя раннее творчество поэта («Радуница», 1916). В первый акт входят произведения революционных лет — 1917—1921 (маленькие поэмы: «Товарищ», «Пришествие», «Преображение», «Иорданская голубица», «Инония», «Кобыльи корабли», «Сорокоуст» и др., лирические стихи и трагедия «Пугачев»). Второй акт включает произведения 1921—1923 годов («Москва кабацкая», «Страна негодяев», «Песнь о великом походе» и другие историко-революционные произведения). В третий акт входят резко контрастные, но тем не менее образующие трагическую гармонию произведения последних двух лет жизни Есенина: с одной стороны, это поэма «Анна Снегина», духовно просветленные и жизнеутверждающие стихи 1924—1925 годов, включая цикл «Персидские мотивы», а с другой — лирико-трагедийная поэма «Черный человек». Эпилог трагедийного действа Есенина — предсмертное стихотворение «До свиданья, друг мой, до свиданья...»

Художественное мировосприятие Есенина, по мнению М. Ф. Пьяных, является не реалистическим (как принято считать), а романтическим, что обнаруживается в его устремленности к «золотым» и «голубым» пантеистическим идеалам. Золотой цвет вместе с голубым, розовым и белым означал в романтико-пантеистическом мировосприятии и творчестве Есенина высшие, идеальные духовно-нравственные и эстетические ценности. «Крестьянский уклон», с которым поэт, по его словам, принял Октябрьскую революцию, означал не идеализацию патриархального крестьянского быта, как, например, у Н. Клюева, и не отрицание технических завоеваний современной цивилизации, а романтико-пантеистическое восприятие деревенской природы как источника «золототканого цветенья» человека, его эстетической и духовно-нравственной чуткости. Противоборство «золотого» и «черного» пронизывает все творчество С. Есенина, и нередко беспощадное осуждение в себе «черного» помогает поэту одержать духовную победу над ним («Черный человек»). Однако физически Есенин все острее ощущал опасность, исходящую от его «черного двойника». Развязка, наступившая в гостинице «Англетер», по мнению докладчика, является едва ли не естественным финалом этой трагической борьбы. Философ-

lib.pushkinskijdom.ru

ское спокойствие, с которым, судя по его последнему стихотворению, Есенин встретил смерть, объясняется осознанием исполненного перед людьми долга: им в наследство он оставил то ценное, «золотое», что необходимо им для полноты эстетического восприятия мира и для духовно-нравственного самосовершенствования, очищения и просветления.

Канд. филол. наук В. С. Федоров (С.-Петербург) в докладе «Философский мир С. Есенина» говорил о том, что современное литературоведение уже не может обходиться без богатейшего наследия наших отечественных мыслителей. Философский мир С. Есенина докладчик рассматривает под углом зрения универсальной философской системы А. Ф. Лосева. Определяющим элементом философского мира художника докладчик назвал категорию красоты. В творчестве поэта, по утверждению В. С. Федорова, наблюдается не поиск, не создание идеала красоты, а скрещивание этого идеала с действительностью, с «органическим» миром живой природы, космоса и человека. Философия поэтического творчества С. Есенина сознательно, хотя и не окончательно, складывается в течение двух с половиной лет — с середины 1918-го по конец 1920 года. Главный итог философских исканий Есенина докладчик видит не в «мистическом изографстве» его раннего творчества, а в сознательном восстановлении гармонического мировоззрения своих предков. В связи с этим задачей поэта становится стремление облагородить, одухотворить оскудевшее мировоззрение современного человека гармоническим, «ангелическим» миром «двойного зрения» древнерусского человека: миром горним и дольним, земли и неба, миром, в котором святая Мария могла «зажигать» снега и в котором весело и легко могли «заиграть» овражки. С. Есенин воплотил и гениально выразил в своем творчестве наиболее характерные, наиболее типичные национальные черты русской философии, русского верующего духа, мировоззрение широких крестьянских масс русского народа.

Доктор филол. наук А. И. Павловский (С.-Петербург) в докладе «Рубцов и Есенин» отметил несходство (и биографическое, и эстетическое) обоих поэтов. Докладчик, однако, не склонен разделять мнение о принципиальной невозможности их сопоставления, высказанное Г. Горбовским на том основании, что они — поэты разных эпох. Действительно, Рубцов не мог бы сказать, как Есенин, что он «последний поэт деревни»: по своей судьбе, происхождению и т. д. он был маргиналом, люмпеном, ведшим нищенскую богемную жизнь в неласковых для него больших городах и охотно менявший такой образ жизни (со случайными заработками и кратковременной учебой в Литинституте) на бесконечное бродяжничество по стране и ее, как он выражался, «окрестностям» — вплоть до Сибири и Самарканда. Сирота, подранок войны, он был человеком-перекати-поле, не имевшим никаких деревенских корней и не знавшим родной избы.

По мнению А. И. Павловского, художественная манера Рубцова, тяготеющая к пейзажному импрессионизму и достигающая в лучших его вещах большого совершенства и исключительной выразительности, отмечена, в отличие от Есенина, почти полным отсутствием красок. Есенин оплакивал исчезающую деревню, олицетворявшую для него не только крестьянскую страну, но и родной дом, — Рубцов пошел дальше: он сосредоточивал внимание на отдельных исчезающих островках тишины и покоя, пусть и иллюзорных, погружающейся в пучину человеческой — не только крестьянско-деревенской — Атлантиды. Исчезала, в его представлении, не деревня, а самый мир. В своих странствиях он находил эти еще не исчезнувшие островки суши, по прихоти судьбы сохранявшиеся в отдельных деревенских поселениях, но это не значит, что он оплакивал деревню — речь шла о несравненно большем. Рубцов слишком близко подошел к апокалипсическому ощущению «конца мира», и лишь, может быть, благодаря сохранявшейся силе молодости и полуутопической вере в миссию России-Руси с прочностью ее корней, уходящих в доисторические пласты и не дававших ей погрузиться в воды забвения, он мужественно не переступал этой роковой черты. Его исторические размышления вроде «Видения на холме» дают представление об этой его вере. Отсюда его девиз, высеченный, кстати, и на его могильном камне: «Россия! Русь! Храни себя, храни!..»

Канд. филол. наук Н. И. Шубникова-Гусева (Москва) доклад «Новое о поэме С. Есенина „Черный человек"» предварила информацией о подготовке полного собрания сочинений С. А. Есенина, которую осуществляет Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН под руководством Ю. Л. Прокушева. Первое академическое собрание сочинений С. А. Есенина готовится в 7-ми томах. В заключительном томе предполагается дать хронику жизни и творчества поэта, а также справочные материалы. В основу первых трех томов положено подготовленное самим поэтом «Собрание стихотворений», наборный экземпляр этого издания. Н. И. Шубникова-Гусева отметила, что в процессе подготовки этого собрания решаются сложнейшие поисковые, источниковедческие и текстологические задачи. Первый том планируется выпустить в свет в августе 1995 года.

Обратившись к поэме «Черный человек», Н. И. Шубникова-Гусева отметила, что ни одно из произведений Есенина не вызывало столько споров, как «Черный человек». На первый план в характеристике поэмы, как правило, выдвигаются автобиографические мотивы. Ссылаясь на новые, обнаруженные в процессе комментирования III тома полного собрания сочинений С. А. Есенина материа-

lib.pushkinskijdom.ru

лы, докладчица подчеркнула, что это не «поэма конца», не «поэма кризиса», не «поэма судьбы» и не «реквием поэта», а философское произведение — одно из самых загадочных в русской и мировой поэзии, сопоставимое разве лишь с «Медным всадником» А. С. Пушкина и «Двенадцатью» А. А. Блока. По мнению Н. И. Шубниковой-Гусевой, для понимания философско-этического смысла поэмы большое значение имеет дошедшее до нас название ее раннего варианта — «Человек в черной перчатке». Судя по информации, данной в журнале «Россия» (1923. № 8. Апрель. С. 32), «лирическое стихотворение» (такое же жанровое определение имела и «Страна негодяев») под таким названием написано до февраля 1923 года. Докладчица считает, что этот вариант поэмы содержит полемику с написанной в 1921 году мелодрамой В. Шершеневича «Дама в черной перчатке», посвященной масонскому заговору (машинопись хранится в РГАЛИ). Герой «Черного человека», как и «Дамы в черной перчатке», имеет двойника (Черный человек — поэт, Марианна — Батистина), общей приметой героев двух произведений является перчатка (не белая, а черная) — символический знак масонов (хотя, как известно, в окончательном тексте поэмы «Черный человек» перчатка отсутствует).

Судя по фактам творческой истории «Черного человека», Есенин был хорошо знаком с философией и символикой масонства и в этой поэме выразил свое понимание некоторых проблем, над которыми размышляли масоны (добро и истина, совершенствование человечества, тайны творческого труда и тайны природы). Трагизм поэмы Есенина состоит в том, что его герой ясно осознает, что мир, окружающий его, болен. Герой поэмы смотрит на внешний образ своей души и своей жизни двойным зрением, своими и чужими глазами — глазами мира. Н. И. Шубникова-Гусева высказала мысль о том, что поэма Есенина «Черный человек» — это своеобразный призыв поэта к каждому из нас посмотреть на самого себя со стороны и осудить в себе «черного человека» — только так можно избавиться от царящего в мире зла. В этом философско-этический смысл поэмы.

Проблеме адресата последнего стихотворения Сергея Есенина был посвящен доклад доктора филол. наук В. М. Акимова (С.-Петербург). По мнению докладчика, это стихотворение Есенина обращено поэтом к себе самому. Герой Есенина был раздвоен с давних пор: в нем существовал «черный человек» и человек «светлый», чистый отрок. С годами расстояние между ними все более увеличивалось, становясь постепенно противостоянием. По мнению докладчика, к середине 20-х годов, после многих драматических событий внутренней и внешней жизни поэта, наступил момент, когда это противостояние настолько обострилось, что дальнейшее примирение сделалось более невозможным. Нельзя было далее оставаться собою, не развязав этот душевный узел, поэтому, считает В. М. Акимов, последние стихи Есенина и стали *выяснением себя*, возвращением к себе. Сила Есенина — в его духовной непримиримости. И сколько бы он ни шел на компромиссы, сколько бы ни искал способов примирения «белой розы» и «черной жабы» в душе своей, верх всякий раз брала непримиримость. И «Москва кабацкая» и «Черный человек» — это трагические проявления поистине смертельной внутренней борьбы. Возвращение к себе самому — к Свету, к Правде — всегда происходило у Есенина через раскаяние и казнь, безжалостную и беспощадную. По мнению В. М. Акимова, образ героя включает в себя опыт и судьбу массового «крестьянского» человека, переживающего трагедию духовного новорождения в XX веке. Этот ментальный смысл также включается в исследуемый сюжет. Что же касается «черного человека», то этот «прескверный гость», претендующий на то, чтобы стать хозяином, распоряжаться в душе, заключает в себе целый комплекс конформизма и духовной капитуляции, все более побеждавших в те годы в нашей культуре, литературе, в жизни миллионов людей. Вот с этим «прескверным гостем» в себе, по мнению докладчика, и рассчитался поэт, находя опору в ином комплексе — Света, веры, духовной силы и стойкости. Строки о «предназначенном расставанье» и о «встрече впереди» не могут удивлять, потому что эта встреча была неизбежной. И хотя она необязательно предполагала физическое самоуничтожение, но в реальной ситуации конца 1925 года обойти этот способ одоления «скверного гостя», как видно, не удалось. Тем не менее это все же не стихи самоубийцы. Парадокс, по мнению докладчика, состоит в том, что это были стихи трагической победы, возвращения к жизни вечной и истинной. Не самоубийство, а самоспасение. Чтобы остаться собою, нужно было свести счеты со всем тем, что не было тобою, но почти вытеснило тебя из твоей судьбы. Так было не раз в духовной истории человечества: «Смертию смерть поправ!»

В докладе канд. филол. наук В. И. Кузнецова (С.-Петербург) «Новое о трагедии в гостинице „Англетер"» было привлечено большое количество материалов из архивов ФСБ, МВД и других фондов ограниченного доступа. Найденные документы из архива ленинградской гостиницы «Англетер» (списки жильцов и сотрудников, инвентаризационная опись, рапорты коменданта, служебные формуляры швейцаров, дворников, уборщиц и др.) позволили докладчику установить, что в списках постояльцев «Англетера» имя Есенина отсутствует. Этот и другие документальные факты дают основание для коренного пересмотра ранее существовавших версий о мотивах, месте и дате гибели поэта.

В. И. Кузнецов утверждает, что Есенин намеревался покинуть СССР (см. его письмо от 27 ноября 1925 года к П. И. Чагину), но был арестован в Ленинграде и убит на допросе

lib.pushkinskijdom.ru

в соседнем с «Англетером» доме (пр. Майорова, 8/23), являвшемся следственным изолятором ГПУ (управлял зданием чекист И. П. Цкирия). Тело мертвого поэта, полагает докладчик, было перенесено в 5-й номер гостиницы, где сотрудники ведомства Дзержинского инсценировали «самоубийство поэта». Такой вывод подкрепляется рядом документов и мемуарных свидетельств. «Есенинская» комната в гостинице до 1917 года была аптекой, смежной со складом лекарств; помещение обслуживала сотрудничавшая с ГПУ уборщица В. В. Васильева. В. И. Кузнецов представил биографические сведения о коменданте «Англетера» В. М. Назарове (1896—1942), бывшем командире взвода 18-го полка войск ГПУ. Выясняется, в частности, что В. М. Назаров после англетеровской истории был уволен, а в 1929 году, с целью изоляции, подвергнут суду (по подстроенному «делу») и отправлен в тюрьму, а затем на поселение в Соловки. Подобная же участь постигла милиционера Н. М. Горбова (р. 1885), составлявшего сфальсифицированный протокол обнаружения в гостинице тела Есенина. В сентябре 1929 года его судили (документы сохранились) по ложному обвинению и отправили за решетку в период антитроцкистской кампании в СССР. После выхода из заключения И. М. Горбов добивался восстановления в рядах ВКП(б) и в одном из заявлений лично указал на «некрасивые поступки» (т. е. давление на него при составлении «есенинского» протокола) начальника секретно-оперативной части (СОЧ) ГПУ И. Л. Леонова и главы административного отдела Губисполкома и руководителя ленинградской милиции Г. С. Егорова (последний в 1929 году был разоблачен как крупный финансовый махинатор).

В. И. Кузнецовым были также представлены аргументы в пользу того, что известный «московский» экземпляр акта вскрытия тела Есенина поддельный: по стандарту и стилю он совершенно не соответствует подобным актам-оригиналам судмедэксперта А. Г. Гиляревского (1855—1931), обнаруженным в сохранившихся его четырех книгах (1926—1928 годов).

Тщательная проверка документальных данных показала, что в гостинице «Англетер» с Есениным общались явные и тайные сотрудники ГПУ (В. И. Эрлих, Л. В. Берман, Г. Р. Колобов и др.), связанные с ведомством Дзержинского такие литераторы, как И. И. Садофьев, С. А. Семенов (по словам самого С. А. Семенова, в декабре 1925 года он отсутствовал в Ленинграде), а также материально зависимый от заведующего Петрогосиздатом И. И. Ионова (в прошлом убийцы, каторжника с 11-летним стажем) поэт Н. А. Клюев и другие «гости» 5-го номера «Англетера».

В своем докладе В. И. Кузнецов утверждает также, что Елизавета Алексеевна Устинова, будто бы опекавшая Есенина в «Англетере», — фигура вымышленная, в действительности же это Анна Яковлевна Рубинштейн, ответственный секретарь «Красной газеты», где сочинялись фальшивые статьи о «самоубийстве» поэта. Эта дама, в прошлом редактор газеты «Красный набат» 3-й армии, сотрудница «Бедноты» и близкая знакомая Л. Сосновского, часто пользовалась различными псевдонимами (Елизавета Александровна, Надежда Николаевна и др.) и состояла в браке не с журналистом Г. Ф. Устиновым, а с неким Борисом Вениаминовичем, владевшим вместе с нею магазином москательных товаров, что доказывается сохранившимися в одном из архивов патентами. За участие в террористической деятельности А. Я. Рубинштейн была арестована в 1936 году и расстреляна на Соловках.

В докладе В. И. Кузнецова была подвергнута сомнению подлинность стихотворного послания «До свиданья, друг мой, до свиданья...», переданного в 1930 году в Пушкинский Дом Г. Е. Горбачевым (1897—1942). Г. Е. Горбачев был крупным политработником Ленинградского военного округа (ярым троцкистом), затем, в 1925 году, членом редколлегии журнала «Звезда», откуда и пошла «утка» о самоубийстве Есенина. В. И. Кузнецов настаивает на необходимости независимой научно-криминалистической экспертизы рукописного текста предсмертного стихотворения Есенина. Докладчик заметил также, что на листке этого «подлинника» изображена голова свиньи — там, где до сих пор видели всего лишь кляксу.

В заключение своего доклада В. И. Кузнецов дал характеристику личности некоего П. П. Петрова, секретного сотрудника ГПУ, сыгравшего первостепенную роль в сокрытии тайны убийства Сергея Есенина и действовавшего под видом киноартиста и режиссера Северо-Западного кино. Законспирированность «П. П. Петрова» настолько значительна, что архив Федеральной службы безопасности в настоящее время уклоняется дать о нем какие-либо сведения. Результаты своего многолетнего и сложного труда В. И. Кузнецов передал в печатные российские и зарубежные издания.

В своем докладе «С. Есенин и петроградские имажинисты» доктор филол. наук В. А. Шошин (С.-Петербург) предпринял попытку «восстановить в правах» группу петроградских имажинистов, представленную именами Г. Шмерельсона, В. Ричиотти, В. Эрлиха, С. Полоцкого и др. и незаслуженно обойденную вниманием многих справочных изданий.

Давно уже считается непреложным фактом, что Есенин разочаровался в имажинистах. По мнению докладчика, это относится только к столичным имажинистам, петроградские же привлекали Есенина тем, что они как бы олицетворяли его мечту о приходе поэтов из народа: Шмерельсон родился в Нижнем Новгороде, принес в поэзию колорит Средней Волги, Эрлих тоже родился на

lib.pushkinskijdom.ru

Волге, в Симбирске, Полоцкий родился в Варшаве, Ричиотти-Турутович имел белорусское происхождение, Иван Афанасьев-Соловьев родился в Смоленске. Объединяли их и совместные творческие дела: выступления в Детском Селе перед студентами сельскохозяйственного института, в театре-студии на Стремянной улице.

В. А. Шошин считает, что присутствием личности С. Есенина отмечены многие «самостоятельные» творческие шаги петроградских имажинистов: книга И. Афанасьева-Соловьева «Элегии», роман В. Ричиотти «Четыре рейса». По мнению докладчика, к Есенину восходит и такое суждение Семена Полоцкого: «Рассматривая гиганта в лупу, художник увидит только клетчатку его кожи. А надо бы слушать сердце».

Попытка вернуть литературе еще одно незаслуженно забытое имя — Александра Кусикова — была предпринята канд. филол. наук Г. В. Филипповым (С.-Петербург) в его докладе «С. Есенин и А. Кусиков». Большинство существующих оценок и высказываний критиков и современников о личности и творчестве А. Кусикова носит негативный характер. Г. В. Филиппов предложил по-новому осмыслить это литературное явление с дистанции нескольких исторических десятилетий. По мнению докладчика, поэтическое наследие А. Кусикова — одна из ярких страниц общероссийской драмы. Это живое явление многонациональной страны. «Армавирский армянин» черкесского происхождения, писавший свои стихи на русском языке и не расставававшийся с гитарой, стал автором популярнейших в свое время романсов «Бубенцы» и «Две черные розы — эмблемы печали...» В первые революционные годы А. Кусиков знакомится с С. Есениным. В апреле 1919 года ими совместно написано заявление о принятии в члены кружка «Звено» — объединения рабоче-крестьянских поэтов. Их близость (не только приятельская, но и творческая) сохранится и в дальнейшем. По утверждению Г. В. Филиппова, в правой, «восточной», русско-патриотической ветви неоднородного «ордена имажинистов» самым близким С. Есенину был именно А. Кусиков.

Неоспоримо воздействие на поэзию Кусикова есенинской образности, его пластики лирического овеществления отвлеченного. Но самое главное влияние Есенина на Кусикова, по мнению докладчика, заключалось в утверждении кровной, национально-местной основы, любой, будь то российская или армянская. Обе равноценны. У одного — Рязанщина, у другого — Северный Кавказ.

А. Кусиков — один из тех, кто чутко отразил драматизм того общественно-политического, нравственного слома, который начался в России в 1917 году. «Разве арба проскрипит по Арбату, / Разве душу порадует ржаньем табун?» — эти вопросы из стихотворения А. Кусикова «На Арбате» (1919) звучат актуально и сейчас, символизируя крушение, ломку традиций и устоев, разрушение самой первоосновы жизни.

Доклад С. И. Субботина (Москва) «К творческой истории „Отрывка из поэмы «Гуляй-поле» («Ленин»)"» был посвящен анализу сохранившихся черновых и беловых автографов, имеющих отношение к этому произведению. Сопоставляя лексику поэмы с лексикой статей о Ленине, публиковавшихся как при жизни вождя, так и в первые дни после его смерти, докладчик приходит к выводу, что бóльшая часть лексических характеристик поэмы не является собственно есенинской, а заимствована из статей и воспоминаний людей, знавших Ленина. По мнению С. И. Субботина, лишь одно сравнение может быть названо чисто есенинским (Ленин «смотрел, как русский хулиган»), но оно, однако, в печать не попало.

Важную роль сыграл не только лексический, но и изобразительный ряд некоторых изданий, в которых были помещены материалы о Ленине. В качестве одного из ближайших в этом отношении источников для первого варианта «Отрывка из поэмы» — «Повстанцы» — докладчик приводит номер иллюстрированного журнала «Красная нива», вышедший в день похорон В. И. Ленина. Важным источником для работы Есенина над поэмой послужил и сборник «Ленин» (Харьков, 1923). Есениным были использованы, по-видимому, многие материалы из этого сборникá, как текстовые, так и изобразительные. В частности, Ленин «смотрел, как хулиган» именно на той редкой фотографии, которая была помещена на страницах этой книги.

В заключение С. И. Субботин остановился на некоторых проблемах выбора основного текста поэмы для академического издания произведений С. Есенина.

Канд. филол. наук В. В. Перхин (С.-Петербург) в докладе «С. Есенин в критике 1930-х годов» обратил внимание на то, что в науке до сих пор речь шла главным образом об отношении к Есенину литературной критики 1920-х годов, а вопрос, пытались ли в 1930-е годы возродить традицию А. К. Воронского, не ставился. Тем не менее такая попытка была предпринята во вступительной статье Д. А. Горбова к сборнику стихов Есенина, изданному Гослитиздатом в 1934 году. Политические критики начала 1930-х годов опирались на предрассудки массового сознания и выступали против «попыток реставрации Есенина» (Б. Бялик), так как есенинский пафос «милосердия» и любви к человеку не отвечал лозунгу усиления классовой борьбы и доктрине «нового гуманизма». Д. А. Горбов, напротив, искусно монтируя есенинские строки, показал актуальность его поэзии: она пробуждает сострадание к несчастьям людей (годы коллективизации и затем голода, охватившего многие районы, когда опять стал «невесел край родной»). По мнению докладчика, Д. А. Горбов руководствовался историко-аксиологическим методом, и поэтому ему


lib.pushkinskijdom.ru

удалось защитить некоторые немаловажные ценности есенинской поэзии: «тема любви — расставания» и «летопись своего смятенного внутреннего я»; творческая независимость поэта, который «ревниво охранял... свое право-обязанность петь лишь о том, что вызвало в нем глубокое внутреннее движение»; наконец, «живорожденность» поэзии Есенина: «В лучших своих вещах Есенин не конструктор, а иррационалист, чувствующий, что ему досталось огромное песенное богатство». «Рационалистический душок» критик ощущал лишь в «Балладе о 26», отчасти в «Анне Снегиной». О гуманизме поэзии Есенина Д. Горбов писал: «За всеми мертвыми вещами не случайно стал он искать человека, в мертвом увидев лишь средство обнаружить живое». Другие критики, также пытавшиеся отчасти защитить Есенина и его поэзию (С. Усиевич, А. Дымшиц), делали это в рамках политической конъюнктуры 1937—1940 годов. По утверждению В. В. Перхина, Горбов смело пренебрег требованиями этой конъюнктуры и был наказан: вероятно, еще в типографии статья была изъята из большей части тиража и заменена более «благонадежной» статьей А. Селивановского.

В докладе доктора филол. наук С. Л. Слободнюка (Магнитогорск) «Роль инфернального мира в поэмах С. Есенина „Пугачев" и „Черный человек"» было высказано предположение о том, что в 20-е годы в творчестве Есенина начинают звучать мотивы, которые вряд ли можно считать гармонирующими с предыдущими произведениями поэта, — мотивы демонические: оборотнические черты в образах Пугачева, Хлопуши, перенасыщенность текста образами животных-душ (птицы, суслики). Результаты анализа позволяют прийти к выводу: воплотив в образе Пугачева идею невозможности воскресения-спасения души, претерпевшей двойную погибель (первый раз Пугачев погибает еще до начала поэмы, он оборотень, бегущий от осинового шеста; второй раз — принимая на себя имя мертвого Петра), Есенин начинает воспринимать инфернальное бытие как единственную истину вселенной, как единственную область, дающую успокоение, снимающую трагический конфликт личности и мира. Та же тема, но уже в ином качестве, появляется и в поэме «Черный человек». Лирический герой, обменявшийся с темной силой душами, стремится вырваться в реальное бытие. Однако процесс, начинающийся после надевания на себя личины мертвеца (императора Петра или черного двойника), необратим. Зло, являющееся поэту на ночном перекрестке под крик зловещей птицы, оказывается сильнее его. Разбитое зеркало означает не победу над «черным», а будущую смерть души и ее «встречу впереди» с двойником в инфернальном мире. Осознанный перенос поэтом пугачевской трагедии на лирическое «я», по мнению С. Л. Слободнюка, может расцениваться как знак глубокого душевного надлома, поразному выразившегося в его творчестве, в том числе и в сильнейшем желании смерти — единственного средства ухода в инфернальное пространство, где душа только и найдет избавление от мук мира (несмотря на сознание Есениным всего ужаса дьявольского бытия).

Канд. филол. наук Р. Б. Заборова (С.-Петербург) в сообщении «Есенин в новооткрытых материалах» сосредоточила внимание на результатах изучения мемуарных материалов, хранящихся в Отделе рукописей Российской Национальной библиотеки. Так, в воспоминаниях актрисы В. А. Костровой (1892—1978) отразилось восприятие Есениным пьесы «Черная месса», написанной А. П. Каменским по роману Ж. Гюисманса «Там, внизу», о победе звонаря — проповедника Христова учения — над справлявшими черную мессу сатанистами. Чтение этой пьесы происходило в 1923 году у И. Ж. Благова, издававшего в то время «Стихи скандалиста» Есенина, в присутствии А. Н. Толстого, С. Есенина, А. Кусикова и др.

О своих встречах с Есениным в 1915 году оставил воспоминания писатель и педагог Л. В. Берман (1894—1980), сотрудничавший некоторое время с журналом «Голос жизни», в котором тогда печатался Есенин. По мнению докладчицы, в очерке Л. В. Бермана ярко и точно воспроизведена литературная жизнь России 1910—1920-х годов.

Художник И. Н. Гуревич (1895—1980) записал впечатляющую есенинскую автохарактеристику: «Я не урбанист. Я русский крестьянин и люблю природу. Россию люблю по-крестьянски. И если людям нравится моя поэзия, это потому, что я не только передаю мое личное, а передаю любовь к природе многих поколений мужиков России. Моя поэзия... суть этого множества мужицкого. Я же и сторож моей поэзии. Все отрицательное, что во мне имеется, — я не допускаю в своей поэзии».

Не менее интересные воспоминания оставил художник С. Г. Путкин-Алимов (1893—1978), встречавшийся с Есениным в 1923—1924 годах, и др. В ряде мемуаров к общему чувству восхищения творчеством поэта присоединяется сочувствие его бытовой неустроенности, неприятие окружения поэта из числа так называемой литературной богемы, боль и скорбь по поводу его душевного надрыва и трагической гибели.

От лица общественности к участникам конференции обратилась М. И. Солоухина с предложением создать музей С. А. Есенина в Санкт-Петербурге на Литейном проспекте при содействии администрации города.

В докладе «О преодолении некоторых стереотипов, искажающих творческий облик С. Есенина» канд. филол. наук В. Ф. Дитц (С.-Петербург) поделился своими наблюдениями над близким окружением поэта в последние годы его жизни, которое, по мнению докладчика, оказывало на него идейно-по-

lib.pushkinskijdom.ru

литическое влияние, а подчас и давление, и от которого исходил «социальный заказ». Это А. К. Воронский, И. И. Майский, П. И. Чагин, А. М. Сахаров, И. И. Ионов и др. С этими именами В. Ф. Дитц связывает появление таких произведений Есенина, как «Песнь о великом походе», «Баллада о 26», «Поэма о 36», «Анна Снегина», «Стансы», «Русь советская», «Возвращение на родину» и др., — т. е. самых «революционных» произведений поэта последних лет. Так Есенин был превращен в надежного сторонника проведения линии партии, ее помощника в борьбе за новую жизнь, восторженного певца революции. В. Ф. Дитц считает, что на самом деле эволюция С. Есенина выглядела совсем иначе: не к приятию революции, а наоборот — к ее осуждению.

Выступление поэта, члена ПЕН-клуба Н. Н. Брауна (С.-Петербург) «С. Есенин в семейном архиве Н. Л. Брауна и М. И. Комиссаровой» носило характер информации об отдельных сторонах жизни и творчества Есенина, оставивших свой след в архиве родителей Н. Н. Брауна. По словам Н. Н. Брауна, к Есенину в его семье относились в полном смысле благоговейно. Николай Леопольдович Браун часто встречался с ним в 1920-е годы, ему привелось и выносить тело погибшего поэта из злополучной гостиницы «Англетер»! В личном архиве поэта находилось большое количество писем и автографов, относившихся к литературному движению конца 1910-х—1930-х годов, значительную часть которых пришлось уничтожить в период наибольшего ужесточения сталинского террора.

В оставшейся части этого архива хранятся, по сообщению Н. Н. Брауна, автографы двух стихотворений Есенина, подаренных им Н. Л. Брауну в конце ноября — начале декабря 1923 года: «Снова пьют здесь, дерутся и плачут...» и «Мне осталась одна забава...» Первое из них во всех изданиях, за исключением Собрания стихотворений в 4-х томах 1926—1927 годов, печаталось с пропущенной строфой:

Жалко им, что Октябрь суровый
Обманул их в своей пурге,
И уж удалью точится новой
Крепко спрятанный нож в саноге.

По сообщению докладчика, многие стихи Есенина были положены на музыку Николаем Леопольдовичем Брауном, который хорошо играл на рояле и гитаре: «Сыплет черемуха снегом...», «Устал я жить в родном краю...», «Вечером синим, вечером лунным...», «Над окошком месяц, под окошком ветер...», «Вечер черные брови насопил...», «Жизнь — обман с чарующей тоскою...» (два последних — как романсы). Брат отца, тоже поэт, Анатолий Браун, погибший на фронте в конце войны, пел запрещенного тогда Есенина под баян и гитару.

Далее Н. Н. Браун привел мнение Н. Л. Брауна относительно гибели поэта: это было твердое убеждение свидетеля тех событий в том, что Есенин был убит. В 1919—1920 годах (период войны и эпидемий) Н. Л. Брауну привелось работать санитаром и, следовательно, ему приходилось видеть много трупов; немало было среди них и висельников. Когда позже Н. Л. Браун увидел в «Англетере» якобы повесившегося Есенина, многое ему показалось здесь подозрительным. А именно: следы побоев, как бы пыток; синяк под левым глазом; на лбу нечто вмятое, как будто ударили сдвоенной палкой, — все это распухло; под бровью какая-то глубоко проникающая внутрь рана. Ко всему прочему, по тому, как свисала голова Есенина, Н. Л. Браун определил, что позвоночник у него был перебит, видимо, специальным приемом. Цвет лица был обычным, а не как у висельника, хотя и носило оно печать смертельно замученного человека. Язык не был высунут или вправлен. Застывшая в судороге правая рука могла принять такое положение только в состоянии сопротивления чему-то или кому-то, т. е. тому, кто убивал. На самой руке рана и рубашка в крови. Есенин был без галстука. В номере было все перевернуто, свет выключен, дверь заперта снаружи.

Версия о самоубийстве при наличии таких свидетельств должна выглядеть, по мнению Н. Л. Брауна, по крайней мере фантастичной. Он вполне был убежден, что вслед за расстрелом 30 марта 1925 года Алексея Ганина тайно был приговорен к казни и Есенин. В инспирировании самоубийства, по мысли Н. Л. Брауна, убийцами был использован один из мотивов лирики поэта (усталость от жизни, предчувствие близкой смерти). Никаких следов «удавки», по уверению Н. Л. Брауна, на шее Есенина не было. Не так просто обстоит дело и с так называемым «предсмертным» стихотворением поэта «До свиданья, друг мой, до свиданья...», которое по всем признакам было написано значительно ранее. Докладчик обратил внимание на то, что и в стихах самого Н. Л. Брауна, написанных и посвященных Есенину в 1965 году, полностью отсутствует какой-либо намек на самоубийство, какая-либо о нем мысль («Если б черное знать предвестье...»).

Краевед Л. Ф. Карохин в сообщении «Неизвестные адреса Есенина в Петрограде—Ленинграде» привел вновь найденные адреса пребывания Есенина в нашем городе: Исаакиевская площадь, д. 5 («Дом Зубова»), где Есенин бывал не только в 1915—1916 годах, но и позднее — летом 1924 года; наб. Мойки, д. 74, где жил и работал государственный деятель, сенатор Харитонов Петр Алексеевич и где в 1915 году бывал Есенин; Широкая ул., д. 29, в котором жил писатель Евгений Иванович Замятин и в котором Есенин неоднократно читал свои произведения, и др. Л. Ф. Карохин отметил, что тема «Есенин в Петрограде—Ленинграде» требует дальнейшего изучения.

В докладе доктора с.-х. наук Г. В. Стад-

lib.pushkinskijdom.ru

ницкого (С.-Петербург) «Экологические мотивы в творчестве Сергея Есенина» герменевтика экологичности творчества поэта рассматривалась в связи с его крестьянским происхождением. По мнению докладчика, поэт демонстрирует зрелость «экологического мышления» не только в своих стихах («В хате», «Еду. Тихо. Слышны звоны...», «Топи да болота...» и мн. др.), но и в эссе «Быт и искусство», где он сопоставляет крестьянский быт с «климатическим стилем» страны и высказывается о законе причинности вещей и явлений. Тревогой за среду обитания проникнуты также и революционные «маленькие поэмы» Есенина, особенно «Пришествие» и «Инония», которые буквально насыщены идеологией единения человека с природой.

Докладчик оспаривал мнение о том, что С. Есенин не понял и не принял научно-технического прогресса. По утверждению Г. В. Стадницкого, Есенин не принял гостя-хозяина, который, собрав плоды крестьянского труда в свою «черную горсть», обрекал тем самым труженика на голод и муки. В этом образе отразилось предвидение поэта будущего разрушения среды обитания, экологических репрессий.

Особое внимание в докладе Г. В. Стадницкого было уделено отношению поэта ко всему живущему с ним на планете. Он общается с кленом, березой, собакой, лисицей не просто как с равными, но как с существами единой плоти, «единой души». Докладчик высказал предположение о том, что Есенин, как человек высокообразованный, вероятнее всего, был знаком с древнейшим орденом «братьев меньших» (миноритов), основанным еще в XIII веке. Произведения С. Есенина — своеобразные уроки экологического мышления, «экологической этики» (А. Швейцер), без которых нет личности.

С сообщением о мотиве «журавлиной родины» в творчестве С. Есенина и других новокрестьянских поэтов выступила директор музея С. Клычкова Т. А. Хлебянкина (Талдом). По мнению докладчицы, этот мотив стал своеобразным символом соединения двух экологий: экологии природы и экологии души, духовной культуры.

В выступлении «Крылатые есенинские строки» Б. В. Стырикович (С.-Петербург) предпринял попытку восстановить справедливость в отношении многих поистине «крылатых» есенинских строк, досадно обойденных вниманием соответствующих изданий. В качестве примера докладчик приводит книгу «Меткое слово» (составитель Л. Н. Назарова. СПб., 1994), в которой фигурируют всего четыре есенинские цитаты. Обзор периодической печати с 1972-го по 1995 год (не учитывая источников, касающихся жизни и творчества Есенина) позволил Б. В. Стыриковичу выявить около 70 есенинских строк, ставших «крылатыми». Процесс «вживания» есенинского слова в современный язык проиллюстрирован докладчиком множеством цитат.

Сообщение Ю. В. Васильева (С.-Петербург) «С. Есенин в экслибрисах» было посвящено есенинской теме в творчестве современных художников, работающих в жанре иллюстрации и экслибриса. Докладчик отметил, что, несмотря на сравнительно небольшую историю (первый есенинский экслибрис был сделан в 1947 году), есенинская тема находит отражение в творчестве многих современных художников. В качестве примера Ю. В. Васильев привел работы Ф. Д. Константинова, автора нескольких «пейзажных» экслибрисов и иллюстратора многих сборников стихов С. Есенина, в том числе тома из «Библиотеки всемирной литературы», вышедшего в 1973 году. Наиболее популярными темами так называемых «сюжетных» экслибрисов стали такие произведения С. Есенина, как поэма «Черный человек», стихотворение «Песнь о собаке», цикл «Персидские мотивы».

В числе художников, активно работающих над есенинской тематикой, докладчик назвал А. Ушина, Н. Стрижака, Ф. Махонина (С.-Петербург), С. Епифанова, В. Семина, В. Скорнякова (Рязань) и др. Ю. В. Васильев предположил, что год 100-летнего юбилея С. А. Есенина может стать расцветом экслибриса на есенинскую тему.

В Литературном музее Пушкинского Дома к открытию конференции была подготовлена выставка, посвященная С. Есенину, из фондов музея, рукописного отдела, библиотеки и частных собраний. В качестве экспонатов были представлены графические и скульптурные портреты поэта, редкие фотографии, афиши, автографы его стихотворений, письма Н. А. Клюеву, А. М. Ремизову, Р. В. Иванову-Разумнику и др., редкие книги с автографами, в том числе издания имажинистов.

Завершая конференцию, зав. отделом новейшей русской литературы, доктор филол. наук Н. А. Грознова подвела итоги ее работы и от имени дирекции Института выразила благодарность всем ее участникам.

*О. Ю. Шилина*

lib.pushkinskijdom.ru

# «ЗДРАВСТВУЙ, БРАТ, ПИСАТЬ ОЧЕНЬ ТРУДНО...»

## (КОНФЕРЕНЦИЯ О «СЕРАПИОНОВЫХ БРАТЬЯХ»)

С 13 по 16 марта 1995 года в Музее Анны Ахматовой в Фонтанном Доме и в Институте русской литературы (Пушкинский Дом) РАН проходила международная конференция на тему: «Литературная группа „Серапионовы братья": истоки, поиски, традиции, международный контекст». В подготовке конференции приняли участие Санкт-Петербургский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, ИРЛИ (Пушкинский Дом), Комиссия по комплексному изучению творчества Совета по мировой культуре, Музей А. Ахматовой в Фонтанном Доме, Гуманитарно-культурный центр «Пилигрим».

Историко-литературная судьба «Серапионовых братьев» впервые обсуждалась на столь представительном научном форуме.

В 1921 году молодые писатели, объединившиеся в литературную группу, пытались объяснить, «почему они серапионовы братья», а сегодня, спустя почти 75 лет, исследователи пытаются ответить на вопрос: были ли серапионы «братьями» и каковы следы этого «братства» в истории литературы? Симптоматично, что эти вопросы и в 20-е, и в 90-е годы звучат на берегах Невы.

В острых дискуссионных выступлениях участников конференции звучала мысль о том, что судьбы писателей-серапионов несут на себе отпечаток времени. Творческие удачи и поражения серапионов, их победы и трагедии, стремление бороться с вмешательством государства в литературу и одновременно служение этому государству — все эти драматические обстоятельства являются неотъемлемыми страницами истории русской литературы XX века в целом.

Конференцию открыл ее Почетный председатель Вяч. Вс. Иванов (Москва—Лос-Анджелес). Личная причастность к теме конференции делала выступление Вяч. Вс. Иванова особенно интересным; судьбы каждого серапиона оживали в воспоминаниях докладчика, лично знавшего многих из них. В докладе «Судьбы „Серапионовых братьев" и путь Всеволода Иванова» Вяч. Вс. Иванов рассказал об истории взаимоотношений Вс. Иванова с М. Зощенко, В. Каверины, К. Фединым и другими серапионами. Отмечая, что «серапионы относительно легко вписывались в советскую литературу: они могли писать и на темы, нужные власти, но не потому, что она им была безразлична», Вяч. Иванов подчеркнул особую роль М. Горького. В докладе говорилось о том, что «Горький, в период своих расхождений с советской властью покровительствовавший серапионам как писателям политически независимым или нейтральным и предлагавший организовать их эмиграцию перед тем, как сам он уехал за границу, после своего возвращения втягивает Зощенко и Вс. Иванова в поездку на Беломоро-Балтийский канал, в сочинение книги об этом канале и в другие официальные предприятия».

В. М. Акимов (Петербург) в докладе «Дом искусств и „Серапионовы братья"» призвал освободиться от либерально-ностальгической концепции группы «Серапионовы братья». Докладчик отмечал, что возникновение «Серапионовых братьев» было актом неизбежного сопротивления русской литературы формирующейся в годы «военного коммунизма» модели тоталитарной литературной политики. В эти годы появление «Серапионовых братьев» было актуально и глубоко символично.

Композитор С. М. Слонимский (Петербург) подчеркнул, что «Серапионовы братья» — это особый культурный феномен. Вспоминая о своем отце и о М. Зощенко, С. М. Слонимский обратил внимание на то, что многое еще скрыто в архивах, и представил предпринятое им в 1995 году в С.-Петербурге переиздание израильского сборника произведений Л. Лунца «Вне закона».

Доклад «Дебют серапионов в печати» В. Е. Васильева (Петербург) был посвящен конкурсу на лучший рассказ, организованному петроградским Домом литераторов в 1921 году. Участие серапионов в «Петербургском сборнике» означало многое. Этот сборник своим названием как бы перебрасывал мост к некрасовскому «Петербургскому сборнику». Участием в конкурсе и в сборнике «Серапионовы братья» подчеркнули свою ориентацию на классическое наследие.

Одна из секций конференции целиком была посвящена творчеству М. Зощенко. Открывая заседание, Ю. В. Томашевский (Москва) рассказал о проблеме издания произведений М. Зощенко, о ряде драматических, курьезных и абсурдных случаев, связанных с публикацией зощенковских рассказов.

Творческим взаимосвязям М. Зощенко и И. Груздева был посвящен доклад В. П. Муромского (Петербург). Докладчик проанализировал совместную работу двух бывших серапионов над пьесой «Первые шаги, или О том, как Горький стал писателем» (1952—1954), сохранившейся в архиве М. Зощенко.

В. А. Шошин (Петербург) рассказал о «Некоторых неизвестных набросках и замыслах М. Зощенко», хранящихся в рукописном отделе Пушкинского Дома. Эти материалы свидетельствуют о том, что Зощенко специально, широко, постоянно и целеустремленно изучал проблемы науки своего времени.

С. А. Фомичев (Петербург) в докладе «А. Пушкин и М. Зощенко» показал, как пушкинская традиция живет в рассказах Зощенко.

В докладе А. И. Куляпина (Барнаул) «М. Зощенко и Ф. Ницше» было убедительно показано, как в своих творческих исканиях

lib.pushkinskijdom.ru

Зощенко развивал напряженный диалог с наследием Ницше.

В докладе В. Д. Черняк (Петербург) «Маргинальная языковая личность в рассказах Мих. Зощенко 20—30-х годов» говорилось о том, что литературные поиски М. Зощенко, как и других серапионов, в значительной степени были связаны с обновлением языка прозы. Достоверность типа маргинальной языковой личности, воплощённого в произведениях Зощенко, подтверждалась в докладе сопоставлением с лексическим портретом реального лица, близкого персонажам Зощенко.

По замыслу организаторов конференции одна из секций была посвящена 100-летию со дня рождения Вс. Иванова, открыв которую Вяч. Вс. Иванов сказал, что в архиве писателя есть еще много неопубликованных произведений, рукописей, дневников. Издание их в томе «Литературного наследства» открыло бы совершенно неожиданные и яркие грани этого до конца не понятого писателя.

Е. А. Папкова (Москва) в докладе «Роман Вс. Иванова „Вулкан" и римская тема в русской литературе XX века» отметила, что в творчестве Вс. Иванова 40—60-х годов на первый план выходят проблемы истории и истории культуры, появляются образы, восходящие не только к русской, но и к западноевропейской литературной и фольклорной традиции. Роман «Вулкан» (1940—1942) закономерно может рассматриваться в ряду произведений русской литературы на «римскую тему».

Американская исследовательница В. Брогер в докладе «Миф и мифотворчество в романе Вс. Иванова „Кремль"» подчеркнула, что Иванов строит свой роман на взаимодействии двух групп «мифологий», вводит свое произведение в сложную систему аллюзий на мифы.

Роману Вс. Иванова «Кремль», написанному в конце 20-х годов, а опубликованному лишь полвека спустя, был посвящен и доклад М. А. Черняк (Петербург) «Дискуссия о неизданном романе (некоторые материалы к творческой истории романа Вс. Иванова «Кремль»)», в котором говорилось о драматической творческой истории романа. В архиве Вс. Иванова хранится папка отзывов, внутренних рецензий на роман. Эти полемичные отзывы хорошо иллюстрируют ту ситуацию в литературной политике, в которой оказывались произведения многих современников Иванова. Материалы из архива Вс. Иванова ценны не только как свидетельства, воссоздающие творческую историю произведений, но и как документ эпохи, в которой многие писатели и критики оказывались в тисках творческой несвободы.

Сотрудник музея К. Федина в Саратове Н. А. Сломова в докладе «Всеволод Иванов и Константин Федин. К истории взаимоотношений (по письмам Вс. Иванова К. Федину 20—60-х годов)» представила уникальный неопубликованный материал, иллюстрирующий историю взаимоотношений Вс. Иванова и К. Федина на протяжении 40 лет.

Е. В. Тихомирова (Иваново) представила доклад «Л. Лунц: законы истории и законы текста», который явился своеобразной рецензией на недавно вышедший сборник Л. Лунца «Вне закона». Было отмечено, что интерпретация Лунца как одного из предтеч постмодернизма нисколько не умаляет заслуги писателя в освоении жизни, наоборот. В пространство истории Лунц выходит как художник, предлагая свой способ бытия в ней — способ художника, который один только и может превратить «войну языков» в их диалог.

Продолжила разговор о Льве Лунце исследовательница из Сербии К. Ичин, которая дала свою интерпретацию пьесы Л. Лунца «Обезьяны идут», включив ее не только в контекст творчества писателя, но и в контекст современной ему литературы.

Теме «„Восстание вещей" Льва Лунца в русле катастрофической литературы XX века» посвятила свой доклад Я. Салайчик (Польша). Докладчица раскрыла специфику киноповести Лунца, ее связь с катастрофической линией литературы того времени, с традицией авантюрного романа.

Е. Д. Тенютина (Петербург) в докладе «Образ Петербурга в романе В. Каверина „Скандалист, или Вечера на Васильевском острове"» ввела роман Каверина в систему «петербургского текста».

Особую атмосферу конференции придавало участие в ней людей, так или иначе причастных к группе «Серапионовы братья». Сыновья Вс. Иванова, Мих. Слонимского, Е. Полонской щедро делились своими воспоминаниями, а Ида Исааковна Слонимская, неизменно украшавшая давние дружеские встречи серапионов, своим присутствием на нынешней конференции протянула незримую нить длиной в 75 лет.

В рамках международной конференции были открыты уникальные выставки, посвященные «Серапионовым братьям», в Российской национальной библиотеке (М. Ю. Любимова) и в Пушкинском Доме (Т. А. Кукушкина). На выставках, которые не повторяли, но дополняли друг друга, впервые были представлены многие неизвестные материалы (рукописи, фотографии, автографы и др.).

На закрытии конференции и круглом столе, состоявшихся в Пушкинском Доме, было отмечено, что масса вопросов, связанных и с общей концепцией литературной группы, и с судьбами каждого писателя-серапиона в отдельности, влечет необходимость продолжения диалога. Было высказано предложение сделать конференцию о «Серапионовых братьях» традиционной.

Вяч. Вс. Иванов, закрывая конференцию, отметил: «Пытаясь сейчас оценить и то многое, что сделано серапионами, и то, что каждому из них помешала завершить эпоха, их преследовавшая и удушавшая (одних —

lib.pushkinskijdom.ru

травлей, других — соблазном званий и денег, третьих — причудливым сочетанием кнута и пряника), нужно отдать себе отчет в неполноте наших знаний (отчасти вынужденной: не все архивы открыты и обследованы, многое еще не издано) и субъективности оценок. Но каждый из серапионов и все их содружество заслуживает самого внимательного изучения; без этого история русской литературы первой половины века будет неполной».

Организаторами конференции при коммерческой поддержке Концерна Си-Про и АО «Интеллект-Сервис» были изданы тезисы конференции.

***М. А. Черняк***

lib.pushkinskijdom.ru

## УКАЗАТЕЛЬ СТАТЕЙ И МАТЕРИАЛОВ, ОПУБЛИКОВАННЫХ В ЖУРНАЛЕ «РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА» В 1995 ГОДУ

### СТАТЬИ


| | № | Стр. |
|---|---|---|
| **Анненкова Е. И.** Русское смирение и западная цивилизация (спор славянофилов и западников в контексте 40—50 -х годов XIX века | 1 | 123 |
| **Баак Й. ван.** О границах русской культуры | 3 | 12 |
| **Багно В. Е.** Граница как категория культуры | 3 | 6 |
| **Баденас де ля Пенья П.** От аргонавтов к Третьему Риму (греческий мир и Россия) | 3 | 41 |
| **Бузник В. В.** Память войны (из писем читателей к Юрию Васильевичу Бондареву) | 3 | 96 |
| **Варьяш О. И., Варьяш И. И.** Праздники в средневековой Hispania | 3 | 80 |
| **Вахитова Т. М.** Народ на войне (взгляд В. Астафьева из середины 90-х. Роман «Прокляты и убиты») | 3 | 114 |
| **Герасимов Ю. К.** Религиозная позиция евразийства | 1 | 159 |
| **Ермилова Г. Г., Тихомиров В. В.** П. В. Анненков — литературный критик | 4 | 27 |
| **Журавлев О. В.** О понятии пограничной этнической идеологии | 3 | 73 |
| **Земсков В. Б.** Хроники конкисты Америки и летописи взятия Сибири в типологическом сопоставлении (к постановке вопроса) | 3 | 55 |
| **Исупов К. Г.** «Историческая эстетика» А. И. Герцена | 2 | 32 |
| **Кожинов В. В.** Двуединый свет. Размышления о преподобных Иосифе Волоцком и Ниле Сорском | 1 | 47 |
| **Козубовская Г. П.** Лирический мир И. Анненского: поэтика отражений и сцеплений | 2 | 72 |
| **Костюхин Е. А.** Русские в Средней Азии: мифы и реальность | 3 | 20 |
| **Котельников В. А.** Язык церкви и язык литературы | 1 | 5 |
| **Лебедев Г. С.** «Скандовизантия» и «Славотюркика» как культурно-географические факторы становления Руси | 3 | 30 |
| **Лихачев Д. С.** Два типа границ между культурами | 3 | 4 |
| **Лосская-Семон М. В.** (*Франция*). Несколько замечаний по поводу религиозного призвания русской литературы | 1 | 27 |
| **Любомудров А. М.** Монастырские паломничества Бориса Зайцева | 1 | 137 |
| **Михайлов А. И.** Сказочная Русь Алексея Ремизова | 4 | 50 |
| **Н. Н.** «Апокалипсическая песнь» Пушкина (опыт истолкования стихотворения «Герой») | 1 | 93 |
| **Ортега-Монастерио М. Т.** Ашкенази: остров культуры в Восточной Европе (XIV—XVIII века) | 3 | 64 |
| **Павловский А. И.** Две России и единая Русь (художественно-философская концепция России—Руси в романах А. Ремизова и И. Шмелева эмигрантского периода) | 2 | 47 |
| **Погоняйло А. Г.** Переход границ: ситуация или сущность сознания? (об одном примере коммуникативного парадокса) | 3 | 93 |
| **Пограничные культуры между Востоком и Западом (Россия, Испания)** (предисловие к материалам международного коллоквиума) | 3 | 3 |
| **Поппэ Анджей** (*Польша*). Князь Владимир как христианин | 1 | 35 |
| **Предисловие** (к материалам конференции «Православие и русская литература») | 1 | 3 |
| **Прохоров Г. М.** Христианская книжная культура в Древней Руси | 3 | 47 |
| **Сахаров В. И.** Русская масонская поэзия XVIII века (к постановке проблемы) | 4 | 3 |
| **Симонов К. М.** Письмо к родителям (публикация Н. А. Прозоровой) | 3 | 129 |
| **Стеблин-Каменский И. М.** Кому молился и что пил Афанасий Никитин в Индии | 3 | 86 |
| **Стенник Ю. В.** Православие и масонство в России XVIII века (к постановке проблемы) | 1 | 76 |


lib.pushkinskijdom.ru

**Токарев Д. В.** Даниил Хармс: философия и творчество . . . . . 4 68
**Фридлендер Г. М.** Гоголь: истоки и свершения (статья вторая) . . . . . 2 3
**Шошин В. А.** Поэты в борьбе за Ленинград . . . . . 3 133

Из дневника В. Я. Проппа (публикация А. Н. Мартыновой) . . . . . 3 235
**Путилов Б. Н.** Живое наследие ученого (к столетию Владимира Яковлевича Проппа) . . . . . 3 230
**Юдин Ю. И.** Пропп и поэтика Аристотеля. К определению метафоры . . . . . 3 239

## К 115-й ГОДОВЩИНЕ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ И 75-летию СО ДНЯ СМЕРТИ А. А. БЛОКА

**Лавров А. В.** «Рожденные в года глухие...»: Александр Блок и З. Н. Гиппиус . . 4 126
**Фридлендер Г. М.** «Трилогия вочеловечения» (А. Блок и современные споры о нем) . . . . . 4 94
**Ясенский С. Ю.** Границы искусства (Пушкин и Блок) . . . . . 4 116

## ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

**Азбелев С. Н.** Запись духовного стиха о святом Георгии в рукописном отделе Пушкинского Дома . . . . . 1 177
**Березкина С. В.** Из комментария к стихотворениям Пушкина . . . . . 2 118
**Буданова Н. Ф.** Рассказ Тургенева «Живые мощи» и православная традиция (к постановке проблемы) . . . . . 1 188
**Васильева Е. Г.** Некрасовский цикл «О погоде» (социально-утопические мотивы) . . . . . 2 147
**Ветловская В. Е.** «Чистая английская, шекспировская манера!» . . . . . 2 131
**Гайнцева Э. Г.** И. А. Гончаров и «Петербургские отметки» (к атрибуции фельетонов в «Голосе») . . . . . 2 163
**Гайнцева Э. Г.** К уточнению датировки статьи И. А. Гончарова «„Христос в пустыне". Картина г. Крамского» . . . . . 3 152
**Дмитренко А. Л.** К истории содружества поэтов «Островитяне» (машинописный альманах) . . . . . 3 209
**Ильюнина Л. А.** «Искусство и молитва» (по материалам наследия старца Софрония (Сахарова)) . . . . . 1 218
**Киселев-Сергенин В. С.** По старому следу (о балладе Е. Ростопчиной «Насильный брак») . . . . . 3 137
**Крючков В. П.** «Мастер и Маргарита» и «Божественная комедия»: к интерпретации Эпилога романа М. Булгакова . . . . . 3 225
**Лазарчук Р. М.** «На смерть Жукова» И. Бродского и «Снигирь» Г. Державина (проблема традиции) . . . . . 2 241
**Лурье Я. С.** К истории написания романа «Белая гвардия» . . . . . 2 236
**Мельгунов Б. В.** Некрасов — редактор Белинского . . . . . 2 139
**Мельник В. И.** О религиозности И. А. Гончарова . . . . . 1 203
**Мостовская Н. Н.** Храм в творчестве Некрасова . . . . . 1 194
**Муромский В. П.** Союз деятелей художественной литературы (1918—1919 годы) 2 183
**Мясоедова Н. Е.** Из историко-литературного комментария к лирике Пушкина 1830-х годов . . . . . 4 138
**Мясоедова Н. Е.** Неизвестные письма А. С. Грибоедова к К. В. Нессельроде (от 20 августа и 9 ноября 1828 года) . . . . . 2 87
**Охотина Г. А.** Письма Ал. П. Чехова к Н. А. Лейкину (из архива Н. А. Лейкина) 2 181
Письма Б. К. Зайцева к Л. Н. Назаровой (1961—1971) (публикация, вступительная заметка и примечания Л. Н. Назаровой) (окончание) . . . . . 1 225
Письма М. М. Пришвина к А. М. Ремизову (вступительная статья, подготовка текста и примечания Е. Р. Обатниной) . . . . . 3 157
**Пономарев Е. Р.** Отзывы современников о книге И. А. Бунина «Освобождение Толстого» . . . . . 4 168
**Путилова Е. О. Ф.** Сологуб и Л. Чарская . . . . . 4 159
**Речицкий И. Х.** Басни, отправленные в письме. Исторический комментарий к басням Крылова . . . . . 2 115
**Румянцев А. Б. Н. С.** Лесков и русская православная Церковь . . . . . 1 212
**Серман Илья** (*Иерусалим*). Чудо и его место в исторических представлениях XVII—XVIII веков . . . . . 2 104
**Степина М. Ю.** К атрибуции «Рассказов о житейских глупостях» в некрасовском «Современнике» . . . . . 2 153

lib.pushkinskijdom.ru

**Тургенев И. С.** (Семейство Аксаковых и славянофилы) (публикация Н. П. Генераловой, А. Я. Звигильского, В. А. Кошелева) . . . . . 4 146
**Фойницкий В. Н.** Из заметок о М. И. Цветаевой . . . . . 2 233
**Шаврыгин С. М.** «Новый Стерн» А. А. Шаховского и христианская культура . . 4 132
**Эльзон М. Д.** «В литературе известен такой случай...» (Н. С. Лесков против... Д. С. Мережковского) . . . . . 4 156
**Эльзон М. Д.** Неизвестное письмо Аполлона Григорьева . . . . . 2 162
**Юрьева И. Ю.** Библейская книга Иова в творчестве Пушкина . . . . . 1 184

## ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

**Алексеев А. А.** Опять о «Велесовой книге» (Велесова книга/Перевод и комментарии Александра Асова. М.: Менеджер, 1994. 320 с.) . . . . . 2 248
**Алексеев А. А.** «Текстолог-квантификатор» и индивидуально-авторский стиль (От Нестора до Фонвизина: Новые методы определения авторства/Под ред. чл.-корр. РАН Л. В. Милова. М., 1994. 443 с.) . . . . . 4 172
**Виролайнен М. Н., Гончаров С. А.** Гоголь конца XX века (Вайскопф М. Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. М.: Радикс, 1993. 590 с.) . . . 4 175
**Демидова О. Р.** Англо-русские культурные связи: итоги исследований (Gross A. Anglo-Russica: Aspects of Cultural Relations between Great Britain and Russia in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries. Oxford: Berg Publishers Ltd., 1993. 269 p.) . . . . . 2 261
**Денисенко С. В.** Изучение рисунков А. С. Пушкина в пушкиноведении . . . . . 2 254
**Дмитриев А. П.** Тема «Православие и русская литература» в публикациях последних лет . . . . . 1 255
**Мостовская Н. Н.** Словарь русских женщин-писательниц (Dictionary of russian women writers/Edited by Marina Ledkovsky, Charlotte Rosenthal, Mary Zirin. Westport, Connecticut; London, 1994. 870 p.) . . . . . 4 179
**Сато Ю.** (*Япония*), **Туниманов В. А.** Книга о Достоевском и классической японской литературе нового времени (Киносита Тоёфуса. Японская литература нового времени и Достоевский. Йокогама, 1993. 334 с.) . . . . . 2 263
**Сердюченко В. Л.** Слово о забытом «Слове» (Wilczynski W. Z problemow realizmu. Zielona Gora, 1994. 130 s.) . . . . . 4 182
**Тарланов Е. З.** Английская исследовательница о русском символизме (Pyman Avril. A History of Russian Symbolism. Cambridge Univ. Press, 1994. 482 p.) . . . . . 4 181

## ЗАМЕТКИ, УТОЧНЕНИЯ

**Билинкис Я. С.** Об одной сцене в «Горе от ума» . . . . . 3 249
**Николаев С. И.** Польская параллель к «Рифме» А. С. Пушкина . . . . . 3 248

## ХРОНИКА

**Воронцов И. В.** Ассоциация «Лермонтовское наследие» на юбилейных торжествах поэта . . . . . 2 268
**Вьюгин В. Ю.** Юбилейная конференция, посвященная 95-летию Леонида Максимовича Леонова . . . . . 3 261
**Дмитриева М. А.** Православие и русская культура . . . . . 4 186
**Михайлова А. К.** Международная научная конференция, посвященная 200-летию А. С. Грибоедова . . . . . 4 188
**Потапова Г. Е., Рогова А. И.** Третья международная Пушкинская конференция 4 193
**Руди Т. Р.** XIX Малышевские чтения в Пушкинском Доме . . . . . 3 266
**Харитонов А. А.** Пятый и шестой Платоновские семинары . . . . . 3 251
**Черняк М. А.** «Здравствуй, брат, писать очень трудно...» (конференция о «Серапионовых братьях») . . . . . 4 215
**Шилина О. Ю.** Научная конференция, посвященная 100-летию со дня рождения Сергея Есенина . . . . . 4 206
**Эльзон М. Д.** Конференция, посвященная 90-летию со дня рождения Б. Я. Бухштаба . . . . . 2 270

**Фомичев С. А.** Владимир Николаевич Баскаков . . . . . 3 270

lib.pushkinskijdom.ru

Технический редактор *О. Б. Мацылевич*
Корректоры *Л. М. Бова, О. И. Буркова, Ф. Я. Петрова* и *Е. В. Шестакова*
Компьютерная верстка *Т. Н. Поповой*

ЛР № 020297 от 27.11.91. Сдано в набор 20.09.95. Подписано к печати 16.01.96. Формат 70×100 1/16.
Печать офсетная. Усл. печ. л. 18.2. Уч.-изд. л. 22.6. Тираж 2499 экз.
Тип. зак. № 6. С 1296

Санкт-Петербургская издательская фирма РАН
199034, Санкт-Петербург, Менделеевская линия, 1

Санкт-Петербургская типография № 1 РАН
199034, Санкт-Петербург, 9 линия, 12

lib.pushkinskijdom.ru

В САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОЙ
ИЗДАТЕЛЬСКОЙ ФИРМЕ *РАН*

выходят из печати книги:

## РОССИЯ, ЗАПАД, ВОСТОК: ВСТРЕЧНЫЕ ТЕЧЕНИЯ

*Сборник научных статей*

Сборник подготовлен Сектором взаимосвязей русской и зарубежных литератур Института русской литературы РАН (Пушкинский Дом) в честь столетия со дня рождения основателя Сектора, одного из виднейших основоположников российской компаративистики академика М. П. Алексеева при поддержке и научном редактировании академика Д. С. Лихачева. Сборник включает в себя три раздела, первый из которых представляет две неопубликованные работы М. П. Алексеева «Русские встречи Вильяма Морриса» и «Матью Арнольди и Лев Толстой». Во второй раздел помещены статьи и заметки российских ученых (акад. Д. С. Лихачева, А. М. Панченко, Н. Н. Балашова, чл.-корр. А. Д. Михайлова и др.), а также зарубежных исследователей-компаративистов и славистов из Англии, Венгрии, Германии, США, Швейцарии, которые были связаны научными и личными контактами с М. П. Алексеевым, по различным проблемам сравнительного изучения литератур. Статьи, помещенные в третий раздел, посвящены общим проблемам теории компаративистики и международных литературных связей.

Сборник предназначен для ученых-гуманитариев, студентов и аспирантов гуманитарных факультетов, для всех интересующихся актуальными вопросами взаимосвязей национальных культур.

lib.pushkinskijdom.ru

# СУДЬБА ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

*Сборник статей*

В статьях сборника рассматриваются сложные моменты творческой истории ряда художественных произведений 20—90-х гг. XX в. С позиций нынешнего времени освещаются особенности историко-литературной, идеологической борьбы вокруг отдельных книг К. Федина, Н. Клюева, И. Шмелева, Н. Тихонова, В. Курочкина, А. Платонова и других писателей. Авторам сборника удалось осветить многие малоизвестные страницы истории русской литературы XX века.

lib.pushkinskijdom.ru

# АЛЕКСАНДР ВЕСЕЛОВСКИЙ

## Избранные статьи и письма

Данный труд открывает отечественным и зарубежным исследователям, а также всем тем, кто интересуется историей мировой культуры, забытые и неизвестные страницы научного наследия крупнейшего русского филолога XIX в. академика А. Н. Веселовского (1838—1906). В книге воспроизведены с обстоятельным комментарием статьи, никогда не переиздававшиеся или вообще не публиковавшиеся, фрагменты записных книжек и дневников, многочисленные письма ученого, извлеченные из различных архивов (к акад. А. Н. Пыпину, проф. А. И. Кирпичникову, Ф. Д. Батюшкову, П. И. Вейнбергу, А. Ф. Кони, А. А. Котляревскому и др.). Труд представляет большую историко-культурную и научную ценность, так как наследие А. Н. Веселовского сохраняет свое значение и для дальнейшего развития гуманитарных наук.

Для литературоведов, преподавателей и студентов гуманитарных вузов.

lib.pushkinskijdom.ru