

Русская литература

№ 3

Историко-литературный журнал

1996

Издается с января 1958 года

Выходит 4 раза в год

СОДЕРЖАНИЕ

	Стр.
Н. Н. Акимова. Булгарин и Гоголь (литературная биография и литературная репутация)	3
В. Г. Березина. Критика Н. А. Полевого в «Московском телеграфе» (жанры, композиция, стиль)	19
Н. С. Никитина. Черновая рукопись романа И. С. Тургенева «Отцы и дети»	37
Ирина Зограб (Новая Зеландия). Редакторская деятельность Ф. М. Достоевского в журнале «Гражданин» и религиозно-нравственный контекст «Братьев Карамазовых» (к истории создания романа)	55
В. А. Туниманов. Ф. М. Достоевский в художественных произведениях и публицистике М. А. Алданова	78
Т. С. Царькова. «Жанр эпитафий свято чтят...» (к диалектике отношений с другими жанрами)	106

ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

Н. Н. Мостовская. «Некрасовское» в романе Тургенева «Новь»	115
Максимилиан Волошин. Опыт переоценки художественного значения Некрасова и Алексея Толстого (вступительная статья, публикация и комментарии О. А. Бригадновой)	125
Письма К. И. Чуковского (вступительная заметка, публикация и комментарии М. В. Теплинского)	150

В. А. Кошелев. Афанасий Фет и «Пушкинский праздник» 1880 года	161
Н. П. Генералова. Комментарий к одному стихотворению на случай А. Фета	168

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

«НАУКА»

15
16

И. Бунин в переписке с Ф. Сологубом: к истории издания сборников «Земля» (предисловие и публикация А. В. Лаврова)	181
Питер Генри (<i>Великобритания</i>). «Дорогой собрат...» (Константин Паустовский и Иван Бунин)	187
Т. М. Двинятина. Специфика прозаического в поэзии И. А. Бунина	197
Е. Б. Смольянинова. «Буддийская тема» в прозе И. А. Бунина (рассказ «Чаша жизни»)	205
О. В. Сливцкая. К проблеме «Бунин и Восток»: рассказ Бунина «Сны Чанга» глазами японских студентов	212
Л. А. Иезуитова. В поисках выражения «самого главного, самого подлинного, что есть в нас» — «счастья жизни». Бунин в работе над рассказами: по материалам Русского архива в Лидсе (<i>Великобритания</i>)	214
В. Я. Гречнев. Цикл рассказов И. Бунина «Темные аллеи» (психологические заметки)	226

С. В. Березкина. «...И сторожит Индеек и Гусей» (об адресате эпиграммы Пушкина «Пряателям»)	236
И. В. Канторович. Новое о водевиле Д. В. Веневитинова «Неожиданный праздник»	253
Вл. Купченко. Загадочное стихотворение М. Цветаевой	256

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

П. Е. Бухаркин. Постигжение Гончарова	260
К. А. Баршт. Разговоры с Вячеславом Ивановым	264

ХРОНИКА

М. Д. Эльзон. Щедринские чтения 1996 года	269
---	-----

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

Отв. секретарь редакции М. Д. Кондратьев

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

БУЛГАРИН И ГОГОЛЬ

(ЛИТЕРАТУРНАЯ БИОГРАФИЯ И ЛИТЕРАТУРНАЯ РЕПУТАЦИЯ)

Проблема повествователя как носителя текста тесно связана с литературной биографией писателя. В начале XIX века биография стала понятием более сложным, чем литературная маска, так как теперь она подразумевала наличие внутренней истории.¹ Обнаружившиеся в литературной жизни первой половины XIX века тенденции к «биографической мифологизации», усилия писателей, направленные на создание собственных авторских биографий, не менее целенаправленные, чем художественное творчество, Ю. М. Лотман объясняет тем, что в послепетровской культуре поэзия, став государственным делом, унаследовала высший культурный авторитет и поэт — как государственный человек — получил право на биографию. В результате функциональной замены церковности государственностью место святости заняла «причастность истине».²

С проблемой литературной биографии тесным образом сопряжена проблема литературной репутации писателя. Употребляемые в близких контекстах, эти понятия тем не менее не дублируют друг друга. Их различие связано с итогово-функциональным характером литературной репутации, поскольку она — *результат встречи биографии писателя* с массовым (в конечном счете) сознанием не только своей, но и последующих эпох. Если *литературная биография*, как правило, результат усилий автора, то в создании «*литературной репутации*» участвуют самые разнообразные факторы: сознательные и неосознанные, случайные и закономерные — от целенаправленных усилий самого писателя, его соратников и литературных недругов до причин, коренящихся в особенностях национального менталитета.

При попытке обратиться к исследованию литературной биографии или литературной репутации фигуры Булгарина и Гоголя не случайно попадают так или иначе в поле зрения исследователей.³ Булгарина и Гоголя сближали, во-первых, необычайная заинтересованность в том, как их воспринимают современники, стремление воздействовать на них при помощи «художнического», а порой и открыто публицистического слова. Во-вторых, — целеустремленные усилия, направленные на создание собственной литературной биографии. Феноменален оказывается и результат этой деятельности: трагический уход Гоголя из литературы с символическим сожжением рукописи своего главного труда и последовавшей за этим физической смертью; и своеобразная драма Булгарина-литератора, когда необыкновенная популярность обернулась не просто забвением, а наращи-

¹ См. об этом: Лотман Ю. М. Литературная биография в историко-литературном контексте // Лотман Ю. М. Избр. статьи: В 3 т. Таллинн, 1992. Т. 1. С. 372.

² См.: Там же. С. 373.

³ См., например: Рейтблат А. И. Видок Фиглярин: История одной литературной репутации // Вопросы литературы. 1990. Март. С. 78.

ванием негатива: все его значение в литературе для последующих поколений свелось к его темной биографии, имя стало синонимом литературной бездарности и непорядочности, что явно не соответствовало биографическому оригиналу. Очевидно, существовали какие-то общие обстоятельства, факторы, определявшие этот феномен функционирования облика писателя в литературном сознании. Цель настоящей статьи — выявить и проанализировать эти закономерности на примере литературных биографий Булгарина и Гоголя.

Булгарин, вступив на путь профессионализации литературной деятельности, зависящей в огромной степени от характера контакта с массовой аудиторией, одним из первых русских писателей XIX века начал создавать на глазах у публики авторскую биографию. Выработав особую, легкую и доверительную, манеру общения с читателями, используя игру масками повествователя, включая в текст характеристики себя как литератора другими героями, обращаясь к неожиданному по смелости фантастическому приему оценки собственных сочинений потомками в 2028 году,⁴ он целеустремленно формировал в сознании массового читателя свой образ писателя, друга и советчика. Право быть таковым он обосновывает искренностью, опытностью, что и является, по его мнению, приобщенностью к истине. То, что он в своих произведениях говорит правду, утверждает подлинные ценности (что для многих было синонимом общедоступности, прописных истин и вызывало порой упреки критиков и читателей, но не смущало самого Булгарина), дает ему право на особое место в литературе, на свою литературную биографию в ее истории.

Не случайно свое первое собрание сочинений он открывает предисловием в лицах «Истина и сочинитель». Сетую на грустную участь писателя быть непонятым, Булгарин замечает: «Какое скользкое ремесло подвергать мысли и чувствования свои суду и толкованиям каждого грамотного человека! Не каждый смотрит на вещи с особенной точки зрения и судит о них по своему образу мыслей, степени просвещения и страстям! Возможно ли угодить всем и избегнуть превратных толков и недоразумений! Но какая мне до этого нужда! Цель трудов моих — польза и удовольствие сограждан. Достигну ли сей цели — это решат они, а мое дело — стремиться к ней. Я служу истине; она наставит и защитит меня».⁵

Апелляция к истине оказывается залогом успеха у сограждан. Булгарину важно было найти некий устойчивый, универсальный критерий, противостоящий часто повторяемому им правилу толпы: «У всякого свой вкус». Ему важно было свести этот вкус к чему-то определенному, обязательному, если не для всех, то для большинства. Служение истине оказывалось основой такой обязательности, оно снимало проблему вкуса и выбора, санкционируя право автора нести свое слово публике.

Характерно, что само служение истине сопряжено для Булгарина с эстетическими критериями, восходящими к рационалистическим традициям XVIII века: «польза и удовольствие сограждан». Теоретические рассуждения автора иллюстрируются аллегорической картиной, тоже опирающейся на поэтику классицизма, — появления Истины перед сочинителем в виде женщины, «прекрасной, как идеал поэзии». Стремление придать своей деятельности статус возвышенного гражданского служения неизбежно заставляло Булгарина эксплуатировать уже найденные до него

⁴ См.: Булгарин Ф. В. Полн. собр. соч.: В 7 т. СПб., 1844. Т. 7. С. 63—69. В дальнейшем при ссылках на это издание в тексте указываются том и страницы.

⁵ Булгарин Ф. В. Сочинения: В 10 ч. СПб., 1827. Ч. 1. С. II—III.

приемы литературы XVIII века, где это служение являлось одним из основополагающих эстетических принципов. Несмотря на желание окружить особым ореолом возвышенности общение сочинителя с Истиной, разговор их у Булгарина скорее походит на сделку. Сочинитель, заверяя Истину в своем бескорыстии, тем не менее выдвигает условия, напоминая, что не сможет усердно служить истине, не заручившись ее доверенностью и поддержкой. Условие исполнено: как залог их договора Истина благосклонно оставляет свой воздушный покров, в который автор и облачает свои сочинения для представления публике. Такова булгаринская аллегорическая символика. Верный своему принципу — доходчиво для читателя обозначать свою позицию — Булгарин уточнил свое понимание истины, выразив его в данном ему совете: употреблять правду с большой осторожностью, как сильное лекарство, т. е. высказывать ее, *если должно говорить*, и молчать, если «речью своею не можешь принести пользы» (1, III). Такая встреча с истиной оказывалась «по плечу» массовому сознанию, психологии обычного человека и не сулила ему трагедий и конфликтов на этом пути.

знаком приобщенности к истине, видимо, служил и эпитафия, взятый из приписки Нестора к Лаврентьевской летописи: «Отцы и братия! еже ся где буду описал или переписал или не дописал, чтите, исправливая Бога для, а не кляните». Булгарин любил этот эпитафия, подключающий текст к высокому книжному культурно-историческому авторитету и свидетельствующий о величайшем смирении как знаке максимальной объективности. Недаром он сохранил его в других собраниях сочинений; этот же эпитафия спустя много лет открывал и тома его «Воспоминаний», завершивших создание им литературной биографии.

Следующим этапом для Булгарина стало помещение им собственного портрета в третьем томе собрания сочинений. Он понимал, что создает прецедент, и шел на это сознательно.⁶ Хотя в начале XIX века в России утвердился обычай прикладывать к сочинениям портреты авторов, но портреты живых сочинителей прилагались только к сочинениям, издаваемым другими лицами, Булгарин же сам был издателем своих сочинений. Во вступлении к этому тому он объясняется с читателями, помещив разговор автора с книгопродавцем Слениным, который якобы и предлагает от своего имени издать портрет полюбившегося публике автора. «Разговор книгопродавца с поэтом» в данном случае выражает точку зрения самого Булгарина, устами Сленина автор бросал вызов своим оппонентам: «По-нашему, та книга хороша, которую скоро и охотно покупают. А как два первые тома ваших сочинений разошлись с невероятной скоростью, то я полагаю, что в числе 1500 покупателей верно найдется двести человек, которым приложение Вашего портрета будет приятно».⁷ Соображения скромности отвергаются следующим аргументом: «Какая тут скромность? кто раз подписал свое имя под печатную статью, тот уже объявил при-

⁶ В письме к Пушкину от 21 августа 1831 года Гоголь саркастически отметит сходство Булгарина с Байроном: «Та же гордость, та же буря сильных непокорных страстей, резко означившая огненный и вместе мрачный характер британского поэта, видна и в нашем соотечественнике; то же самоотвержение, презрение всего низкого и подлого принадлежит им обоим. Самая даже жизнь Булгарина есть больше ничего, как повторение жизни Байрона; в самих даже портретах их заметно необыкновенное сходство» (*Гоголь Н. В. Собр. соч.*: В 9 т. М., 1994. Т. 9. С. 50. В дальнейшем при ссылках на это издание в тексте указываются том и страницы). Гоголевская реакция свидетельствует о рецепции публикации портрета как факта именно литературной биографии писателя, но Гоголь же в своем проекте критической статьи делает этот факт элементом складывающейся литературной репутации Булгарина.

⁷ Булгарин Ф. В. Сочинения: В 10 ч. 1827. Ч. 3. С. XVI.

тяжание на известность».⁸ Соглашаясь с аргументами книгопродавца, Булгарин не скрывал при этом, что подобный прием всего лишь формула вежливости.

Во вступлении к третьему тому Булгарин существенно уточнил свои представления о служении истине, по крайней мере, декларируемые ранее. Если раньше служить истине и означало для него служить публике, где второй компонент вытекал из первого и был подчинен ему, то теперь происходит незаметная на первый взгляд, но существенная подмена: служение публике, успех у нее, раскупаемость сочинений становятся свидетельством эстетической ценности произведения и правоты автора. Правда массы, правда большинства предъясняется как критерий истины.

К публике апеллирует Булгарин и в случае оценки его сочинений критикой, поэтому постоянно держит читателя в курсе литературных баталий, «чернильной войны», в которой он вынужден участвовать, чтобы отстаивать честь флага русской словесности. Он подчеркивает при этом, что сочинения — это лишь часть его нравственного бытия, так как журнальное поприще диктует свои законы: «Я по неволе должен был сжать мой умишко в журнальные формы».⁹ Главной мыслью булгаринских обращений к публике становится мысль о его честности по отношению к ней; поскольку посредники между ним и читателем только книгопродавцы, эти отношения основаны на доверии и свободном выборе. Он всячески подчеркивает, что ничего не делает для привлечения благосклонности читателей: «Не читаю предварительно сочинений моих в рукописи в посещаемых домах; не ищу милости и покровительства людей, имеющих вес в обществе, и не выманиваю журнальных приговоров. Напротив того, в удалении от светских обществ, я пишу в тишине моего кабинета, печатаю и отдаю на суд беспристрастной публики».¹⁰

Формируя в восприятии читателей собственный образ прямого, честного литератора, Булгарин создает и образы своих противников, «ложных патриотов», нападающих на него якобы за его острое и правдивое перо, смелое искоренение недостатков. Хотя трудно найти рецензии, где бы его бранили именно за эти качества, такая подмена симптоматична: Булгарин прекрасно сознавал, как притягателен для массового сознания образ «страдальца за правду». Понимая, что широкий читатель не будет вдаваться в тонкости литературной полемики, он стремился предложить свою интерпретацию: ложные патриоты нападают на него, для которого истинный патриотизм состоит в искоренении зла «в любезной нашей России». В 30-е годы подобное объяснение было уже невозможно, так как теперь сам Булгарин клеймил Гоголя и следующих за ним писателей за клевету на российские нравы, за грубость стиля и искажение действительности. По-видимому, неприятие Гоголя и представителей школы, названной Булгаринским «натуральной», определялось у него не только причинами эстетического (или, как принято было думать долгое время, идеологического) порядка, но и соображениями иного плана. Еще А. П. Пятковский заметил, что в «критике „Молвы“ Булгарин уже чуял инстинктивно ту силу, которой суждено было скоро прийти ему на смену».¹¹ В Гоголе же Булгарин увидел прежде всего вторжение «на свою территорию» — более талантливое умение вести за собой публику, настоящий

⁸ Там же. С. XVII.

⁹ Там же. С. II.

¹⁰ Булгарин Ф. В. Сочинения: В 12 ч. 2-е изд., исправл. СПб., 1830. Ч. 1. С. XIV.

¹¹ Пятковский А. П. Из истории нашего литературного и общественного развития: В 2 ч. СПб., 1888. Ч. II. С. 219.

комизм ситуаций, разоблачение неустройства русской жизни. При этом Булгарин не мог не заметить, что свои отношения с читателями Гоголь строил на совершенно иных принципах: в его диалоге с публикой не было опоры на авторитеты, открытого утверждения тех ценностей, которые сам Булгарин провозглашал излишне прямолинейно. Поэтому, когда появились гоголевские «Выбранные места из переписки с друзьями», Булгарин доброжелательно принял книгу, увидев в ней «много здравого смысла и правды», уводящих автора с «грязной дороги» «натуральной школы».¹² В булгаринской статье есть существенная «проговорка»: свою многолетнюю полемику с Гоголем Булгарин объясняет борьбой с неверным представлением о месте Гоголя в литературе. Это представление навязывается молодыми литераторами, которые избрали Гоголя «орудием уничтожения сложившихся литературных репутаций», против его воли объявив его основателем новой литературной школы, русским Гомером.

В самом деле, в 30-е годы противоречие между формируемой Булгаринской литературной биографией и складывающейся литературной репутацией становится особенно ощутимым. Огромную роль в этом процессе сыграли «литературные аристократы».¹³ Эта одиозность актуализируется в 30—40-е годы благодаря деятельности Белинского, позднее Некрасова, литераторов «натуральной школы», несмотря на то что Булгарин-писатель был представлен достаточно широко в отечественных хрестоматиях и антологиях, получил международную известность. В самом близком контакте Булгарина с изменчивой в своих пристрастиях публикой, ставке на сиюминутный успех у нее была уже некоторая опасность, так как плотность такого контакта не просто задавала определенные художественные стереотипы, но, главное, накладывала ограничения на творческую свободу писателя. Довольно скоро прежняя благосклонность публики сменилась ее охлаждением к Булгарину: на смену шли другие, более талантливые или просто новые писатели. Булгаринские романы «Мазепа» и «Петр Иванович Выжигин» уже не имели успеха первых двух. Булгарин терял своего читателя. В стремлении остаться в литературе, сохранить образ писателя, откликающегося на нужды отечества, он шел на все. В 1837 году под его именем вышла книга «Россия в историческом, статистическом, географическом и литературном отношениях», в своем основном составе написанная сотрудником «Северной пчелы» Н. А. Ивановым, причем Булгарин утверждал в своей газете: «Я не хочу убираться в чужие перья, да и не имею в этом нужды! На мне одном лежит десять томов, над которыми надобно много и премного думать, много трудиться! Есть где развернуться!»¹⁴

В условиях усилившейся конкуренции неумолимо теряла подписчиков и некогда собиравшая огромные по тем временам тиражи «Северная пчела». Все труднее было поспевать за временем, удерживать интерес широкой аудитории. В середине 40-х годов произведения Булгарина ушли с литературной арены. Теряющий публику, в прошлом популярный писатель вновь попытался взять инициативу в свои руки и при жизни издал «Воспоминания», где сделал попытку дописать свою литературную биографию. Подводил итоги своего литературного пути Булгарин так: «Жил я в чудную эпоху, видел вблизи вековых героев, знал много людей не-

¹² Северная пчела. 1847. № 8.

¹³ Ср.: Рейтблат А. И. Указ. соч. С. 93; Черейский Л. А. Пушкин и его окружение. Л., 1989. С. 53.

¹⁴ Северная пчела. 1837. № 71.

обыкновенных, присматривался к кипению различных страстей и, кажется, узнал людей! (...) И, наконец, дожил до того, что могу сказать в глаза зависти и литературной вражде, что все грамотные люди в России знают о моем существовании!»¹⁵ Из всего, написанного Булгариным, лишь «Воспоминания» заслужили высокий отзыв Белинского, отметившего среди достоинств книги мастерство характеров, живые исторические подробности, талантливое изображение нравов старой Польши. «Ничего подобного нельзя найти ни в какой другой книге, по крайней мере, до сих пор», — резюмировал Белинский.¹⁶

Действительно, «Воспоминания» значительно отличаются от всего ранее написанного Булгариным. Они полны вставных новелл, каждая из которых могла бы стать самостоятельным увлекательным произведением. Булгарин умел находить в жизни источники удивительных сюжетов. Его волнует не столько достоверность рассказанного, сколько стремление передать атмосферу времени, толков, идей и увлечений, которыми жило общество. «Справедливо ли это происшествие или нет — не мое дело. Так рассказывали тогда», — характерная для него мотивировка введения очередной истории.¹⁷

Булгарин сделал, казалось бы, беспроигрышный ход — он вписал свою жизнь в живую ткань эпохи, сделав центром повествования не себя, а ту подвижную, ускользающую и уже ушедшую в небытие атмосферу жизни, которая становилась историей. Но современники (ни читатели, ни критики), за редким исключением, не заметили достоинств его «Воспоминаний». В них они увидели прежде всего Булгарина — литератора и дельца, отметили исторические и фактические искажения. Слишком тесно он был связан «со всем сором и дрязгом» жизни, слишком погружен в заботы о настоящем. Тот же Белинский, перед тем как отдать должное «Воспоминаниям» в статье 1847 года, до этого написал совсем другой отклик. Он предназначался для апрельского номера «Отечественных записок» за 1846 год и был настолько резок, что цензоры посчитали статью оскорбительной.¹⁸ Белинский привел примеры курьезов, опубликованных Булгариным как истины, но, главное, в своей статье он обобщил литературный путь писателя, саркастически рассказав о борьбе Булгарина за истину и правду, или, говоря словами Белинского, «о подвигах г. Булгарина во славу русской литературы и в ознаменование пламенной любви г. Булгарина к правде» (IX, 616), и этим закрепил булгаринскую литературную репутацию. Многолетняя деятельность преуспевающего писателя и журналиста по созданию своей литературной биографии обернулась парадоксом: он вошел в историю литературы как пример отрицательного биографического стереотипа. По мнению А. И. Рейтблата, причиной было то, что в России уже в начале XIX века предпосылкой высокой литературной репутации становится противостояние властям.¹⁹ Думается, что один из важнейших культурных факторов, не учтенных Булгариным, был более значителен и скорее состоял в том, что доверие читателя стало определяться личной независимостью писателя, засвидетельствованной фактами

¹⁵ Воспоминания Фаддея Булгарина. Отрывки из виденного, слышанного и испытанного в жизни: В 6 ч. СПб., 1846. Ч. 1. С. VIII.

¹⁶ Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1956. Т. X. С. 86. В дальнейшем при ссылках на это издание в тексте указываются том и страницы.

¹⁷ Воспоминания... 1847. Ч. 3—4. С. 400.

¹⁸ Как указывалось в цензурном отзыве, в основание статьи «была положена не критика сочинений, а разбор действий литератора, самый укоризненный». См. примечания в Полн. собр. соч. В. Г. Белинского (Т. IX. С. 785). В этом издании статья была опубликована впервые.

¹⁹ См.: Рейтблат А. И. Указ. соч. С. 98.

его биографии. На то, что в культуре послепетровской России писатель занял место, ранее отводимое святому-проповеднику, обратил внимание Ю. М. Лотман. По мнению ученого, объединяла писателя и святого вера в особую силу слова и его «интимную связь с истиной», доказывать же свое право говорить от лица этой истины, Высшей Правды, необходимо было личным подвижничеством. Первым это понял, как справедливо полагают Ю. М. Лотман, Гоголь.²⁰

На особое место Гоголя в русской культуре в связи с соотносительностью писательского слова и авторской судьбы не раз указывали писавшие о нем. Д. С. Мережковский увидел трагедию не только творческой, но и жизненной судьбы писателя в неравновесии двух начал — языческого и христианского, реального и мистического.²¹ Причины же этого противоречия, по Мережковскому, коренятся не столько в личности самого Гоголя, сколько в особенностях культурно-исторической ситуации, глубинную сущность которой полнее других уловил Гоголь: «Он почувствовал до смертной боли и смертного ужаса, что христианство для современного человечества все еще остается чем-то сказанным, но не сделанным, обещанным, но не исполненным».²²

Затем В. В. Зеньковский развил это положение, настаивая на том, что Гоголь нес в себе саму идею православной культуры, т. е. «перестройки всей жизни в духе Православия», этой идеей он жил как человек и как писатель.²³ В этом Зеньковский усматривает главную заслугу Гоголя перед русской культурой. Автор современной работы по типологии культурных эпох русской истории видит в Гоголе центральную фигуру, с которой связано обретение литературой совершенно особого статуса в русской культуре: превращение словесности в главный орган культурообразования. В отличие от теоретиков этого процесса, любомудров, считавших, что словесное искусство призвано исполнить сакральную миссию, Гоголь сделал эти идеи ориентирами реальной деятельности.²⁴ В этих условиях пафосом гоголевского творчества, его писательского и бытового поведения становился пафос преобразования действительности «художническим» словом.

Такая слиянность «слова» и «делания» заставляет пристальнее вглядеться в становление гоголевской литературной биографии как сознательной деятельности писателя. Наиболее распространенная, ставшая хрестоматийной точка зрения на этот процесс включает в качестве необходимого компонента представление о кризисе, переломе, пересмотре позиций Гоголем — художником и мыслителем. Она берет свое начало еще в концепции В. Г. Белинского и активно поддержана советским литературоведением (Г. А. Гуковский, С. И. Машинский, М. Б. Храпченко и др.). К этой точке зрения близок и П. В. Анненков, считавший, что в начале своего творческого пути Гоголь был «совсем свободным человеком», лишь став известным писателем, он сделался, по словам П. В. Анненкова, «мистическим субъектом» и «заговорил с друзьями языком ветхозаветного пророка».²⁵ С противоположных позиций оценивал и принимал концепцию двух разительно отличающихся периодов (до и после «Переписки») в

²⁰ См.: Лотман Ю. М. Указ. соч. С. 373—374.

²¹ См.: Мережковский Д. С. Гоголь и черт. М., 1906. С. 95.

²² Там же. С. 143.

²³ Гиллиус В. Гоголь; Зеньковский В. Н. В. Гоголь. СПб., 1994. С. 335.

²⁴ См.: Виролойнен М. Н. Типология культурных эпох русской истории // Русская литература. 1991. № 1. С. 15.

²⁵ П. В. Анненков — М. М. Стасюлевичу 27 окт. 1874 года // М. М. Стасюлевич и его современники в их переписке. СПб., 1912. Т. III. С. 309.

жизни Гоголя Булгарин. По-своему интерпретировали эту концепцию и В. В. Розанов, Д. С. Мережковский, В. В. Набоков.

Не менее сильным и убедительным является другой подход. Уже Ап. Григорьев писал о «полном и цельном» Гоголе, его «цельной и гармонической художественной натуре», но всякий раз делая оговорку: «до эпохи ее болезненного уклонения, до эпохи того страшного переворота».²⁶ Впервые же со всей определенностью о «едином» Гоголе сказал архимандрит Феодор (А. М. Бухарев), заявив, что по сути никогда и не было противоречия между прежней литературной деятельностью Гоголя и его новым духовным сознанием, так как «в первой уже глубоко завито было последнее, — последнее, вполне раскрывшись, только увенчивало первую».²⁷ «Выбранные места...», по его мнению, явились заключительным естественным звеном, до которого «дошло стройное поэтическое и духовное развитие Гоголя».²⁸ Эти идеи во многом послужили основанием представлений о духовной эволюции Гоголя, содержащихся в трудах В. В. Гиппиуса, В. В. Зеньковского, и получили развитие в исследованиях современных отечественных и зарубежных гоголеведов, отмечающих внутреннюю цельность гоголевской творческой биографии при всем трагизме его жизненного и творческого пути.

Для Гоголя, ощущавшего, по его словам, что «мир в дороге, а не у пристани, не на ночлеге, не на временной станции или на отдыхе. Все чего-то ищет уже не вне, а внутри себя» (VI, 225), сама идея пути носила скорее центростремительный, а не центробежный характер. Отсюда и драматизм находящегося в пути и занятого «мыслью о внутреннем строении», жаждущего «какого-то более стройного порядка» (Там же), так «труднее всего на свете тому, кто не прикрепил себя к месту, не определил себе, в чем его должность: ему трудней всего применить к себе закон Христов» (VI, 231). Постоянное стремление Гоголя соединить в целостной личности поэта черты деятеля, ученого и моралиста и делают, по мнению А. Д. Синявского, уникальной судьбу Гоголя в литературе, судьбу, свидетельствующую о редкой человеческой и творческой цельности.²⁹

Да и сам Гоголь посчитал необходимым сказать о целостности своей литературной биографии: «Я не совращался с своего пути. Я шел тою же дорогою» (VI, 216). В 1847 году Гоголь пишет П. А. Плетневу: «Из всех писателей, которых мне ни случилось читать биографии, я еще не встретил ни одного, кто бы так упрямо преследовал раз избранный предмет. Эту твердость мою я чту знаком Божьей милости к себе» (IX, 383). В своей биографии он стремится утвердить новый для русской литературы тип писателя, находящегося в особых отношениях со словом, подчеркивая в этом же письме, что ни Карамзин, ни Жуковский, ни Пушкин не занимались этим, так как предметом их искусства не был такой тесный и непосредственный контакт с душой современного им человека «в нынешнем ее состоянии». Под этим углом зрения по-новому проступают факты «строения» Гоголем своей литературной биографии.

Уже на раннем этапе ее для Гоголя характерен особый контакт со словом.³⁰ Обращавшихся к эпистолярному наследию Гоголя заставляло

²⁶ Григорьев А. А. Пушкин — Грибоедов — Гоголь — Лермонтов // Григорьев А. А. Искусство и нравственность. М., 1986. С. 101—107.

²⁷ Архимандрит Феодор [Бухарев А. М.]. Три письма к Н. В. Гоголю, писанные в 1848 году. СПб., 1860. С. 4.

²⁸ Там же. С. 70.

²⁹ См.: Абрам Терц [Синявский А. Д.]. Собр. соч.: В 2 т. М., 1992. Т. 2. С. 141, 153.

³⁰ Ср. П. А. Кулиш о гимназических годах Гоголя: «Слово в ту эпоху вообще было какою-

недоумевать бросающееся в глаза свойство гоголевских писем: в них нет пушкинской человеческой непосредственности и искренности, особенно поражает это в письмах юного Гоголя. Он как будто стремится ограничить открытость собственной души жесткими рамками, налагаемыми «литературными» задачами. Гоголевское эпистолярное слово наделено не столько коммуникативной функцией, сколько литературной сверхзадачей. Зазор между жизнью в слове и собственно жизнью у Гоголя оказывается минимален. Предпосылки к сближению литературы и жизни, восприятию своей судьбы как «текста» обнаруживаются очень рано. Поэтой столь естественны для него лирические обращения к собственной жизни, определенному ее этапу.³¹ По-видимому, во многом этими же причинами объясняются анонимность ранних текстов и так рано начавшиеся гоголевские сожжения своих литературных произведений: сначала славянской повести «Братья Твердиславичи», затем «Ганца Кюхельгартена», вышедшего в свет в 1829 году под псевдонимом В. Алов. Каждое сожжение было равносильно началу «новой жизни», жизни «с чистого листа». Характерно, что сам Гоголь именно в таком контексте сблизит жизнь и литературный текст — в предисловии к сборнику «Арабески» он объяснит, почему поместил в нем произведения, принадлежащие разным «эпохам» его жизни: «Истреблять прежде написанное нами, кажется, так же несправедливо, как позабывать минувшие дни своей юности» (VII, 241). Не случайно и то, что слово, отданное на суд читателя, поначалу у Гоголя анонимно: система псевдонимов или отсутствие подписи сменяются затем маской издателя «Пасичника» и игровой моделью рассказчиков, воплощающих авторский образ. Гоголь не скоро решится поставить свое имя под художественным текстом, анонимность которого как бы не позволяла ему до конца стать фактом литературной биографии. Тем примечательнее появление статьи «Женщина» в № 4 «Литературной газеты» от 16 января 1831 года, впервые подписанной «Н. Гоголь». Отметим, что публиковавшиеся в то же время в «Литературной газете» отрывки из повести «Страшный кабан» печатались под псевдонимом П. Глечик (в № 1 от 1 января) или без подписи (в № 17 от 22 марта).

Первый биограф Гоголя П. А. Кулиш объяснил подпись под статьей тем, что «автор очевидно писал с сильным сердечным увлечением и потому, вероятно, считал это молодое произведение вполне достойным своего имени».³² Вряд ли только «сердечное увлечение» заставило Гоголя первый раз поставить под текстом свое имя (еще раз обратим внимание на тот факт, что это художественно-публицистический, а не собственно художественный текст). В эссе «Женщина» Гоголь выразил свое отношение к могучей силе красоты, в которой открывает себя божественное начало. Вместе с написанным в то же время, но не публиковавшимся при жизни откликом на пушкинского «Бориса Годунова» эта статья представляет собой своеобразный эстетический манифест молодого Гоголя. Обе статьи

то новостью, к которой не успели приглядеться. Самый процесс применения его, как орудия, к выражению понятий, чувств и мыслей, казался тогда восхитительною забавою» (Николай М. [Кулиш П. А.]. Опыт биографии Гоголя. СПб., 1854. С. 15).

³¹ Лирические обращения к гению своей жизни в отрывке «1834», к юности в «Мертвых душах» стилистически близки к подобным лирическим пассажам в письмах, например к Г. И. Высоцкому от 19 марта 1827 года: «Я холодал постепенно и разучался принимать жарко к себе все сбывающееся. Без радости и без горя, в глубоком раздумье стоял я над дорогою жизни, безмолвно обсматривая будущее» (Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14 т. М., 1940. Т. 10. С. 84).

³² Николай М. [Кулиш П. А.]. Записки о жизни Н. В. Гоголя, составленные из воспоминаний его друзей и знакомых и из его собственных писем: В 2 т. СПб., 1856. Т. 1. С. 90.

объединяет мотив поисков душой своей «отчизны», своего небесного «лона». В центре внимания Гоголя оказывается мука двойственной человеческой природы, утратившей божественную целостность: чувственного начала и бессмертной души. Оппозиция «страсть — истина» становится композиционной доминантой гоголевского эссе, в основе которого спор юноши Телеклеса и мудреца Платона о сущности любви. На одном полюсе (Телеклес) страсть, полнота чувств, обилие красок и звуков, на другом (Платон) — свет мысли, высокое чувство, тишина, покой, цветное изображение текста делает эквивалентными оппозиции «страсть — истина», «дисгармония — гармония». Страсти, искажающие любовь, затемняют дорогу к самой истине, открывающейся Телеклесу после обращенных в глубину его души вопросов-наказов мудреца: «Высмотрел ли ты наперед себя?», «вопроси свою душу», «переверни огненные листы своей жизни», «устреми на себя испытующее око» (VII, 59—60). Учительные интонации оказались близки Гоголю уже на раннем этапе его творчества, задолго до периода, наступившего, как принято считать, после перелома в его мировоззрении. По-видимому, любая попытка в гоголевском творчестве говорить от лица истины подключала традиции религиозно-учительной культуры.³³

Любовь в гоголевской статье получает трактовку в духе романтически воспринятых идей платонизма: «Что такое любовь? — Отчизна души, прекрасное стремление человека к минувшему, где совершалось беспорочное начало его жизни, где на всем остался невыразимый, неизгладимый след невинного младенчества, где все родина. И когда душа потонет в эфирном лоне женщины, когда отыщет в ней своего отца — вечного Бога, своих братьев — дотоле не выразимые землею чувства и явления — что тогда с нею? Тогда она повторяет в себе прежние звуки, прежнюю райскую в груди Бога жизнь, развивая ее до бесконечности...» (VII, 61). Для Гоголя соединение мужского и женского начал в метафизической первосубстанции, в единстве «порождающего лона» мыслится как основа эстетического процесса,³⁴ поэтому художник у него стремится «сделать доступно людям хотя часть бесконечного мира души своей, воплотить в мужчине женщину» (VII, 60). Встреча с произведением искусства, по Гоголю, это возвращение людей в пределы непостижимого для них мира души. Искусство оказывается равноценно, эквивалентно истинной жизни возвратившегося к самому себе, а значит, и к Богу человека.

Такое соединение с целым налагает на художника особые рамки, тем более в современном ему мире, где во всем преобладает идея раздробления и разложения. Поэтому главной интенцией гоголевской деятельности становится идея целокупности.³⁵ Все повергающие в недоумение гоголевских биографов грандиозные, многотомные его замыслы на научном и литературном поприщах пронизаны стремлением овладеть целым: размышляет

³³ См. об этом: Гончаров С. А. Творчество Гоголя и традиции учительной культуры. СПб., 1992.

³⁴ О том, что романтическая идея женственности была воспринята Гоголем как идея эстетическая см.: Гиппиус В. Указ. соч. С. 39.

³⁵ О. Р. Николаев обращает внимание на авторскую ремарку «всякая всячина», определяющую установку еще первой гоголевской записной книжки, считая, что «в дальнейшем, варьируясь в определениях и образных обликах, она становится одним из ключевых эстетических понятий писателя», выражая энциклопедический характер творческого процесса вплоть до «Авторской исповеди» (Николаев О. Р. Проблемы историзма в творчестве Н. В. Гоголя 1820—1830-х гг. Л., 1989. С. 6).

ли он о преподавании всеобщей истории или географии, цель видится в том, чтобы показать в полной картине все человечество, соединить все в одно стройное целое. Ученый и художник тоже оцениваются этим умением охватить целое. Так, картину Брюллова «Последний день Помпеи» Гоголь называет «всемирным созданием», потому что обнаруживает в ней мысль, отражающую главную идею века — стремление преодолеть «страшное раздробление» совокуплением всех явлений в общие группы (VI, 277).

Гоголь хочет теперь откорректировать в общественном сознании и собственный авторский облик, который после выхода в свет «Вечеров» отождествлялся для современников писателя с образом пасичника Рудого Панька, остроумного и забавного сказочника. Именно так называют новую литературную знаменитость в газетах, частной переписке и дневниках. Под маской Рудого Панька фигурирует Гоголь и в неосуществившемся замысле альманаха «Тройчатка» в соавторстве с Пушкиным и Одоевским. Сложившаяся к этому времени литературная репутация Гоголя (весьма благополучная для молодого писателя) начала противоречить идеалу художника, определявшему гоголевские искания середины 30-х годов.

В этих условиях преподавательская и научная деятельность (к которой он вынужден был обратиться в силу различных, в том числе и житейских обстоятельств) становится в его глазах необходимым звеном творческой жизни истинного, «синтетического» художника. Поэтому, публикуя в 1834 году в «Северной пчеле», «Московском телеграфе» и «Молве» объявления об издании «Истории малороссийских казаков» с просьбой к читателям о присылке необходимых материалов, Гоголь преследовал вполне определенную тактическую цель: повлиять на формирование собственной литературной репутации, стремясь, по словам Ю. В. Манна, «оттенить новые грани „образа автора” — как многолетнего и самоотверженного труженика науки».³⁶ Гоголь периода «Арабесок» постоянно трансформирует свой авторский образ: художник, мыслитель, историк, фольклорист.³⁷ Отзывы Жуковского, Пушкина и Погодина в литературном кругу и на страницах печатных изданий способствовали именно такому восприятию Гоголя, формированию его литературной репутации в соответствии с «авторским замыслом» собственной литературной биографии.

Таким образом, для гоголевского идеального художника истина, ее научное и художественное постижение сопрягались с умением постичь целое, при этом Гоголь сознает, что этот «завидный дар» доступен лишь немногим. В статье «Несколько слов о Пушкине» он утверждает, что «нужно быть в некотором отношении сибаритом, который уже давно пресытился грубыми и тяжелыми яствами» (VII, 264), чтобы понимать такого художника. В этот период Гоголь, по словам В. В. Гиппиуса, «подходит к самым крайним рубежам самого неограниченного эстетизма».³⁸

В самой задаче творчества и ее исполнении у Гоголя было заложено изначальное противоречие: стремление соединить себя с миром, объять целое оборачивалось новой дробностью и распадением связей. На каждом новом этапе творчества Гоголь пытался разрешить это противоречие. Проблема эстетического сознания переживалась им творчески и лично. Это

³⁶ Манн Ю. В. «Сквозь видный миру смех...»: Жизнь Н. В. Гоголя 1809—1835 гг. М., 1994. С. 387.

³⁷ Ср. там же: «Скрытая цель „Арабесок” состояла в том, чтобы многими средствами совокупно сформировать новую, более основательную авторскую репутацию» (С. 406).

³⁸ Гиппиус В. Указ. соч. С. 39.

проявилось в перенесении эстетической проблематики в художественную ткань произведения, где судьбы прекрасного и его творцов становятся предметом изображения. Не менее знаменательна и другая гоголевская особенность — стремление преодолеть дробность путем циклизации, причем в основе ее — пространственное решение: хутор близ Диканьки, Миргород, Петербург, затем «сборный город», вся Россия.

Однако в 30-е годы искомое овладение целым оказалось для Гоголя невозможным. Отсутствие законченного мировоззрения, цельной картины мира обуславливало выход к катастрофическому ощущению жизни, ее сути. Именно такая картина открывается в финале «Миргорода» и в петербургских повестях. Невозможность охватить в своих произведениях «все разом», «в одно стройное целое» объяснялась и проявившейся к середине 30-х годов глубинной особенностью гоголевского творчества: сделав предметом своего искусства «жизнь, а не что другое», Гоголь прикоснулся к источнику ее катастрофизма — распадению человеческих связей, когда, по словам Гоголя, «город не знает города, человек человека; люди, живущие только за одной стеной, кажется, как бы живут за морями» (VI, 91). Художественное воплощение жизни несло в себе ее коренные противоречия.

30-е годы завершаются для Гоголя стремлением преодолеть раздробленность жизни усилием «художнического» слова. Избирая театр той кафедрой, «с которой читается разом целой толпе живой урок» (VII, 489), Гоголь приходит в финале пьесы к разрушению границы между сценой и зрителями, текстом и читателем. Урок, произносимый с театральной «кафедры», должен был преобразить зрителя, изменить саму жизнь. Когда этого не произошло, потрясенный Гоголь уезжает из России. Ощувив трагическую недостаточность предпринятого шага, Гоголь тем не менее не оставляет поставленной задачи. Грандиозный замысел поэмы о России проникнут той же целью — эстетическая реальность должна преобразить подлинную действительность. На этом пути он не отвергает прямого слова к читателю. Именно на грани 30—40-х годов XIX века, отмечает Е. И. Анненкова, Гоголь осознает проблему пророческого слова и пророческой миссии, начинает поиск того пророческого слова, которое «не противостояло бы миру и не было бы чуждо ему».³⁹ Это повлечет за собой, во-первых, выход к самому широкому читателю, потребность слышать от него суждения о своих сочинениях, учитывать впечатления и «людей малочитающих повести и романы».⁴⁰ Во-вторых, перед Гоголем откроется неоспоримая истина, что право на пророческое слово необходимо выстрадать, заслужить собственной судьбой. К 40-м годам строительство своей литературной биографии он целиком переносит в «устройство» собственной души. Гоголь признается в письмах этих лет, что собственной жизни для себя вне главного дела жизни у него не осталось. «О самых трудах моих и сочинениях могу тебе сказать только то, что строение их соединено тесно с моим собственным строением», — пишет он А. С. Данилевскому в 1844 году (IX, 238). Об этом же П. А. Плетневу: «Сочинения мои так тесно связаны с духовным образованием меня самого и такое мне нужно до того времени вынести внутреннее, сильное воспитание душевное, глубокое воспитание, что нельзя и надеяться на скорое появление моих

³⁹ Анненкова Е. И. Гоголь и литературно-общественное движение конца 30-х — начала 40-х годов XIX века. Л., 1988. С. 15. Об этом же см.: Анненкова Е. И. Гоголь и Аксаковы. Л., 1983. С. 17—24.

⁴⁰ См.: Арнольди Л. И. Мое знакомство с Гоголем // Русский вестник. 1862. Т. 37. С. 87.

новых сочинений».⁴¹ Даже для самых близких Гоголю людей такой «опыт» казался ошеломляюще дерзким. Сближение фактов личной жизни и фактов литературы, превращение собственной жизни на глазах у всех в «литературную историю», особенно после публикации «Выбранных мест из переписки с друзьями» с включенным в книгу «Завещанием» — все это мало у кого встретило понимание, вызвав упреки в гордыне, отсутствии должного смирения или по меньшей мере странности.

При всей пестроте самых различных подходов к восприятию последнего периода жизни Гоголя чаще всего прочитывается стремление развести Гоголя-художника и Гоголя-человека, и в этом искать причины его трагедии как художника. Сторонник иного подхода В. В. Зеньковский усматривает в этом этапе литературной биографии Гоголя диалектическое завершение той драмы распада эстетического гуманизма, которую переживает Гоголь после постановки «Ревизора»,⁴² что приводит писателя к новому витку духовной эволюции, на котором утверждается принципиальная подчиненность искусства внеэстетическим (религиозным) задачам, «делу жизни». «Это религиозное призвание поэзии, искусства вообще преодолевает принцип автономии эстетической сферы и связывает ее со всей целостной жизнью духа, то есть сферой религиозной»⁴³ — таким путем, по Зеньковскому, Гоголь как личность и художник обретает целостное ощущение жизни, которое всегда мыслилось им как идеал и условие постижения истины. Но ценой этого соединения с целым оказывается то, что писательство отодвигается для Гоголя на второй план, становится не главным в его жизни. В этом коренятся причины расхождения Гоголя с современниками: для них он был и оставался прежде всего писателем, составившим новую литературную эпоху (при различном понимании ими сути гоголевского таланта, а значит, и характера этой эпохи), сам же Гоголь целиком был занят устройением своего «душевного хозяйства», переживая период религиозного обновления личности.

Подобное толкование все-таки представляет собой некоторое «спрямление» духовной и творческой эволюции Гоголя. Очень многое свидетельствует о том, что Гоголь до конца своих дней мыслил себя *писателем* и «дело жизни», которому были подчинены все его помыслы, вне писательства для него не существовало, так как только через слово и могло осуществиться. Истоки настоящей трагедии Гоголя в том и состояли, что религиозное обновление личности и писательское призвание не соединились у него в гармоничное целое, в то время как логика развития всех духовных устремлений Гоголя была такова, что творческое начало, писательское предназначение не отвергались им, напротив — от происходящей глубокой и благодной перестройки своей личности Гоголь ждал «преображения» и своего творческого дара. Однако искомая целостность обернулась для него неразрешимым противоречием.⁴⁴

⁴¹ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14 т. 1952. Т. 12. С. 222.

⁴² См. об этом: Зеньковский В. Указ. соч. С. 264.

⁴³ Там же. С. 256.

⁴⁴ Глубокое осмысление гоголевского внутреннего конфликта между религиозными устремлениями и писательским даром содержится в работах Е. И. Анненковой («Гоголь и Аксаковы», «Православие в историко-культурной концепции А. С. Хомякова и в творческом сознании Н. В. Гоголя» (Вопросы литературы. 1991. № 8. С. 89—105)) и В. А. Воропаева («Духом схимник сокрушенный...» (Прометей. Т. 16. М., 1990. С. 262—280), «Гоголь и монашество» (Лепта. 1993. № 2. С. 123—143), «...Кажется был когда-то Гоголем». Страницы духовной биографии классика» (Златоуст. 1992. № 1. С. 245—292)).

Гоголь по-прежнему не был безразличен и к своей литературной репутации. Свидетельством тому является подробный и пристрастный пункт в гоголевском «Завещании», посвященный его портрету, по которому соотечественники могли бы «знать черты лица того человека, который до времени работал в тишине и не хотел пользоваться незаслуженной известностью» (VI, 13). Симптоматично, что современного интерпретатора гоголевских «Выбранных мест...» заставляет недоумевать именно это место в «Завещании». ⁴⁵

В действительности для Гоголя суетой оказываются очень многие касающиеся его земной личности вещи, но гоголевские размышления о памятнике по сути продолжают литературную традицию сооружения себе памятника «нерукотворного»: «Кому же из близких моих я был действительно дорог, тот воздвигнет мне памятник иначе: воздвигнет он его в самом себе своей неколебимой твердостью в жизненном деле, бодреньем и освеженьем всех вокруг себя» (VI, 10). В эту же традицию включается и забота о портрете, по которому потомки (а о них и печется Гоголь) могли бы представлять писателя, так как портрет тоже «текстовый», «знаковый» элемент литературной биографии писателя, то же слово о нем ⁴⁶ (вспомним, как молниеносно отреагировал Гоголь на публикацию Булгариним его портрета, трагически обыграв этот факт в письме к Пушкину). Трагическая переживая конфликт эстетического и этического-религиозного, стремясь обрести гармоническое их соединение, способное гармонизировать, по его мнению, саму жизнь, Гоголь все же остался художником. В своей литературной биографии ему удалось ценой жизни отчасти осуществить искомую целостность: стереть грань между текстом и жизнью, словом и действительностью. Не сумев превратить искусство в реальную жизнетворческую силу, он сделал «текстом» собственную литературную судьбу. ⁴⁷

Сразу же после смерти Гоголя его постоянный антагонист Ф. Булгарин постарается откорректировать как всегда чутко уловленное им главное звено гоголевской литературной биографии — соединение в его личности великого писателя и великого человека. Он возмутится статьей-некрологом М. П. Погодина в «Москвитянине», в которой, по словам Булгарина, о кончине Гоголя говорится как о кончине «великого мужа, благодетеля человечества». ⁴⁸ Эта же особенность сложившейся литературной репутации Гоголя будет отмечена и И. С. Тургеневым, для которого Гоголь всегда был прежде всего гениальным писателем, другие стороны его личности не вызвали в Тургеневе энтузиазма. Но и он в некрологе назовет Гоголя великим человеком. ⁴⁹ Слово бы заново открывали для себя эту слиянность и нераздельность писательского и человеческого в Гоголе Аксаковы, люди, казалось бы, ближе других знавшие его.

⁴⁵ Ю. Барабаш поражен тем, что Гоголь «обращается с последним, быть может, словом к друзьям, к соотечественникам, — и вот оказывается, что наряду с коренными вопросами жизни, смерти и бессмертия он озабочен еще и тем, какой именно портрет „заведут“ у себя благосклонные читатели», — и вслед за Белинским делает вывод: «Суета сует и всяческая суета!» (Барабаш Ю. Гоголь. Загадка «Прощальной повести» («Выбранные места из переписки с друзьями»). Опыт непредвзятого прочтения). М., 1993. С. 62).

⁴⁶ Ср.: «Внешность человека — одно из самых интенсивных семиотических явлений любой культуры» (Фарино Е. Введение в литературоведение. Варшава, 1991. С. 161).

⁴⁷ Т. И. Филиппов писал И. В. Киреевскому, что Гоголь решал мучительные вопросы русской жизни «не отвлеченно, а практически: он себя отдавал на опыты, чтобы добыть решение тому, что отвлеченным мышлением решено быть не может» (цит. по: Котельников В. Православная аскетика и русская литература: На пути к Оптиной. СПб., 1994. С. 160).

⁴⁸ Северная пчела. 1852. № 120.

⁴⁹ См.: Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М., 1983. Т. 11. С. 64.

Гоголь первым в России стал примером особого типа писателя: никто до него с такой несомненностью и целеустремленностью не соединял в себе художника и «делателя», для чего понадобилось облечь себя «умственной ризой чернеца». Нравственная планка для русского писателя была поднята на почти недостижимую высоту.

* * *

Проявившаяся в массовой литературе и на уровне высокой классической традиции ориентация русской прозы второй четверти XIX века на читательское восприятие обнаруживала себя и в художественной структуре повествования, и в системе взаимоотношений «автор—читатель», выходящей за рамки собственно художественного текста. В данном случае заявляла о себе мощная тенденция к «биографической мифологизации», результатом которой стали сложившиеся в эти годы литературные репутации писателей. Функционирование сложной системы «автор—читатель» определялось культурообразовательными процессами, происходившими в России в этот период.

На примере статичного в основных своих принципах, ориентированного на массовую аудиторию творчества Булгарина и творчества Гоголя, создававшего, что «труд твой не для какой-нибудь переходной минуты»,⁵⁰ обнаруживается, что массовое и элитарное не только отталкивались, но и имели точки соприкосновения, взаимно учитывали друг друга. Некоторая общность творческих установок Булгарина и Гоголя проявляется уже в том, что литература, художественное творчество выводились ими за пределы эстетического и подключались к внеэстетическим ценностям и целям. «Истина» — ключевое понятие для Булгарина (по крайней мере, постоянно декларируемое в качестве творческого принципа), как для Гоголя — устремленность к высшей правде. И тот и другой стремились найти опору в неизблемом и вечном. И как бы многократно ни подвергалась критической оценке известная уваровская триада «православие—самодержавие—народность», видимо, она объективно отражала суть поисков русской культурой устойчивых ориентиров. Но если для Булгарина такие ориентиры были уже выработанными, готовыми и ждали своего творческого воплощения, то гоголевский художественный мир не сводился ни к каким внеположным ценностям и находился в постоянном диалоге с ними, вернее, в становлении и восхождении к этим внеэстетическим ценностям. Поиск Гоголем высшего нравственного бытия отражался в излюбленном образе «лестницы» (лествицы), архетипическом для него, по мнению П. Г. Паламарчука.⁵¹

Всякое стремление воплотить истину в художественном слове сопровождалось у Булгарина ориентацией на традицию классицизма, у Гоголя — на традицию учительного слова. Беллетристика Булгарина в конечном счете давала устойчивую оптимистичную картину мира, с четкой иерархией ценностей, не порождая у читателя «мучительных» вопросов, т. е. не приводя к конфликту читательского сознания с величными истинами. Очевидно, на уровне литературы «второго» ряда такие задачи вполне закономерны: они служат не только сохранению социально-политического status quo, но и отвечают эстетическим потребностям большинства, связанным с особенностями массового сознания.

⁵⁰ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14 т. Т. 14. С. 174.

⁵¹ Носов В. Д. [Паламарчук П. Г.]. «Ключ» к Гоголю. Лондон, 1985. С. 83.

В гоголевском творчестве обретение высшей правды сопряжено с мучительным поиском синтеза, стремлением отыскать художественное слово, адекватное самой жизни, но одновременно сделать его словом, соединяющим с непреходящими ценностями духа (пророческим словом). Не случайно, предметом отдельного письма в гоголевской «Переписке» стало размышление «О том, что такое слово», сформулированное в нем требование Гоголя обращаться со словом честно, так как «оно есть высший подарок Бога человеку» (VI, 20), выражало важнейшие культурообразовательные тенденции эпохи: приобретение литературным словом особой нагрузки, обладающей силой взаимодействия с самой жизнью, мистического воздействия на мир.⁵² В то же время это были тенденции, уводящие русскую культуру от пушкинских традиций, опирающихся на представление о самоценности искусства.⁵³ Сознание того, что со словом нужно обращаться честно, вело Гоголя от «эстетического гуманизма» (если пользоваться определениями В. В. Зеньковского) к ощущению двойственности эстетических переживаний, признанию опасности эстетического неморализма и, наконец, к этическому подвижничеству. Честность художника, стремящегося к постижению истины, свелась для него к постановке «последних вопросов» бытия, неразрешимых в обозримой временной перспективе. Право же на их постановку достигалось ценой самой жизни художника, высотой его нравственного облика. После Гоголя это станет единственно возможной ценой «истинности» художественного слова, и даже для русских писателей-атеистов литература получала мессианское призвание.⁵⁴

Парадоксальность судеб Булгарина и Гоголя в том и состоит, что это судьбы писателей в *русской культуре* на определенном этапе ее развития, когда к художественному слову и его носителю предъявлялись особые требования. Право на слово и место в литературе приходилось подтверждать своим личным поступком. Булгарин не учел этого фактора, и «механизм» мифопорождения заработал в обратном направлении: его репутация закрепила в основном отрицательные биографические моменты, перенесла негатив и на булгаринские художественные произведения.⁵⁵ «Текст» зависел от жизни, но и сам оказывал влияние на жизнь. В русскую культуру литературная биография писателя и художественный текст входили как равноценные, корреспондирующие партнеры.

⁵² См. об этом: *Виролойнен М. Н.* Указ. соч. С. 15. На то, что в начале XIX века слово «получило значение, которого более уже никогда не приобретало», обращает внимание Н. Н. Скатов (см.: *Скатов Н. Н.* Начало всех начал: Об особенностях русской литературы начала прошлого века // *Вопросы литературы.* 1986. № 6. С. 113—118).

⁵³ Об устойчивых различиях между пушкинским и гоголевским началами классической культуры см.: *Маркович В. М.* Петербургские повести Н. В. Гоголя. Л., 1989. С. 203—206.

⁵⁴ Ср. у К. Мочульского: Гоголю «было суждено круто повернуть всю русскую литературу от эстетики к религии, сдвинуть ее с пути Пушкина на путь Достоевского. Все черты, характеризующие „великую русскую литературу“, ставшую мировой, были намечены Гоголем: ее религиозно-нравственный строй, ее гражданственность и общественность, ее боевой и практический характер, ее пророческий пафос и мессианство» (*Мочульский К. В.* Духовный путь Гоголя. Париж, 1976. С. 86).

⁵⁵ На то, что Булгарина легко представить в одном ряду с талантливыми французскими писателями-очеркистами, создателями знаменитых «физиологий», а у нас он «стоит особняком», обращал внимание А. Г. Цейтлин (*Цейтлин А. Г.* Становление реализма в русской литературе: русский физиологический очерк. М., 1965. С. 266).

КРИТИКА Н. А. ПОЛЕВОГО В «МОСКОВСКОМ ТЕЛЕГРАФЕ»

(ЖАНРЫ, КОМПОЗИЦИЯ, СТИЛЬ)

«Московский телеграф» (1825—1834) вошел в историю русской литературы и критики как защитник и пропагандист романтизма, а Николай Алексеевич Полевой (1796—1846) — как глава этого литературного направления в России. По словам Белинского, «„Московский телеграф” был журналом, как бы издававшимся для романтизма».¹ «Романтизм — вот то слово, которое было написано на знамени этого смелого, неутомимого и даровитого бойца», — утверждал Белинский (IX, 684), характеризуя деятельность Н. Полевого как издателя-редактора и ведущего критика «Московского телеграфа». Действительно, романтическая критика заняла прочное место на страницах журнала Полевого и его собственных статей и рецензий.

В последние десятилетия наши исследователи (Е. Н. Купреянова, Н. А. Гуляев, Я. Г. Сафиуллин, В. Д. Морозов и др.) много сделали для изучения романтической критики «Московского телеграфа», причем главным образом с теоретической (философско-эстетической) точки зрения.² Например, В. Д. Морозов ставит своей целью «рассмотрение романтической критики как таковой», выяснение того, как в русской критике 1820—1830-х годов отразилось «движение романтической эстетики».³

К сожалению, этого нельзя сказать в отношении формы критики в «Московском телеграфе». Исследователей почему-то не интересует вопрос о жанрах, видах, приемах критики, представленных в «Московском телеграфе», о мастерстве ведущих авторов, печатавшихся в отделах критики и библиографии. Например, Б. Ф. Егоров в своем глубоком, новаторском исследовании «О мастерстве литературной критики. Жанры. Композиция. Стиль» (Л., 1980), анализируя в основном «вершинные явления» в русской критике, от декабристов, минуя Полевого, сразу перешел к Белинскому. Споры нет, «Московский телеграф» — это далеко не «вершина» в становлении и развитии мастерства русской литературной критики, но нельзя забывать, что на страницах этого журнала, и особенно в публикациях Н. Полевого, шло интенсивное формирование разнообразных лите-

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1955. Т. VII. С. 144. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

² См.: Купреянова Е. Н. Н. А. Полевой. К. А. Полевой // История русской критики. М.; Л., 1958. Т. 1. С. 239—261; Гуляев Н. А. 1) Литературно-эстетические позиции «Московского телеграфа» // Вопросы романтизма в русской литературе. Казань, 1963. С. 3—29; 2) Литературно-эстетические взгляды Н. А. Полевого // Вопросы литературы. 1964. № 12. С. 69—87; Сафиуллин Я. Г. Романтическая критика после 1825 года // Русский романтизм. М., 1974. С. 49—60; Морозов В. Д. Очерки по истории русской критики второй половины 20-х—30-х годов XIX века. Томск, 1979. С. 71—83 (глава «Проблемы романтизма в освещении Н. А. Полевого — издателя „Московского телеграфа”»).

³ Морозов В. Д. Указ. соч. С. 11, 12.

ратурно-критических жанров, форм и приемов, которые получили дальнейшее развитие в русской критике, и прежде всего у Белинского, для которого «Московский телеграф» был настоящей школой мастерства. Поэтому полного одобрения заслуживает стремление А. А. Роста истолковать программное «Письмо издателя к NN», открывавшее первый номер «Московского телеграфа» за 1825 год, как «близкое к жанру передовой статьи, которого русская журналистика до того еще не знала».⁴

* * *

В данной статье предпринята попытка рассмотреть литературную критику и библиографию «Московского телеграфа», руководимого Н. А. Полевым, под углом зрения жанровых форм, принципов композиции, приемов анализа рецензируемых произведений.

Жанры и приемы критики и вообще формы публикаций в «Московском телеграфе» определялись самим его типом (журнал энциклопедический, ориентированный на все категории читателей) и его направлением — общественным (орган антидворянский, буржуазно-демократический) и литературным (орган романтизма).

Лучше, чем в каком-либо другом журнале той поры, в «Московском телеграфе» был поставлен отдел критики и примыкающий к нему отдел библиографии (не случайно Полевой вынес «критику» на титул, в подзаголовок журнала).⁵ Передовые современники и позже Белинский высоко оценили стремление Полевого сделать критику и библиографию постоянными отделами журнала. В этих отделах была представлена не только литературная критика и литературная библиография — в них печатались подробные разборы и краткие отзывы по всем разделам наук и искусств, а также практических знаний, причем большое внимание уделялось зарубежным произведениям.

Например, из книжной продукции за 1825 год в «Московском телеграфе» были рассмотрены в отдельных критических статьях, отрецензированы (подробно или кратко), проаннотированы или только зарегистрированы 232 произведения отечественной и (несмотря на огромные сложности) более 100 произведений иностранной литературы (по разряду «изящной словесности» и различным отраслям знания). Здесь Полевой как издатель журнала выступил подлинным новатором. Он единственный из руководителей журналов выделил иностранную литературу в особый раздел, в котором помещались критические статьи, рецензии и библиографические отзывы, а также обзоры литературы по отдельным странам.

Уже в 1826 году Полевой имел все основания заявить: «Критика и библиография, особенно иностранная, — дело новое у нас в России, и смеем сказать, что „Телеграф“ более всех настоящих и прошедших журналов русских занимался критикою и библиографиею» (1826. № 1. Отд. I. С. 80).⁶ Полевой настаивал на обязательной оперативности публикаций в отделе библиографии; он считал «немедленное извещение о книгах необходимым правилом в библиографических известиях» (1826. № 1. Отд. I. С. 45).

Полевой придавал большое значение отделам критики и библиографии в воспитании и образовании современного человека: они активно помога-

⁴ См.: Рост А. А. История жанра передовой статьи. Казань, 1980. С. 15—17.

⁵ На титуле журнала значилось: «Московский телеграф. Журнал литературы, критики, наук и художеств».

⁶ В 1826—1827 годах в «Московском телеграфе» были две пагинации страниц (отд. I и II).

ют следить за умственным движением своего времени. «Критика и библиография должны непременно входить в повременные издания: ими оживляется, разнообразится журнал, читатели скорее всего знакомятся с новыми истинами, мнениями, мыслями» (1828. № 3. С. 444), — утверждал Полевой. Издатель и его сотрудники не употребляли термина «рекомендательная библиография», но для них было бесспорно, что как критические статьи, так и различные по форме отзывы в отделе библиографии могут оказать огромную пользу читателям, особенно провинциальным, которые выписывают книги из Петербурга и Москвы, обычно руководствуясь только «громкими» газетными объявлениями книгопродавцев. В программном «Письме издателя к NN» Полевой утверждал, что журнал должен помочь «отличить читателю хорошее от дурного, не ошибиться в выборе» (1825. № 1. С. 14). «Заботливую обязанность журналиста» Полевой видел и в том, чтобы «предостеречь читателя от траты времени на чтение каких-нибудь произведений литературного удалства и промышленности» (1826. № 1. Отд. I. С. 83). Позже к этому вопросу будет неоднократно обращаться Белинский.

Защищая полезность для читателей (и тем самым необходимость для журнала) аннотированной, критической библиографии, Полевой выступал против исключительно регистрационной библиографии, которой придерживались некоторые периодические издания. Так, в «Обзрении русской литературы в 1824 году» Полевой выговаривал и советовал Н. И. Гречу, издателю журнала «Сын отечества»: «Отделение Библиографии, кажется, должно бы издателю увеличить и сделать полнее: названия книг ничего не говорят читателям, и если журналы должны упоминать о новых книгах, то надобно, чтобы они хоть намеком давали знать читателям о достоинстве оных» (1825. № 3. С. 249).

Не удовлетворяло Полевого и состояние отдела «Критика» в современной ему периодике. Заметив, что вместо серьезного критического разбора нового литературного произведения зачастую «журналист начнет сказочку и рассказывает ее, пока заснут читатели», Полевой с грустью констатировал: «Итак, плохое пособие от русских журналистов историю русской литературы, хотя во многих из газет и журналов встречаем особую статью: „Критика“» (1827. № 1. Отд. I. С. 7).⁷ В заслугу Полевому как издателю-редактору журнала и критику Белинский ставил боевой, активный характер «умной, оригинальной, чуждой предрассудков» критики и библиографии «Московского телеграфа», высказывавшего свои мнения прямо, не смотря ни на какие авторитеты, чуждавшегося «уклончивого тона» (IX, 687, 689).

«Московский телеграф», по словам Белинского, выделялся среди других журналов «живостью, свежестью, новостью, разнообразием, вкусом, хорошим языком, наконец, верною в каждой строке однажды принятому и резко выразившемуся направлению» (IX, 687). Постоянным литературным направлением «Московского телеграфа» был романтизм, причем в журнале отдавали предпочтение боевому французскому романтизму перед мечтательным немецким. Романтическое искусство настойчиво защищалось в «Московском телеграфе» в критических статьях самого издателя, его брата Кс. Полевого, А. Бестужева-Марлинского и других, а также в многочисленных рецензиях и заметках в отделе библиографии.

«Московский телеграф» много сделал для утверждения и распространения романтизма как в художественной литературе, так и в литератур-

⁷ В то время «статьей» часто называли отдел в периодическом издании.

ной критике. Можно выделить четыре основных аспекта в исследовании романтизма «Московским телеграфом»: это не только происхождение романтизма, содержание романтизма, жанры романтической литературы, но также содержание, направление и форма романтической критики.

В «Московском телеграфе» неоднократно подчеркивались преимущества новой (романтической) критики перед прежней (классицистической) и в содержании и в форме. В статье о книге французского критика Ш. Сент-Бева «Разборы и портреты литературные» говорилось: «Кроме различия в духе и направлении своем нынешняя критика отличается и самою формою от прежней. Прежняя, приступая к делу, прежде всего изображала и выводила правила и законы, установленные для каждого предмета. Потом растягивала она разбираемый ею предмет на эти рамы, а затем обращалась к работе мелочной, химически разлагая подробности. Теперь дело идет совсем иначе. Всего менее занимаются критики подробностями, всего более самим творцом, чтобы по изъяснению его духа и условий его жизни изъяснить и его творения» (1833. № 1. С. 165). Автор статьи в данном случае имеет в виду не форму как таковую, а метод, способ критического анализа и рецензирования. К пониманию формы новой, романтической критики скорее относятся следующие его слова: «Новая критика делает так, что разбор книги сам по себе становится творением художественным. Это лекция, основательная, умная, складная, занимательная, а не утомительная диссертация, не сухой перебор слов и мыслей, и не урок ученический. В „Телеграфе“ помещали мы много разборов и рецензий, взятых из лучших английских и французских журналов, так что читатели „Телеграфа“ могли хорошо ознакомиться с существом и самою формою новой критики» (1833. № 1. С. 166). Как видим, отличительной особенностью (с точки зрения формы) романтической критики считается живое, непринужденное, «разговорное» изложение («это лекция») и «занимательность», т. е. своеобразный демократизм, доступность более широким кругам читателей — в отличие от критики классицистической, руководствующейся сухими общими правилами и отличающейся сухой, утомительной для неспециалистов формой изложения.

Беллетристическая форма изложения характерна и для авторов многих оригинальных статей и рецензий «Телеграфа» — прежде всего для самого издателя Николая Полевого.

Какие литературно-критические жанры встречаются на страницах «Московского телеграфа» и, в частности, у Н. Полевого?

В начале второй четверти XIX века в русской журналистике еще не было строгой дифференциации жанров, как, впрочем, не было должной четкости и в отношении журналистской терминологии.⁸ Журналисты могли обычную рецензию или даже библиографический отзыв именовать критической статьей. Решающим в определении жанра публикации выступал отдел журнала, в который предназначалось данное выступление. В отделе критики помещались «критические статьи» и «критические разборы», которые обычно посвящались «сочинениям, особенно важным»

⁸ Кстати сказать, само слово «жанр» отсутствовало в русском языке первой половины XIX века (оно впервые зарегистрировано в русской лексикографии только в 1864 году). Обычно вместо слова «жанр» употреблялось слово «род» (реже — «вид»). «Род» в значении аналога к термину «жанр» постоянен в статьях и рецензиях Н. Полевого, например: «Державин испытал многие роды стихотворения: драму, оду, элегию...» (1832. № 15. С. 392). Если в иностранном (французском) источнике встречалось слово «genre», его переводили как «род». Так поступил и Белинский, переводя известный афоризм Вольтера «Все жанры хороши, кроме скучного» (см.: Березина В. Г. Этюды о Белинском — журналисте и критике. СПб., 1991. С. 92).

(1825. № 1. С. 90); в отделе библиографии печатались «известия», «статьи библиографические», «библиографические отзывы» или «отчеты», «рецензии» (термин «рецензия» встречается в «Московском телеграфе» очень редко: нам он встретился только два раза: 1826. № 1. Отд. II. С. 80 и 1833. № 1. С. 166).

Поскольку в то время литературно-критические жанры находились только в стадии становления, применительно к критико-библиографическим выступлениям «Московского телеграфа» и его издателя на равных правах с термином «жанры» можно употребить такое определение, как «формы публикаций» (или «виды публикаций»).

Литературно-критические публикации Н. Полевого в «Московском телеграфе» можно (конечно, с определенной долей условности) объединить в следующие группы:

— статьи-обозрения, разные по темам (обозрения русской литературы и литератур зарубежных, обозрения журналистики) и по временному охвату (годовые, полугодовые, месячные);

— фундаментальные критико-биографические статьи, историко-литературные «критические исследования», подробные «историко-критические исследования» (термин Н. Полевого) — статьи о Державине, Жуковском, Пушкине, Гюго;

— монографические статьи и рецензии, посвященные творчеству автора в целом, в группе (иногда сборнику) его произведений или отдельному произведению. Этому жанру принадлежала ведущая роль в «Московском телеграфе»;⁹

— статьи и рецензии «по поводу», когда важно не столько суждение о самом рецензируемом произведении (оно предельно кратко), сколько обстоятельные, весьма существенные вступления и отступления, прямо или косвенно связанные с темой рецензируемого произведения;

— иронические рецензии как разновидность отрицательных рецензий;

— рецензии так называемые объединительные: одна рецензия пишется на несколько произведений;

— различные формы публикаций в сатирических прибавлениях к «Московскому телеграфу» — «Новом живописце общества и литературы» (1829—1831) и «Камер-обскуре книг и людей» (1832), — многие из которых «координировались» с материалами отделов критики и библиографии;

— «подстрочная критика» — система развернутых подстрочных примечаний издателя к публикациям (чаще всего переводным) в отделах «Критика» и «Науки и искусства», чтобы помочь читателям лучше понять и правильно оценить публикуемую критическую или научную статью или литературное произведение. Это своего рода «миниатюрные исследования».

Далее рассмотрим некоторые из перечисленных жанровых форм (конечно, с разной степенью подробности).

⁹ В этой связи вряд ли можно согласиться с Б. Ф. Егоровым, по мнению которого «жанр монографической статьи-рецензии, введенный Карамзиным, уже в декабристскую пору потерял свое первенствующее значение, уступив место обзорам, проблемным статьям, портретам; у шестидесятников он снова занял господствующее положение» (Егоров Б. Ф. О мастерстве литературной критики. Жанры. Композиция. Стил. Л., 1980. С. 169). Оставив в стороне шестидесятников, заметим, что Белинский, написавший восемь годовых обзоров русской литературы, не менее активно выступал в жанре монографических статей и рецензий. А что касается журнала «Московский телеграф», то в его отделах критики и библиографии основу составляли как раз монографические статьи и рецензии.

* * *

Утверждение жанра годового обзора русской литературы, причем в его аналитической сущности, связано с именем Белинского, написавшего восемь таких обзоров и выступившего теоретиком и историком этого жанра.

Однако и «Московский телеграф» сыграл значительную роль в истории этого жанра.

После обзора Н. И. Греча в «Сыне отечества», т. е. после его статьи «О произведениях русской словесности в 1817 году» (1818. № 1), журналы не печатали литературных обзоров. Возрождение этого жанра на страницах журналов связано с именем Н. Полевого, который в пяти номерах «Московского телеграфа» за 1825 год (№ 1, 2, 3, 5, 24) напечатал свое пространное (на 60 страниц) «Обозрение русской литературы в 1824 году», причем он первый из критиков поставил вопрос об исторической обусловленности этого жанра.

Второе обозрение Н. Полевого — «Взгляд на русскую литературу 1825 и 1826 гг.» (1827. № 1—2) — представляет собой «письмо в Нью-Йорк к С. Д. П.» (т. е. жившему в Москве Сергею Дмитриевичу Полторацкому, сотруднику «Телеграфа» и другу Полевого) и помещено в отделе «Науки и искусства», что определило его характер и тон. Статья выдержана в форме непринужденной беседы, с лирическими отступлениями, припоминаниями и тому подобными формами письма.

Николаю Полевому принадлежит честь создателя первого в нашей стране исторического обзора русской журналистики за все время ее существования — «Обозрение русских газет и журналов, с самого начала их до 1828 года» (1827. № 22—24; объем 53 с.). Это обозрение дает большой материал для характеристики теоретико-журналистских и историко-журналистских взглядов Н. Полевого; его хорошо знал Белинский; к нему постоянно обращались будущие библиографы русской периодической печати, например Н. М. Лисовский.

Отметим факт, до сих пор не учтенный в литературе о Полевом. Оказывается, параллельно с историческим обзором русской журналистики Н. Полевой работал над обзором русской литературы, причем за еще больший временной период. Это «Историческое обозрение русской литературы с начала ее до 1828 г., с замечаниями вообще по истории наук и просвещения России», предназначенное для помещения во французском журнале «Bulletin du Nord», который с января 1828 года стал выходить в Москве.¹⁰

Печатались в «Московском телеграфе» и годовые обзоры русской журналистики; наиболее полное также принадлежит Н. Полевому — «Роспись повременных русских изданий на 1828 год» (1828. № 1—3, 7, 10, 12; объем 47 с.). Автор сопровождал перечень краткими характеристиками изданий и своими теоретико-журналистскими суждениями.

Русское литературоведение формировалось в основном на страницах журналов и отчасти альманахов — таких, как «Полярная звезда» и «Мне-

¹⁰ Текст части статьи (четыре больших листа с оборотами) сохранился в архиве С. Д. Полторацкого (РГБ. Ф. 233. Карт. 11. Ед. хр. 4. Л. 1—4); это писарский список с авторскими исправлениями и приписками. Согласно библиографической справке С. Д. Полторацкого, «статья Полевого напечатана в „Bulletin du Nord“ (1828. Январь. С. 3—14; Февраль. С. 93—108) «во французском переводе Валериана Дьякова» (РГБ. Ф. 233. Карт. 164. Ед. хр. 4. Л. 2). До сих пор данная статья Н. А. Полевого в существующих библиографических указателях не зафиксирована.

мозина» в пору декабристского движения и «Денница» в 1830-е годы. В этом состояла одна из национальных особенностей нашей науки о литературе.

В становлении отечественного литературоведения принял участие и «Московский телеграф», издатель которого Н. Полевой выдвинул понятие «метод исторической критики» (в статье об А. Мерзлякове — 1831. № 3. С. 381) и применял этот метод в своей критической деятельности. Он применял также методы биографического и психологического, хотя и не называл их. Исторический метод требовал не только установления связи творчества автора с эпохой, но и анализа отдельного произведения не изолированно, а на фоне всего его творчества. Полевой ввел понятие «историко-критическое исследование». В объявлении о подписке на «Московский телеграф» на 1834 год Полевой писал: «Издатель предполагает поместить историко-критические исследования о сочинениях Озерова, И. И. Дмитриева, Хемницера, И. А. Крылова».¹¹

Полевой утвердил в русской журналистике (и в русском литературоведении) жанр критико-биографической статьи, когда творчество писателя рассматривается в тесном единстве с его жизнью, личностью, эпохой. Пример тому — его статья «Державин и его творения», занявшая почти сто журнальных страниц (1832. № 15, 16, 18).¹² Полевой пишет: «Мы постараемся изобразить его (Державина) как человека и как поэта... Для сего надобно нам предварительно изобразить жизнь Державина, разобрать характер его как русского чиновника XVIII века и как гражданина всех веков, взглянуть на век его и, наконец, рассмотреть самые его творения». Определив характер (натуру) Державина как «поэтический преимущественно», Полевой показывает, что время Державина, с его общественными взглядами, нормами жизни, литературным направлением (классицизм), наложило на творчество Державина свой отпечаток. Поэтому «вполне только тогда узнаем мы поэта, когда рассматриваем, как и когда он жил».

Важно отметить стремление Н. Полевого решить проблему «личность и творчество» — понять своеобразие, особенность творчества автора, определяемую его личностью. Н. Полевой еще не употребляет слова «индивидуальность» (говорит «характер творчества»). Определение «индивидуальность» впервые употребит его брат Ксенофонт Полевой в рецензии на «Стихотворения» Н. Языкова (1833. № 6). Разъясняя, что индивидуальность — это перевод французского слова *la individualité*, Кс. Полевой писал: «Это — употребим слово нерусское, неприятное для слуха, здесь необходимое — индивидуальность поэта, ибо сего свойства не выражает ни русская самобытность, ни варварски выкованная особность».

Сказав, что Державин, писавший оды, «был лирический поэт», Н. Полевой показал характер лиризма Державина. По мысли Н. Полевого,

¹¹ Московские ведомости. 1833. № 97. Перечисленные статьи в «Московском телеграфе» не появились, так как 3 апреля 1834 года он был запрещен. Две из них Н. Полевой написал и позже напечатал в «Библиотеке для чтения»: о «Баснях» Ивана Хемницера (1837. Т. 24) и о книге «И мои безделки. Сочинения И. И. Дмитриева» (1838. Т. 4).

¹² Заглавие по колонтитулу. Н. Полевой, по обычаю того времени, не озаглавливал своих статей. В начале статьи выписывался титул рецензируемого сочинения. В данном случае: «Сочинения Державина. 4 тома. СПб., 1831 года, в т. А. Смирдина». Но для лучшей ориентации читателей издатель «Московского телеграфа» ввел новшество — колонтитул, раскрывающий тему, главный предмет, содержание критической статьи. Колонтитулы сопровождали и переводные статьи. Например, переведенная с французского статья была посвящена переводу А. де Виньи трагедии Шекспира «Отелло» (название дано как «Венецианский Мавр»), а в колонтитуле читаем: «Нынешнее состояние драматического искусства во Франции» (1830. № 15. С. 340—377).

Державину свойственна предметность мышления, его поэзию питают не потусторонние идеалы, а конкретный вещественный мир. Полевой первый назвал Державина поэтом-живописцем, так как никто до Державина не создавал столь ярких и образных картин мира вещественного. Как известно, о поэтической живописи Державина позже писали Пушкин и Белинский.

Преимущественно психологический метод применил Н. Полевой в статье о творчестве Жуковского.¹³ Полевой показывает новаторство Жуковского, который ввел в поэзию тончайшие душевные переживания человека, главным образом грусть, тоску, стремление к чему-то неизвестному, таинственному — «грусть любви, любви безнадежной, погибшей». Критик дает художественное сравнение двух поэтов, подчеркивая индивидуальность творчества каждого из них: «Читая создания Жуковского, вы не знаете, где родился, где жил он. Читая Державина, видите, что это русский человек. Песнь Державина кипит шумною рекою и блещет ярким отражением солнца; вокруг него цветущая природа, вдали слышны радостные клики побед и песен веселого русского хора. Песнь Жуковского журчит неприметным ручейком и освещается бледным сиянием месяца. В то же время вы усматриваете длинную тень колокольни кладбища».

Полевой подчеркивает исключительную роль Жуковского как переводчика, познакомившего русских читателей с образцами европейской романтической поэзии. И здесь Жуковский верен себе: он отбирает для перевода определенные, близкие его душе темы и сюжеты, придает переводимым произведениям «свой» колорит. «Байрон — дикий, порывистый, вольный — делается мрачным, тихим, унылым певцом в переводе Жуковского» (имеется в виду перевод «Шильонского узника»). И еще: «Почему не взял он „Гяура“, „Вильгельма Теля“? Потому, что все это не родное душе его». «Этого, кажется, не заметили русские критики», — не без гордости утверждает Полевой. Дорожа не только словом, но отдельным звуком, Жуковский открыл неизвестные до того поэтические возможности русского языка. Музыкальная инструментовка стихов Жуковского, «музыкальность стиха, певкость, так сказать, мелодическое выражение» отличают Жуковского от всех других поэтов — в этом своеобразие, индивидуальность его таланта. Таков вывод Полевого.

Имя Пушкина постоянно присутствует на страницах «Московского телеграфа». Итоги своих мнений о творчестве поэта, который «делает честь стране, которой он принадлежит, и веку, в котором он живет», Полевой подвел в статье «Борис Годунов. Сочинение Александра Пушкина. СПб., 1831» (1833. № 1—2). Колонтитул точнее передает содержание статьи: «О сочинениях А. С. Пушкина». Определив Пушкина как «полного представителя русского духа нашего времени» и последовательно рассмотрев его произведения, Полевой приходит к выводу, что «с каждым шагом Пушкин становится выше, самобытнее, разнообразнее». Однако подходя к реалисту Пушкину с позиций критика-романтика, Полевой не смог объективно оценить творчество первого поэта России, особенно его «Бориса Годунова». Это — единодушное мнение исследователей. Впрочем, нужно иметь в виду, что статья Полевого не окончена. Обещанное продолжение (см.: 1833. № 3. С. 497) не появилось.

Исторический метод в изучении и оценке явлений литературы требовал выхода из замкнутости, предполагал движение от единичного произ-

¹³ Баллады и повести В. А. Жуковского. Две части. СПб., 1831 (1832. № 19—20). В колонтитуле: «Жуковский и его сочинения».

ведения не только ко всему творчеству данного автора, но и к произведениям аналогичного жанра других авторов (современников или предшественников, соотечественников или представителей других стран).

Так построена, например, программная историко-теоретическая статья-исследование Полевого «О романах Виктора Гюго и вообще о новейших романах» (1832. № 1—3; 65 с.), полемически направленная против классиков (в скобках сказано: «против статьи г-на Шове»).¹⁴ Полевой анализирует романы Гюго, сопоставляя их с романами французских, английских, немецких, испанских, американских, польских авторов. Он не только показал индивидуальность Гюго и превосходство его романов над всеми другими, но и попытался основные положения новой эстетики — эстетики романтизма — подтвердить творчеством Гюго, который, по твердому убеждению критика, «есть полное и совершенное изображение французского романтизма. Рожденный с душою глубоко поэтической, проникнутый идеею нового литературного стремления, он показал притом собою пример неслыханного самоотвержения» (1832. № 3. С. 376). В заключение Н. Полевой писал: «По крайней мере, если мы убедили нашу статью, что без исторического взгляда и теории неодносторонней не должно судить новейшего французского романтизма и В. Гюго как его представителя — мы почитаем себя достигнувшими нашей цели» (1832. № 3. С. 390).

Рассмотренные выше большие статьи Полевого (каждая печаталась в нескольких номерах журнала) представляют собой своеобразные научно-критические циклы.

Обычное рецензирование осуществлялось в статьях и рецензиях разного рода (о них — дальше).

Преимущественный интерес проявлял журнал к тем произведениям, которые вызвали на размышления. «Мы не желали бы утомлять читателей наших обзором книг, к коим нельзя привязать мысли» (1832. № 1. С. 112), — читаем в «Московском телеграфе». И потому в журнале часто печатался вид рецензий, получивший наименование рецензии «по поводу», который позже занял прочное место в критико-библиографической деятельности Белинского.

В таких рецензиях наибольший интерес представляют не столько суждения о самом рецензируемом произведении, сколько обстоятельные, весьма важные вступления и отступления. Например, почти вся рецензия на исторический роман «Княжна Меншикова» — это рассуждение о природе и сущности жанра исторического романа. Рецензент так объяснил необходимость сделанного вступления: «Мы вошли в некоторые теоретические изъяснения, дабы оправдать слова наши, что „Княжна Меншикова“ не выполняет условий романа, как мы понимаем сей род сочинений» (1833. № 5. С. 112).

Рецензируя постановку «Прародительницы» Грильпарцера и других произведений на московской сцене (1831. № 4. С. 564—573), Н. Полевой самому спектаклю отвел всего две страницы в конце рецензии, а предыдущие восемь страниц посвятил рассмотрению некоторых проблем романтизма, в частности проблеме национальной самобытности, народности.

В «Московском телеграфе» уделялось большое внимание вопросам пе-

¹⁴ Статья Шове, посвященная четырем романам Гюго, была переведена Полевым из французского журнала «Revue encyclopédique» и напечатана в «Московском телеграфе» (1831. № 22) с его же интересным подстрочным примечанием. Полевому принадлежит и название статьи: «Суждение классика о романах В. Гюго».

ревода. Изданные в России переводы иностранных произведений обязательно рецензировались, отмечались удачи и просчеты переводчика, высказывались рекомендации. Но если перевод был ниже всякой критики, такие сочинения служили только поводом для разговора по другим, более важным вопросам. Так, вся рецензия на «Федру» Расина в переводе И. Чеславского посвящена большому вопросу — засилью водевилей на русской сцене. В конце рецензии ее автор пишет: «Говоря о водевилях, мы чуть было не забыли сказать несколько слов о новом переводе „Федры“ Расиновой, *скудном труде*, как говорит сам переводчик (стр. 1)» (1827. № 9. Отд. I. С. 64).

Выход в 1828 году альманаха «Альбом северных муз» дал повод Н. Полевому поговорить об альманахах вообще, их истории, современном состоянии и будущности, и меньше половины рецензии посвятить самому «Альбому северных муз» (см.: 1828. № 6. С. 234—240).

«Московский телеграф» активно защищал принципы романтизма и потому решительно выступал против искажений романтизма в произведениях текущей литературы.

Одно из требований романтизма — историзм, строгое соответствие духу изображаемого времени, сочетание «истины поэтической» и «истины исторической». Однако в литературных произведениях (особенно на историческую тему) зачастую проявлялся анахронизм в облике, поступках, поведении, речах действующих лиц. Авторам таких произведений сильно доставалось от «Московского телеграфа» — и в критических статьях, и в рецензиях.

Рецензируя сочинение М. Загоскина «Аскольдова могила. Повесть времен Владимира Великого», Н. Полевой заявил, что в повести «нет ничего исторического». Почему? «Что взято из истории, то переделано до такой степени, что вы не узнаете ни варяжской дружины, ни древней Руси, ни нравов, ни обычаев времени Владимира и русского язычества. Весь роман, все его подробности — анахронизм совершенный. Любовники говорят как юноши, начитавшиеся Шиллера; скальд скандинавский поет баллады на манер Минваны Жуковского; Владимир изображается каким-то усатым ханом; разговоры действующих лиц списаны с разговоров нынешних простолудинов со всеми их простонародными шутками и прибаутками; дружина варягов походит на шайку бродяг, у которых нет ни чести, ни отечества, ни Бога» (1834. № 1. С. 175).

За нарушение исторического правдоподобия («здесь нет ничего исторического») Полевой резко критикует и другие романы Загоскина — «Юрий Милославский, или Русские в 1612 году» (1829. № 24) и «Рославлев, или Русские в 1812 году» (1831. № 8), роман Ф. В. Булгарина «Петр Иванович Выжигин» (1831. № 6), драму Н. В. Кукольника «Рука Всевышнего отечество спасла» (1834. № 3) и др.

Об анахронизмах в декорации и костюмах («у киевских девушек завиты волосы в виде локонов „à la Ninon“») писал Н. Полевой, анализируя постановку волшебного-романтической оперы «Вадим, или Пробуждение двенадцати спящих дев» (1832. № 18. С. 274—289).

Жанр отрицательной рецензии широко представлен на страницах «Московского телеграфа». Большинство отрицательных рецензий — это серьезные, обстоятельные рецензии, подводящие читателя к аргументированному выводу рецензента. Но были и другого рода рецензии на плохие сочинения.

Отрицательные оценки рецензируемым произведениям выносились не только прямо, так сказать, открытым текстом, но также посредством

разного рода приемов, что придавало рецензии иронический характер. Именно на страницах «Московского телеграфа» формировалась особая форма отрицательной рецензии — ироническая рецензия.

Иронические рецензии и библиографические отзывы (как особый вид отрицательных выступлений) имели целью «предостеречь» читателя от покупки названных в отзыве книг, т. е. от ненужной траты денег и времени.

Этот вид публикаций не привлекал внимания исследователей, поэтому есть смысл рассмотреть их более подробно.¹⁵

Остановимся сначала на рецензиях, посвященных подражателям Пушкина.

В «Московском телеграфе» неоднократно писали о благотворном влиянии Пушкина на современную поэзию, о том, что русская поэзия не может развиваться без учета творческих достижений великого русского поэта (конечно, понимаемого как поэт-романтик). Но издателя и сотрудников «Московского телеграфа» крайне беспокоило все усиливающееся стремление второстепенных и третьестепенных авторов безотчетно подражать Пушкину, причем прежде всего в жанре романтической поэмы.

Своими «южными поэмами» («Кавказский пленник», «Братья-разбойники», «Бахчисарайский фонтан», «Цыганы») Пушкин не только утвердил в русской литературе 1820-х годов жанр романтической поэмы, но и породил бесчисленное множество подражателей. Книжный рынок 1820—1830-х годов был буквально заполнен разного рода поэмами и поэмками, написанными с явной оглядкой на «южные поэмы» Пушкина, представлявшими собой их перепевы и утрировку.

В массовой «поэзной» литературе создается определенная устойчивость, даже трафаретность в тематике, композиции, завязке и развязке, отдельных мотивах, в развитии сюжета, образах действующих лиц, «местном колорите», в структуре стиха. Сочинители низкопробных поэм стремятся увидеть свое имя в печати — ничто иное их не интересует. Поэтому «Московский телеграф», ставивший своей целью эстетическое воспитание читателей, резко выступал против подобных сочинений.

В журнале печатаются серьезные отрицательные рецензии, в которых раскрываются общие характерные приемы подражания пушкинским поэмам. Так, в рецензии Н. Полевого, посвященной поэме Н. Н. Муравьева «Киргизский пленник», сказано: «Начитавшись сочинений Пушкина, затвердивши множество стихов его, поэты берутся за перья, придумывают что-нибудь похожее на сюжеты Пушкина и — далее не умеют и не смеют идти. Выбравши героя, похожего на лицо, уже представленное Пушкиным, они замечают, каким образом Пушкин представил это лицо, а потом своего героя представляют так же. Далее рассматривают они, как расположены части поэм Пушкина, как разделяются у него строфы, где вводятся песни, как рифмуются стихи его, принимаются сколь возможно ближе копировать все ими замеченное, и — публика получает поэму! Так, кажется, составлен „Евгений Вельский“, „Любовь в тюрьме“, „Ермак“, etc., etc.» (1828. № 12. С. 522).

В другой раз Н. Полевой отмечает отсутствие бытовой, «местной» и исторической приуроченности в «Уральской повести» Ф. Алексева «Че-

¹⁵ К жанру иронической рецензии часто обращался Белинский уже в начале своего творческого пути — см. об этом в нашей статье «„Сторож на нашем Парнасе“ («малые формы» критики Белинского в «Молве»)» (Русская литература. 1986. № 2. С. 44—61). К сожалению, в статье не было отмечено использование молодым критиком богатого опыта «Московского телеграфа» и его издателя в жанре иронической рецензии.

ка», посвященной руководителю яицких казаков Ивану Чеке и также написанной в подражание Пушкину. «В поэме г-на Алексеева мы не видим Чеки; этот казак походит на известных романтических разбойников, мечтает о славе, о свободе; не видим и товарищей его, ни быта казацкого, ни истинной картины событий. Переменив имена, можете перенести действие поэмы на берега Твида, Рейна, По, и нимало не потерпит от этого поэма» (1829. № 5. С. 80—81).

Но чаще всего подражательным поэмам посвящены иронические рецензии с остроумными рассуждениями и замечаниями по поводу того или иного литературного приема, ставшего уже шаблоном. Так, в связи с «Пещерой Кудеяра» С. Степанова, соединившего в своей повести в стихах мотив «разбойника» (Кудеяр) и «пленника» (Симон), «Московский телеграф» писал: «Разбойники совсем перевелись теперь у нас в России; в самых Муромских лесах не сыщете ни одного перышка Соловья-разбойника; являются кое-где воришки, по большим дорогам и в городах, и то не избегают орлиного взора капитанов-исправников и городской полиции. Но в поэзии нашей, напротив, разбойников гибель; то и дело раздаются крики читателей: разбой! разбой! Бедная критика не успевает управиться с одной поэмою, как в другой пьет и поет новая шайка» (1828. № 23. С. 347).

Н. Полевой неоднократно доказывал, что современное искусство, т. е. искусство романтическое, имеет качественно новые, но, однако же, не менее строгие, чем классицизм, правила и требования. В статье «О романах В. Гюго и вообще о новейших романах» он писал: «Да не подумает кто-либо, что романтизм есть... решительный беспорядок и безначалие. Нет! Противоположный классицизму, отвергнувший его ограниченный обзор и сбросивший цепи его условий, романтизм гораздо правильнее классицизма и требует системы более и строже» (1831. № 3. С. 372).

В свете борьбы с бездарными подражателями, выдающими себя за романтиков, но совершенно не понимающими сущности романтизма, большой интерес представляет рецензия Н. Полевого, поводом для которой послужил «Корсер, романтическая трагедия в 3-х действиях, заимствованная из английской поэмы лорда Байрона. Сочинение (?) В. Н. Олина» (1828. № 6. С. 224—233).¹⁶ Полевой начинает с защиты романтизма от посягательств невежественных авторов. Он пишет: «Видя, что ныне прилагательное „романтическая“ часто прилипает у нас к драматическим произведениям, мы должны, наконец, восстать против подобного злоупотребления или, скажем полегче, неправильного употребления этого слова. Сочинители, впрочем, не у нас одних, но и в других странах, сами не понимая значения слова „романтическое“, почитают его такою лазейкою, куда всякая величина может проползти беспрепятственно. Честь имеем объявить, что романтизм... отвергает многое из того, что является под его именем» (1828. № 6. С. 225—226).

Далее Н. Полевой переходит к резкой критике сочинителей типа Олина, которые, «облекшись в броню романтизма, обирают кругом Байрона, склеивают карикатурные стишки по подобию звучных стихов Пушкина или Баратынского и потом швыряют в читателей *романтической поэмой, трагедией, драмой!*»

В рецензии на «Корсера» Н. Полевой применил интересный критический прием — он предложил руководство, как составить романтическую

¹⁶ Воспроизводя в рецензии весь текст названия, рецензент с полным основанием после слова «Сочинение» поставил в скобках вопросительный знак.

трагедию, «заимствованную» из поэмы или романа: «Взять какую-нибудь поэму или роман, исковеркать его в разговоры, расставить где и как угодно явления и действия, прибавить восклицаний, точек, вклеить песню или две, хор, два, три, и дело кончено: *романтическая* трагедия поспела» (1828. № 6. С. 227—228). Для подтверждения своей мысли рецензент, в качестве наглядного примера, подробно излагает иронический «рецепт» приготовления романтической трагедии из романа Пушкина «Евгений Онегин».

В этой связи представляет интерес неосуществленный замысел Пушкина написать рецензию на олинского «Корсера», причем если бы он ее написал, она могла бы получиться в духе и стиле рецензии «Московского телеграфа» (этот факт не отмечен в литературе о Пушкине и «Московском телеграфе»). В. П. Титов в письме к М. П. Погодину от 11 февраля 1828 года сообщал, что для журнала «Московский вестник» Пушкин «хочет приготовить смешную статью о „Корсаре” и о способе переделывать романы в романтические трагедии».¹⁷ Сохранилось начало не смешной, а вполне серьезной рецензии Пушкина на переделку Олиным поэмы Байрона «Корсар». Поэт писал: «Что же мы подумаем о писателе, который из поэмы „Корсар” выберет один токмо план, достойный нелепой испанской повести, и по сему плану составит драматическую трилогию, заменив очаровательную глубокую поэзию Байрона прозой надутой и уродливой, достойной наших несчастных подражателей покойного Коцебу? — вот что сделал Олин, написав свою романтическую трагедию „Корсар” — подражание Байрону».¹⁸ Однако от развития серьезной рецензии в сторону «смешной статьи» Пушкин, очевидно, отказался, прочтя в начале мая близкую его замыслу рецензию в «Московском телеграфе» (№ 6 журнала прошел цензуру 27 апреля 1828 года).

С конца 1820-х годов в России происходит «прозаизация» литературы; прозаические жанры берут верх над стихотворными. Ведущими жанрами времени становятся повести и романы исторические, бытовые, нравоописательные, сатирические и т. д. Повести помещаются в журналах и альманахах, выходят отдельными изданиями; романы печатаются тоненькими книжками (в таких случаях слово «роман» выставляется на титуле в целях рекламы) или в нескольких частях на сотнях страниц.

Русские исторические романы и повести рецензируются в «Московском телеграфе» и отдельно, и группами. Главная мысль рецензий — мода на исторический жанр в литературе вызвана прежде всего меркантильными соображениями. Журнал Полевого беспощаден к таким псевдороманистам; в борьбе с ними используются разные приемы. Например, в рецензии на четырехтомное сочинение Петра Голоты «Иван Мазепа. Исторический роман, взятый из народных преданий» предлагается иронический рецепт для написания романа: «Надобно ли иметь дарование для того, чтобы написать роман? Кажется, некоторые из русских писателей решили для себя этот вопрос отрицательно. И как легко, незатруднительно решение их! Угодно ли иметь *рецепт* для сочинения романа? Вот он, извлеченный из рассмотрения многих романов русских. Взять какое-нибудь лицо с громким, звучным именем и обставить его несколькими побочными лицами, в числе коих непременно должны быть: злодей, не знающий ни бога, ни греха; добродетельный, не знающий никакого недостатка; весельчак, служащий вместо приправы в скучных местах. И толь-

¹⁷ Лит. наследство. 1934. Т. 16—18. С. 697.

¹⁸ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. М., 1958. Т. 7. С. 70.

ко? Главное, для русского романа необходима *дура* или сумасшедшая, как можно более отвратительная, кривляка, оборванная колдунья, которая бы являлась как можно более некстати, бранилась, ругалась, предсказывала и напоследок умерла перед развязкой. После этого можно взять какую угодно интригу: любовную, историческую, характерную, и свести ее по мере сил и способностей. Нравы и быт списать с какого-нибудь уже из изданных романов или заменить их вставкой поговорок и слов, русских или малороссийских, смотря по тому, где происходит действие. Для романа так называемого описательного необходимо прибавить несколько сцен разврата, если можно, то самого отвратительного, да несколько подъячих и картежных игроков. О слоге заботиться нечего; о высоте мыслей, об истине поэтической не нужно и вспоминать. Пишите, в час добрый, и роман готов! Может быть, в этом рецепте есть неполнота, может быть, при исполнении понадобится переменить в нем кое-что, но согласитесь, что большая часть новых романов наших точно по нем составлена. Что означает это? То, что роман сделался и у нас произведением не искусства, а промышленности. Его пишут не по вдохновению, а совсем по другим побуждениям» (1832. № 24. С. 555—556).

Какие еще приемы отрицательной характеристики и оценки сочинения встречаются в иронических рецензиях и кратких библиографических отзывах?

Часто единственным средством отрицательной оценки служила цитата из рецензируемого произведения. Например, в рецензии на историческую драму барона Розена «Россия и Баторий» Полевой, процитировав диалог: «Олферьев: „А, струсил, брат!“ — Поляк: „Нехорошо!“», продолжает: «В самом деле: „*Не хорошо!*“! — примолвим мы с нашей стороны и закроем драму барона Розена, желая ей *спокойной ночи* в книжных лавках, вероятно, определенных быть вечным ее жилищем, вместе с несколькими поэмами того же сочинителя» (1833. № 16. С. 577—578).

Один из приемов иронических рецензий — обыгрывание заглавия рецензируемого сочинения, воспроизведение его «верно с подлинником, даже в знаках препинания» (1829. № 15. С. 344; ср.: № 21. С. 97—99). При воспроизведении заглавия книги рецензент некоторые слова выделяет курсивом, после других ставит в скобках вопросительные знаки, тем самым подчеркивая нелепость не только заглавия, но и самого сочинения. Особенно на подобные «операции» вызывали произведения Ивана Гурьянова, который, по словам Белинского, своими творениями «обогащал рыночную литературу» (I, 308).

Иногда использовался прием умолчания, который вполне заменял критический анализ. Так, в отрицательной рецензии на первую часть поэмы П. Свечина «Александроида» Н. Полевой писал: «О следующих томах „Александройды“, которые обязался издавать г-н Свечин, мы будем только извещать читателей, по мере появления, не прибавляя от себя ни единого слова» (1827. № 16. Отд. I. С. 362). Действительно, отзыв о второй части «Александройды» состоял всего из одной строки: «„Александройда“... но мы обещали не говорить об ней ни слова» (1828. № 9. С. 128). По поводу «Образцовых сочинений в стихах и прозе» Срезневского, изданных в шестнадцати томах, Н. Полевой ограничился словами: «Критика безмолвствует!» (1825. № 1. С. 144).

Рецензируя «Записки, издаваемые от Департамента народного просвещения» (книги 2 и 3), Н. Полевой ограничился простым перечислением статей и материалов, опубликованных в «Записках», и этим молчаливо выразил свое отрицательное отношение к ним (см.: 1830. № 22. С. 247—

249). Так же поступил рецензент с «Повременным изданием императорской российской Академии наук» (1829. № 15. С. 343).

Довольно частые темы отрицательных (и в том числе иронических) рецензий — разоблачение незаслуженных авторитетов, что особенно ценил в «Телеграфе» Белинский (см.: IX, 71). Бездарным сочинителям Полевой рекомендует оставить литературу и приняться за «что-нибудь другое, по силам» (1825. № 3. С. 256). Это также составит вскоре одну из главных забот Белинского поры его работы в «Молве» (1834—1836).

Большая часть критических рецензий и библиографических отзывов была посвящена борьбе с издержками романтизма, с псевдоромантическими сочинениями, в которых субъективность, вообще свойственная эстетике романтизма, была доведена до крайних пределов, чувства переводились в бешеные страсти, чуждые нормальной человеческой природе, естественность ситуаций заменялась неправдоподобностью, сверхисключительностью. Критические (зачастую язвительные) стрелы «Московского телеграфа» устремлялись в «неистовых романтиков», как отечественных, так и иностранных, переводы сочинений которых заполняли книжный рынок. Бездарные подражатели и вульгаризаторы романтизма находили решительный отпор со стороны «Московского телеграфа», и прежде всего со стороны его издателя. Эти темы, в их сатирическом варианте, представлены и в сатирических прибавлениях к «Московскому телеграфу» — «Новом живописце общества и литературы» и в «Камер-обскуре книг и людей».

А в некоторых случаях вместо того, чтобы рассматривать и оценивать произведение, рецензент просто отсылает читателя к сатирическим прибавлениям к «Московскому телеграфу» — к «Новому живописцу общества и литературы» или к «Камер-обскуре книг и людей», где печатались остроумные пародии на разного рода «поэтические безделки» и подражательные псевдоромантические поэмы молодых авторов. Пример тому — предельно краткий отзыв о двух поэмах: «Гребенский казак» и «Нечай, или Битва под Красным»: «Обе сии поэмы принадлежат к длинному ряду тех поэм, которые появились и донныне появляются после „Кавказского пленника“ и „Войнаровского“. Основания и пиитические правила, по которым пишутся сии поэмы, весьма просты и легки. В „Живописце“, при „Телеграфе“, были некогда помещены образчики таких поэм» (1831. № 19. С. 386).

Белинский подчеркивал, что в борьбе за «благородную простоту» в литературе Н. Полевой много сделал не только «философско-историческими статьями, критиками и повестями», но и «превосходными пародиями на стихи некоторых диких поэтов, которые помещал он в своем „Новом живописце общества и литературы“» (VI, 8).

Встречаются в «Московском телеграфе» рецензии, которые можно назвать объединительными. Каков принцип объединения?

Во-первых, жанровый. Например, Полевым перечисляются 24 романа (русские и переводные), изданные в России в 1830 году, с краткой характеристикой каждого отдельно и общим неутешительным выводом о состоянии «„романической“ литературы в России» (см.: 1830. № 23. С. 357—368). Или рецензия на драматические произведения (русские и переводные), изданные в 1827 году (1828. № 24. С. 489—498), с замечаниями рецензента: «Нам кажется, что соединение сих девяти драматических пьес показывает состояние драмы в России» (1828. № 24. С. 491). Примером сводной рецензии на романтические поэмы (а таких рецензий несколько) является рецензия Полевого на три поэмы, изданные в 1828 году

и написанные с явным подражанием Пушкину (см.: 1828. № 9. С. 125—128). Как правило, «гуртом» рассматриваются альманахи (см.: 1828. № 2. С. 240—247; 1830. № 1. С. 75—87).

Но особенно часто печатались в журнале сводные рецензии, посвященные произведениям, отобранным по оценочному (преимущественно отрицательному) принципу. Например, рецензия на восемь повестей и романов А. Орлова, И. Гурьянова и других «звезд», которые «блещут совершенным отсутствием всего, что подлежит владычеству здравого смысла» (1831. № 12. С. 489). Соединив в одной рецензии пять произведений, разных по видам и жанрам (историческое сочинение, путевые записки, повесть, две комедии), но сходных по своей ненужности, рецензент пишет: «Пять образцов особенного рода, которые по равному их достоинству мы опишем в одной статье» (1831. № 1. С. 111). В другой раз в рецензии на семь сочинений, объединенных по тому же принципу, Полевой поясняет, почему в журнале печатаются подобного вида сводные рецензии: «В библиографии каждой книжки „Телеграфа“ нам приходится говорить о нескольких книжных явлениях, которые можно назвать беленою, репейником или болиголовую пустыря русской литературы. Мы соединяли такие под одну статью, и на краткие известия об них не должны жаловаться читатели, ибо сии известия все равно что предостерегательные объявления в газете. Они необходимы для предостережения от литературных нелепостей» (1831. № 7. С. 397).

Полевой неоднократно выступал как критик-сатирик, юморист и пародист в сатирических прибавлениях к «Московскому телеграфу» — «Новом живописце общества и литературы» (1829—1831) и «Камер-обскуре книг и людей» (1832). Беспощадно критикует Полевой представителей старой, классицистической школы, дополняя тем самым свои статьи и рецензии в «Московском телеграфу». Например, в драматической сценке «Беседа у старого литератора, или Устарела старина» (1831. № 17. С. 281—295) представлена группа стариков-литераторов, приверженцев классицизма (большинство из них — князя), которые не принимают романтизма, видя в нем проявление политического свободоумия. Так, по мнению князя Ф., «все, что явилось в последние 30, 40, 50 лет, есть чад, бред, кружение голов. И причина понятна: это порождение революционного духа, который скоро должен пройти» (1831. № 17. С. 287). С ним полностью согласен князь Родосов, «судья литературный и писатель чего-то». Он с возмущением заявляет, обращаясь к присутствующим на беседе молодым литераторам, не имеющим ни чинов, ни званий, — стихотворцу Филофею и прозаику Леониду: «Так я вам доложу, что нынешняя ваша романтическая поэзия есть плод всеобщего головокружения. Вы оставили истинные образцы, взялись за романтизм, и я того и жду, что Шекспир явится на театр, а в концертах вместо кантат станут петь баллады о мертвецах. Критика превратилась бог знает во что: порядочному человеку писать нельзя! Нет никакого уважения к чинам: и генерала, и студента ставят на одну доску, стариков вовсе не слушают» (1831. № 17. С. 292).

В сатирических прибавлениях, как и в самом «Московском телеграфу», зло высмеивается квасной патриотизм авторов русских исторических романов и повестей (вне зависимости от того, классики они или романтики), которые, будучи ослепленными псевдонародной гордостью, искажают исторические факты, наполняют свои произведения крикливо-патриотическими восклицаниями. Сильно доставалось Ф. В. Булгарину.

В начале 1831 года из печати вышел казенно-патриотический роман

Булгарина «Петр Иванович Выжигин», в котором представлены события 1812 года. Полевой посвятил ему строгую рецензию в № 6 «Московского телеграфа» (1831. № 6. С. 231—235). Рецензент прямо заявлял, что этот роман есть «литературный грех» автора и что «мы... ничем не можем извинить сочинителя за этот роман». Главный удар Полевой направил на лжепатриотизм Булгарина, на искажение им исторической действительности в угоду ложнопонимаемой патриотической гордости. Полевой писал о Булгарине: «Но 1812-й год вообще изобразил он неверно. Наполеон, французы, союзники их, пожар Москвы списаны автором с книжек, которые печатались у нас в 1813 и 1814 годах. Не говорим уже о том, что скажут о нас в Европе, узнав, как мы глядим на великие события 1812 года; но спрашиваем: позволительно ли было автору, хотя бы и увлекающаяся патриотизмом, неверно представлять то, что было перед глазами миллионов?»

А через семь месяцев в «Новом живописце» (№ 21. С. 357—362) появилась сатирическая сценка «Беседа у молодого литератора, или Старым бредит новизна», где в образе Патриотова нетрудно было узнать Булгарина. Патриотов так говорит о себе: «Я как романист свое дело делаю. *Русский* исторический роман скоро будет у меня готов. Я назвал его „Битва Березинская“. Происшествия верны как история. Пожар Москвы я взял из афишек Растопчина, а все сражения описываю по тогдашним реляциям. Мои собственные прибавки дышат пламенным патриотизмом». В ответ на реплику одного из собеседников: «Он врет и не краснеет — вот похвала ему» — Патриотов откровенно признается: «Да в чем же и искусство романиста? Надобно уметь разовратиться. Но я всегда мечу в русское сердце и попадаю удачно. Вот и в новом моем романе сцена, где Наполеона русская баба бьет башмаком, и другая, где у маршала Нея голодная кошка выхватывает жареную ворону... Величие Наполеона, пирамиды, Иена, Маренго и — русская баба... Я сам любовался!»

Проводя последовательную, настойчивую защиту романтизма, «Московский телеграф», и особенно Полевой, резко обрушивался на тех представителей нового, романтического направления, которые несерьезно относятся к литературе, видят в поэзии только забаву. Не щадит их и «Новый живописец» — за пустоту содержания и подражательность, за увлечение красивыми фразами и громозвучными рифмами.

В специальном разделе «Нового живописца» — «Поэтическая чепуха, или Отрывки из альманаха „Литературное зеркало“» — представлены тонкие пародии на разного рода «поэтические безделки» молодых авторов, на неудачных подражателей известных поэтов (прежде всего подражателей Пушкина).

Пародии составлялись столь искусно, что современники легко угадывали адресатов. Эти пародии высоко ценил Белинский. В статье «Стихотворения Аполлона Майкова» (1842), говоря о тех писателях, которые «навсегда обратили русскую литературу к благородной простоте и навсегда избавили нашу публику от склонности к изысканной дичи в мыслях и выражении», Белинский замечает: «Здесь нельзя не упомянуть с благодарностью имени г. Полевого, который стремился к той же цели... превосходными пародиями на стихи некоторых диких поэтов, которые помещал он в своем „Новом живописце общества и литературы“ — этом лучшем произведении всей его литературной деятельности» (VI, 8).

Сильно нашумела в свое время и надолго запомнилась читателям пародия на стихотворение С. П. Шевырева «Стансы Риму», напечатанное в «Телескопе» (1831. Ч. 1. С. 179—180). Пародия была опубликована в

«Камер-обскуре книг и людей» (1832. № 7. С. 129—130) под названием «Рим» за подписью: Картофелин.

Через 10 лет в памфлете «Педант» (1842) Белинский воспользовался этим пародическим именем и представил Шевырева в образе учителя словесности Лиодора Ипполитовича Картофелина. Для большей сатирической остроты Белинский полностью процитировал пародию «Рим», но цензура ее не пропустила. Об этом критик писал В. П. Боткину в письме от 14 марта 1842 года: «А статейка (т. е. памфлет «Педант». — В. Б.) была не дурна, да цензурный комитет выкинул все об Италии и стихи Полевого — злую пародию на стихи Шевырева» (XII, 82).

Н. А. Полевой, соединивший в одном лице издателя-редактора журнала и его ведущего критика (что было новым для журналистики той поры), был одним из самых последовательных романтиков, романтиком по убеждениям, а не по моде, одним из яростных борцов за романтизм. Он сыграл важную роль в развитии русской литературной критики, ее содержании и формах.

ЧЕРНОВАЯ РУКОПИСЬ РОМАНА И. С. ТУРГЕНЕВА «ОТЦЫ И ДЕТИ»

Пожалуй, ни одно из произведений русской литературы не вызывало таких разноречивых оценок, а в пору своего появления и ожесточенных споров, как «Отцы и дети». Самому же Тургеневу этот его роман давался ценой огромных творческих усилий. «...Он мне стоил больше труда, чем все, что я написал доселе», — признавался писатель одной из своих корреспонденток за несколько дней до того, как в черновой рукописи «Отцов и детей» появилось «блаженное последнее слово».¹ Поэтому открытая недавно черновая рукопись «Отцов и детей» уже изначально, самим фактом своего существования, стала подлинным событием в тургеневедении.

Ведь прежде всего в ней и запечатлен этот труд, запечатлен и как поиск, и как результат, — и результат, который, по прямым и косвенным свидетельствам самого Тургенева, существенно разнился с окончательным. Завершая в начале августа 1861 года переписывание романа набело, Тургенев, по обыкновению, не исключал его доработки по замечаниям тех, чьим мнением он особо дорожил или с чьими рекомендациями не мог не считаться. «...Передавая рукопись Каткову, непременно потребую, чтобы он дал Вам ее прочесть... — писал в эти дни автор «Отцов и детей» П. В. Анненкову, — а Вы непременно напишите мне подробную критику в Париж {...} Так как у меня будет черновая тетрадь, то мне можно будет сделать нужные изменения и выслать их заблаговременно в Москву» (Письма, 4, 358).

И хотя Тургенев едва ли предвидел тогда, какие масштабы обретет правка уже законченного им романа, тем не менее в процессе его переписывания набело он пришел к убеждению, что испещренная заменами, вставками и вычерками черновая рукопись малопригодна для дальнейшей работы над текстом, равно как и для чтения ее друзьям в Петербурге, а затем и в Париже. Поэтому еще в Спасском он позаботился о снятии с переписанной им рукописи романа копии, которую и оставил в редакции «Русского вестника», предназначая ее для печати после окончательного завершения работы над текстом романа, когда все поправки, сделанные им в белой рукописи, будут пересланы из Парижа в Москву.

История этого этапа в создании «Отцов и детей», последнего перед публикацией романа в журнале Каткова, обстоятельно изучена, хотя многие ее моменты и по сей день остаются непроясненными.² Однако какие бы новые подробности и уточнения ни предстояло еще вписать исследова-

¹ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. 2-е изд., испр. и доп. Письма: В 18 т. М., 1987. Т. 4. С. 355, 358. Далее ссылки на это издание даются в тексте: указываются серия (Соч., Письма), номер тома и страницы.

² См. комментарий А. И. Батюто, сопровождающий роман в издании: Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Соч.: В 15 т. М.; Л., 1964. Т. 8. С. 571—589. Здесь же (С. 446—478) даны варианты белой рукописи романа.

телям в эту главу тургеневской биографии, она едва ли станет менее драматичной. Радикальная правка, которой по требованию Каткова и в соответствии с рекомендациями друзей, и в первую очередь Анненкова, Тургенев подверг тогда свой роман, навсегда оставила в нем осадок сожалений и даже раскаяния. «...При сочинении Базарова я не только не сердился на него, но чувствовал к нему „влечение, род недуга“, — пояснял он Герцену свое отношение к герою романа сразу после выхода его в свет, — так что Катков на первых порах ужаснулся и увидел в нем апофеозу „Современника“ и вследствие этого уговорил меня выбросить немало смягчающих черт, в чем я раскаиваюсь» (Письма, 5, 50). Достоевскому же в связи со справедливо заподозренным им в романе пропуском признавался: «...я вообще много перемарывал и переделывал под влиянием неблагоприятных отзывов — и от этого, может быть, и произошла копотливость, которую Вы заметили» (Там же, 37).

Но в то же время Тургенев, по-видимому, не сомневался, что в конечном счете ему удалось не только сохранить, но и усовершенствовать как объективность своей художественной манеры в целом, так и неоднозначную масштабность созданных образов, а главное — чистое и высокое звучание трагической ноты в судьбе Базарова. Иначе — что бы помешало ему уже в первом отдельном издании романа снять то, что было в него привнесено, и восстановить то, что было из него изъято под давлением редактора «Русского вестника», которого, как известно, Тургенев впоследствии обвинял даже в самовольном вторжении в текст романа?

«...Точно и сильно воспроизвести истину, реальность жизни — есть высочайшее счастье для литератора, даже если эта истина не совпадает с его собственными симпатиями», — писал Тургенев в статье «По поводу „Отцов и детей“» (1869; Соч., 11, 88). Отвергая здесь обрушившиеся на него упреки за якобы тенденциозное отношение к Базарову, он настаивал на своей объективности и именно в ней видел причину недоразумений, возникших у него с читателями. «Эта жизнь так складывалась (...) мне нечего было мудрить — и я должен был именно так нарисовать его фигуру. Личные мои наклонности тут ничего не значат», — подчеркивал Тургенев, но и тут же добавлял: «...вероятно, многие из моих читателей удивятся, если я скажу им, что, за исключением воззрений Базарова на художества, — я разделяю почти все его убеждения» (Там же, 90).

В подтверждение своих симпатий к Базарову Тургенев цитировал дневниковую запись, сделанную им в день завершения романа в черновой рукописи, о том, что «во все время писания» он «чувствовал к нему (Базарову. — Н. Н.) невольное влечение», а также письмо Каткова, с которого и начались перипетии, связанные с доработкой романа (Там же, 87, 92). Однако этот немаловажный этап в создании своего «детища» автор «Отцов и детей» в статье, написанной по их поводу, обошел молчанием, соединив таким образом и свою собственную дневниковую запись, и отзыв Каткова на прочитанный в рукописи роман с его окончательным печатным текстом.

Тургенев, по-видимому, полагал, что эти факты, свидетельствующие о его изначальном отношении к Базарову, не оставляют места для оскорблявших его подозрений в тенденциозности, тем более в стремлении принизить едва ли не до карикатуры выведенный им тип. Тогда как, по его убеждению, тип этот, глубоко укорененный в русском прошлом и столь весомо обозначивший себя в настоящем, отнюдь не изжил себя. Поэтому и в своем романе, и в статье, написанной по его поводу, писатель апеллировал не только к современникам, но и к потомкам.

«...Статья моя искренна, как исповедь», — писал Тургенев И. П. Борову (Письма, 10, 107) и на искреннем, исповедальном характере статьи настаивал во всех своих письмах к друзьям, написанных после ее появления. Очевидно, именно в том и заключался для него ее главный смысл, чтобы заявить в ней о своем истинном отношении к герою, которого он как писатель-реалист должен был изобразить объективно, независимо от своих симпатий, так как видел в Базарове героя своего переходного времени, стоящего «в преддверии будущего» (Письма, 5, 59). Для Тургенева речь шла о гражданской и художественной ответственности не только перед настоящим, но и будущим, — и это едва ли не было для него главным в пору написания статьи.

Будущему завещал он и черновую рукопись своего романа, ибо знал, что в ней, как нигде больше, отражены и то его чувство к герою, которое он определил в своем дневнике как «невольное влечение», и та близость его убеждений убеждениям Базарова, которую он продекларировал в статье «По поводу „Отцов и детей“». И если он бережно хранил все свои черновики, то черновой рукописью «Отцов и детей» он несомненно дорожил по-особому.

Возможно, последний владелец этой рукописи — тот, который ее продавал, но хотел продать непременно в Россию, — располагает сведениями, проливающими свет на историю ее хранения и при жизни, и после смерти Тургенева. Однако он предпочел остаться неизвестным, оценив в четырехста тысяч английских фунтов то, что по сути своей было бесценным. Но теперь право голоса получила сама рукопись, которая благодаря личной инициативе и усилиям академика Д. С. Лихачева в 1989 году была-таки куплена Советским Фондом культуры и передана на хранение в Пушкинский Дом Российской академии наук, обретя в нем, а теперь и вместе с ним, свой, надо полагать, окончательный статус национального достояния России.

Как известно, подавляющая часть творческих рукописей Тургенева оказалась сосредоточенной в его парижском архиве и после его смерти была проинвентаризована нотариусами, приглашенными Полиной Виардо специально для этой цели. Отсутствие нотариальных помет на черновой рукописи «Отцов и детей» говорит о том, что ее не было в парижском архиве писателя к моменту его смерти. Сопоставление же ее с окончательным текстом романа показывает, что Тургенев обращался к ней, готовя первое отдельное издание «Отцов и детей», когда по этой рукописи им были сделаны три «прибавления» сюда, о чем подробнее будет сказано ниже. Это происходило летом 1862 года в Спасском, и после этого Тургенев уже не дорабатывал роман. Поэтому, скорее всего, черновик «Отцов и детей» в 1862 году был оставлен им в Спасском и хранился вместе с другими его рукописями и письмами.

В 1881 году, покидая Спасское после проведенного им здесь лета с семьей Полонских, Тургенев еще не знал, что он уже никогда сюда не вернется. Однако предчувствие надвигающегося конца обостренно жило в нем тогда. По свидетельству Я. П. Полонского, он был убежден, что 2 октября 1881 года он умрет.³ С этим предчувствием была, по-видимому, связана и его забота об оставляемых в Спасском рукописях. И, уезжая, он доверил ключ от ящика с ними жене Полонского Ж. А. Полонской, пообещав также прислать ей на хранение и некоторые письма

³ Полонский Я. П. И. С. Тургенев у себя в его последний приезд на родину // Полонский Я. П. Проза. М., 1988. С. 460.

из своего парижского архива.⁴ Последнего обещания Тургенев не исполнил.

Что же касается рукописей, находившихся в Спасском, то их Полонские в 1882 году, снова проведя лето в имении Тургенева, но уже без него и зная о его болезни, увезли с собой в Петербург. Этот поступок стоил им разрыва дружеских отношений с умирающим писателем, от лица которого Полина Виардо в письме к Полонскому требовала уничтожить взятые в Спасском рукописи.⁵ Этого, по счастью, не произошло, а после смерти Тургенева Полонский, опасаясь, что Полина Виардо как наследница потребует все-таки их возвращения, передал их на хранение в архив Литературного фонда.⁶ Черновой рукописи «Отцов и детей» среди них не было. Не было, возможно, потому, что Полонские от самого Тургенева получили на нее особое право. Все эти предположения могли бы показаться зыбкими, если бы сама рукопись не убеждала в том, что она была в Спасском, а парижская молва не связывала ее продажу с именем одного из наследников Ж. А. и Я. П. Полонских...

Известный французский славист академик А. Мазон, которому довелось одним из первых начать изучение творческих рукописей Тургенева, оставшихся после его смерти в его парижском архиве, обратил внимание на ту особенную тщательность, с какой писатель оформлял их титульные листы. «Эти титульные листы, — отмечал ученый, — писаны так, как будто рукопись предназначена к отправке прямо в типографию».⁷ Однако, наверное, потому они и были так писаны, что открывали собой не предназначавшиеся для печати черновые рукописи. Но тем показательнее для наших представлений об отношении писателя к своим черновикам эти ассоциации с книгами, неизбежно вызываемые ими, одетыми в добротные переплеты и с титульными листами в традиционно книжном стиле.

Черновая рукопись «Отцов и детей» оформлена точно так же, как и впервые описанные А. Мазоном черновики из парижского архива Тургенева. Так же старательно и крупно, с характерным удвоенным очертанием букв, выведено на титульном листе заглавие: «Отцы и дети», сопровождаемое подзаголовком: «Повесть Ивана Тургенева», под которым писатель провел черту и под ней сообщил то главное, что знал и мог сообщить только он и что, по его убеждению, должно было предварить непосредственное обращение к самой рукописи: «Задумана в 1860^м году, летом, в Англии — очень долго не мог справиться с сюжетом, начал ее осенью в Париже, писал медленно и кончил наконец, 30^{го} Июля — 1861^{го} года — в Воскресение, в Спасском». А внизу, в две строки, разделенные горизонтальной чертой, Тургенев указал выходные данные этой своей рукописной книги: «Спасское/1861». И под ними в скобках — библиографическая справка о первой публикации: «(Напечатана в Февральской книжке Русского Вестника 1862^{го} г.)».

Таков титульный лист этой «говорящей» из «говорящих» тургеневской рукописи.⁸ И как ни скупы и лаконичны сообщаемые им сведения,

⁴ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Письма: В 13 т. Л., 1968. Т. 13. Кн. 1. С. 125.

⁵ Там же. Кн. 2. С. 178—179.

⁶ См.: Звенья. М., 1950. № 8. С. 256—261.

⁷ Мазон А. Парижские рукописи И. С. Тургенева / Перевод с франц. Ю. Ган под ред. Б. Томашевского. М.; Л., 1931. С. 15.

⁸ «Говорящими» назвал тургеневские черновики академик А. Мазон, который в своей книге, посвященной главным образом им, в частности, писал: «...русские ученые по справедливости могут позавидовать французским исследователям. Все тургеневские автографы, на-

они существенны. Так, указанная здесь дата окончания романа была упомянута Тургеневым и в статье «По поводу „Отцов и детей“». Однако она до сего времени подвергалась сомнению, так как в первой публикации письма Тургенева к П. В. Анненкову от 6(18) августа 1861 года, подлинник которого ныне утрачен, названа другая — 20 июля (Письма, 4, 358) — и, как теперь очевидно, ошибочная. И ошибка эта тем более досадна, что она принадлежит едва ли самому писателю, а не автору первой публикации его письма. Между тем вынесенная Тургеневым на титульный лист рукописи дата окончания романа была переписана им с ее последней страницы, где она уточнена еще и указанием на время суток: «в 35 минут первого».

Как известно, работу над каждым своим новым произведением Тургенев начинал с так называемых Подготовительных материалов, которые обычно состояли, следуя уже его собственной терминологии, из «Формулярного списка действующих лиц» и «Краткого изложения содержания». Определившись во времени действия и перечне действующих лиц, непременно с указанием их возраста, а иногда семейных и социальных отношений, связующих их друг с другом, Тургенев приступал к созданию уже собственно «Формулярного списка», т. е. к написанию подробной характеристики на каждое действующее лицо задуманного произведения. И лишь по завершении этого этапа подготовительной работы писатель обращался к составлению конспекта, или «Краткого изложения содержания», т. е. к сюжетной канве.

Американский писатель Г. Джеймс, посвященный самим Тургеневым в процесс своего творчества, писал впоследствии по этому поводу: «В основе произведения лежала не фабула — о ней он думал в последнюю очередь, — а изображение характеров (...) У Тургенева герои всегда делают именно то, что наиболее полно выявляет их натуру, но, как отмечал он сам, недостаток его метода — в чем его не раз упрекали — это отсутствие „архитектоники“, т. е. искусного построения (...) Сюжет, в обычном понимании слова, — вымышленная цепь событий, соответствующая, словно уордсвортовский призрак, „поражать и захватывать“ — почти отсутствует. Все сводится к отношениям небольшой группы лиц — отношениям, которые складываются не как итог заранее обдуманного плана, а как неизбежное следствие характеров этих персонажей».⁹

Этот экскурс в творческую лабораторию Тургенева проясняет смысл фразы, вынесенной им на титульный лист черновой рукописи «Отцов и детей»: «...очень долго не мог справиться с сюжетом...». Ставшие же недавно известными Подготовительные материалы к роману¹⁰ говорят о

ходящиеся в Ленинградской Публичной Библиотеке и Пушкинском Доме (...), не имеют той ценности для исследователя, как его рукописный фонд, оставшийся во Франции: в СССР — это в большинстве случаев лишь „немые свидетели“ авторского творчества, то есть чистые рукописи, с которых производился набор (о чем свидетельствуют оставшиеся на них пятна); их изучение обнаруживает лишь незначительные поправки, внесенные автором в корректуру. „Говорящие“ же рукописи — черновики, находятся в Париже...» (Там же. С. 10—11). Справедливости ради следует сказать, что благодаря прежде всего поддержке академика Мазона советские текстологи, готовившие академическое издание Полного собрания сочинений и писем И. С. Тургенева, почти сорок лет назад получили возможность по микрофильмам, предоставленным Парижской Национальной библиотекой Пушкинскому Дому, изучить творческие рукописи Тургенева. Результаты этого изучения отражены в названном выше академическом издании. К сожалению, черновая рукопись «Отцов и детей» стала доступной для исследователей уже после того, как не только первое, но и второе академические издания сочинений Тургенева были завершены.

⁹ Джеймс Генри. Иван Тургенев // Джеймс Генри. Женский портрет. М., 1982. С. 520.

¹⁰ Эти интереснейшие документы в 1984 году были опубликованы английским тургенове-

том, что это «очень долго» означало несколько месяцев лета—осени 1860 года.

Обосновавшись на зиму в Париже, Тургенев писал 30 сентября (12 октября) 1860 года П. В. Анненкову: «Намерен работать изо всех сил. План моей новой повести готов до малейших подробностей — и я жажду за нее приняться» (Письма, 4, 244). А 1(13) октября 1860 года уведомлял И. И. Панаева: «...большая вещь, за которую я только что принялся теперь и которую не окончу раньше будущего мая, уже назначена в „Русский вестник“» (Там же, 245). По-видимому, одним из этих или ближайших к ним дней и надлежит датировать начало работы над черновой рукописью «Отцов и детей».

И в процессе создания, и впоследствии Тургенев избегал называть «Отцы и дети» романом. Так было вплоть до 1880 года, когда в предпоследнем прижизненном издании своих сочинений он выделил в особый том все шесть написанных им романов, предпослав им здесь специальное предисловие (Соч., 9, 390—396). Между тем уже в замысле и в первые недели работы над ними «Отцы и дети» представлялись Тургеневу едва ли не наиболее значительным произведением в ряду тех, которые были им созданы. «Задачу я себе задал трудную — и более обширную, чем бы следовало по моим силам, которые не созданы на большие дела. Буду стараться елико возможно», — писал Тургенев Е. Е. Ламберт в конце октября 1860 года (Письма, 4, 254).

Однако сомнения Тургенева были вызваны, вероятно, не только трудностью поставленной им перед собой задачи: само название — «Отцы и дети» — ассоциировалось у писателя с названием «Два поколения», воскрешая в памяти неудачу, постигшую этот его первый роман, переключившийся не одним своим названием с «Отцами и детьми». Так же, как и за восемь лет перед тем, в своем доведенном до середины и уничтоженном романе «Два поколения», Тургенев в «Отцах и детях» снова обращался к конфликту поколений, снова предполагая сделать его центром обширного эпического повествования. На первой странице черновой рукописи после заглавия обозначено: «Часть первая». Однако обозначение «Часть вторая» в тексте рукописи отсутствует. Тем не менее Тургенев, видимо, не хотел отказываться от двухчастного построения романа даже и тогда, когда он уже был вчерне завершен. В оглавлении между 19-й и 20-й главами проведена разделительная горизонтальная черта и против нее на левом поле вписано: «Часть II^{ая}».

Казалось бы, наличие двух параллельных сюжетных линий в романе уже оправдывало его деление на две части: вторая часть и должна была начинаться приездом Базарова с Аркадием к старикам Базаровым. Но писатель, вероятно, сомневался, сколь оправданно двухчастное построение небольшого по объему произведения. Главной же причиной, побудившей его в конце концов отказаться от деления романа на две части, была несоразмерность получившихся частей, и с этим, скорее всего, связаны произведенные им в оглавлении подсчеты страниц в главах. Сбоку под страницами оглавления, соответствующими началу каждой главы, Тургенев указал еще и количество страниц в каждой главе, а под оглавлением выписал номера самых больших глав романа в порядке убывания их объема. И хотя во второй части оказалось три из четырех больших глав

дом П. Уоддингтоном в «New Zealand Slavonic Journal», а затем по предоставленной им ксерокопии с подлинника были опубликованы вновь во втором академическом издании сочинений Тургенева: Соч., 12, 563—576.

романа, тем не менее первая часть и по количеству глав (19 из 28, составивших весь роман), и по общему объему (на 20 страниц больше второй части) значительно превзошла вторую часть. Поэтому перед тем, как начать переписывание романа набело, Тургенев устранил деление его на две части.

Разработанный, по свидетельству самого Тургенева, «до мельчайших подробностей» план задуманного произведения подвергся коррективам уже с первой страницы рукописи. Появившийся здесь не предусмотренный первоначальным планом слуга Петр, «в котором все (...) изобличало человека новейшего, усовершенствованного поколения» (Соч., 7, 7), и его короткий, но выразительный диалог с барином, на вопросы которого он «снисходительно... отвечивал» (Там же), красноречиво говорили о намерении писателя придать положенному в основание романа конфликту социальный характер и масштаб. Диалог Николая Петровича Кирсанова с Петром, происходящий в мае 1859 года, — это ведь уже диалог отцов и детей, согласно крепостнической патриархальной терминологии, хотя именно тем он и примечателен, что свидетельствует о разрушении этой традиционной патриархальности в отношениях между помещиками и крестьянами. И чтобы уже, видимо, не оставлять никаких надежд и сомнений на этот счет, Тургенев дополняет встречу Кирсанова с сыном и Базаровым еще одной, не предусмотренной в первоначальном плане романа. По дороге к дому Николаю Петрович замечает на одном из проселков мужиков, направляющихся в кабак, и в его первый после долгой разлуки разговор с сыном влетают сдержанные сетования на хозяйственные хлопоты и неурядицы, а на полях рукописи Тургенев вписывает в эту сцену впечатляющую и едва ли не символическую картину: «Несколько телег, запряженных разнузданными лошадьми, шибко катились по узкому проселку. В каждой телеге сидело по одному, много по два мужика в тулупах нараспашку» (Там же, 13). Первоначально в этой картине было больше размаха и безобразия: телег было не «несколько», а «около десяти», а сидевшие в них мужики были не только «в тулупах нараспашку», но и «в сдвинутых на ухо шапках».

Такое начало романа, усугублявшееся щемящим душу унылым природным пейзажем, — а Тургенев, как показывает рукопись, много потрудился для того, чтобы он стал именно таким, — предвещало напряженность и остроту в развитии сюжета. Сопоставление сюжетной схемы романа, выработанной в Подготовительных материалах, с ее воплощением в рукописи показывает, что писатель уже в процессе непосредственного создания романа существенно корректировал изначальный замысел. Это выразилось как в появлении в черновой рукописи эпизодов, не предусмотренных в плане, так и в сворачивании тех, которые были в нем особо акцентированы, либо даже в отказе от них. В частности, в плане романа не предполагалось визита Базарова и Кирсанова в гостиницу губернского города к Одинцовой, где между ними «часа три с лишком длилась беседа, неторопливая, разнообразная и живая» (Соч., 7, 74). Между тем эта глава стала одной из ключевых в романе, сыграла роль камертона в дальнейшем развитии отношений между Базаровым и Одинцовой. Без этой встречи, давшей им возможность пусть и не до конца, но все-таки понять и оценить друг друга, последовавшее затем двухнедельное пребывание Базарова с Кирсановым в имении Одинцовой несомненно могло обернуться для Базарова главным образом раздражением и досадой, что едва ли способствовало бы раскрытию пережитой им здесь драмы. Известным подтверждением тому служит запись в конспекте «Отцов и детей» в Подготовитель-

ных материалах: «Прелестные вечера музыки — нетерпеливые порывы и выходки Базарова» (Соч., 12, 572). В рукописи романа вечера музыки в имени Одинцовой отошли на второй план, став необходимым элементом в общении Кати с Аркадием и необязательным фоном напряженных отношений Базарова с Одинцовой. Не было в первоначальном плане романа и намек на предсмертное свидание Базарова с Одинцовой.

Однако самое существенное расхождение сюжета, намеченного в Подготовительных материалах, с окончательным заключается в другом. Главный конфликт романа, обозначенный уже в его заглавии — «Отцы и дети», первоначально, когда это произведение еще не получило своего названия, не предполагался Тургеневым в качестве такового. Все внимание писателя оказалось сосредоточенным на нигилисте, на несостоятельности его жизненной позиции, опровергаемой самой жизнью. Базаров нарушает привычный ход вещей в имени Кирсановых, «выбивает его (Аркадия. — Н. Н.) и всех из всякой правильности (комета)»; по его наущению Аркадий заменяет в руках отца томик Пушкина брошюрой Бюхнера; из его уст Николай Петрович слышит себе приговор: «...его песенка спета» (Соч., 12, 571, 572), — и тем не менее до того столкновения, которое разворачивается в X главе романа между Базаровым и Павлом Петровичем Кирсановым, в «Кратком изложении содержания...» в Подготовительных материалах дело, очевидно, не доходит. Здесь Базаров не спорит, но «ведет умные нигилистические разговоры с братьями», и хотя, по словам Тургенева, «разбивает в прах аристократизм и уединенный дендизм одного — стремление к практичности и романтизм другого», тем не менее едва ли эти разговоры демонстрируют силу собственных убеждений Базарова, по поводу которых писатель тут же замечает: «...а сам ничего не ставит на место — потому что ничему не верит» (Там же, 573, 574). К тому же эти разговоры отнесены к концу романа, непосредственно предшествуя истории, связанной с дуэлью, т. е. к тому времени, когда Базаров уже сломлен своей любовью к Одинцовой.¹¹

Разумеется, «Краткое изложение содержания...» и окончательный текст романа — вещи далеко не равнозначные, чтобы, сопоставляя их, делать вывод о том, что в процессе непосредственного создания текста романа его замысел претерпел радикальные изменения. Но все-таки указанные выше расхождения достаточно существенны, чтобы на их основании говорить лишь о стремлении Тургенева к достижению «психологического правдоподобия».¹²

Упомянутые выше сцены из начала романа, в которых, кажется, не только люди, но и сама природа взыскует перемен, делают неожиданное появление Базарова — ведь Николай Петрович ждет одного только своего сына — едва ли не закономерным. Вместе с тем даже своим обликом и манерами он резко контрастирует со своим восторженным приятелем, не говоря уже о его робком и романтическом отце. Но дело не в его внешней на них непохожести, хотя писатель подчеркивает и ее, дело в масштабности и исключительности его личности.

Первое появление Базарова в романе — возможно, одна из самых мастерских страниц в творчестве Тургенева и, несомненно, много говоря-

¹¹ А. И. Батюто, обративший внимание на это расхождение «Краткого изложения содержания...» с окончательным сюжетом романа, полагал, что Тургенев, перенося впоследствии эти разговоры Базарова с Кирсановыми из конца романа в его начало, действовал «в целях соблюдения прежде всего психологического правдоподобия» (*Батюто А. И. К истории создания романа И. С. Тургенева «Отцы и дети» // Русская литература. 1985. № 4. С. 161*).

¹² Там же.

щая о неоднозначном отношении автора к своему герою, и тем более много могущая сказать теперь, когда черновая рукопись романа обнажает самую суть намерений писателя, характер и направление его поиска и его усилий. Однако, прежде чем анализировать процесс, напомним его окончательный результат, приведя здесь полностью это место романа:

«Николай Петрович быстро обернулся и, подойдя к человеку высокого роста в длинном балахоне с кистями, только что вылезшему из тарантаса, крепко стиснул его обнаженную красную руку, которую тот не сразу ему подал.

— Душевно рад, — начал он, — и благодарен за доброе намерение посетить нас; надеюсь... позвольте узнать ваше имя и отчество?

— Евгений Васильев, — отвечал Базаров ленивым, но мужественным голосом и, отвернув воротник балахона, показал Николаю Петровичу все свое лицо. Длинное и худое, с широким лбом, кверху плоским, книзу заостренным носом, большими зеленоватыми глазами и висячими бакенбардами песочного цвету, оно оживлялось спокойной улыбкой и выражало самоуверенность и ум.

— Надеюсь, любезнейший Евгений Васильич, что вы не соскучитесь у нас, — продолжал Николай Петрович.

Тонкие губы Базарова чуть тронулись; но он ничего не отвечал и только приподнял фуражку. Его темно-белокурые волосы, длинные и густые, не скрывали крупных выпуклостей просторного черепа» (Соч., 7, 11).

Странная одежда Базарова — длинный балахон с кистями, — по-видимому, подчеркивала демократизм его происхождения, так же как и его обнаженная красная рука, которая в рукописи была наделена еще одним эпитетом — большая. Впоследствии, переписывая роман набело, Тургенев подчеркнул «демократизм» базаровского балахона отношением к нему мнящего себя аристократом дворецкого: «Прокофьич, как бы с недоумением, взял обеими руками базаровскую „одёженку” и, высоко подняв ее над головою, удалился на цыпочках» (Там же, 18).

Однако в самом раннем слое черновой рукописи Базаров в этот первый момент своего появления в романе выглядел несколько иначе: Николай Петрович подходил «к человеку высокого росту, худому, закутанному в белый балахон». И, скорее всего, вероятность возникновения ассоциации слишком определенного свойства побудила Тургенева изменить эту фразу. Писатель всегда избегал нарочитых символов и ассоциаций, хотя символика и ассоциативность — неотъемлемые черты его поэтики. Возможно, и балахон на Базарове был признаком не только его демократизма, но и всей его трагической судьбы. «Смерть Базарова... — писал Тургенев Случевскому, — должна была, по-моему, наложить последнюю черту на его трагическую фигуру», а в письме к Достоевскому с сожалением недоумевал: «...никто, кажется, не подозревает, что я попытался в нем представить трагическое лицо...» (Письма, 5, 59, 61).

Поэтому столь и ощутима в «Отцах и детях» ориентация на Шекспира,¹³ которого Тургенев называл «беспощаднейшим и, как старец Лир, всепрощающим сердцеведцем (...) поэтом, более всех и глубже всех проникнувшим в тайны жизни...» (Соч., 12, 327). Особую заслугу Шекспира Тургенев видел в том, что он «не страшится выносить темные стороны души на свет поэтической правды, на тот свет, который в одно и то же

¹³ См. об этом в нашей статье «Шекспировские темы и образы в романе Тургенева „Отцы и дети”»: Русская литература. 1994. № 4. С. 16–32.

время и озаряет и очищает их» (Там же). И свою собственную задачу, вставшую перед ним в «Отцах и детях», писатель формулировал едва ли не по-шекспировски, говоря, что не мог придать Базарову «ненужной сладости», «рассыропиться» перед ним, но должен был «сделать его волком и все-таки оправдать его» (Письма, 5, 50, 59).

Работа над процитированным выше отрывком из «Отцов и детей», отраженная в черновой рукописи романа, может служить красноречивым подтверждением этих позднейших признаний писателя. Здесь, в черновой рукописи, произошло характерное «озвучивание» базаровского голоса: выразительная авторская ремарка «отвечал Базаров ленивым, но мужественным голосом» заменила первоначальное бесцветное и скупое «отвечал тот». Что же касается собственно лица Базарова, то оно, детально выписанное уже в Подготовительных материалах к роману, в черновой рукописи снова стало объектом чрезвычайного внимания Тургенева. Он очевидно стремился к лаконизму, первоначально сосредоточивая описание лица Базарова в одной фразе, которая, однако, его не удовлетворила, и, по-видимому, не столько своей пространностью, сколько описательной своей монотонностью. В окончательном варианте черты и выражение его лица даны не в описании, но в живом диалоге с Николаем Петровичем, на словесную реплику которого Базаров отвечает улыбкой и жестом. Судя по тому, как под пером Тургенева в черновой рукописи менялись — и порой на прямо противоположные изначальным — базаровские черты, и помня, какую функционально-значимую роль в его поэтике неизменно играла внешность героя, можно с полным основанием говорить о том, что писатель с трудом определялся в своем отношении к Базарову.

Но и тем примечательнее, что, внося изменения во внешний облик Базарова, автор «Отцов и детей» был явно озабочен тем, чтобы герой не утратил ни своего обаяния, ни тех своих черт, которые позволяли предполагать в нем исключительные достоинства. Так, большие зеленоватые глаза Базарова были первоначально «небольшие зеленоватые, но приятные и слегка насмешливые», а его «острый нос» стал «кверху плоским, книзу заостренным носом». Казалось бы, длинные волосы — характернейшая черта в облике нигилиста. А между тем Тургенев долго колебался, и, прежде чем волосы Базарова стали длинными и густыми, они были и короткими, и коротко остриженными, и не длинными. «Коротко остриженные темно-белокурые волосы ложились на крупные выпуклости просторного черепа» — таков был первоначальный вариант последней фразы процитированного выше отрывка. И, как показывает произведенная в рукописи правка, сомнения писателя были связаны с тем, что длинные волосы могли скрыть «крупные выпуклости просторного черепа» Базарова. И если в окончательном варианте длинные волосы «не скрывали крупных выпуклостей просторного черепа», то в непосредственно ему предшествовавшем, вписанном на полях, было: «не могли скрыть одно».

Рисуя Базарова, Тургенев в процитированном отрывке дважды использовал эпитет «слегка насмешливый» и в обоих случаях от него отказался. В первый раз он применил его к глазам Базарова, как было отмечено выше, во второй — к его улыбке. В окончательном варианте, появившемся уже в черновой рукописи, лицо Базарова «оживлялось спокойной улыбкой и выражало самоуверенность и ум». Между тем найдено это было не сразу; первоначально же базаровское лицо «оживлялось слегка насмешливой улыбкой, которая чуть-чуть трогала сжатые тонкие губы». Однако тонкие губы Базарова Тургенев все-таки сохранил, обозначив эту

черту его лица в начале следующей посвященной ему фразы (см. выше). Не однажды употребленный впоследствии эпитет «надменный» в отношении к Базарову, по-видимому, может быть поставлен в прямую связь с этим рельефно акцентированным в приведенном отрывке штрихом в портрете героя.

Очевидно, что и широкий лоб Базарова не может восприниматься иначе как в контексте и его образа в целом, и романа, как такового. Однако в журнальной публикации романа широкий лоб Базарова был еще и угреватым. Тургенев снял этот эпитет уже в первом отдельном издании романа. Происхождение его в журнальном тексте нередко связывалось с Катковым, которого, как известно, Тургенев открыто упрекал в самовольном вмешательстве в текст романа в процессе его печатания в «Русском вестнике». Но изучение белой рукописи романа, ставшее возможным более тридцати лет назад, прояснило этот вопрос: эпитет «угреватый» уже был в ее тексте.¹⁴ Был он и в черновой рукописи. И здесь, неожиданный уже сам по себе в контексте всего отрывка, он кажется тем более таковым, что заменил собой эпитет «чистый». И какие бы соображения творческого или иного характера ни побудили Тургенева произвести эту правку, она столь резко диссонирует с самой направленностью процесса его работы в этом отрывке, что наводит на мысль о ее более позднем происхождении. Угреватый, хотя и широкий, лоб Базарова ставил под сомнение доброкачественность его еще не заявленных в романе воззрений, одновременно демонстрируя и отношение к ним самого автора, чего Тургенев как раз и стремился избежать в «Отцах и детях». Поэтому, скорее всего, писатель преследовал не эту или, во всяком случае, не одну эту цель.

Уместно вспомнить в этой связи, что в Подготовительных материалах к роману на полях базаровского «Формуляра» Тургенев вписал деталь к его портрету — «веснушки» (Соч., 12, 566). Возможно, именно эта деталь и трансформировалась в романе, превратив чистый лоб Базарова в угреватый: ведь и веснушки, и угри происходят из одного источника, и не сочувствующий природе, равнодушный к весне Базаров не может не заметить ее отметин на своем лице. Но если в веснушках просматривается тонкая тургеневская ирония в отношении отвергающего все и вся нигилиста, то угри в свете реплики говорящего о себе умирающего Базарова: «...червяк полураздавленный, а еще топорщится» (Соч., 7, 183), — воспринимаются как злое предзнаменование того, что должно произойти с ним в романе. Не исключено, что эпитет «угреватый» в портрете Базарова и был вписан после того, как он произнес эти беспощадные слова в свой адрес в конце своей жизни. Однако каким бы неоднозначным ни представлялся Тургеневу этот не сразу найденный им эпитет, над всеми оттенками открывшегося ему в нем смысла в конечном счете возобладала тенденция, и с этим писатель примириться не мог.

В окончательном тексте романа Аркадий в раздражении упрекает Базарова в отсутствии у него чувства справедливости (Соч., 7, 122). Между тем в черновой рукописи прямо и дважды было подчеркнуто противоположное. «Надо быть справедливым, Евгений», — говорит Аркадий Базарову, задетый его отношением к Павлу Петровичу, и в ответ слышит его равнодушный вопрос: «Это из чего следует?» (Там же, 29). В черновой же рукописи обе реплики этого диалога первоначально были более эмоциональны, а первая содержала к тому же и единственную в своем роде информацию о Базарове:

¹⁴ См.: Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Соч.: В 15 т. Т. 8. С. 478.

«— Надо быть справедливым, Евгений, ты сам всегда это говоришь.
— Справедливо! Это из чего следует?».

Тем не менее Тургенев отказался не только от этого свидетельства Аркадия, но и еще от одного тому подтверждения уже со стороны самого Базарова. Представив отношение к Базарову дворецкого Прокофьяча, называвшего его «живодером» и «прощельгой» и уверявшего, что «он с своими бакенбардами -- настоящая свинья в кусте», Тургенев резюмировал это фразой: «Прокофьяч, по-своему, был аристократ не хуже Павла Петровича» (Там же, 44). А в черновой рукописи романа за этой фразой следовал текст, раскрывавший отношение Базарова к Прокофьячу: «Базаров не жаловал старого дворецкого, но отдавал ему должную справедливость. Этот злобный сыч, — сказал он раз Аркадию, — в душе холоп, но он один у вас дельный работающий человек».

И хотя уже было сказано о том, что могло предрешисть судьбу этого текста, как и правку в приведенном выше диалоге Аркадия с Базаровым, однако эти соображения в данном случае представляются все-таки не вполне достаточными. Этот текст был еще и очевидной параллелью суждениям Прокофьяча и по аналогии с ними наводил на мысль об аристократизме, но не о холопском аристократизме Прокофьяча, о котором, пусть и не без иронии, говорил Тургенев, а об аристократизме сильного и независимого ума демократа Базарова. В контексте романа этот отрывок становился таким образом прелюдией к главному столкновению Базарова с Павлом Петровичем, поводом к которому явился отзыв Базарова об одном из соседних помещиков. «„Дряннь, аристократишко“, — равнодушно заметил Базаров» (Соч., 7, 47), и для Павла Петровича этого оказалось достаточным, чтобы начать ожесточенный словесный поединок со своим оппонентом.

Хотел или не хотел этого Тургенев, но получилось так, что и Прокофьяч, и Павел Петрович не приемлют демократа Базарова по причине своих аристократических убеждений. Правда, каждый из них аристократ по-своему, но рядом и в общении с ними, озабоченными незыблемостью своих аристократических принципов и защищающими их с разных позиций, но одинаково рьяно, подлинным аристократом воспринимается именно Базаров. И согласиться с этим Тургенев не мог, ибо это означало для него «рассыропиться» перед Базаровым (Письма, 5, 59), а вместе с этим поставить под угрозу объективность своей художественной позиции в романе.

Но и в силу этой же объективности, которой не мог поступиться автор «Отцов и детей», Базаров, по меткому и образному выражению Каткова, все-таки «попал на очень высокий пьедестал». «Он действительно подавляет все окружающее. Все перед ним или ветошь, или слабо и зелено», — писал Катков и в этом своем письме сожалел, что Тургенев, говоря его собственными словами, «не заставил Одинцову обращаться иронически с Базаровым» (Соч., 11, 92—93). В ответном письме Тургенев категорически не согласился с Катковым. «Ни Одинцова не должна иронизировать, ни мужик стоять выше Базарова», — утверждал он, разъясняя далее свою позицию: «Может быть, мое воззрение на Россию более мизантропично, чем Вы предполагаете: он — в моих глазах — действительно герой нашего времени. Хорош герой и хорошо время, — скажете Вы... Но оно так» (Письма, 4, 379).

Однако такого рода тургеневские разъяснения, по-видимому, не только не переубеждали Каткова, но, напротив, побуждали его еще более решительно настаивать на своих требованиях. И в конце концов Тургеневу пришлось-таки и корректировать отношение Одинцовой к Базарову, хотя

до иронии дело не дошло, и показывать если и не превосходство мужика над Базаровым, то во всяком случае отсутствие какого бы то ни было взаимопонимания между ними. Эта правка, произведенная Тургеневым в белой рукописи, рассмотрена А. И. Батюто в комментарии к роману (Соч., 7, 426, 427). И хотя она несколько снизила тот «пьедестал», на котором оказался Базаров, Катков мог бы снова и в тех же словах повторить свой упрек Тургеневу: «Все перед ним или ветошь, или слабо и зелено».

Так было и так осталось в романе, потому что, говоря словами Тургенева, «жизнь так складывалась» (Соч., 11, 90), против чего восставал Катков и чем не мог поступиться автор «Отцов и детей». И вносимая им под редакторским нажимом правка в большинстве случаев не достигала преследуемой редактором цели. Это обстоятельство, должно быть, и стало причиной драматической и до сих пор не проясненной коллизии в отношениях Тургенева и Каткова. Как известно, автор «Отцов и детей» впоследствии обвинил редактора «Русского вестника» в «урезываниях», самовольно произведенных им в тексте его романа. Тургенев не перечислил этих «урезываний», Катков же от предъявленного ему обвинения отказался.

Между тем особые условия, сопровождавшие появление «Отцов и детей» в «Русском вестнике», о которых позднее вспоминал Тургенев, говоря о превышении Катковым своих редакторских полномочий, оставляют решающее слово за рукописями романа. Как отмечалось выше, Тургенева не было в Москве, когда в «Русском вестнике» печатался его роман, и печатался с многочисленными большими и малыми изменениями, сделанными им в Париже в белой рукописи «Отцов и детей». Все эти поправки надлежало перенести на наборный оригинал сотруднику «Русского вестника» Н. В. Щербаню, который получил в Париже из рук Тургенева их полный список и привез их затем в Москву, где им — а, возможно, не им одним — и была осуществлена эта работа, за доброкачественность которой сильно опасался Тургенев, о чем свидетельствует его письмо к Анненкову, написанное за несколько недель до публикации романа. «...Этих перемен и вставок так много, — сообщал в нем Тургенев по поводу своей доработки «Отцов и детей», — что если их тщательно не вписать в рукопись до печатания, а только помещать их в корректуре, то выйдет белиберда страшная, тем более, что страницы моей рукописи не совпадают со страницами копии, находящейся у Каткова, и что мне следовательно приходилось означать изменения по главам и цитируя предшествовавшие слова. А потому позвольте попросить Вас о следующем: список поправок я вышлю Вам, а Вы от моего имени потребуйте присылки к Вам рукописи с каким-нибудь верным человеком (все издержки на его путешествие возьму на себя), и Вы таким образом и рукопись приведете в порядок и будете в состоянии судить о сделанных переменах. Если б Вам об эту пору приходилось съездить в Москву — то это было бы отлично, но этого благополучия ожидать нельзя» (Письма, 5, 10). По-видимому, Анненков не принимал участия в приведении в порядок наборной рукописи романа перед сдачей ее в печать, но со списком поправок он, вероятно, был знаком, о чем свидетельствует рекомендательное письмо Тургенева к Анненкову, написанное для Щербаня, который и должен был показать ему этот список. «Он прекраснейший человек и оказал мне истинные услуги при приведении в порядок моих многочисленных поправок и прибавлений в „Отцах и детях“», — писал Тургенев в этом письме Анненкову о Щербане (Там же, 10—11).

Сам Щербань оставил впечатляющие воспоминания об этом завершающем этапе работы над своим романом Тургенева, который, по его словам, «беспреданно (...) то одно слово поправит, то другое выбросит, то третье вставит; переделает выражение, строчку прибавит, три выкинет (...) По мере того, как варианты вносились в подлинную рукопись, Иван Сергеевич отмечал их и отдельно. Мало-помалу составила́сь целая тетрадка загадочного для непосвященных содержания: — Глава такая-то. В строке такой-то выкинуть слова „.....”, в такой-то прибавить слово „.....”, в такой-то зачеркнуть слова „.....” и вместо них поставить „.....”; такую-то строку — вычеркнуть; вместо такой-то вписать то-то. И т. д.».¹⁵

Вместе с цитированным выше письмом к Анненкову воспоминания Щербаня свидетельствуют как об объеме выполненной Тургеневым работы, так и о той скрупулезности, с которой она им выполнялась. Тем больше сомнений вызывают разночтения печатного текста романа с белой рукописью, и особенно те из них, которые имеют откровенно тенденциозный характер, направленный прежде всего на снижение образа Базарова.

Так, еще в черновой рукописи Тургенев вписал на полях такую, посвященную Базарову, фразу: «он никогда не лгал и не „сочинял”». Эта фраза осталась нетронутой и в белой рукописи; однако в журнальном тексте ей соответствует усеченный вариант: «он никогда не „сочинял”», — и этот вариант остался неизменным во всех последующих прижизненных и посмертных изданиях романа (Соч., 7, 88).

Столь же необъяснима, если не принимать во внимание возможность вмешательства в текст «Отцов и детей» кроме авторской еще и посторонней воли, судьба и другой фразы, передающей впечатление Одинцовой от знакомства с Базаровым. Речь идет о фразе в XVI главе романа, которая, как и в предыдущем случае, во всех печатных изданиях, начиная с журнальной публикации, не подвергалась никаким изменениям: «Базаров ей понравился — отсутствием кокетства и самою резкостью суждений» (Там же, 83). Между тем в черновой рукописи эта фраза была гораздо более обстоятельной и пространной: «Базаров нравился ей самим отсутствием в нем всякого желания нравиться, самой сухостью своих суждений, дельной краткостью речи: его ум, сухой и односторонний, но свободный и бойкий, ее не отталкивал». В белой рукописи этот текст, первоначально вошедший в нее без изменений, подвергся правке, в результате которой был выработан окончательный вариант: «Базаров ей понравился — отсутствием кокетства, самою резкостью суждений, дельной краткостью речи». Вопрос же о том, каким образом из этого окончательного варианта белой рукописи в печатном тексте исчезли последние слова: «дельной краткостью речи», — остается открытым.

В споре с Павлом Петровичем слова Базарова: «— От копейной свечи, вы знаете, Москва сгорела» — в обеих рукописях сопровождаются авторской ремаркой: «ответил иронически Базаров», из которой в печатном тексте исчезло слово «иронически» (Соч., 7, 52).

Приведенные здесь разночтения печатного текста с белой рукописью, начало которым положила журнальная публикация романа, по видимому, и являются результатом, по точному определению Тургенева, «урезываний», произведенных в его романе Катковым. К тому же процитированные выше письмо Тургенева к Анненкову и воспоминания Щер-

¹⁵ Русский вестник. 1890. № 7. С. 18—19.

баня подтверждают и без того едва ли не очевидный факт, что в распоряжении редактора «Русского вестника» находился не тургеневский автограф романа, а лишь снятая с него копия, и это психологически облегчало Каткову исполнение самовольно взятой им на себя «миссии».

Рассмотренные примеры не исчерпывают всех разночтений печатного текста с белой рукописью, а следовательно, и всех возможных случаев вторжения в текст «Отцов и детей» Каткова. Изучение этой проблемы сопряжено с доскональным анализом белой, а не черновой рукописи романа, которой посвящена настоящая статья. И если в ней все-таки оказался затронутым этот вопрос, то только потому, что именно отсутствие черновой рукописи «Отцов и детей» в свое время привело текстологическое исследование романа на путь ошибочных предположений, помешало увидеть очевидное. Тургеневские претензии к Каткову были хорошо известны и тогда, более тридцати лет назад, когда впервые стало возможным обращение к белой рукописи романа. Но было известно и то, что, готовя отдельное издание «Отцов и детей», Тургенев, по его собственным словам, «восстановил выкинутое». Сообщая об этом Н. Х. Кетчеру, непосредственно занимавшемуся в Москве изданием его романа, Тургенев послал ему из Спасского журнальный оттиск «Отцов и детей», на четырех страницах которого им были сделаны «небольшие прибавления» (Письма, 5, 81).

То, что эти «прибавления», по крайней мере, два из них, были действительно восстановлением «выкинутого», засвидетельствовано в письмах Тургенева к Достоевскому и Случевскому, написанных сразу после появления романа в «Русском вестнике». Так, в цитированном выше письме Достоевскому от 18(30) марта 1862 года Тургенев, в частности, писал: «...в свидании Аркадия с Базаровым, в том месте, где, по Вашим словам, недостает что-то, Базаров, рассказывая о дуэли, трунил над *рыцарями* и Аркадий слушал его с тайным ужасом и т. д. — Я выкинул это — и теперь сожалею...» А в письме к Случевскому от 14(26) апреля 1862 года писатель упоминал и еще об одном отрывке: «Базаров в одном месте у меня говорил (я это выкинул для ценсуры) — Аркадию, тому самому Аркадию, в котором Ваши гейдельбергские товарищи видят *более удачный тип*: „Твой отец честный малый; но будь он расперевзяточник — ты все-таки дальше благородного смирения или кипения не дошел бы, потому что ты дворянчик“» (Письма, 5, 37, 58).

Очевидно, что оба упомянутых в этих письмах отрывки и были восстановлены в отдельном издании романа. Речь идет в первом случае об отрывке из XXV главы: «...а на сердце ему и жутко сделалось и как-то стыдно. Базаров как будто его понял.

— Да, брат, — промолвил он, — вот что значит с феодалами пожить. Сам в феодалы попадешь и в рыцарских турнирах участвовать будешь. Ну-с» (Соч., 7, 160). Что же касается отрывка, содержание которого Тургенев излагал в письме к Случевскому, то ему соответствует текст, появившийся в XXVI главе: «Ваш брат дворянин дальше благородного смирения или благородного кипения дойти не может, а это пустяки. Вы, например, не деретесь — и уж воображаете себя молодцами, — а мы драться хотим. Да что!» (Там же, 169).

Между тем в белой рукописи романа этих восстановленных отрывков — как и двух других, о которых речь впереди, — не было. Это обстоятельство и дало повод А. И. Батюто, готовившему текст «Отцов и детей» к изданию в академическом Полном собрании сочинений и писем И. С. Тургенева и обстоятельно изучившему все известные к тому времени

источники текста романа, включая и беловую рукопись, выдвинуть предположение о том, что восстановленные в первом отдельном издании романа отрывки и были изъяты Катковым либо из наборной рукописи, либо из присланного Тургеневым в журнал списка поправок. И тем убедительнее выглядело это предположение, что у исследователя не возникало сомнений ни в отношении находившейся в редакции «Русского вестника» наборной рукописи романа, которая, по его мнению, тоже была тургеневским автографом, а не копией с него, как подчеркивалось выше, а значит, могла отличаться от беловой рукописи, находившейся у Тургенева, ни в отношении списка поправок, в который, как считал А. И. Батюто, могли быть внесены поправки, не учтенные писателем в парижской рукописи.¹⁶

Однако каким бы зыбким ни казалось изначально это предположение, выдвинутое в текстологическом комментарии к роману в академическом издании, опровергнуть его смогла только черновая рукопись, так как именно в ней были вписаны на полях два приведенных выше отрывка. Первый был в ней же и зачеркнут, а потому и не попал в беловую рукопись романа. Со вторым дело обстояло, по-видимому, сложнее: он остался незачеркнутым на полях черновой рукописи, но при переписывании вместо него в беловой рукописи появился новый текст, которого не было в черновике: «Наша пыль тебе глаза выест, наша грязь тебя замазает, да ты и не дорос до нас, ты невольно любуешься собою, тебе приятно самого себя бранить; а нам это скучно — нам других подавай! нам других ломать надо!» (Соч., 7, 169). Как явствует из цитированного выше письма Тургенева к Случевскому, последний, вероятно, и побудил писателя ссылкой на своих «гейдельбергских товарищей», увидевших в Аркадии «более удачный тип» (видимо, в сравнении с Базаровым. — Н. Н.), восстановить в монологе Базарова, обращенном к Аркадию, слова, звучащие приговором не только ему, но и всему дворянскому сословию.

Черновая рукопись стала источником и третьего «прибавления», сделанного Тургеневым в отдельном издании романа. Речь идет о XVI главе «Отцов и детей», где говорится, что Одинцова «за границей встретила молодого, красивого шведа с рыцарским выражением лица, с честными голубыми глазами под открытым лбом» (Соч., 7, 84). После этой фразы в черновой рукописи остались незачеркнутыми слова, которые, однако, Тургенев опустил при переписывании романа: «он произвел на нее довольно сильное впечатление». Эти слова, за исключением слова «довольно», Тургенев восстановил в отдельном издании романа.

И лишь четвертое «прибавление», сделанное Тургеневым в отдельном издании «Отцов и детей», отсутствует в черновой рукописи. Это слова-наказ умирающего Базарова Одинцовой о своей матери и продолжение того, что им уже было сказано здесь же об отце: «И мать приласкайте. Ведь таких людей, как они, в вашем большом свете днем с огнем не сыскать...» (Соч., 7, 183). Вероятно, эти строки были впервые написаны Тургеневым при подготовке отдельного издания романа. Их отсутствие в нем писатель мог ощутить как пропуск, просматривая или перечитывая «Отцов и детей» по черновой рукописи. Именно на ее полях были вписаны обращенные к Одинцовой слова Базарова, отражавшие его боль и тревогу за отца, а еще раньше Тургенев правил здесь же фразу: «Он попросил, чтобы его причесали», — доводя ее до ставшего окончательным варианта: «Он попросил, чтоб Арина Власьева его причесала, поцеловал у ней руку» (Соч., 7, 179).

¹⁶ См.: Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Соч.: В 15 т. Т. 8. С. 586—588.

После первого отдельного издания «Отцов и детей» Тургенев вносил в роман лишь незначительные поправки, и рассмотренное выше четвертое «прибавление» стало в нем и последним. Тем знаменательнее, что эта вставка появилась скорее всего в результате обращения писателя к черновой рукописи романа, где Базаров еще не произносил пугающих Аркадия речей и не выступал в роли шута горохового перед мужиками. Это и многое другое было вписано уже в беловой рукописи.

«Положа руку на сердце, я не чувствую себя виновным перед Базаровым и не мог придать ему ненужной сладости. (...) Штука была бы не важная представить его — идеалом; а сделать его волком и все-таки оправдать его — это было трудно» — так сразу после публикации «Отцов и детей» сформулировал Тургенев в письме к Герцену ту главную творческую задачу, которая стояла перед ним в романе (Письма, 5, 50). Однако изучение черновой рукописи показывает, что на ранней стадии работы над «Отцами и детьми» эта задача осознавалась писателем существенно по-иному. Самый конфликт, положенный в основание романа и обозначенный уже в его названии, едва ли не вступал в противоречие со столь жестко заявленной Тургеневым позицией в отношении главного героя. Это противоречие разрешалось в черновой рукописи романа, которая дает возможность увидеть, как последователен был Тургенев в своей решимости не «рассыропиться» перед Базаровым, а практически это означало не дать «рассыропиться» и самому Базарову. И он не «рассыропился» даже и тогда, когда Аркадий бросился к нему на шею со слезами: «Что значит молодость! — произнес спокойно Базаров» (Соч., 7, 170). А в черновой рукописи этому «спокойно» предшествовали три последовательно отвергнутых эмоционально окрашенных варианта: *а.* не без напряжения *б.* не без некоторого умиления *в.* не без чувства.

Работа Тургенева над образом Базарова в черновой рукописи, вероятно, один из самых особо значимых этапов в создании романа. Подготовительные материалы к «Отцам и детям» завершались пронумерованным списком коротких записей, объединенных писателем заголовком: «Разные отдельные замечания и мысли, какие придут мне в голову по поводу повести». Здесь под последним 42-м номером вписано: «Не желайте никогда ни сами сказать, ни услышать последнего слова» (Соч., 12, 576). Это о Базарове, а точнее, о тех творческих принципах, на которых основывался Тургенев, создавая этот образ в черновой рукописи. Если в беловой рукописи Базаров декларирует свои нигилистические воззрения, произнося такие, к примеру, речи, как о необходимости Ситниковых или о клевете, то в черновой психологический рисунок его образа совершенствовался в сторону все большей его замкнутости, недосказанности.

На обращенный к нему настойчивый призыв Одинцовой быть откровенным с ней Базаров отвечает: «...разве человек всегда может громко сказать все, что в нем „происходит“?» (Соч., 7, 97). А в черновой рукописи остался и еще один фрагмент этого диалога: «Для того, чтобы решиться на откровенность, глухо проговорил Базаров, нужно быть уверенным в сочувствии...» У Базарова нет этой уверенности в сочувствии к себе со стороны кого бы то ни было в романе, и Тургенев стремится к максимальному лаконизму душевных проявлений его трагически одинокой натуры. Вспомнив по дороге в имение Одинцовой, что сегодня — день его ангела, Базаров обращается к Аркадию: «Сегодня меня дома ждут, — прибавил он, понизив голос... — Ну, подождут, что за важность!» (Соч., 7, 75). А между тем в черновой рукописи перед: «Ну, подождут...» было вписано над строкой и зачеркнуто: «и задумался на минутку и тотчас же встрепе-

нулся». Тургенев отказался от этой авторской ремарки, полагая, видимо, что она уже есть в словах «понижив голос» и в многоточии.¹⁷

Но как бы такого рода недосказанность образа главного героя романа ни входила в творческие намерения Тургенева, как ни отвечала она его собственному критическому отношению к Базарову, на чем впоследствии он настаивал (Соч., 11, 91), тем не менее психологическая сложность создаваемого типа все-таки побуждала писателя, пользуясь правом автора, «вступаться» иногда за Базарова. Так, в XXV главе романа, после слов Базарова о том, как он должен был объяснить Аркадию свой неожиданный приезд в имение Одинцовой, если бы «не почитал бесполезную ложь — глупостью» (Соч., 7, 160), Тургенев на полях черновой рукописи в скобках сделал поясняющую вставку: «(Мы знаем, что Б(азаро)в никогда не лгал, но теперь представлял себя хуже чем он суть на самом деле)». Тургенев отказался от этого разъяснения в окончательном тексте романа, полагая, видимо, что и здесь читатель сам должен понять, соответствовали ли слова Базарова тому, что он делал и думал в действительности. Тем более что подобные проявления его природы, когда свои истинные чувства он прятал под оболочку резкого, а порой и грубого или иронического слова, в романе многократны. И в этой связи сделанная Тургеневым на полях черновой рукописи вставка могла бы показаться по меньшей мере нарочитой. Однако ее появление в конце романа свидетельствовало о сомнениях писателя относительно неопределенности созданного им образа, превосходящая ту капитальную правку, которой подвергся Базаров уже в белой рукописи.

Черновая рукопись «Отцов и детей» — это множество больших и малых сюжетов, текстологических, историко-литературных, биографических.¹⁸ Это и мощный импульс, и великое подспорье в изучении поэтики Тургенева, его мастерства романиста, а он, по определению Генри Джеймса, был «романистом из романистов и романистом для романистов — писателем, художественное воздействие которого в литературе не только неопределимо, но и неистребимо».¹⁹

Свою статью «По поводу „Отцов и детей“» Тургенев закончил просьбой, обращенной к молодым литераторам: «Берегите наш язык, наш прекрасный русский язык, этот клад, это достояние, переданное нам нашими предшественниками, в челе которых блистает опять-таки Пушкин! Обращайтесь почтительно с этим могущественным орудием; в руках умелых оно в состоянии совершать чудеса!» (Соч., 11, 96). Писатель, по-видимому, действовал по внутреннему побуждению и зову своей художественной природы, которая и совершила одно из таких чудес, и самый процесс этого свершения остался запечатленным в черновой рукописи его великого романа.

¹⁷ Подробнее о подобного рода правке в черновой рукописи «Отцов и детей», в результате которой образ Базарова обретал своеобразный подтекст, см.: Никитина Н. С. Свидетельствует рукопись... // Русская речь. 1991. № 2. С. 13—20.

¹⁸ Так, всего лишь незначительная поправка в первой строке черновой рукописи, уточняющая дату начала действия романа, обращает нас к реалиям личным и творческим взаимоотношений Тургенева с Герценом, существенно проясняя самые истоки замысла «Отцов и детей». Подробнее см.: Наше наследие. 1990. № 3. С. 58.

¹⁹ Джеймс Генри. Иван Тургенев. С. 526.

© ИРИНА ЗОГРАБ (Новая Зеландия)

**РЕДАКТОРСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО
В ЖУРНАЛЕ «ГРАЖДАНИН»
И РЕЛИГИОЗНО-ПРАВСТВЕННЫЙ КОНТЕКСТ
«БРАТЬЕВ КАРАМАЗОВЫХ»
(К ИСТОРИИ СОЗДАНИЯ РОМАНА)**

Посвящается памяти Г. М. Фридлендера

О жизни и творчестве Достоевского, вероятно, написано больше, чем о жизни и творчестве какого бы то ни было русского писателя; тем не менее одна область его деятельности остается сравнительно малоисследованной, а именно его журналистское и редакторское наследие. Будучи романистом и повествователем, т. е. создателем художественных произведений, Достоевский на различных этапах жизни являлся также серьезным и преданным своему делу профессиональным журналистом, фельетонистом, обозревателем, публицистом, совместным редактором и ответственным редактором. Его редакторская работа в еженедельном литературно-общественном газете-журнале «Гражданин» (владельцем и издателем которого был князь Владимир Петрович Мещерский), продолжавшаяся с января 1873-го по 22 апреля 1874 года, представляет собой одну из таких важных, хотя и малоисследованных областей. Важность ее изучения состоит в том, что оно освещает по-новому один из ключевых этапов эволюции воззрений Достоевского и его становления как художника-мыслителя. Изучение «Гражданина» является ценнейшим руководством в прочтении его последующих художественных произведений. Это касается особенно последнего этапа его творческой эволюции и движения к жанру «романа-универс» (термин академика Г. М. Фридлендера) — «Братьев Карамазовых».¹

Страницы «Гражданина» несут на себе следы пера Достоевского, свидетельствующие о степени повседневного участия писателя в редакторской работе. Сравнение «Гражданина» за 1873 год, редактируемого Достоевским, с «Гражданином» за 1872 год под редакцией Г. К. Градовского обнаруживает чрезвычайную тщательность редакторской работы писателя. Сотрудник и впоследствии биограф Достоевского критик Н. Н. Страхов оставил свидетельство о том, насколько предан был Достоевский своим редакторским обязанностям: «Читатели, которые вздумают перечитать „Гражданин“ за этот год, тотчас увидят, как много старания и труда положено было на журнал его редакторством. Заботливость была величайшая».² Изучение страниц «Гражданина» освещает также определенное

¹ См.: Фридлендер Г. М. 1) От «Подростка» к «Братьям Карамазовым» // Dostoyevsky Studies. 1986. Vol. 7. P. 3—10; 2) Достоевский и мировая литература. Л., 1985.

² Страхов Н. Н. Воспоминания о Федоре Михайловиче Достоевском // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. СПб., 1883. Т. 1. С. 299.

движение мыслей Достоевского, навеянных господствующим общественно-идеологическим настроением и социальными и философскими вопросами того времени. Страхов упоминает, что рубрика Достоевского «Дневник писателя», появившаяся на страницах «Гражданина», давала ему «возможность высказывать в совершенно вольной форме те мысли, которые постоянно в нем кипели и были возбуждены его всегдашним пристальным вниманием к совершающейся вокруг него жизни».³ В то же самое время направление воззрений Достоевского часто резко противоречило расхожим вкусам и мнениям петербургской публики, являясь очевидным протестом против господствующих умственных течений. Но не только «Дневник писателя» отражал мысли, интересы и заботы, которыми жил Достоевский в то время, но и его редакторская работа в контексте этого петербургского журнала в целом. Страницы «Гражданина» дают возможность яснее увидеть то, в каком направлении эти интересы развивались и что в них становилось преобладающим, какие виды и формы они принимали, когда претворялись в его творчестве, и как они в конечном счете получали свое художественное воплощение.

Обстоятельства, ввиду которых «Гражданин» продолжает оставаться более или менее на периферии исследований, не так просто установить, хотя в какой-то степени это можно объяснить тем, что номера газеты-журнала, редактируемые Достоевским, отсутствуют во всех ведущих библиотеках Запада. К тому же в прежней политической атмосфере СССР изучение «Гражданина» не привлекало советских исследователей из-за реакционной монархистской публицистики и общественно-политических взглядов издателя, князя Мещерского.⁴ За последние несколько лет это очевидное невнимание было отчасти преодолено,⁵ хотя тут еще, однако, остается довольно много неизученного материала, нуждающегося в полной оценке и объяснении. Достаточно привести в пример серию статей, напечатанных в «Гражданине» и связанных с приездом в Россию декана Вестминстерского аббатства епископа Артура П. Стенли (1815—1881) в начале 1874 года.

Цель настоящей статьи — доказать, что генезис некоторых ведущих тем и образов «Братьев Карамазовых» прослеживается на основе серии статей «Гражданина», посвященных этому визиту или связанных с ним.

Прежде чем приступить к изучению вышеупомянутого материала, небесполезно было бы освежить в памяти некоторые из основных принципов и исходных пунктов, принимать во внимание которые стало обязательным, как только речь идет о Достоевском и его литературном творчестве. Один из таких принципов касается творческого процесса писателя, и здесь опять-таки изучение страниц «Гражданина» дает ни с чем не сравнимую возможность заглянуть в глубь этого процесса, который некоторые из русских критиков имеют обыкновение именовать «творческой лабораторией писателя».

³ Там же.

⁴ См.: Гроссман Л. Достоевский и правительственные круги 1870-х годов // Лит. наследство. 1934. Т. 15. С. 83—124; Виноградов В. Проблема авторства и теория стилей. М., 1961.

⁵ См. публикацию В. А. Викторovichа в кн.: Достоевский. Материалы и исследования. СПб., 1994. Т. 11. С. 311; Викторovich В. А. Достоевский и В. П. Мещерский // Русская литература. 1988. № 1. С. 205—216; Зограб, Irene. 1) Dostoevskii and British Social Philosophers // Dostoevskii and Britain / Edited by W. J. Leatherbarrow. Oxford; Providence, USA, 1995. P. 177—206; 2) Books reviewed in *Grazhdanin* during Dostoevsky's editorship (January 1873 to April 1874) // Dostoevsky Studies. 1983. Vol. 4. P. 125—138; 3) Turgenev as presented in the pages of *Grazhdanin* during F. M. Dostoevsky's editorship (from January 1873 to April 1874) // Slavica. 1986. XXIII. P. 153—180.

Другая область, заслуживающая упоминания, — это восприятие Достоевским Запада, в данном случае его восприятие английской протестантской, точнее, англиканской традиции.

Большинство материалов «Гражданина», отредактированных Достоевским, были научно прокомментированы в примечаниях к академическому изданию Полного собрания сочинений Достоевского в тридцати томах.⁶ Но, несмотря на полноту охвата материала академического издания и богатство содержащихся в нем комментариев, в нем, естественно, есть кое-какие упущения, наложившиеся, вероятно, историческими условиями времени издания. В частности, это касается материала, представляющего редакторскую работу Достоевского в «Гражданине», а также параллели между этим материалом и последующими художественными произведениями писателя. Так, например, если читатель захочет отыскать имя декана Вестминстерского аббатства Артура П. Стенли в указателе к академическому изданию, то окажется, что это имя туда не включено.

В настоящей работе не ставится целью осветить исчерпывающе полно параллели и связи между определенными материалами в «Гражданине» и более поздними художественными текстами Достоевского в контексте новейшей литературно-критической теории. Задачей здесь является — определить в предварительном порядке документальное отражение одного из моментов таких связей, оставляя на потом истолкование вопроса: каким образом тексты Достоевского используют эти «голоса» его предшественников.

* * *

Итак, некоторые литературные критики отмечают склонность Достоевского касаться на страницах создаваемых им произведений тех или иных аспектов текущей действительности, нарождающихся идей, чаяний своего времени, ставя все это в контекст более широкой перспективы христианского идеала, что является принципом его художественной композиции. Иногда такие связи прослеживаются (через посредство черновых набросков и записей Достоевского) вплоть до материалов из периодической печати и литературы того времени (ибо, кроме того что Достоевский был журналистом, он был еще и внимательным читателем газет). В отдельных случаях это могут быть намеки на противоборствующие идеи культурной среды той эпохи. «Идеи носятся в воздухе», «идеи летают в воздухе» — так Достоевский говорит об этом. Писатель перерабатывает этот материал, с тем чтобы он отвечал конкретной художественной цели, пропуская его через призму своего собственного неповторимого сознания. Ученые сделали свои комментарии, касаясь этой стороны творческого процесса, тем самым бросив свет на самую природу его творческой интуиции, на внутренне присущий его композициям полифонический характер.⁷ Они смогли показать то, как первоначальный импульс идеи или

⁶ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972—1990. Т. 15. С. 393—619; Т. 21. С. 359—544. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

⁷ См., например: Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963; Catteau J. La Création littéraire chez Dostoïevski. Paris, 1978; Jackson R. L. Dostoevsky's Quest for Form: A Study of his Philosophy of Art. New Haven, 1966; Jones M. Dostoyevsky after Bakhtin. Readings in Dostoyevsky's Fantastic Realism. Cambridge, 1990; Peace R. Dostoyevsky: An Examination of the Major Novels. Cambridge, 1971; Долинин А. С. Последние романы Достоевского. М.; Л., 1963. Долинин пишет: «Как Достоевский властно распоряжается заимствованными картинками, перестраивает их своим художественным методом, по своей идеологии, и они становятся органическими частями в системе его собственных образов» (С. 182).

образа, возникающий в публицистском или литературном контексте, преобразуется и «переосознается» Достоевским на совершенно новый лад.⁸ В ходе этого процесса импульс приобретает новое измерение и глубину, одухотворяя свой новый контекст многоярусным содержанием. Помимо привлечения своих повседневных размышлений о текущих событиях и общественной жизни в целом, Достоевский черпает вдохновение из «жизненных источников» — тех, которые взяты из его собственного опыта, или тех, которые вызваны к жизни лицами, знакомыми ему непосредственно или по рассказам других людей.

«Братья Карамазовы» в большей степени, чем какой-либо другой из романов Достоевского, представляет собою синтез образов, идей, эпизодов и реминисценций, почерпнутых из разнообразных источников, как-то: публицистические, литературные, библейские, фольклорные, автобиографические или «житейские».⁹ По замечанию одного из критиков, «„Братья Карамазовы“ написаны „на полях других книг“ (...) Во многих отношениях это более или менее непосредственная реакция на хорошо известные произведения русской и, в особенности, *мировой литературы* (курсив мой. — И. З.). В довершение роман содержит очень большое количество случайных литературных цитат».¹⁰

Что касается вопроса критики Достоевским Запада, а также приписываемых ему «национализма» и позднего «панславизма», то уместно заметить, что взаимоотношения между автором и текстом таковы, что они исключают перенос авторской идеологической концепции на его художественный текст — если, конечно, стать на точку зрения, что Достоевский в самом деле вполне разделял позицию противников Запада.

Хотя «Братья Карамазовы» и являются, по-видимому, самым народным и национальным произведением Достоевского по своему контексту и смыслу, это в то же самое время его наиболее универсальный роман: несмотря на его «русский» характер, он многозначен и важен с точки зрения своего воздействия на нерусских читателей. Множество содержащихся в романе отголосков того, что пришло с Запада, может стать аргументом в пользу таких его качеств, как универсальная самопричастность и соотнесенность. Есть нечто, что свидетельствует в пользу утверждения: Достоевский намеренно принял за создание романа, значимого как на национальном, так и на универсальном уровне. Данный вопрос и его значение будут более подробно рассмотрены в соответствующей статье, здесь же довольно будет заметить, что в то время, когда писались «Братья Карамазовы», Достоевский верил в концепцию «великой всеобщей гармонии», как он выразился позднее в своей речи о Пушкине, где говорилось

⁸ Волгин И. Последний год Достоевского. М., 1986. С. 250—253; *Belknap R.* The Genesis of the Brothers Karamazov: The Aesthetics, Ideology and Psychology of Making a Text. Evanston, Illinois, 1990; *Leatherbarrow W. J.* Fyodor Dostoyevsky: The Brothers Karamazov. Cambridge, 1992; *Tompson D. O.* The Brothers Karamazov and the Poetics of Memory. Cambridge, 1991.

⁹ Что касается синтеза, то можно было бы указать на замечание Ричарда Писа: «Роман „Братья Карамазовы“ называют великим синтезом всего творчества Достоевского: в подобной точке зрения много правды (...) этот элемент синтеза так силен, что он даже содержит синтез самого себя...» (*Peace R.* Op. cit. P. 298—299). См также: *Thompson D.* Op. cit.

¹⁰ *Terras V. A* Karamazov Companion. Commentary on the Genesis, Language and Style of Dostoyevsky's Novel. Madison, Wisconsin, 1981. P. 13. Фридлиндер замечает, что «роман-универс „Братья Карамазовы“ на тему о сиюминутной „текущей“ действительности сближается по проблематике с трагедиями Эсхила и Софокла, с „Гамлетом“ и „Королем Лиром“, с „Разбойниками“ Шиллера и „Фаустом“ Гете, с библейской „Книгой Иова“, средневековыми мираклями и древнерусскими житиями, философской исторической повестью Вольтера. Этой всеобъемлющей проблематике романа-универса соответствует его стилистическая многоплановость».

не только об особых качествах и достижениях Пушкина, но также (опосредованно) и о том, к чему сам Достоевский стремился в своем творчестве.¹¹ Упоминание Достоевским пушкинской «всемирной отзывчивости» также является отражением собственной всемирной отзывчивости Достоевского. Перевоплощение духа Пушкина в дух чужих народов, его пророческая сила, которая составляет «национальную русскую силу», — это также отголосок собственной восприимчивости и пророческой силы Достоевского. «Ибо что такое сила духа русской народности как не стремление ее в конечных целях своих ко всемирности и всечеловечности? (...) Да, назначение русского человека есть бесспорно всеевропейское и всемирное. Стать настоящим русским, стать вполне русским, может быть и значит только (в конце концов, это подчеркните) стать братом всех людей, всечеловеком, если хотите... Ко всечеловеческому братскому единению сердце русское, может быть, изо всех народов наиболее предназначено...» (26, 126—147).

Интерес Достоевского к судьбе России, очевидно, углубился в период его издательской работы в «Гражданине». Такова уж была его предрасположенность к изучению процессов, лежащих в глубине «подробностей текущего», по мере того как история разворачивается (29, кн. 2, 77—79). Это было время, когда он начал писать уже упомянутые обозрения «Дневник писателя», а также «Иностранные события» и, кроме того, давать материалы в рубрики «Из текущей жизни», «Ералаш» и «Последняя страничка». На страницах «Гражданина» находят свое отражение эти интересы Достоевского, его стремление обрисовать лучшее и наиболее значительное из того, что Россия унаследовала от Западной Европы, так же как и ее собственные национальные традиции. Согласно его взглядам, эти два потока должны будут слиться и породить настоящего «вполне русского» «всечеловека», «брата всех людей» (26, 146—147).

Новейшие российские исследования по вопросу журналистской и публицистской деятельности Достоевского, в особенности последних лет его жизни, подтверждают эту точку зрения: «У Достоевского мы никогда не найдем какого-либо отрицания достижений Западной культуры. Его любовь, даже преклонение перед высочайшими проявлениями европейского духа является фактом, не требующим доказательств».¹² Западные исследователи также подчеркивают, что Достоевский был глубоко проникнут западной культурой.¹³

Некоторые из наиболее проникательных современников Достоевского отлично понимали его стремление сделать то, что он считал наивысшим и наилучшим как в русском, так и в европейском наследии, значимым для читателей на универсальном уровне. Один современник — Л. Е. Оболенский, редактор периодического издания «Мысль», писал: «Не пройдет и десятка лет, как произведения Достоевского станут известны всему миру, потрясут до глубины души чуждых нам народов, будут изучаться

¹¹ Ричард Пис замечает в своей работе: «...Достоевский в одно и то же время очень узко-местный и, вне сомнения, космополитичный: он воплощает тот самый парадокс, который, по его утверждению, он сам находил в А. С. Пушкине — быть самым русским из писателей и тем не менее самым всемирным» (*Peace R. Op. cit.* P. 304—305).

¹² Волгин И. Указ. соч. С. 363.

¹³ Terras V. *Op. cit.* P. 77; Linner S. Starets Zosima in «The Brothers Karamazov»: A Study in the Mimesis of Virtue. Stockholm, 1975; Gibson A. B. *The Religion of Dostoyevsky*. Philadelphia, 1974; Ward B. K. *Dostoyevsky's Critique of the West*. Waterloo, Ontario, 1986; *Leatherbarrow W. J. Op. cit.*

в течение веков... Верим не только в это, но и в то, что Европа даже раньше нас поймет и оценит его произведения, да и нам объяснит».¹⁴

Философ Владимир Соловьев, очень близкий Достоевскому в последние годы его жизни, сделал попытку доказать, что национализм Достоевского был преувеличен и неверно понят читателями, включая концепцию лучших типов русских, олицетворяющих универсальный элемент и братство всех людей: «В том общественном идеале... которому верил Достоевский, главным было его религиозно-нравственное, а не национальное значение. (...) Обладание истиной не может составлять привилегии народа, так же как оно не может быть привилегией отдельной личности. Истина может быть только *вселенской*, и от народа требуется подвиг служения этой вселенской истине, хотя бы, и даже *непрерывно*, с пожертвованием своего национального эгоизма. И народ должен оправдать себя перед вселенской правдой, и народ должен положить душу свою, если хочет спасти ее».¹⁵

Это подводит нас к основной теме, а именно к тому, что отбор Достоевским статей для публикации в «Гражданине» отражал вышеупомянутые взгляды. При отборе и подаче материала для публикации принимались во внимание и западноевропейские источники (в данном случае английские), в том числе церковные и религиозные. Часть этого материала, предназначенного для читательского круга, позднее была использована Достоевским для романов, в которых то, что взято из иностранных источников, переплетается с тем, что взято из источников русских. Эти взаимовлияния и взаимослияния можно проследить в действии, рассмотрев внимательно серии упомянутых статей, связанных с визитом в Россию декана Вестминстерского аббатства Артура Стенли. «Гражданин» был, очевидно, единственной газетой, полностью напечатавшей серии проповедей, прочитанных деканом Стенли, а также обзорную статью по поводу его книги о Восточной церкви, равно как и подробные отчеты о произнесенных им речах и его деятельности в целом. Имеется много соответствий между этими материалами и «Братями Карамазовыми» Достоевского — начать с того, что создание Достоевским образа старца Зосимы, о котором обыкновенно говорится, что-де он был создан на основе источников, совершенно русских по своей сути и происхождению, является одним из таких элементов. Старец Зосима с его «беседами и поучениями» — «идея-образ» чистого, идеального христианина. В письмах Соболевскому Достоевский говорит о своем замысле: «Если удастся, то сделаю дело хорошее: *заставляю сознаться*, что чистый, идеальный христианин — дело не отвлеченное, а образно реальное, возможное, воочию предстоящее», и что оно «не только как идеал справедливо, но и как действительность справедливо» (30, кн. 1, 68, 102).

Зосима есть отражение идеала Достоевского — будущего всемирного человека, представляющего всеобъемлющую человечность и братскую тоску по товариществу людей. В своих учениях старец взывает к общественному идеалу братства и нравственному самоотречению. Он олицетворяет собой действенную любовь, чувство радости и ответственности каждого за всех и за все. Он несет ответственность за духовное возрождение Алеши Карамазова, его прозрение (14, 325—328). Толкование Зосимой притчи о

¹⁴ Мысль. 1881. Февр. С. 228. Интересен принадлежащий Оболенскому малоизвестный и заслуживающий дальнейшего изучения некролог Достоевского.

¹⁵ Соловьев В. С. Три речи в память Достоевского // О Достоевском: Творчество Достоевского в русской мысли 1881—1931 годов. М., 1990. С. 40—41.

Иосифе и братьях в Книге Бытия с ее упором на семейные узы и звучащим в ней воззванием к любви и долгу — вот что является смысловой основой «Братьев Карамазовых» (14, 266).¹⁶

И все эти идеи и темы с их индивидуальным толкованием можно найти в проповедях Стенли, напечатанных в газете «Гражданин». Это наводит на мысль, что они могли послужить Достоевскому первым толчком к преобразованию и к «переосмысливанию» этих идей и тем в контексте его последнего романа.

Обратимся теперь к визиту декана Стенли в Россию и освещению этого визита на страницах «Гражданина».

Декан Стенли в России

Декан Стенли в сопровождении супруги, леди Августы, приехал в Россию в пятницу 4(16) января 1874 года для отправления английского обряда венчания Герцога Эдинбургского и цесаревны Марии, дочери Александра II. Он делал это по поручению королевы Виктории, и леди Августа должна была присутствовать как одна из дам королевы.¹⁷ Во время пребывания в России, которое завершилось вечером во вторник 5(17) февраля, настоятель Стенли произнес ряд проповедей, выступал с речами и присутствовал на многих официальных торжествах в городах Санкт-Петербурге и Москве.

«Гражданин», очевидно, единственная из газет запросившая письменные экземпляры проповедей Стенли на английском языке и сделавшая их перевод на русский язык в целях опубликования.

В воскресенье 6(18) января, в 4 часа дня, Стенли начал богослужение в английской церкви. В дальнейшем он писал об этом своей сестре Мэри: «Я проповедовал о свадебном пиршестве в Кане, и это было не только Евангелие дня по новому стилю, но и вторая заповедь Богоявления старого стиля. Никто из августейшей семьи, кроме нескольких придворных, там не присутствовал; проповедь оказала сильное воздействие на присутствующих. Принц Уэльский написал очень любезную записку, попросив, чтобы она могла быть напечатана...»¹⁸ В другом письме (от 9(21) января) он сообщал ей, что одолжил единственный имевшийся экземпляр проповеди одному человеку. Нетрудно предположить, что это должен был быть экземпляр, легший в основу перевода на русский язык, появившегося в «Гражданине».

Основная часть этой проповеди была опубликована в № 2 «Гражданина» от 14 января и помещена на почетном месте в газете сразу же вслед за несколькими официальными новостями относительно монаршего бракосочетания. Она предварялась следующими словами, очевидно написанными редактором, Достоевским: «Получив позволение от почтенного проповедника напечатать в переводе его проповедь, мы поместим ее в следующем № нашего издания. Сегодня же передаем только ее содержание и приводим некоторые из нее места. Текстом своей беседы проповедник избрал слово из Евангелия Иоанна о браке в Кане Галилейской. Событие это проповедник рассматривает с двух сторон, во-первых, как проявление

¹⁶ См.: *Neuhauser R.* «The Brothers Karamazov». A Contemporary Reading of Book VI, «A Russian Monk» // *Dostoevsky Studies*. 1986. Vol. 7. P. 135—151; *Ветловская В.* Поэтика романа «Братья Карамазовы». Л., 1977.

¹⁷ *The Life and Correspondence of Arthur Penrhyn Stanley, D. D. Late Dean of Westminster*, by Rowland E. Prothero, and Very Rev. G. G. Bradley. London, 1894. Vol. 2. P. 425.

¹⁸ *Ibid.* P. 428.

славы Божией, во-вторых, в его особенном применении к настоящим обстоятельствам».¹⁹ В том же самом номере «Гражданина» в разделе «Петербургское обозрение» дается описание английской службы с перечислением присутствовавших лиц королевского звания из англичан, а также других членов конгрегации («множество лиц из англичан и русских»). Особо отмечено, что проповедь публикуется в газете «Гражданин». В завершение говорилось о декане Стенли, давалось описание его внешности, личности и заслуг.

Проповедь была опубликована в ее полном виде в № 3 «Гражданина» от 21 января (с. 78—81). Ее предваряла статья, где говорилось о том, как совершаются английские обряды бракосочетания в англиканской церкви (с. 77—78). В других разделах говорилось о свадебной церемонии и «иностранных гостях», в том числе Стенли (с. 69—71). В следующем номере «Гражданина» (№ 4) печатались известия о деятельности королевской свиты, включая «иностранных гостей» в Москве (с. 99—103).

Большая статья-обозрение о книге Стенли «Лекции по истории восточной церкви» (1861) появилась в № 5 «Гражданина» от 4 февраля (с. 138—141). В дополнение к ней там был помещен отчет о собрании, организованном Обществом любителей духовного просвещения в Санкт-Петербурге 31 января (12 февраля) в честь Стенли. Собрание открывалось речью К. П. Победоносцева и завершалось ответной речью Стенли (с. 132—134). Есть основания предполагать, что Достоевский присутствовал на этом собрании. Последняя проповедь декана, прочитанная им в России в английской церкви в воскресенье 3(15) февраля, была упомянута в «Гражданине» № 7 от 8 февраля (с. 190—192).

Несколько недель спустя в «Гражданине» № 12 от 25 марта появился полный текст проповеди, которую декан Стенли произнес в Собственной часовне Виндзорского замка 8 марта 1874 года в воскресный день после прибытия их королевских высочеств в Англию. Проповедь называлась «Христианское поручительство», проповедник брал за основу Книгу Бытия, главу 43, стих 9: «Я отвечаю за него, требуй его из моих рук. Если я не приведу его к тебе, то пусть останусь виновным перед тобой на всю жизнь» (с. 348—350). Проповедь и речи были, вероятно, переведены с английского языка на русский К. Победоносцевым, который в то время регулярно давал материалы в «Гражданин». В письме от 28 декабря 1873 года, адресованном Достоевскому, Победоносцев сетует, что князь Мещерский, владелец «Гражданина», «умолял» его выручить с заметками-новостями для раздела «Петербургское обозрение» о прибытии Герцога Эдинбургского.²⁰

По-видимому, более ни одна из газет Санкт-Петербурга и Москвы не публиковала проповедей Стенли, хотя впоследствии некоторые газеты, например ежедневная газета «Голос», начали перепечатку сообщений о Стенли из «Гражданина», называя его в качестве источника («как сообщает „Гражданин“»). «Голос» перепечатал фрагмент из последней проповеди — «Христианское поручительство» — в выпуске № 86 от 27 марта (8 апреля) 1874 года.

Ввиду полуофициального характера материала (он был связан с бракосочетанием особ императорского звания) Достоевский должен был редактировать проповеди Стенли очень внимательно и предварять их выне-

¹⁹ Гражданин. 1874. № 2. 14 янв. С. 37.

²⁰ Гроссман Л. Достоевский и правительственные круги 1870-х годов // Лит. наследство. 1934. Т. 15. С. 129.

сение на суд читателей в довольно-таки официальном духе. Их содержание, особенно «Каны Галилейской» — первой из проповедей Стенли, дважды опубликованной, очевидно, запечатлелось в его мыслях. Имеется ряд параллелей между толкованием Стенли и тем, как Достоевский использует тот же фрагмент из Евангелия по Иоанну в «Братьях Карамазовых» (кн. VII, гл. IV). Этот фрагмент никак не был помечен в принадлежавшем самому Достоевскому экземпляре Евангелия, которым он владел с 1850 года.²¹

Кана Галилейская

В оригинальной английской версии своей проповеди Стенли предваряет текст из Священного писания словами о том, что он читается «сегодня на день Богоявления (по старому стилю)» и что «он будет прочтен и во всех церквах Англии, как Евангелия второго Воскресения после Богоявления (по новому стилю)».²² Перевод на русский язык, первая версия которого была опубликована в «Гражданине» № 2, гласит, что этот текст является «проявлением славы Божией». Когда проповедь была опубликована во второй раз и полностью в «Гражданине» № 3, она была представлена как «событие, увенчавшее собою празднество Богоявления или Знамения Божией славы». Таким образом, в обоих случаях подчеркивается связь между ее текстом и празднеством Богоявления. И это, конечно же, есть тот контекст, в котором она используется Достоевским, а именно как фон Алешиного духовного возрождения и познания божественного духа (14, 325—328). В толковании текста Стенли придает особое значение тому, что это событие предвещало первое чудо Христово. И это чудо было сотворено по поводу радостного события: «Св. Евангелист, который передает нам все подробности этого события, говорит: Так положил Иисус начало чудесам в Кане Галилейской и явил славу Свою; и уверовали в него ученики Его». Стенли пространно описывает ликование: «...радовались они тою радостью, которую каждый должен чувствовать при виде радости других, в надежде на светлую будущность». Он упоминает о счастливом событии, об учениках, которые «особенно радовались тому, что учитель, так недавно ими признанный, пришел на праздник в родное селение», о всеобщем увеселении всех соседей и т. д. Далее Стенли приглашает своих слушателей проникнуть «во внутренний смысл этой прекрасной и патетической истории», подчеркивая радостный аспект, присущий христианству в целом: «Это был случай не горя или испытания, а чистой, невинной радости. Несомненно, Он по преимуществу был человеком горя и страдания, несомненно, что Он в особенном, частном смысле Утешитель безутешных, Отец сирот и всех тех, сердце которых с счастьем незнакомо.

Несомненно и то, что тень креста осеняла как самые высокие, так и самые простые Его подвиги и деяния. И этот-то крест и глубокая мысль о значении жизни и смерти и нам приносит утешение и опору как в

²¹ Kjetsaa G. Dostoevsky and his New Testament. Oslo; New Jersey, 1984. Тот факт, что это место не было помечено Достоевским в принадлежавшем ему экземпляре Евангелия, показывает, что данные стихи не были важны лично для него (в отличие от многих других мест, помеченных им), но что он мог помнить текст и воспользоваться им в процессе работы над «Братьями Карамазовыми».

²² The Marriage Feast. A Sermon preached in the Chapel of the British Factory at St. Petersburg by Arthur Penrhyn Stanley, D. D. Dean of Westminster on January 6th (18th) 1874, being the Sunday preceding the marriage of His Royal Highness the Duke of Edinburgh and Her Imperial Highness Grand Duchess Marie Alexandrovna. St. Petersburg, 1874.

счастливейшие, так и в самые тяжелые и печальные дни нашей жизни. Но подобно тому как в нашей обыденной жизни встречаются мгновения ничем неомрачаемого, полного счастья, так было и с ним... Особенная, высокая задача христианства призывает нас не только плакать с плачущими, но и радоваться с радующимися. Его жезл и палица ведут нас через горькую долину смерти, но не Он ли тоже приготовил нам трапезу среди земной пустыни, не Он ли наполняет через край наши чаши, не Он ли не оставляет нас своими милостями и щедротами во все дни нашей жизни. Ученики Иоанна Крестителя и фарисейские постились часто, Он же не постился, Он был как бы счастливый жених всех окружающих его. Его земная жизнь даже среди горя и страданий походила на непрерывный брачный пир. Дети брачного чертога не могли грустить и плакать пока жених был с ними.

Из этих радостных общественных собраний Он охотно, до самого конца земного Своего поприща, заимствовал лучшие картины и украшения своих речей, как-то: притчи о брачном пире, о брачной одежде, о наполненных чертогах царских. И что еще знаменательнее: торжественнейшее установление в Его Церкви, накануне самой Его смерти и страданий, является воспоминанием праздника, вечерней прощальной трапезы, на которой „возлюбив Своя сущие в мире до конца возлюбил их”.

Русский перевод приведенного выше отрывка в некоторых отношениях идет еще дальше, чем английский оригинал, прямо утверждая, что «особенная, высокая задача христианства призывает нас не только плакать с плачущими, но и радоваться с радующимися». Это подчеркивание радости очень сходно с тем, как Достоевский подчеркивает радость в «Братьях Карамазовых». Концепция радости составляет глубинный подтекст всей главы «Кана Галилейская». Когда Алеша вступает в келью старца Зосимы, в которой теперь стоит гроб его, и слышит отца Паисия, уединенно читавшего над гробом Евангелие, то Алеша, становясь на колени и начиная молиться пред гробом как пред святыней, испытывает радость, — радость, которая сияет в уме его и в сердце его. Слушая Евангелие от Иоанна, главу 2, стих 1—10, о браке в Кане Галилейской, Алеша с переполненной душой вспоминает: «...это Кана Галилейская, первое чудо... Ах, это чудо, ах, это милое чудо! Не горе, а радость людскую посетил Христос, в первый раз сотворяя чудо, радости людской помог... „Кто любит людей, тот и радость их любит...” Это повторял покойник поминутно, это одна из главнейших мыслей его была... Без радости жить нельзя, говорит Митя...» (14, 326). Алеша связывает идею радости со старцем Зосимой, его учениями, вспоминая, что радость являлась одним из его важнейших верований. Далее Алеша вспоминает о Мите, который приводил цитаты из «Оды к Радости» Шиллера.

Общеизвестно, что радость является лейтмотивом данной главы, подготовленным предыдущей главой — «Луковка». В приведенном выше отрывке радость упоминается несколько раз: «Она является лейтмотивом данной сцены, этой книги, и, возможно, всего романа в целом».²³

Помимо темы радости, декан Стенли также подчеркивает в своей проповеди «земную жизнь» Христа, его «общественное бытие» и обязанности. Он говорит об этой роли общественного служения Христа своим братьям как о выдающейся черте христианства: «Таким образом, я на несколько минут в настоящее праздничное время остановился на этой особенной стороне земной жизни Спасителя, потому что она служит удивительным

²³ Terras V. Op. cit. P. 274.

доказательством Божественного Его призвания, потому что она ярко обрисовывает то необыкновенное общественное положение, которое отличает Его земное поприще от поприщ основателей всех других вероисповеданий. Этот урок полезен для всех нас, для верующих столько же, как для неверующих, потому что он учит нас, что не только святая, ангельская, но даже Божественная жизнь может быть проведена среди увеселений и искушений мира сего, что столько же через радости, сколько через испытания Господь укрепляет наши характеры, смягчает наши сердца, просветляет наши умы, возвышает наши мысли. Оно научает нас, что самая религиозная жизнь есть жизнь тех, которые, неся всю тяжесть общественных обязанностей, устраивают счастье других и, наслаждаясь тем, что есть доброго и прекрасного на свете, умеют бороться против зла с твердою решимостью и с тем же сильным и праведным негодованием, которое выказывал в подобных случаях Спаситель».

Это понимание общественного положения Христа, по Стенли, каковое им воспринимается как идеальный пример, которому должен следовать каждый христианин, взяв на себя тяжесть общественных обязанностей и устраивая счастье других, очень близко концепции идеальной жизни во Христе по Достоевскому. Достоевский совершил свое известное принятие символа веры уже в 1854 году; это была вера в то, «что нет ничего прекраснее, глубже, симпатичнее, разумнее, мужественнее и совершеннее Христа...». Более того, если бы кто-нибудь ему доказал, что Христос вне истины, тогда бы ему «лучше хотелось бы оставаться со Христом, нежели с истиной» (28, кн. 1, 176). Позднее, в 1871 году, в своих набросках к «Бесам» Достоевский развивает дальше понимание воплощенного и осязаемого Святого Благовествования от Иоанна 1 : 14: «И слово стало плотью и обитало с нами, полное благодати и истины; и мы видели славу Его, славу как едиnorodного от Отца» (11, 112—113). Согласно Достоевскому, в этом лежит вся правда и все утешение рода человеческого. Позднее, в «Братьях Карамазовых», он старается показать скрытый смысл этой воплощенной веры в образах старца Зосимы и его ученика Алеши. Зосима — высшее достижение Достоевского в создании «положительно прекрасного типа», который олицетворяет собой посредника, «несущего святую благодать на землю».²⁴ Он служит Достоевскому средством для выражения его идей и идеалов по вопросам морали и религии. Жизнь и учения Зосимы, как они представлены Алешей в книге VI, предназначаются для того, чтобы служить опровержением доводов Ивана, отчаянного отрицателя и богоборца, особенно хорошо выраженных в его поэме «Великий Инквизитор» (см.: 30, кн. 1, 63).

Зосима — тот человек, который повелел Алеше «пребывать в миру», как учитель, в конечном итоге ответствен за все последствия этого решения (14, 328). В главе «Кана Галилейская» Алеша мало-помалу приходит к осознанию этого особого призвания посредством своего видения Зосимы, носителя божественной благодати. Глава завершается прозрением Алеши и обретением чувства единения со вселенной; он последовал своему призванию — идти стезей Христа и выйти в мирскую жизнь. Алешин выбор, сделанный в порыве добровольного самоотречения, также является выражением учения Зосимы о «действенной любви», принятия на себя ответ-

²⁴ Достоевский говорит о старце Зосиме как о «чистом, идеальном христианине» в письме к Н. А. Любимову от 11 июня 1879 года (30, кн. 1, 68). Концепция Зосимы как орудия милости Божьей на Земле разработана Робертом Л. Белкнапом (См.: *Belknap Robert. The Structure of «The Brothers Karamazov»*. The Hague; Mouton, 1967. P. 45—50, 87).

ственности за счастье других людей, а равно и за их грехи. Эти поучения, высказанные в беседах разного времени и по поводу различных ситуаций, записаны Алешей на память в рукописи, которая составляет книгу VI, главы II и III, разделы от (а) до (и) «Братьев Карамазовых». Как сказано в Алешиной рукописи, Зосима имел обыкновение увещевать своих слушателей, дабы те искали спасения, беря на себя ответственность и становясь ответчиками за все человеческие грехи: «Ибо знаете, милые, что каждый единый из нас виновен за всех и за все на земле несомненно, не только по общей мировой вине, а единолично каждый за всех людей и за всякого человека на сей земле. Сие сознание есть венец пути иноческого, да и всякого на земле человека» (14, 149, 275).

Концепция действенной любви и того, чтобы быть в ответе «за всех людей, за все и вся», как тому учил Зосима, тесно связана с концепцией Стенли «общественного служения» и несения бремени общественных обязанностей и устройства счастья других. Такова очень современная концепция, которая получила свое развитие в англиканской церкви и является новым толкованием Христа из Евангелий, о котором говорится, что «он ходил благотворя» (Деяния Святых Апостолов, 10 : 38). И она согласуется с убеждениями учителя Стенли доктора Томаса Арнольда из Рэгби, «который учил верить, что Богу можно служить честным трудом почти во всякой профессии».²⁵ Имя Арнольда также упоминалось на страницах «Гражданина», а школа в Рэгби, где Арнольд служил директором и наставником, являлась темой романа «Тома Брауна школьные дни», переведенного с английского, который был предоставлен всем подписчикам «Гражданина» за 1873 год и новым подписчикам за 1874 год «безвозмездно» как приложение к журналу «Гражданин». В контексте эволюции либерального англиканства это один из тех многих моментов, по которым и Стенли, и Арнольд, как считают, предвосхитили мышление двадцатого столетия. Подобные концепции — в том виде, как они выражены в проповеди Стенли, — могли оказать воздействие на Достоевского, тщательно редактировавшего эту проповедь на протяжении двух недель подряд и подготавливавшего ее для опубликования в двух номерах своей газеты. Некоторые подробности проповеди могли быть им также обсуждены с Победоносцевым — наиболее вероятным ее переводчиком. Победоносцев известен своим интересом к англиканской церкви и хорошим пониманием как этой церкви, так и Евангелий. Он был анонимным автором по крайней мере девяти статей о церкви в Англии, напечатанных в «Гражданине» в 1873 году, каковые Достоевский, в силу своих обязанностей, должен был редактировать.²⁶

По всей вероятности, в «Братьях Карамазовых» Алеше предназначалось быть отголоском роли Христа в его «общественном бытии», среди его «земной жизни». Алеша, безусловно, действует как посредник между различными персонажами романа, а равно и посредник, который на идеальном уровне примиряет Бога и человека. Его влияние должно будет простираться в будущее, так что время от времени повествователь, говоря о нем, называет его «главным, хотя и будущим героем» своего рассказа

²⁵ Woodward F. J. The Doctor's Disciples: A Study of Four Pupils of Arnold of Rugby. Oxford, 1954. P. 32—33.

²⁶ «Ирвисти в Лондоне. Деисты и унитарии в Лондоне» (№ 35); «Из Лондона» (№ 27); «К вопросу о воссоединении церквей» (№ 33); «Картина высшего воспитания. Автобиография Дж. Стюарта Милля» (№ 45); «Критика и библиография. Свобода, равенство и братство» (№ 35—37); «Противоречия в англиканской церкви» (№ 34); «В протестантских храмах» (№ 31); «Вестминстерское аббатство» (№ 32); «Воровский ужин» (№ 36).

(14, 297).²⁷ Скрытый смысл этого заключается в том, что полное воздействие учения Зосимы будет ощущаться когда-нибудь в будущем, при посредничестве его ученика Алеши. Это предвещает новый тип христианства, преобладающего в современном мире. Алеша олицетворяет тот тип религиозной жизни, который изображен Стенли, — жизни, прожитой среди наслаждений и искушений нашего мира, и которая тем не менее может в конечном счете остаться неодолимой для сил зла.

Есть и другие параллели между проповедью Стенли и последним романом Достоевского. То важное значение, которое Стенли придает роли детей в жизни Иисуса Христа, должно было вызвать в Достоевском отклик. И действительно, этот раздел проповеди в редакции Достоевского выделен в особый абзац — безусловно для того, чтобы подчеркнуть. В оригинальном английском тексте проповеди такое редакционное выделение отсутствует:

«А с каким радостным участием Он обращался с детьми, собиравшимися вокруг него. Он повелевал приносить к Себе веселых, невинных малюток. Он осуждал и даже укорял тех, которые возбраняли им приближаться к Нему. Он увещевал всех людей обратиться к той невинности, которая сияла на их простых личиках и в их светлых взорах. Своим внешним обращением и Своими действиями Он выказал Свое доброе к ним расположение; Он обнимал их, Он возлагал Свои руки на их головки, Он благословлял их Своим благодатным благословением; Он научает нас видеть в их чистых, невинных природах отражение неба, предчувствие рая. И от этих слов и действий, от духовного их смысла, учреждение брака заимствовало новые основы, новое освящение в истории человечества».

Достоевский также в своем «романе о детях» показывает Алешу, окруженного детьми: «Он с серьезным и важным видом обвел глазами все эти милые, светлые лица школьников, Илюшинных товарищей... Мальчики обступили его и тотчас устремили на него пристальные, ожидающие взгляды» (15, 194). Алеша примиряет мальчиков с Илюшей, являясь посредником и связующим звеном между ними. Отец Зосима тоже с любовью говорит о детях, и одно из его главных увещеваний было: «Деток любите особенно» (14, 289). В самом деле, об этом романе говорилось как о таком, который отражает «метафизику детства» Достоевского.²⁸ В своих примечаниях к роману Достоевский подчеркивает важность темы любви к детям; как говорил Зосима: «А коли захочешь Господу услужить, облаской ребеночка и помоги ему. Мало надо иной раз, очень мало, а навеки закинешь семя. (Горячее)» (15, 253—254). Концепция семени здесь имеет связь с эпиграфом романа, взятым из Иоанна (12 : 24): «Истинно, истинно, говорю вам: если пшеничное зерно, падши в землю, не умирает, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода».

Роль семьи — еще один предмет, волновавший Достоевского в последние годы его жизни и нашедший отражение как в его публицистике, так и в художественном творчестве. В своих примечаниях к «Братьям Карамазовым» он смотрит на семью как на «практическое начало любви» (15, 249). По поводу «родственных обязанностей» старец говорит следующее: «Это Бог дал родственников с тем, чтоб учиться на них любви» (15, 205). Но семья притом становилась более всеохватной: «Семейство расширяется, вступают и неродные, заткалось начало нового организма» (15, 249). Он уже изобразил «случайное семейство» в «Подростке», рассматривая

²⁷ Террас говорит: «Алеша представлен как человек будущего» (*Terras V. Op. cit. P. 59*).

²⁸ *Ibid. P. 62.*

«беспорядочную любовь и семейные отношения» в противовес семьям, изображенным у Толстого. В современном обществе нет основ, отсутствует руководящая нить поведения, считает Достоевский. В «Братьях Карамазовых» он изображает «нестройное семейство» (14, 30). Критики отмечают, что Достоевский был в то время глубоко озабочен видимым распадом семьи в России, и озабоченность эта нашла выражение в его письмах (29, кн. 2, 78).

Проповедь Стенли переходит в рассуждения о значении брака и семьи в обществе. И он тоже рассматривает семью как практическое основание любви: «Только тогда вы поймете какой смысл имеет слово: *счастливый дом!* *Счастливый дом* — не есть ли это подобие неба? Дом, где муж и жена, отец и мать, брат и сестра, дитя и родитель, каждый, идя своею собственною дорогою, помогает один другому идти вперед по трудному жизненному пути так, как не в силах это делать ни одно другое человеческое учреждение; ибо никто вне приюта нашего собственного дома не получает такой возможности делать добро своему ближнему; никто не получает способность так хорошо узнавать характер другого; нигде вы не имеете такого могучего двигателя устраивать счастье другого, как там, где вы призваны устроить счастье тех, которые кость от вашей кости и плоть от вашей плоти, тех, которых счастье и слава — ваше счастье и слава; тех, которых несчастье вас самих делает несчастным; тех, которые своим эгоизмом или своими пороками нас повергают во прах, и тех, которые, напротив, своею чистотою, правдивостью и энергиею возвышают нас до высоты нашего долга, до небес и до Бога».

Относительно первого чуда Христа, сотворенного при народе на брачном пиршестве в Кане Галилейской, Стенли пишет следующее: «Постановление христианского брака и благословение, заключающееся в христианской семье, были как бы достойны того, чтобы Христос освятил их первым Своим чудом. Они служат основой народов и церквей, они соль развращенного общества, которое без них распалось бы и уничтожилось! Они служат крепкими преградами против суеверия, с одной стороны, и безверия — с другой, ими Бог противодействует всепокоряющему господству материального мира и его суеты!»

Целый ряд мотивов, звучащих в проповеди Стенли, также обнаруживаются в Кане Галилейской, как ее толкует Достоевский. Это может быть и чистым совпадением, но тем не менее представляет интерес. Так, оба автора подчеркивают роль матери Иисуса Христа на брачном пиршестве. Оба преподносят образ Христа (у Достоевского — Алеша) как «жениха» — в буквальном и переносном смысле. У обоих в восприятии питья и еды содержится некая символика и мистика. У Достоевского эта символика прослеживается начиная с предшествующей главы «Луковка» и вплоть до вершинной метафоры небесного банкета, на который Алешу приводит Зосима, чтобы там приобщиться к празднику в честь вечной жизни. Вино также в конечном счете предполагает Кровь Нового Завета на Тайной вечере.²⁹ У Стенли говорится: «И что еще знаменательнее: торжественнейшее установление в его Церкви накануне самой Его смерти и страданий является воспоминанием праздника, вечерней прощальной трапезы, на которой, „возлюбив Своя сущия в мире до конца возлюби их”».

Те частицы хлеба, которых мы причащаемся во всех церквах в ознаменование святой прощальной Евхаристии, представляют как бы те самые

²⁹ Golubov A. Religious Imagery in Structure of «The Brothers Karamazov» in Russian and Slavic Literature (1700—1917) / Ed. R. Freeborn. Bloomington, Indiana, 1976. P. 113—136.

частицы хлеба, который сердце человека укрепляет, прозябая на роскошных полях Палестины, а капли вина, которое мы пьем из священного потира, напоминают то самое вино „веселящее сердце человека”, которым была переполнена чаша верхней горницы иерусалимской и то вино, которое лилось на брачном пире в Кане Галилейской; наше соединение вокруг священной трапезы есть продолжение нежного соединения и прощания с дорогими друзьями, братьями, сестрами и любимыми детьми, прообразом которых служит последняя вечерняя трапеза нашего Господа».

Другой мотив, общий для Стенли и для Достоевского, — мотив поста. Оба автора, кажется, воспринимают пост не по догмату. Христос, как указывает Стенли, никогда не постился; в свою очередь, Зосиму Достоевского поносят за непризнание поста и за то, что тот любит сласти.

Оба автора выделяют вечные атрибуты природы в обстановке Каны Галилейской, либо принимают ее за исток. Оба упоминают Крест в контексте подвигов Христа. Стенли говорит: «Несомненно, что сверх всех этих самых радостных увеселений и сверх Его самых обыденных занятий простиралась „тень Креста”». Перевод этого отрывка на русский язык звучит так: «Несомненно и то, что тень креста осеняла как самые высокие, так и самые простые Его подвиги и деяния». В «Братьях Карамазовых» Достоевский пишет: «...не для одного лишь великого страшного подвига своего сошел он тогда» (14, 326).

Христианское поручительство

Изучая проповедь Стенли о «Христианском поручительстве»,³⁰ произнесенную в Собственной часовне Виндзорского замка в воскресный день по прибытии герцога и новой герцогини Эдинбургской в Англию, мы обнаруживаем ряд знаменательных параллелей между этой проповедью и «Братьями Карамазовыми». Проповедь была переведена на русский язык и напечатана целиком в «Гражданине» № 12 и начиналась цитатой из Ветхого Завета (Книга Бытия 43 : 9): «Я отвечаю за него; требуй его из моих рук. Если я не приведу его к тебе, то пусть останусь виновным перед тобою на всю жизнь».

Выразив свое восхищение тем, как удивительно патриархальная, библейская притча разъясняет историю людей и народов, Стенли указывает на то, что в этих почти детских пастушеских притчах мы находим, помимо всех усложнений современной жизни, «отражение наших треволнений, наших привязанностей, наших споров и войн, видим столкновение характеров, смешение веры и силы, благородства и слабости, из которых слагается ткань нашей жизни». И это потому, что человеческая природа остается все та же — как во времена простых первобытных дней, так и в движении нынешнего тревожного века. Далее Стенли сосредоточивает внимание на одной такой истории из Библии — истории о Иосифе: «Как ярко рисует она привязанности и тревоги семейной жизни, горькие страдания разлуки, радость свидания, внезапность удивления, с которым мы переходим от старого, обычного своего кружка к сценам новым и вместе чуждым для нас. Шекспир никогда не написал ничего более драматического, Вордсворт более семейного, Вальтер Скотт более живого, как рассказ об исчезновении и появлении вновь Иосифа.

³⁰ Christian Suretyship. A Sermon Peached in the Private Chapel of Windsor castle, March 8, 1874, being the Sunday after the Arrival of Their Royal Highnesses, the Duke and Duchess of Edinburgh, by Arthur Penrhyn Stanley, D. D., Dean of Westminster. Printed by Command, London, 1874.

Эта повесть продолжительных треволнений сыновней, братской и отеческой любви с таинственной развязкой, приготовленной самим Провидением, которое из неожиданных событий и даже несчастий человеческого существования вызывает благословения во времена непредвиденные и невообразимые. Но здесь есть и особый урок истории, на котором я хочу остановиться. Это чувство взаимной ответственности, которое пробегает через все события, это те нити, которыми различные характеры и судьбы людей переплетены между собою. От судьбы Иосифа зависела судьба его старших братьев, от удивительных обстоятельств, приведших юного чужеземца в страну пирамид, на берега Нила, зависело прежде всего сохранение и наконец воспитание избранного народа. Углубляясь еще далее в подробности, мы увидим, что каждый член патриархальной семьи должен был разделить общее беспокойство, высказавшееся в великодушном восклицании Иуды, когда он от имени своих братьев взял на себя ответственность перед отцом за единственного оставшегося в живых сына от возлюбленной Рахили: „Я отвечаю за него; требуй его из моих рук. Если я не приведу его к тебе, то пусть останусь виновным перед тобою на всю жизнь”.

Вот начало, так часто подтверждаемое Библиею и опытом человеческой жизни, что человек отвечает за своего брата человека. Вот один из главных пунктов самого учения христианского, что Тот, Кто облек себя в нашу природу, подъял немощи наши, был тронут чувством скорбей наших, совершил наше спасение, отдав Себя за нас. Чувство, что другой заботится о нас, пробуждает в нас новое чувство самоуважения — новое стремление заслужить уважение того, кто нами уважаем.

В «Братьях Карамазовых» история Иосифа и его братьев пересказана старцем так, как она записана Алешей (14, 266). Зосима делает такое же вступление, как и Стенли, но указывает на ее неувядающую свежесть, особенно для детей. Поскольку в центре этой истории стоят братские и сыновние отношения, она связывается с семейством Карамазовых и тематической осью романа в целом — осью, вокруг которой вращаются все другие темы. Религиозный смысл истории становится важной частью подтекста всего романа. Широко распространенный взгляд состоит в том, что наиболее важный подтекст «Братьев Карамазовых» — это его подразумеваемое религиозное содержание.³¹

Стихи из Книги Бытия служат как иллюстрация некоторых наиболее глубоко прочувствованных верований Зосимы. Они выражают нравственный смысл, заложенный в романе, а именно что «всякий пред всеми за всех и за все виноват». Это непосредственный вариант слов из Книги Бытия (43 : 9), обращенных Иудой к своему отцу Иакову, которые послужили эпиграфом к проповеди Стенли. Одно и то же русское слово используется для обозначения «обвинения» и в Книге Бытия, и у Достоевского (в Книге Бытия: «останусь виновным перед тобою», в романе: «виноват»). В английском языке слово «blame» в Ветхом Завете («let me bear the blame for ever») передается как «responsible» («ответственен») в переводном тексте романа. Таким образом, в английском переводе связь между ним и Книгой Бытия делается менее явной.³² В романе слова эти первоначально произносятся умирающим братом Зосимы Маркелом; в дальнейшем они становятся символом веры Зосимы, который передает их далее Але-

³¹ Terras V. Op. cit. P. 96.

³² Об этой связи ничего не говорится ни в Полн. собр. соч., ни у Терраса в «А Karamazov Companion».

ше. Последний, в свою очередь, пытается внедрить эти слова — опосредованно, с помощью приведенного им примера — в сознание школьников. Таким образом, история Иосифа и его братьев служит отправным пунктом для ряда тем, которые получают развитие на протяжении романа. Как заметил по этому поводу один комментатор, «темы, прозвучавшие в истории Иосифа, как ее рассказал Зосима, находят свое отражение во всем дальнейшем ходе повествования».³³ В Ветхом Завете слова эти произносятся, как было отмечено выше, Иудой; согласно Новому Завету (Послание к Евреям, 7 : 14) Иуда — именно тот, от племени которого будет рожден Спаситель, «ибо известно, что Господь наш воссиял из колена Иудина, о котором Моисей ничего не сказал относительно священства».

История Иосифа и братьев по Достоевскому отклоняется от соответствующего места Книги Бытия. Целый ряд исследователей задавался вопросом о причине этого различия: «...история не только была парафразирована и цитирована (или, вернее, неверно цитирована), но ей также было дано Зосимой частное и нетрадиционное толкование».³⁴ Центральным звеном этого «нетрадиционного толкования» является то, что Зосима излагает о Иакове: «...изрекши на веки веков в заветании своем величайшее слово, вмещавшееся таинственно в кротком и боязливом сердце его во всю его жизнь, о том, что от рода его, от Иуды, выйдет великое чаяние мира, Примиритель и Спаситель его!» (14, 262). Данное пророчество не вошло в английскую версию Ветхого Завета, хотя на это и имеется ссылка в Новом Завете. И все-таки Достоевский мог взять его из русской Библии (Книга Бытия, 49 : 10), в которой говорится: «Не отойдет скипетр от Иуды и законодатель от чресл его, доколе не придет Примиритель, и Ему покорность народов».

Уже было отмечено, что смысл Божественного Провидения лежит в основе истолкования Достоевским истории из Книги Бытия, и не будь Иосиф продан в Египет, род потомков Иуды мог бы не пережить голодных лет. Зосиме библейские истории показывают, как каждая жизнь на Земле тесно вплетена в божественную схему и как каждый человек может принять участие в этом таинстве посредством действенной любви.

Точно так же в проповеди Стенли смысл Божественного вмешательства высвечивается в повествовании об исчезновении и новом появлении Иосифа: «Эта повесть продолжительных треволнений сыновней, братской и отеческой любви с таинственной развязкой, приготовленной самим Провидением, которое из неожиданных событий и даже несчастий человеческого существования вызывает благословения во времена непредвиденные и невообразимые (...) От судьбы Иосифа зависела судьба его старших братьев, от удивительных обстоятельств, приведших юного чужеземца в страну пирамид, на берега Нила, зависело прежде всего сохранение и, наконец, воспитание избранного народа». Как подчеркивает Стенли, «трикратно благословен всякий, кто, подобно Иосифу в Египте, становится отцом нового просвещения своего народа, спасителем своего века, как называли его египтяне. Трикратно счастлив тот, кто превращает племя рабов в племя людей свободных».

Стенли, а вслед за ним и Достоевский, считает, что мораль этой истории зиждется на чувстве «взаимной ответственности» и что человек отвечает за своего брата человека. Как и Достоевский, он считает, что такая

³³ Miller R. C. The biblical Story of Joseph in Dostoevsky's «The Brothers Karamazov» // Slavic Review. 1982. № 3. P. 660.

³⁴ Terras V. Op. cit. P. 250. См. также: Miller R. C. Op. cit.

мораль составляет «один из главных пунктов самого учения христианского». Для Стенли, как и для Достоевского, слова, сказанные Иудой отцу, приобретают еще более глубокий смысл применительно к современности и к будущему человечества.

Знаменательно, что Стенли прямо ссылается на «те нити, которыми различные характеры и судьбы людей переплетены между собою». Здесь есть сходство с фразеологией Достоевского в конце главы «Кана Галилейская», когда Алеша чувствует, «как будто нити ото всех этих бесчисленных миров Божиих сошлись разом в душе его, и она вся трепетала, „соприкасаясь мирам иным”» (14, 328). Алешино чувство единения с Вселенной сливается воедино с его чувством ответственности за его братьев людей (как это нарисовано в Книге Бытия), и он стремится душой простить всех и за все и просить прощения: «О! не себе, а за всех, за все и за вся». Стенли связывает это чувство взаимной ответственности людей с идеей их священного братства. Эта концепция является одной из наиболее значимых в романе Достоевского. Чувство братства питает «действенную любовь».

В своей проповеди Стенли рассматривает и другое начало в человеческой природе, совершенно противоположное чувству взаимной ответственности людей, а именно безразличие человека к своим собратьям, а также отсутствие милосердия (любви к ближнему). Он напоминает слушателям то, что впервые было услышано «из уст первого убийцы, Каина»: «Разве я сторож брату моему?» В «Братьях Карамазовых» Иван олицетворяет это безразличие и гордыню; он говорит Алеше, когда тот выражает озабоченность отношениями между их отцом и братом Дмитрием: «Да я-то тут что? Сторож я, что ли, моему брату Дмитрию? ...Каинов ответ Богу об убитом брате, а?» (14, 211). На свой вопрос о Дмитрии Алеша получает подобный же ответ от Смердякова в предыдущей главе, когда последний также говорит словами, близкими Каиновым: «Почему ж бы я мог быть известен про Дмитрия Федоровича; другое дело, кабы я при них сторожем состоял?..» (14, 206). «Таким образом, намечается еще одно звено, соединяющее Ивана и лакея», — замечает Террас.³⁵

Стенли дает недвусмысленный ответ на вопрос: «Разве я сторож брату моему?»: «Да, сын Адама, кто бы ты ни был, ты есть, ты должен быть сторожем брата своего — ты порука за него в глазах Бога, из твоих рук, по мере твоей близости, твоего родства с другим человеком, Судья потребует у тебя отчета в душе его. Если ты не проведешь его вперед в житейской борьбе, если ты не поддержишь его, если не ободришь его, ты будешь нести хулу навсегда. Если существуют какие-нибудь великодушные чувства и естественные привязанности, какая-нибудь сладость любви, какое-нибудь уважение к своему роду и родству, то мы будем болеть о ближнем, как Иосиф болел о своих братьях, отдадим себя в залог с опасностью самой жизни нашей, как Иуда, который боялся седые волосы отца своего свести с печалью в могилу».

Стенли и Достоевский рассматривают также проблему, которая вытекает из их восприятия истории Иосифа и братьев. Это роль примера в процессе возмужания и достижения способности самообладания и совершенства. Оба решают ее как на индивидуальном уровне, так и в рамках обществ и наций в целом. Зосима отмечает важность благого примера в процессе нравственного воспитания, поскольку многое в учении достигается через пример и память. «И что за слово Христово без примера?» —

³⁵ Terras V. Op. cit. P. 215.

вопрошает он риторически (14, 267). Его брат Маркел является для него примером, в то время как нравственная цельность Зосимы становится примером для «таинственного гостя» Михаила. Жизнь и поучения Зосимы — пример для Алеши, тогда как сам Алеша становится примером для школьников. С другой стороны, дурной пример был подан Смердяковым в случае с собачкой Жучкой (он предложил дать собачке кусок хлеба с булавками). В своих примечаниях к VI книге Достоевский также подчеркивает важность того, чтобы священнослужители подавали добрый пример своей пастве.

Стенли настойчиво внушает, что «это может быть один класс, либо слой общества, или многие классы, либо слои общества, которые приобретают ту или иную нравственную окраску в силу нашего приятия или неприятия греха или добродетели». Необходимость служить хорошим примером для других укрепляет чувство моральной ответственности: «...добрые наши дела или злые, даже тайные пути наши, не безызвестны им и не скрыты от них. Наши примеры, худые или хорошие, приводятся там как оправдание порока или поощрение к добродетели. Смрад или благоухание нашего духа или заражает или очищает, как часто видно, весь нижний ток народной жизни. Ошибки и падения, которые относительно можно бы извинить темному простолюдину, тем более вредны, чем выше мы поднимаемся по общественной лестнице. С другой стороны, добрые дела, которые из самого скромного уголка далеко бросают лучи своего маленького светильника „в этот мир порока“, еще далее изливают свет свой и потому еще более достойны усилий, когда свет этот исходит от высокого светильника, не могущего укрыться и освещающего разнообразные обители и даже широкий горизонт целой нации».

Книга Стенли «Чтения по истории восточной церкви»

Визит декана в Россию, кажется, возбудил к себе значительный интерес среди читающей публики. За несколько дней до отбытия декана в пятом номере газеты «Гражданин» был опубликован пространный обзор его книги о восточной церкви. Книга не была переведена на русский язык, и составление обзора могло быть специально поручено кому-то Достоевским. Весьма вероятно, что он был написан К. Победоносцевым. В качестве вступления были предпосланы следующие строки: «Нынешнее пребывание в Петербурге Вестминстерского декана Стенли и участие его в совершении брачного обряда над нашу великую княжнюю придадут особенный интерес его личности и тому сочинению, которым он в 1861 году, можно сказать, породнился с Россией. Мы говорим об известной книге Стенли: „Чтения об истории восточной церкви“ («Lectures on the history of Eastern Church»). Полагаем, что читателям нашим будет интересно ознакомиться с духом и содержанием этого сочинения.

В 1857 году в Оксфордском университете открыл чтения новый профессор церковной истории, воспитанник знаменитого Арнольда доктор Стенли. Он начал свой курс прямо с чтения о восточной церкви, которая с давнего уже времени составляла для него предмет особого изучения».

За этим вступлением следовало подробное изложение содержания книги с приведением цитат тех мест из нее, которые были сочтены особенно важными.

Стенли подразделяет христианский мир Востока на три группы: «еретические» церкви отдаленных мест Востока; греческая церковь, которой он приписывает большое национальное значение, и славянские церкви, в

особенности русская. Некоторое преимущество, данное Стенли греческой церкви по сравнению с римской церковью, объясняется так: «Греческая церковь напоминает нам то время, когда не римский, а греческий язык был священным языком христианства. Наполеон справедливо заметил, что самое введение христианства было в некотором смысле торжеством Греции над Римом. Первая римская церковь была не что иное, как колония греческих христиан или огреченных иудеев. Первые отцы западной церкви — Климент, Ириней, Гермас, Ипполит — были греки (в английском тексте: «писали по-гречески». — *И. З.*). Слово папа не латинское, а греческое, и теперь оно служит в восточной церкви общепризнанным и притом уничижительным названием каждого священника (поп). Правда, что этот греческий колорит был отчасти случайным последствием завоеваний Александра, распространивших греческий язык по всему Востоку, и потому можно считать его признаком не столько греческого, сколько иудейского и восточного характера первых христианских общин. Но все-таки он дает греческой церкви особое преимущество, которого она никогда не забывала».

Стенли подразделяет историю восточной церкви на три эпохи. Третьей, наиболее плодотворной, он считает обращение России в христианство и учреждение русской церкви и образование через посредство русской церкви Российской империи.

Оценка, данная Стенли русской церкви, выделяется в «Гражданине» особо, причем все отрицательные замечания, имеющиеся в его книге, пропущены. Эти купюры были, вероятно, сделаны переводчиком в содружестве с редактором. Некоторые из купюр могли быть сделаны из-за возможности осложнений с официальной цензурой, так как у Достоевского уже бывали прежде случаи серьезных неприятностей с цензором в продолжение его редакторской деятельности. Так, сделанное Стенли упоминание «ленивого варварства» восточной церкви опущено, так же как предложение, где говорится, что «несомненно, будущее церкви в целом должно искать не на Востоке, а на Западе». Было также выброшено замечание Стенли о том, что-де христиан Востока «знает, и мы знаем, что, хотя он и может стать европейцем, но мы ни при каких обстоятельствах не можем стать азиатами». Хотя и в общих чертах, толкование Стенли исторической роли и миссии русской церкви оказывается слегка окрашенным оттенком «мессианизма», столь характерного для взгляда на русскую историю славянофилов и позднего Достоевского: «Если восточное христианство связано с прошедшим своими азиатскими и греческими преданиями, то нет сомнения, что звеном, соединяющим все его прошедшее с будущим, служит великое славянское племя, господствующее над всею восточною частью Европы, над целым севером Азии и обширную полосу Западной Америки. Как Константинополь составляет местный центр восточной церкви, так личным ее представителем в течение четырех веков служит сначала великий князь, потом царь и наконец император всероссийский в Москве и Петербурге. Не по одной близости географического положения, но по особенному свойству уподобления, которым одарено славянское племя, русская церковь стала представительницей древней византийской церкви Константина... Русская церковь и русская империя в полной мере наследовали религию и политику нового Рима на Босфоре, — гораздо в большей степени, чем западное племя, даже при Карле Великом, наследовало дух и формы старого Рима на Тибре».

Обозреватель газеты «Гражданин» замечает, что данное у Стенли описание третьей эпохи в истории восточной церкви, т. е. учреждение рус-

ской церкви, написано красивым языком и замечательно своим спокойным тоном и «духом примирения», который так редко можно встретить в сочинениях западных писателей, когда им приходится говорить о русской церкви.

Положение восточного христианина по отношению к западному, в оценке Стенли, выделено особо: «Таково положение восточного христианина относительно члена западной церкви. Он стоит вдалеке от наших горячих споров, избегнул нашего волнения и подходит к нам с свободой и свежестью, какую трудно уже найти посреди шума и суеты на Западе. Он обладает редким даром — древнею верой без нетерпимости и без прозелитизма. Он крепко и с уверенностью привязан к своей церкви и к своему народу, но готов понять и признать чужое верование в духе сердечного благоговения к человеку. Отсюда родится взаимное доверие, которого между соперниками и соседями почти невозможно допустить. Он стоит на границе Востока с Западом: к Востоку тянут его обычаи, происхождение, местное положение; Запад неудержимо привлекает его к себе духом своей цивилизации...»

Последняя часть приведенной выше фразы есть свободный перевод английского текста, в котором говорится: «drawn westward by the inevitable, onward, westward progress of Christianity and of civilisation» («привлекаемый к Западу неодолимо идущим вперед, на западный лад, прогрессом христианства и цивилизации»). Очевидно, что либо переводчик, либо редактор нашли версию Стенли идеологически неприемлемой и изменили ее в духе издательской политики «Гражданина».

С другой стороны, взгляды Стенли, которые совпадают со взглядами Достоевского, помещены на видное место, как, скажем, то, что в восточном христианине обнаруживается звено, соединяющее две несообщающиеся между собой сферы — Восток и Запад, каковое нельзя обнаружить больше нигде: «И мы, при всей своей энергии и полноте своей жизни, можем с пользой для себя вглядываться в беспримерное зрелище: целые племена проникнуты религиозным чувством; чувство это очевидно сливается с их духом, хотя бы еще и слабо выразалось во внешней их деятельности; если нам и кажется, что оно произвело немного людей, которых мы, с своей точки зрения, могли бы назвать святыми или философами, мы должны, однако, сознаться, что в течение столетий угнетения чувство это породило целые полки исповедников и мучеников. Для нас поучительно видеть эту спокойную силу, твердо сознающую, что она обладает сокровищем наследственной веры: довольствуясь вполне сама для себя этим сокровищем, она не стремится насильно навязывать его другим».

И еще одна точка зрения Стенли, которой уделено особое внимание, — его восхищение религиозным духом русской церкви и ее национальным характером: национальное и религиозное отождествляются друг с другом гораздо более полно, чем на Западе, и это отождествление продолжает оставаться здесь более прочным. Другой выдающейся чертой обращения в христианство было то, что Россия — единственная из европейских наций — перешла в христианство без посредничества миссионеров и главным образом за счет непосредственного примера, влияния или указания со стороны князя. То, как Стенли описывает роль иконы в жизни русского человека, также выделяется особо: «В кратком, но живо изложенном обзоре церковной истории Стенли останавливается особенно на некоторых явлениях, и в том числе на особенном значении, которое имеет икона в быте русского человека и во всей его истории. „В домашней жизни русского человека икона заменяет Библию, служит вместо свадебного дара,

вместо дара при рождении, вместо фамильного портрета. В национальной жизни она служит знаменем, возбуждающим мужество и патриотическое чувство. Таким образом, охота, даже страсть к картине, не как к произведению искусства, а как к эмблеме, к поучению, к наставлению распространена и развита у русских в житейском быту до размеров нигде не встречаемых...”

Что касается роли языка, Стенли напоминает, что в любой из стран, обращенных латинской церковью, священное писание и богослужение вводилось не на родном языке местного или завоеванного населения, а на языке правителей или миссионеров. Однако в России этого не произошло; тем самым не возникло никаких препятствий для взаимного понимания и для всеобщего понимания новой веры, между образованными людьми и простым народом не было барьеров, как их не было между духовенством и мирянами. Благодаря тому, что Библия была переведена на церковнославянский язык, русский язык поднялся на уровень достоинств, неведомых в те времена ни одному из варварских диалектов Западной Европы».

В завершение обзора приводились мысли Стенли о будущем русской церкви так, как об этом сказано в конце двенадцатого раздела «Чтений»: «В русской церкви за литургией, когда поется символ веры, служащее духовенство приветствует друг друга братским лобзанием, для того чтобы напомнить друг другу и всему собранию, что православную веру никогда не следует отделять от любви апостольской. Можно ли надеяться, что в их церковном развитии эта прекрасная мысль осуществится вполне и совершеннее, чем в нашем? Россия не послужит ли примером того, что в церкви и в народе развитие идеи, учение и исследование не вменяется в разрушение и гибель религиозному верованию и благочестию, а почитается деятельным их исполнением? Не увидят ли западные церкви, что в величайшей национальной церкви, которая существует в мире, есть действительно начало жизни, более крепкое, свободное и мирное, чем те начала, которые раскрыла перед нами римская церковь в своем единстве и протестантская в многообразии своих толков?»

От того, какой будет дан ответ на поставленные вопросы, будет зависеть будущая история, и не только русской церкви и Империи, но и восточного христианства, а в значительной мере также и западного христианства».

Всякому, кто знаком с известными взглядами Достоевского на восточную и, в особенности, русскую церковь, очевидно, что они весьма схожи со взглядами, высказанными Стенли, как о них можно судить по приведенным в обзоре выдержкам из его книги. Справедливо будет сказать, конечно, что, благодаря преднамеренному опущению одних моментов и выделению других, в газете «Гражданин» эти взгляды приобретают куда более благоприятный для русской церкви смысл, нежели они его имели в действительности. И тем не менее в ряде случаев между ними существуют удивительные точки соприкосновения. Подобно Стенли, Достоевский воспринимает русское христианство как живую силу, которая одухотворяет народ. Он видит в русской церкви ее примирительную природу, а в ее представителях — силу, которая ведет ко всеобщему вселенскому братству рода человеческого. Подобно Стенли, он смотрит на Россию как на вождя православия, на Константинополь — как на местный центр восточной церкви, а на русского царя — как на личность, стоящую во главе ее. Россия унаследовала религиозный дух и религиозные формы «нового Рима на Босфоре», большая подлинность которого возвышала его над «старым Римом на Тибре». И, конечно же, критика Достоевским

наследия и духа римского католичества находит выражение в «Братьях Карамазовых» в главе «Великий Инквизитор». С другой стороны, он стремится передать в своем романе уникальные, драгоценные качества русского христианства. Подобно Стенли, он заботится о будущих судьбах Русского Православия и пытается предначертать тот путь, который, согласно его пророческому видению, оно должно будет избрать. Указание Стенли, что «православную веру никогда не следует отделять от любви апостольской», разрабатывается Достоевским на фоне образов Зосимы и Алеши. В этом смысле «Братья Карамазовы» направлены в будущее не менее, чем в настоящее.

Пришло время закончить статью в надежде, что то воздействие, которое оказал декан Стенли и его проповеди на Достоевского, удалось выявить на документальном уровне. Теперь необходимо сделать эти открытия составной частью той структурной модели, в которой будет учтено многоголосие текстов Достоевского. Это и будет задачей будущей, новой статьи.

Ф. М. ДОСТОЕВСКИЙ В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ И ПУБЛИЦИСТИКЕ М. А. АЛДАНОВА

Марка Алданова, как и его друга, собеседника и постоянного корреспондента Ивана Бунина, этих двух выдающихся прозаиков, классиков русской литературы XX века, нельзя отнести к почитателям таланта и — тем более — последователям и ученикам Федора Михайловича Достоевского. Особенно — Бунина, часто откровенно и в самой резкой форме демонстрировавшего свое неприятие личности и творчества (идей, героев, эстетических принципов, словесного искусства) Достоевского. Бунин и Алданов — другой, толстовской ориентации, абсолютно уверенные в том, что «Казачьи», «Семейное счастье», «Война и мир», «Анна Каренина», «Воскресение», «Хаджи-Мурат» являются недостижимыми вершинами художественного творчества (даже выше Шекспира и Гете). О Толстом они писали и говорили почти всегда благоговейно, торжественно, восторженно, «с придыханием», как о явлении чрезвычайном и чудесном. О Достоевском — совсем в другой тональности, часто насмешливо и иронично (а Бунин так памфлетно и карикатурно) и с раздражением, причины которого прозрачны.

Тем, однако, симптоматичнее своеобразное «продолжение» некоторых художественно-психологических и философских линий творчества Достоевского в произведениях Бунина и Алданова. О спонтанности или случайности говорить здесь не приходится. Обращение Бунина к «Бесам» и «Дневнику писателя» в «Окаянных днях» было неизбежным. Еще важнее и значительнее свободная ориентация на роман Достоевского «Преступление и наказание» в рассказе Бунина «Петлистые уши», который стал одним из самых ярких спутников знаменитого произведения.

«Петлистые уши» — не первый и далеко не последний спутник романа Достоевского, уже в конце XIX века ставшего своего рода художественной моделью, строительным материалом. «Тяжелые сны» Ф. Сологуба, «Ученик» П. Бурже, «Трое» М. Горького, «Наводнение» Е. Замятина, «Подземелья Ватикана» А. Жида и многие другие произведения (разной эстетической ценности) русских и зарубежных писателей XIX—XX веков, вне всякого сомнения, не просто восходят к «Преступлению и наказанию», а являются своеобразными «вариантами» (или спутниками), иногда полемически акцентированными, великого романа. История убийцы Альвера в романе М. Алданова «Начало конца» — еще одна, в высшей степени любопытная, талантливая «перелицовка» «Преступления и наказания».

Неизбежность же новых, современных интерпретаций романа Достоевского превосходно обосновал Ф. Сологуб в письме к А. А. Измайлову от 9 августа 1912 года: «Если могут быть романы и драмы из жизни исторических деятелей, то могут быть романы и драмы о Раскольнике» и других героях Достоевского, «которые так близки нам, что мы порой можем рассказать о них и такие подробности, которые не имел в виду их

создатель».¹ Очень характерен и один замысел Сологуба, незадолго до смерти (в 1926 году) писавшего П. Н. Медведеву: «Мечтаю, взявши материал из Достоевского, из этой русской мифологии, написать пьесу».² А мифология — это благодатная почва для бесконечных отражений-вариаций.

1

В конце двадцатых годов М. Алданов приступил к работе над биографией Достоевского. Она уже анонсировалась на обложках «Современных записок» и других эмигрантских изданий, но — случай, кажется, единственный в литературной деятельности этого многогранного и необыкновенно плодовитого писателя — Алданов с биографией Достоевского потерпел полное фиаско. В письме к Бунину от 28 августа 1929 года он сообщал, что «кончил» роман «Ключ» и собирается заняться «Жизнью Достоевского».³ Сомнительно, чтобы этот новый замысел Алданова понравился Бунину. Впрочем, вскоре он был утешен; через два месяца, 4 ноября 1929 года, Алданов с досадой признавался: «...от „Достоевского” я, потратив много труда, времени и даже денег (на книги), окончательно отказался: не лежит у меня душа к Достоевскому и не могу ничего путного о нем сказать...»⁴

Однако среди персонажей художественных произведений, очерков и эссе Алданова много таких, которым явно не симпатизировал писатель, так что ссылка на «душу» не слишком убеждает. Скорее всего, М. Алданов не смог найти «ключа» к личности Достоевского и отступил перед задачей, оказавшейся непомерной. Между тем замысел «Жизни Достоевского» нельзя назвать неожиданным. К ней Алданов шел медленно, но целеустремленно, постепенно входя в «образ» и осваивая «материал». Контуры будущей книги вырисовываются в эссе 1921 года «Черный бриллиант», куда Алданов ввел цитату из своей статьи о «Бесах», написанной за три года до того. В названии статьи (претенциозно-кокетливом) чувствуется отголосок названия знаменитой статьи Н. К. Михайловского «Жестокый талант». Творчество Достоевского представляет Алданову в апокалиптическом свете пожарщик: «Кладбище, объятые пожаром, — я не могу придумать другого сравнения...»⁵ Метафорой этой, видимо, Алданов дорожил; повторил ее в эстетических фрагментах («Из записной тетради») 1930 года: «Ум Достоевского: кладбище, объятые пожаром, — не нахожу другого сравнения».⁶

Вообще же Алданов отдает предпочтение авторитетным суждениям В. В. Розанова, с которого и начинается эссе,⁷ справедливо отметив: «А уж

¹ Дикман М. И. Поэтическое творчество Федора Сологуба // Сологуб Ф. Стихотворения. Л., 1975. С. 25—26.

² Там же. С. 26.

³ Новый журнал. 1965. № 8. С. 275.

⁴ Там же.

⁵ Наше наследие. 1989. № 1 (7). С. 158.

⁶ Современные записки. 1930. № 44. С. 360.

⁷ «Неутолимое страдание, нищета, разврат — что так широко разлито на страницах Достоевского — это только гноище, на котором по закону необходимости вырастает преступное; искаженные характеры, то возвышающиеся до гениальности, то ниспадающие до слабости — это отражение того же преступного в человеческих поколениях, наконец, это борьба с ним человека и бессилие его победить; среди хаоса беспорядочных сцен, забавно-нелепых разговоров (быть может, умышленно нагроможденных автором) — чудные диалоги и монологи,

кому было и понимать Достоевского, если не Розанову, который сам точно сошел с одной из вдохновенных страниц великого романиста. Но в ту пору, когда Розанов писал эти строки, он еще не имел перед собой нынешних иллюстраций к русской религиозной эпопее со всеми чертами кощунства и хаоса».⁸

Другими авторитетными «свидетельствами» для Алданова являлись скандально известное письмо Н. Страхова Льву Толстому и портрет кисти Перова: «Я смотрю на страшное лицо, изображенное на портрете Перова — и вспоминаю потрясающее письмо Страхова к Толстому, где друг, биограф, панегирист Достоевского сообщал об его личности такие поразительные факты... (...) Однако портрет Перова свидетельствует и о многом другом. В этом лице необычайная духовная сила и чары подлинного волшебника. Облик Достоевского — облик больного, но с первого взгляда ясно, что этот больной — гений. И мощь, и страсть, и вдохновение, и гениальность озарены в нем светом безграничной скорби, жгущей на медленном огне душу этого человека... Ему все простится, хотя он, быть может, никого и ничего не любил».⁹

Холодноватая риторика. Ирония, которой так мастерски владел Алданов, загнана в подполье. Жанр юбилейной статьи диктует свои законы, которые Алданов нарушать не осмеливается. Фальши нет, но почти все слова — не свои. А разведа резко писателя (частного человека) и его творчество,¹⁰ он не смог «протиснуться» ни к личности, ни к сокровенному смыслу «религиозной эпопеи».

В то же время Алданов — пронизательный и острый мыслитель, блестящий исторический романист и публицист — отчетливо понимал и видел, что XX век «начитался» Достоевского и в некотором смысле герои писателя шагнули в жизнь, заселили землю, стали его современниками, соседями, друзьями и врагами, политическими деятелями и литераторами. В эссе «Убийство Урицкого» (1923) Алданов вводит Леонида Каннегисера в круг петербургских героев Достоевского: «По разным причинам я не ставлю себе задачей характеристику Леонида Каннегисера. Эта тема могла бы соблазнить большого художника; возможно, что для нее когда-нибудь найдется Достоевский. Достоевскому принадлежит по праву и тот город, в котором жил и погиб Каннегисер, страшный Петербург десятых годов, самый грешный из всех городов мира...»¹¹ Иллюстрируя эту мысль, Алданов так дальше размышляет по поводу звонка Каннегисера Урицкому незадолго до дня убийства («И что же именно сказал Народному

содержащие высочайшее созерцание судеб человека на земле — здесь и бред, и ропот, и высокое умиление его страдающей души. Все, в общем, образует картину, одновременно и изумительно верную действительности, и удаленную от нее в какую-то бесконечную абстракцию... Удивительно, — в эпоху совершенно безрелигиозную, в эпоху существенным образом разлагающуюся, хаотически смешивающуюся, создается ряд произведений, образующих в целом что-то напоминающее религиозную эпопею, однако со всеми чертами кощунства и хаоса своего времени. Все подробности здесь — наши; это — мы, в своей плоти и крови, в бесконечном грехе и покаянии говорим в его произведениях; и, однако, во все эти подробности вложен не наш смысл или, по крайней мере, смысл, которого мы в себе не знали. Точно кто-то, взяв наши хулящие Бога языки и ничего не изменяя в них, сложил их так, так сочетал тысячи разнородных их звуков, что уже не хулу мы слышим в окончательном и общем созвучии, но хвалу Богу; и ей удивляясь — к ней влечемся». Курсив принадлежит Алданову.

⁸ Наше наследие. 1989. № 1. С. 157.

⁹ Там же. С. 158.

¹⁰ «Ничего не говорит о человеке Достоевском стиль писателя Достоевского. (...) А кроме того, так ли важно, кто был человек Достоевский» (Там же. С. 158).

¹¹ Современные записки. 1923. № 16. С. 351.

Комиссару его будущий убийца?»): «Не могу понять — и ни минуты не сомневаюсь в верности сообщения NN. Не сомневаюсь, ибо я знал Леонида Каннегисера. Это был его *стиль*... Нет, стиль — неподходящее выражение. Но я чувствую, что независимо от возможного дела (что еще такое он мог придумать!) ему нужно было, ему психологически было необходимо это жуткое, страшное ощущение... Зачем Раскольников после убийства ходил слушать звонок в квартире Алены Ивановны?.. Зачем Шарлотта Кордэ до убийства *долго разговаривала с Маратом?*..»¹²

В «Черном бриллианте» Алданов неodobрительно скажет об апологии страдания в творчестве Достоевского: «Философская идея очищения страданием, одна из самых искусственных и злополучных мыслей Достоевского, своевременно пришла ему на помощь, — дала возможность как-то отвязаться от проблемы Раскольникова». ¹³ В очерке «Убийство Урицкого» Алданов гораздо снисходительнее. Еще раз подчеркнув родство Леонида Каннегисера с героями Достоевского, писатель поправит самого себя: «он был рожден, чтоб стать героем Достоевского», и в сложной психологической подоплеке его поступка была «жажда „всеочищающего огня страдания“, — нет не выдуманно поэтами чувство, которое прикрывает эта звонкая риторическая фигура». ¹⁴

С «вдохновенных страниц» произведений Достоевского «сошли» самые различные люди: Василий Розанов и Леонид Каннегисер, один из основных участников дела Дрейфуса помощник начальника контрразведки майор Анри из очерка «Пикар» («настоящий герой Достоевского»; «Герой Достоевского потерял самообладание»), ¹⁵ Санто Казерио (убийца президента Карно) и «страшный» Равашоль, вождь анархистов Себастьян Фор («Этот человек мог бы быть и героем Толстого, и героем Достоевского...») ¹⁶ из очерка «Убийство президента Карно» и многие другие, которые зачастую ни малейшего представления о русском писателе не имели.

¹² Там же. С. 376.

¹³ Наше наследие. 1989. № 1. С. 157.

¹⁴ Современные записки. 1923. № 16. С. 374. Впрочем, в философских фрагментах «Из записной тетради», написанных почти сразу после краха замысла «Жизни Достоевского» и в слегка переработанном виде вобравших статью «Черный бриллиант», идея «очищения страданием» вновь названа «злополучной». Возможно по инерции.

¹⁵ Алданов М. Очерки. М., 1995. С. 351, 361.

¹⁶ Там же. С. 384. Из мира Достоевского и Маргарита Мак-Леод (Мата Хари), хотя, «по всей вероятности, ни одной книги Достоевского никогда не видела. Но для него она была бы настоящим кладом» (Там же. С. 625). И «встречи» ее с майором Ладу спонтанно дублируют ситуации «Преступления и наказания»: «Было нечто вроде обоюдного желания „побеседовать“, — так приблизительно встречались и беседовали Раскольников и Порфирий Петрович» (Там же. С. 629). О провокаторе Азефе Алданов без тени колебания пишет: «„Иронический“ был человек — в том смысле, какой давал слову Достоевский» (Алданов М. Портреты. М., 1995. С. 289). Впрочем, тут действительность порой даже превосходила «фантастические» ситуации Достоевского. Таков паразитический визит Азефа к Бурцеву: «Он сделал то, что должен был бы сделать по Достоевскому: Азеф пришел к Бурцеву в гости якобы по делу. Сцена поистине паразитическая: Бурцев *знал*, что Азеф — предатель. Азеф *знал*, что Бурцев это знает. Пожалуй, у Достоевского такой сцены не найти. Пошел Азеф, вероятно, на разведку. А может быть, и „для ощущений“. Ощущений у него в жизни было вполне достаточно. Но так-то, вероятно, не было» (Там же. С. 265). Достоевского цитирует в очерке «Иосиф Сталин») Алданов и вспоминая одного из «спонсоров» большевиков — Н. Г. Михайловского-Гарина, «ибо он, милый вечно юный Тема Карташев, никому не мог отказать, когда были деньги: он отвалил 25 тысяч большевикам на социальную революцию, как бросал деньги цыганкам в Стрельне на счастье или саратовскому самородку на изобретение *perpetuum mobile*. „Широк русский человек, я бы сузил“, — сказал, кажется, Достоевский» (Там же. С. 294 — 295).

2

Потерпев неудачу с биографией Достоевского, Алданов отчасти взял реванш, выведя писателя персонажем романа «Истоки», где его образ дан через восприятие либерального профессора Михаила Яковлевича Чернякова. Двоящийся образ — «человек двух плоскостей». Один — злой и неприятный консерватор (умеренный — такова же отчасти точка зрения и самого Алданова в «Ульмской ночи»), в котором ничего от создателя «Преступления и наказания», «Идиота», «Бесов», и другой — пророк, вития, гипнотизер: «В одной плоскости был человек как человек, консервативный литератор, очень умный и злой собеседник. А в другой — уж я не знаю, кто такой он был? Михаил Яковлевич на свой лад рассказывал, что голос Достоевского вдруг окреп, что он поднял голову, что глаза у него засверкали. Я никогда ничего такого в своей жизни не видел и не слышал! Добавьте это восковое страшное лицо гипнотизера и вам станет понятно, почему на литературных вечерах курсистки, и не одни курсистки, падали в обморок, слушая, как он читает пушкинского „Пророка“. Я сам это слышал позднее, уже незадолго до его кончины... Нет, я в обморок не падал, но это, доложу вам, тоже был номер! Когда он произносил „И сердце трепетное вынул“, он наклонялся и вытягивал вперед руку, точно держа в ней что-то дрожащее, точно с отвращением и ужасом на это глядя. Затем голос его начинал расти, все рос и рос, — где только у него силы брались? — и все кончалось бешеным иступленным криком: „Глаголом — жги! — сердца людей!“ Великий актер? Какой там актер! Он и в самом деле был этаким Иеремия!»¹⁷

Это трудно описуемое и еще более трудно объяснимое, острое, давящее впечатление от голоса и облика Достоевского стало одним из самых загадочных и незабываемых воспоминаний в жизни героя, хотя длилось оно какое-то мгновение. Запомнился и «упорный, сбоку на него направленный взгляд этих маленьких странных глаз».¹⁸

Запомнилась и *неуютная* атмосфера мрачного и бедного кабинета писателя. Алданов подчеркивает, что ощущение неуютности было всеобщим, а не каким-то исключительным, случайным и предвзятым мнением героя: «Впечатление от знакомства у него было не то, чтобы неприятное, а, как он говорил, *неуютное*. Впрочем, такое же впечатление от Достоевского выносили почти все».¹⁹

Неуютный Достоевский — это важный элемент схемы (или концепции) как в «Истоках», так и в других произведениях Алданова. Неуютна не только квартира писателя; неуютно чувствуют себя и собеседники Достоевского, ежась под его просвечивающим «рентгеновским» взглядом. Неуютно и творчество Достоевского (художественный мир его произведений), как об этом говорит, подхватывая *неуютную* тему, другой герой романа художник Николай Сергеевич Мамонтов, противопоставляя *уютному* Льву Толстому: «Ваш Достоевский — гениальный писатель, учившийся литературе у самого Эжена Сю. Все его Ставрогини — это новые Дубровские, они хороши для семнадцатилетних барышень, которые мечтают спасти их любовью. Гениальны же у него те сцены, где все действующие лица уже не полусумасшедшие, а совершенно сумасшедшие: например, князь и Рогожин у трупа Настасьи Филипповны. На Достоевском нет

¹⁷ Алданов М. А. Собр. соч.: В 6 т. М., 1991. Т. 4. С. 55.

¹⁸ Там же. С. 42.

¹⁹ Там же. С. 38.

Божьей благодати, так как жизнь за нелюбовь к ней мстит писателю лишением поэзии. Вот, наоборот, „Анна Каренина” и с самоубийством героини вся насквозь пронизана светом, летним уютным светом дворянской деревни, — роль уютности в литературе еще ведь не оценена критиками».²⁰

Антитеза «неуютный Достоевский — уютный Толстой» с удивительным постоянством повторяется у Алданова. Об уютной вселенной Толстого с наслаждением гурмана рассуждает герой романа «Бред» Эудженио: «... у Толстого есть „чемерица”. Не знаю, какая-токая чемерица, никогда не видел. Но в романах помещиков-классиков все это так заманчиво описано, и слова такие приятные, уютные: „пахнущие ряды скошенного луга на косых лучах солнца”».²¹ О героях уютного Толстого ностальгически (ностальгия по старой, дореволюционной, усадебной России, которую не пришлось увидеть) вздыхает Надя²² в романе «Живи как хочешь»: «... у тех жизнь была другая, им никуда виза не была нужна, и они все были богатые, у них были разные Лысые Горы и Отрадные, имения и дома с парками, а кто был уж совсем беден, у того было всего пять-шесть человек прислуги! Может, мы отчасти поэтому все так Толстым зачитывались: уж очень хорошо и непохоже на нас жили эти князья и графы...»²³ Даже большую почитательницу Достоевского Мусю (из трилогии «Ключ», «Бегство», «Пещера») иногда тянет из его inferнально-подпольного мира к толстовскому уюту: «Разве Толстого взять? Уютное... Охота, гумно, Пава? Нет, мне-то что? Я не помещица... Да и далеко: у мамы на верхней полке...»²⁴

Муся занимает особое положение в мире героев Алданова; у тех Толстой обычно близко, а не далеко, на верхней полке у мамы. Им свойственно обособление и возвышение Толстого, которого чуть ли не безнравственно с кем-либо сравнивать. Таков Яценко: «Толстой недосыгаем; кроме, быть может, Пруста, да и то нет, нет равного ему романиста в мире»; «Слова „Тургенев и Толстой” всегда казались ему оскорбительными, как, впрочем, и слова „Толстой и Достоевский”: рядом с Толстым не должно было ставить никого».²⁵ Тут у него нет никаких разногласий с Дюммлером, который, правда, с одной «книгой» все же сопоставляет эпопею Толстого: «„Экклезиаст”, да еще, пожалуй, „Война и мир” — единственные произведения, из которых нельзя выкинуть ни одной страницы».²⁶ Убежден и Мамонтов, предложивший критикам тему «уютности», что Толстой «величайший из величайших, я за „Войну и мир” и „Казачков” отдам Шекспира и Гете».²⁷ А в философско-публицистической книге «Ульмская ночь» с удовлетворением приводятся слова С. Моэма о «Войне и мире»: «Эта эпопея (что ж, другого слова нет) бессмертна в самом точном смысле слова. „Величайшая книга всех времен это «Война и мир»

²⁰ Там же. С. 421. О Достоевском в «Истоках» высказывается и Лорис-Меликов, который вслед за статьей «Погибшие и погибающие» радикального критика Д. И. Писарева сравнивает «Очерки бурсы» с «Записками из Мертвого дома»: «...я был поражен сходством: буквально одна и та же жизнь, одни и те же права, один и тот же быт» (С. 407).

²¹ Новый журнал. 1955. № 40. С. 33.

²² Она, разумеется, «все романы Толстого знала чуть ли не наизусть» (Алданов М. Живи как хочешь. Нью-Йорк, 1952. Т. 1. С. 14).

²³ Там же.

²⁴ Алданов М. Бегство. М., 1991. С. 191.

²⁵ Алданов М. Живи как хочешь. Т. 2. С. 17, 241.

²⁶ Там же. С. 185.

²⁷ Алданов М. А. Собр. соч. Т. 5. С. 421.

Толстого”, — недавно сказал Сомерсет Мохэм». ²⁸ В рецензии-эссе «О Толстом» Алданов-критик опирается на суждение Т. Манна: «В „Воине и мире”, как указал, кажется, Томас Манн, искусство достигло предела: дальше как будто идти некуда». ²⁹ Здесь же он попутно, в связи с Толстым, не удержался от двух уколов Достоевскому: «Национальных антипатий у него не было. В этом он сходится с Пушкиным, с Тургеневым, с Герценом, со всей той частью большой русской литературы, которая о „всечеловечности” распространялась неохотно»; «для него „клеякие листочки” не были литературным образом, как для Достоевского, который в жизни на эти листочки не обращал ни малейшего внимания». ³⁰

Вот так всегда у Алданова — равно в публицистике и художественном творчестве. «Гениальность» Достоевского признается, но это слово сквозь зубы выговаривается и с очень снижающими уточнениями-противопоставлениями: «Конечно... Он вдобавок создал свой мир, как те новые живописцы, у которых, скажем, пшеница синего цвета, груши — фиолетовые, а люди — гnedые... Нужно ли это? Так ли это трудно? Достоевский показал, что нужно: изумительно смешал с правдой. Конечно, гениальный писатель, что и говорить... Но как же тогда называть Пушкина или Толстого? Верно надо то же слово, да произносить по-другому». ³¹

Однажды в эссе «Черный бриллиант» у Алданова вырвалось по поводу «мрачности» творчества Достоевского: «За исключением, быть может, Толстого, у нас не было более мрачного художника. Никто так не был лишен в душе надежды, никто так не лишает ее других, как этот радостный, неутомимый проповедник...» ³² Но уже в философско-эстетических фрагментах «Из записной тетради» уточнение-сравнение снимается, а «мрак» еще больше сгущается: «В мире не было столь мрачного писателя. Удивительно то, как непривлекательны его *привлекательные* герои (о других не стоит и говорить). Его собственная жизнь — сплошное страдание, порою настоящий ад. Он был больше, чем „un des pauvres diables qui sont la couronne de l’humanité”, — как говорил о Гейне Бодлер». ³³ Есть основания утверждать, что М. Алданов пересмотрел мнение о «мрачности» Толстого. Это следует, в частности, из любопытнейшего и парадоксального рассуждения главного героя трилогии, химика, философа, писателя Брауна (несомненно во многом, очень во многом выражающего взгляды самого Алданова): «...писатель обычно достигает результатов как раз обратных тем, к которым он стремился. (...)... в „Анне Карениной” героиня в конце бросается под поезд, один герой подумывает о самоубийстве, другой идет на свое турецкое самоубийство, а вся книга так и дышит страстной любовью к жизни. Напротив, в „Воскресении” или там в сказочках все умиляются, очищаются, просветляются, но читателю хочется повеситься от тоски». ³⁴

²⁸ Алданов М. Ульмская ночь. Нью-Йорк, 1953. С. 100. Там же один из собеседников (А.) говорит: «Считаю, что Толстой был величайшим русским прозаиком» (с. 266).

²⁹ Современные записки. 1928. № 36. С. 267.

³⁰ Современные записки. 1928. № 36. С. 271, 273.

³¹ Алданов М. Живи как хочешь. Т. 1. С. 260.

³² Наше наследие. 1989. № 1. С. 157—158.

³³ Современные записки. 1930. № 44. С. 390.

³⁴ Алданов М. Пещера. М., 1991. С. 396.

3

Герой романа «Бред», американский полковник, настороженно относящийся ко всему русскому (шире — славянскому), склонен в пагубном влиянии Достоевского подозревать многие беды и странности современности: «„Dostoievsky mood“, просто беда», — говорил он, сталкиваясь с парадоксальным, загадочным, иррациональным.³⁵ Мнение пристрастное и даже курьезное, о чем с легкой иронией говорится в авторском комментарии: «Ты слишком начитался Достоевского, — сказал полковник, приписывавший самое тлетворное действие русским романистам, особенно Достоевскому, о котором он впрочем имел довольно смутное представление: начал когда-то читать „Униженных и оскорбленных“ и не мог дочитать от скуки».³⁶ «Dostoievsky mood» далеко не по душе и Алданову (гораздо симпатичнее ему «Tolstoy mood»). Однако как в русской, так и европейской жизни конца XIX и XX века уютное исчезало с годами в устрашающей прогрессии, вытесняемое *неуютным* и *мрачным*. Отсюда и впечатление, что мир «слишком начитался Достоевского». Естественно, что в духовном климате России и Европы, в поступках и мыслях героев «Истоков», трилогии, «Самоубийства», «Начала конца», «Бреда», «Живи как хочешь» «Dostoievsky mood» явно превалирует над «Tolstoy mood».³⁷ Поэтому, даже разделяя нерасположенность своих героев к Достоевскому (и — напротив — всецело разделяя их симпатии к Толстому), Алданов, соблюдая объективность, корректирует «антидостоевские» выпады. Дюмлер эмоционально обрушивается на Достоевского, его героев и почитателей: «Ах, много бед наделал Достоевский своими „женщинами великого гнева“. Я что-то не встречал на своем веку Грушенек и Карамазовых, но людей, желавших походить на Грушеньку, на Карамазова встречал немало. У нас чуть не всякий пьяница и буян считал себя Митей Карамазовым. Мы столько начитались всякого вздора о „славянской душе“, что как будто и сами этим вздором заразились». Яценко, собеседник Дюмлера, сочувствующий его настроению, считает все же необходимым воззвать к реализму: «Ничего не поделаешь, есть на свете и „инфернальницы“ и „женщины великого гнева“».³⁸ Эта ситуация отчасти напоминает дискуссии на страницах «Ульмской ночи» по поводу знаменитых, ставших расхожими «формул» и парадоксов Достоевского. Там, в частности, Л. напоминает о судьбе тезиса «все позволено» в XX веке: «Большевики первые, по крайней мере в новейшей истории, признали, что „все позволено“. Уж это чисто русская или чисто славянская идея».³⁹ А. отвечает ему

³⁵ Новый журнал. 1954. № 41. С. 14.

³⁶ Новый журнал. 1954. № 39. С. 25.

³⁷ Не могло не сказаться влияние Достоевского и на литературе новейшего времени. Шелль («Бред») говорит, отражая, должно быть, мнение самого Алданова: «Есть писатели, навсегда погубленные Достоевским, и есть писатели, навсегда погубленные Кафкой, хотя у Кафки талант был очень маленький» (Новый журнал. 1954. № 38. С. 27). Алданова, положим, никак нельзя отнести к этим «навсегда погубленным», но и он, как очевидец катаклизмов XX века, художник, политический публицист, критик, испытал сильное воздействие слова Достоевского. Был, наконец, очевидцем триумфального шествия произведений Достоевского в мире.

³⁸ Алданов М. Живи как хочешь. Т. 1. С. 260.

³⁹ Разочаровавшийся революционер Вислициениус («Начало конца») с горечью размышляет о большевиках, вооружившихся лозунгом «все позволено», а в конце концов растоптавших социалистические идеи: «Что же мы сделали? Для чего опоганили жизнь и себя? Для чего отправили на тот свет миллионы людей? Для чего научили весь мир никогда не виданному по беззастенчивости злу? Объявили, что все позволено, показали, что все позволено, а свелось дело к перемещению Чичикова и Кифы Мокиевича, только без органичности гоголевской

философско-литературным «комментарием»: «...идея старая, как мир, и нисколько не русская и не славянская. Она встречается у многих западных мыслителей, она есть в „*Fait se que voudras*” Раблэ. Если позволите... маленькое отступление в сторону, решусь сказать (как это ни страшно), что таковы и некоторые другие откровения Достоевского, — говорю о нем здесь, конечно, только как о мыслителе. В „Бесах” Кириллов говорит: „Если нет Бога, то я Бог”, — и об этих его словах у нас чуть не трактаты написаны. Между тем в одном из самых знаменитых своих произведений Декарт... допускает на мгновение гипотезу: что, если Бога нет? Какой вывод в этом случае надо бы сделать? Его ответ: в этом случае — я — Бог, „*Je suis Dieu*”. Хороший комментарий. Но резонна и реплика Л.: „Думаю, что сходство или тождество больше словесное”». ⁴⁰

Почти по такому же сценарию разворачивается в «Ульмской ночи» и дискуссия о повести «Записки из подполья». А. в согласии со своими представлениями о характернейших чертах старой русской литературы считает повесть нетипичной и даже «нерусской»: «Человеку подлинной веры, Достоевскому, принадлежат „Записки из подполья”, книга нигилистическая и самая не-русская во всей русской литературе, не-русская прежде всего по полному отсутствию „красоты-добра”». Л. возражает, упрекая собеседника в слишком ревностном отстаивании своей схемы, обнаруживает у него противоречия (логические, семантические): «Быть может, вы эту гениальную книгу называете „нерусской” именно потому, что, по вашей основной мысли, русской литературе бескрайности не свойственны. Согласитесь, что подпольный человек — явление бескрайнее. Укажите мне что-либо похожее в иностранных литературах». И А. отчасти вынужден признать его правоту («В иностранных *литературах*, пожалуй, не укажу, вы правы. В жизни и в политике на Западе это настроение было. Как ни странно, идея подпольного человека составляет одну из многочисленных граней Наполеоновской идеи»), но самое главное, существенное в своем взгляде на повесть Достоевского и русскую литературу он энергично отстаивает: «...по-моему, во все времена основная и лучшая черта русской мысли была в том, что она в высших своих проявлениях *служила* идее „красоты-добра”. Именно поэтому я называю „Записки из подполья” самым не-русским произведением в нашей литературе».⁴¹

жизни, без ее уюта и раздолья — некуда больше скакать тройке, достаточно проскакала, — и вместо социалистического мужа с божескими доблестями выходит на сцену крепкий звереныш, получивший воспитание в приюте для беспризорных и высшее образование в комсомоле...» (Алданов М. Начало конца. М., 1995. С. 311). С этой же формулы Достоевского начинается Алданов и очерк «Жвертаро»: «Историк нашего счастливого времени, быть может, задастся вопросом, когда именно и где в новейшей политической жизни цивилизованных народов было впервые сказано: „все позволено”. Думаю, что ответить будет не так трудно: место — Петербург и Москва, время — 1918 год, или, пожалуй, еще точнее, август-сентябрь этого года: вслед за убийством Урицкого и покушением на Ленина было расстреляно в России несколько сот ни в чем не повинных людей. Все остальное — то самое, чем мы любуемся в разных странах, теперь каждый день и с каждым днем все больше, — было прямым логическим развитием урока, с таким блеском и так безнаказанно преподанного миру в 1918 году» (Алданов М. Очерки. С. 483). Аналогичный ход мыслей и в очерке «Адольф Гитлер»: «Большевики достаточно наглядно показали, что „все позволено”. Поданный ими урок не мог пройти бесследно. От всего этого человечеству придется лечиться не годами, а столетиями. Вылечится ли оно — я не знаю» (Алданов М. Портреты. М., 1995. С. 330).

⁴⁰ Алданов М. Ульмская ночь. С. 237.

⁴¹ Алданов М. Ульмская ночь. С. 255—256.

В книге «Ульмская ночь» немало и других страниц, где собеседники неоднократно обращаются к творчеству Достоевского главным образом в свете исторических событий XX века (интересно сказано и о «связи Платоновских проблем с проблемами Достоевского»);⁴² и всегда диалог разворачивается спокойно и академично. Алданов своих симпатий и антипатий не скрывает, но не допускает и никаких полемических эмоциональных излишеств. Преобладает стремление понять и исторически точно (по возможности) осмыслить феномен Достоевского. И его позиция выгодно отличается от памфлетно-карикатурных и нетерпимых выпадов Ивана Бунина, один из которых Алданов привел в своей статье, правда не назвав имени собеседника: «„Плохо писал ... Кинематограф!..” — говорил мне о Достоевском знаменитый русский писатель, который очень его не любит». Алданов тут же корректно оспорил столь резко и категорично высказанную мысль: «Техника Достоевского, в некоторых романах изумительная, была со срывами (как язык у него астматический). (...) Во всяком случае Достоевский имел право писать „плохо”, — Жюль Ренар только за Бальзаком и признавал это право».⁴³ Алданов преклонялся перед гением Толстого, но в то же время с сожалением вынужден был признать, что «вся западная литература, хотим мы того или нет, к идеям „красоты-добра” и к Толстому не вернется: у него для нее, при всем его тончайшем до небезметности юморе, недостаточной едкости и иронии.(...) Нет у него ни обнаженной мизантропии, ни беспросветного пессимизма. А наша эпоха именно к этому располагает...».⁴⁴ Явно симпатизировал он Тургеневу и людям «тургеневского склада»: «Снисходительная тонкая мудрость Тургенева еще недостаточно оценена».⁴⁵ А в произведениях Алданова (особенно в художественных) атмосфера петербургских романов Достоевского, слова, «метафоры» и формулы из «Преступления и наказания», «Идиота», «Бесов», «Братьев Карамазовых».

4

В большом историческом романе «Истоки» уже предчувствие начала крушения прежней уютно-усадебной России. В фокусе романа революционное брожение 1870-х годов и его кульминация — кровавый день 1 марта 1881 года (за месяц до этого умирает Достоевский). Главные герои — народовольцы, психологически близкие героям романов бывшего петрашевца Достоевского. Это о них сказано в романе пророчески: «Я знаю, Желябов, Перовская, Михайлов, каждый по-своему, замечательные люди. (...) Таких, со всеми их недостатками, верно, немного найдется на земле. Они люди тройного сальто-мортале. Быть может, эти люди — соль земли, но возможно и то, что такая соль землю погубит...» С неизбежностью вторгается в роман «достоевский» мотив цитатой из «Бесов»: «Мы с вами люди одного безумия!»⁴⁶ Гаснет летний уютный свет дворянской усадьбы. Он уже за пределами «Истоков» — в другой истории, в другом мире, в другой России. Здесь тревожно и неуютно, и краски мрачно-апокалиптические; все отчетливее проступает красный цвет — крови, террора, революции, мировой и гражданской войн.

⁴² Там же. С. 197.

⁴³ Современные записки. 1930. № 44. С. 360.

⁴⁴ Алданов М. Ульмская ночь. С. 219.

⁴⁵ Современные записки. 1930. № 44. С. 356.

⁴⁶ Алданов М. А. Собр. соч. Т. 5. С. 422.

Еще ощутиее «присутствие» Достоевского в романе «Ключ» (понятно, почему, закончив его, Алданов уселся за «Жизнь Достоевского»): в статьях о романе стало непременно цитировать Н. Ли, автора пока единственной монографии о творчестве писателя, полагающего, что над этим произведением витает тень Достоевского.

Действительно, в романе Достоевский и его герои упоминаются часто. Несомненны сюжетные и характерологические переключки с романами Достоевского (особенно с «Преступлением и наказанием»). Адвокат Семен Исидорович Кременецкий («прелюбойей слова и мысли», можно сказать, прямой потомок Фетюковича, он «Достоевского знает, как сенатские решения», «и народную мудрость зажарит... и стишок скажет... и Грушеньку, и Настасью Филипповну запустит») так и уснащает свою речь сносками на Достоевского и банальными эпитетами: «Эту женщину за что-то неумолимо преследует фатум, *мойра* древних греков, рок, таинственную и жестокую поступь которого великой совестью своей так чутко понял и бессмертным пером описал наш гениальный правдолюбец и правдоискатель Достоевский».⁴⁷ Постигает Достоевского и англичанин Клервилль. Сначала вынужденно, исполняя своего рода долг («в том кругу, в котором он жил», чтение Достоевского «с некоторых пор было обязательно») и без малейшего удовольствия: «К жизни Клервилля Достоевский никакого отношения иметь не мог. Многое в его книгах было непонятно Клервиллю, кое-что казалось ему невозможным и неприемлемым. (...) чтение досталось Клервиллю нелегко, и он был искренно рад, когда со спокойной совестью, с надлежащей дозой восхищения отложил в сторону обязательные книги Достоевского».⁴⁸ Потом пришел черед нового (необязательного) чтения под сильным колдовским влиянием Муси; постигая одновременно будущую жену и странного, «невозможного» русского писателя, он «погрузился в книги ее любимого писателя. Ему стало ясно, что он прежде ничего в них не понимал. Только теперь по-настоящему понял Достоевского. Он искал и находил в ней сходство с самыми необыкновенными героинями „Братьев Карамазовых“, „Идиота“, „Бесов“, мысленно примерял к ней те поступки, которые совершали эти героини. (...) Потом эти книги и сами по себе его захватили. То, что он пережил в годы войны, затем долгое пребывание в Петербурге было как бы подготовительной школой к Достоевскому. Он чувствовал, что его понемногу затягивает в *новый, чужой, искусственный мир* (курсив мой. — В. Т.). Но это волшебство уже не так его пугало, ему искусственной казалась и его прежняя жизнь, от скачек дерби до народных университетов».⁴⁹

Это новое прочтение Клервиллем Достоевского во многом наваждение, слившееся с бредом, любовной лихорадкой, безумием: «Он все записывал в своем дневнике, и там словам Муси об inferнальном начале Грушеньки было отведено несколько страниц комментариев».⁵⁰ Автор слегка посмеивается над увлечением Клервилля: «В более трезвые свои минуты Клервилль понимал, что в Мусе так же не было Грушеньки или Настасьи Филипповны, как не было ничего от Достоевского в ее среде, в ее родителях. Однако трезвых минут у Клервилля становилось все меньше».⁵¹ Пройдет любовь, и от «достоевского» наваждения, от русской лихорадки

⁴⁷ Алданов М. А. Ключ. М., 1990. С. 47, 44.

⁴⁸ Там же. С. 253—254.

⁴⁹ Там же. С. 254.

⁵⁰ Там же. С. 255.

⁵¹ Там же. С. 254.

не останется ничего — Клервилль вернется в упорядоченную джентльменскую колею жизни высшего английского общества.⁵²

Но пожалуй, отчетливее всего ориентация на Достоевского прослеживается в основной сюжетно-детективной (и философской одновременно) линии романа. Треугольник «Фишер—Браун—Федосьев» отчасти дублирует другой, «классический»: «Алена Ивановна—Родион Раскольников—Порфирий Петрович». Закономерно следователь Федосьев подозревает в Брауне новоявленного Раскольникова, — понятное дело, Раскольникова модифицированного, мотивы преступления которого не очень понятны и явно не совпадают с фантазиями бедного петербургского студента Достоевского. Парируя реплику о слишком уж иносказательной словесной манере (диалог-допрос), Федосьев втягивает Брауна в литературный разговор, носящий неприкрыто провокационный характер: «Наша профессиональная черта. (...) Ведь в каждом из нас сидят Шерлок Холмс и Порфирий Петрович... Кстати, по поводу Порфирия Петровича, не думаете ли вы, что Достоевский очень упростил задачу своего следователя? Он взвалил убийство вместе с большой философской проблемой на плечи мальчишки-неврастеника. Немудрено, что преступление очень быстро кончилось наказанием. Да и свою собственную задачу Достоевский тоже немного упростил: мальчишка убил ради денег. Интереснее было бы взять богатого Раскольникова». Талантливого ученого и писателя, философа-мизантропа Брауна, конечно, такой примитивный литературный маскарад обмануть не мог: «„Хорошо напролом! О Достоевском заговорил”, — подумал он, с досадой ощущая непривычную ему ненависть». Он бумерангом возвращает Федосьеву его же литературные образы-ловушки: «Уж очень вы демоничны — и порою, извините меня, по-дешевому. В вас в самом деле есть, есть Порфирий Петрович».⁵³

Браун вообще философский собрат Парадоксалиста «Записок из подполья», Раскольникова, Ипполита Терентьева («Идиот»), Кириллова («Бесы»), Ивана Карамазова. Он литератор и доморощенный философ, создатель концепции двоemiрия, отчасти напоминающей «идею» Родиона Раскольникова. Браун так ее развивает: «Есть люди без мира В, как есть люди без мира А, какой-нибудь Федор Карамазов что ли... Не надо, впрочем, думать, будто мир В всегда хуже мира А, бывает и обратное. Бывает и так, что они очень близки друг к другу. Я бы сказал только, что мир В постояннее и устойчивее мира А. По взаимоотношению этих двух миров и нужно, по-моему, изучать и классифицировать людей. Все иррациональное в человеке из мира В, даже самое будничное и пошрое, в иррациональном ведь есть и такое, скупость, например. Кто из нас не знал истинно добрейшей души людей, которые, чтоб не расстаться с ненужными им деньгами, дадут умереть от голода ближнему — ближнему

⁵² Но «выздоровление» Клервилля произойдет не в «Ключе», а в «Пещере», последней части трилогии. Героя, давно уже разочаровавшегося во всей этой русской «экзотике» (революция, петербургские острова, «Бродячая собака», Достоевский, инфернальницы и самоанализ), окончательно «возвращает» на родную почву роман Голсуорси, который он читает с восхищением: «...здесь никто не сжигал в печке ста тысяч, но и без балалаек (метафора эта очень ему нравилась) сложная жизнь могла описываться чрезвычайно умно и тонко. (...) В третьем часу ночи он оторвался от книги, потушил лампу и сказал себе твердо, что экзотика кончена, кончена навсегда» (Алданов М. А. Пещера. С. 353). О «выздоровлении» повествуется контрастно, а ирония (сменившая вектор) несомненна. Герой исчезает, точнее, растворяется в слишком комильфотной и стерильной среде. И разница между этим успокоившимся Клервиллем и Клервиллем очарованным гораздо больше, чем разница между романами Голсуорси и Достоевского.

⁵³ Алданов М. А. Ключ. С. 280, 285.

не в библейском, а в более тесном смысле слова. Душа у него рвется на части, но денег они не дадут. Это мир В». ⁵⁴ Миры А и В — из философской книги Брауна «Ключ», где преобладают «аттилические» идеи («все предаю мечу и огню»). ⁵⁵

Параллель с Раскольниковым и его теорией, и без того прозрачная в романе, еще и дополнительно подчеркивается: «Федосьев смотрел на него задумчиво. „А как же ты мог Фишера отравить, в мире А или в мире В?..”» ⁵⁶ Таким образом, ориентация (не исключая элементов иронии и полемики) ⁵⁷ на роман Достоевского в «Ключе» не только не затухает, но, напротив, акцентируется. Но, как постепенно выясняется, это во многом литературный прием («игра» с сюжетом романа Достоевского), а отчасти и камуфляж. Постепенно — и чем дальше, тем сильнее — роман Алданова отклоняется от классической схемы. Нет ни преступления, ни наказания. Диалог-спор между подозреваемым в убийстве и его преследователем не имеет завершения: каждый из них уходит в свою «пещеру». Уединенный философ Браун в своей «пещере» немало размышляет над словами («метафорами») Достоевского, ироническое отношение к которым становится очевидным уже во второй части трилогии: «Для меня настало время, когда ничто больше не радует, и все расстраивает и, в особенности, все раздражает... Могу уйти просто, могу уйти с шумом...{...}... полная потеря любви и интереса к жизни, только и всего. И „билет почтительно возвращать” не надо: спектакль все равно подходит к концу»; «Мы не „русские мальчики”, которыми старательно и непохоже восторгался Достоевский». ⁵⁸

А в «Пещере», последней и самой мрачной части трилогии, Браун (этот несостоявшийся новый Раскольников) поставит последнюю точку в своем споре с Достоевским, восстав против его знаменитых, ставших хрестоматийными «метафор»: «Единственный способ не быть обманутым: не ждать ровно ничего, — а всего лучше уйти, как только будут признаки, что пора, — уйти без всякой причины, просто потому, что гадко, скучно и надоело. „Примиренным” ли уйдешь или „непримиренным”, это твое, никому не интересное дело, или, вернее, это пустые слова, так как мириться не с кем и не в чем, и не с кем было ссориться, и некому „почтительно возвращать билет”, — а было бы кому, то зачем же „почтительно”? Почитать не за что. Если пришлось нам увидеть солнечный закат, леса, озера, прочесть Толстого и Декарта, услышать Шопена и Бетховена — и потом всего этого лишиться, — то мы не можем даже в маленькое утешение себе назвать это злым безнаказанным издевательством, ибо издеательства нет, и ничего нет, и „дьяволов водевилей” это тоже лишь метафора. Люди, на свое несчастье, постоянно принимают метафору за действи-

⁵⁴ Там же. С. 173—174.

⁵⁵ Там же. С. 169.

⁵⁶ Там же. С. 174.

⁵⁷ К примеру, Федосьев, размышляя о Брауне, задевает иронически «технику» Достоевского: «Ерунда эти следовательские штучки, когда имеешь дело с настоящим человеком. Нисколько он не „бледнеет” и не „меняется в лице”... А если и бледнеет, то какое же это доказательство! Видит, что подозревают, и потому бледнеет» (Там же. С. 176).

⁵⁸ Алданов М. А. Бегство. С. 78, 172. О «русских мальчиках» еще резко скажет другой герой трилогии Витя Кременецкий: «...у Достоевского неправда, будто русские мальчики обычно разговаривают друг с другом о Боге и о бессмертии души и будто если русскому мальчику дать карту звездного неба, то он на следующий день вернет ее исправленной. Я русский, а почти никогда о Боге с товарищами не говорил. А уж карту звездного неба и не подумал бы исправить: напротив, всегда благоговел перед чужой ученостью...» (Алданов М. А. Пещера. С. 315).

тельность, и действительность за метафору. Балансы же подводить незачем, но отчего и не сказать, что самое волнующее из всего была политика, самое разумное — наука, а самое лучшее, конечно, — иррациональное: музыка и любовь».⁵⁹

Очевиднее стало в «Пещере» и различие между Брауном и героями Достоевского. Браун — типичный алдановский герой, мизантропическое alter ego автора; ни Раскольников, ни Кириллов, ни Иван Карамазов не могут быть названы без существенных оговорок его литературными «прототипами». И он превосходит бунтарей Достоевского в пессимистичности воззрения на человеческую природу, на мир — его прошлое, настоящее и будущее. Вот лишь некоторые суждения и прогнозы Брауна: «Овладела всеми нами слепая сила ненависти, и ничто больше не может предотвратить прорыв черного мира...»;⁶⁰ «Земля вращается вокруг Солнца, это важно. Но еще гораздо важнее то, что вращается она очень скверно. Как бы в конце концов не вращалась вокруг Солнца одна грязная кровавая лужа»; «История государственной власти — смена одних видов саранчи другими. И мы с Вами не для того разошлись по пещерам, чтобы обсуждать, какая саранча лучше».⁶¹

Несомненно в то же время, что в философские трактаты, в исторические новеллы Брауна органично вошли «метафоры» Достоевского, а тот факт, что он так энергично пытается их опровергнуть и преодолеть, лишь только говорит об увлеченности «ребусами» и «загадками» *неуютного* писателя.

К «метафорам» Достоевского нередко обращается и непосредственно М. Алданов, то их с порога отменяя (так, в «Ульмской ночи» сказано по поводу «всечеловека» — «самое фальшивое слово из пушкинской речи Достоевского»),⁶² то примеряя с разными акцентами и в замысловатых сочетаниях с другими метафорами к русской и европейской жизни XX века. К одной «метафоре» Достоевского особенно часто обращается Алданов и его герои (русские и иностранные) — «харакири» Настасьи Филипповны, знаменитая эффектно-мелодраматическая сцена сжигания денег в финале первой части «Идиота». В «Ульмской ночи» эта сцена служит иллюстрацией тезиса о «нашем максимализме», но какой-то не очень понятной, странной иллюстрацией, о которой и говорится с иронией: «... в „Идиоте“ блудница бросает в печь сто тысяч рублей, чтобы доказать что-то очень глубокое, плохо помню, что именно».⁶³ В очерке-мемуаре «Из записной книжки 1918 года (Отрывки)» М. Алданов, размышляя о том, почему не удалось чего-либо добиться делегатам Союза Возрождения России в переговорах с английскими социалистами, перечисляет экзальтированные поступки как исторических русских деятелей, так и героев русских романов, особое место при этом отводя Настасье Филипповне Барашковой, и отчасти серьезно, но больше шутя иронизирует над расхожими представлениями европейцев о России и русских: «Наконец, не приучены

⁵⁹ Алданов М. А. Пещера. С. 402. Никаких иллюзий у Брауна не осталось, и в «миссию» русской эмиграции он не верит. Ей он пророчит другую и жалкую долю: «Ходить на митинги со стыдливой любовью к России, переживать глубины Достоевского: „Я... я буду веровать в Бога», — пролепетал в иступлении Шатов...» (...) Станем бедными родственниками Европы, — дальними, очень дальними, такими дальними, что почти даже и не родственники. В душе потеряем веру в свою великодержавность, которую прежде не любили и даже не замечали. А главное — будем голодать, это будет основное занятие ...» (Там же. С. 394—395).

⁶⁰ Алданов М. А. Ключ. С. 185.

⁶¹ Алданов М. А. Пещера. С. 436, 453.

⁶² Алданов М. Ульмская ночь. С. 244.

⁶³ Там же. С. 247.

ли литературой англичане к самым непонятным поступкам русских людей? Настасья Филипповна, как известно, бросила в печку сто тысяч рублей. У Чехова тоже кто-то сжег в печке большие деньги. Помнится, не отстал и Максим Горький. О закуривании папирос сторублевыми асигнациями и говорить не приходится. Что ж делать, если в этой удивительной стране было при „царизме” так много лишних денег?.. Теперь Настасья Филипповна, быть может, служит в Париже в шляпном магазине и очень сожалела бы о сожженных деньгах, если бы она и в самом деле их сожгла. О политическом вреде, принесенном ею России, она не подозревает. В Центральном бюро Британской рабочей партии сидели обыкновенные, нисколько не inferнальные люди. Они получали скромное, приличное жалование и чрезвычайно редко жгли его в печке. Русские степи, благородные босяки, „ничего”, „все позволено”, Грушенька и Коллонтай, Челкаш и Зиновьев — как же было во всем этом разобраться занятым политическим деятелям Англии». ⁶⁴ Конечно, памятна эта сцена Клервиллю. А в разговорах англичан, очутившихся в революционном Петербурге и далеко не так хорошо, как Клервилль, знающих Достоевского и русскую литературу, почти тот же «джентльменский» набор («ничего», босяки Горького; «В душе каждого славянина есть мистическое начало, которое и сказалось с такой силой у большевиков»), и, разумеется, поступок Настасьи Филипповны, которую сыны Альбиона подвели под «мистическое начало» и спутали с героиней «Братьев Карамазовых»: «Вспомните Грушеньку из этих „Братьев”... Я забыл их фамилию, проклятые русские имена! Она сожгла в печке десять тысяч фунтов». ⁶⁵

5

Больше других произведений Достоевского Алданов ценил «Записки из Мертвого дома» («быть может лучшая из его книг, одна из гуманнейших в мировой литературе»), ⁶⁶ «Бесы» (гениальное предсказание катастроф XX века) и «Преступление и наказание», к которому Алданов несколько раз обращался как к роману-прототипу, новейшей мифологии (не только русской). В подноготной такого постоянства — читательское потрясение подростка, о чем Алданов вспоминал прямо: «Преступление (гнусное и ужасное) рассказано так, что дух захватывает (помню, как я читал в первый раз): „Вдруг схватят Раскольникова? Нет, слава Богу, спасся!..”». ⁶⁷ И чуть-чуть прикровенно (признания одного из диалогистов в «Ульмской ночи»): «...Достоевский придал своему роману совершенно исключительную силу правдивости: мне в Петербурге иногда хотелось найти дом, где была убита Алена Ивановна, или же место под забором, в котором убийца закопал свою добычу». ⁶⁸ Написал Алданов и свой «роман» о преступлении и наказании, введя его в структуру романа «Начало конца».

«Начало конца» — роман из современной Алданову русской и европей-

⁶⁴ Алданов М. Очерки. М., 1995. С. 105—106.

⁶⁵ Алданов М. А. Бегство. С. 270.

⁶⁶ Алданов М. Ульмская ночь. С. 197.

⁶⁷ Современные записки. 1930. № 44. С. 359. В эссе «Черный бриллиант» об этом сказано сухо и без личного акцента: «Он рассказал... убийство Алены Ивановны так, что самый благонаправленный читатель не в состоянии мысленно отделить себя от убийцы» (Наше наследие. 1989. № 1. С. 157).

⁶⁸ Алданов М. Ульмская ночь. С. 246—247.

ской жизни. Роман горький и трагический, может быть, самое мрачное произведение писателя. Роман философский, уголовный и политический — о той исторической полосе, когда карты Европы и Азии все больше окрашивались в коричневые и красные цвета. Последние главы создавались накануне вынужденного бегства Алданова из Парижа на юг Франции (и далее в США). Главным героем романа стала отточенная и грустная ироническая мысль Алданова, на что еще в блестящей рецензии (на первую часть) указал П. М. Бицилли: «Эта книга — едва ли не самое удачное из всех художественных произведений Алданова, так как в ней он ни разу не выходит из границ той области, где он, действительно, хозяин — области иронии. Ирония убивает жизнь (*le ridicule tue*), но именно потому она необходима: бывают моменты, моменты распада „органичности“ жизни, когда приходится следовать методам анатомов и физиологов, для того, чтобы увидеть в ней то, чего иначе увидеть нельзя; моменты, когда сознательный человек *вынужден* вынырнуть из жизненного потока».⁶⁹

Роман, казалось бы написанный в старомодном реалистическом стиле, прекрасно вписывается в литературную ситуацию 1930-х годов; Бицилли правомерно сопоставляет его с «Контрапунктом» О. Хаксли и «Фальшивомонетчиками» А. Жюда («роман-фуга»), полагая, что «Начало конца» все же резоннее отнести к категории «романа-фильма». Интересное и острое наблюдение. В романе Алданова, можно сказать, несколько «романов-фильмов» (история разочарованного, уходящего из мира политика и смертельно больного большевика Вислицениуса — его убивают агенты не то ГПУ, не то гестапо, но это за «кадром»; история генерала Тамарина, гибнущего в Испании; история стареющего, уже выходящего из моды и вплотную приблизившегося к смертельной черте французского писателя Вермандуа), развивающихся параллельно, лишь иногда и совершенно случайно пересекающихся, что как раз и питает концепцию распада мира. Именно начало конца цивилизации: отсюда и чрезвычайная густота эсхатологических пророчеств (здесь и Библия, и Ницше, и «Родрик» Пушкина), и неизбежное движение к смерти всех главных героев романа. Они люди конченные, «глядящие со стороны, „с того берега“, прежде всего на самих себя, а вместе с тем и на окружающую жизнь, и убеждающиеся, что все, чему они служили, во что веровали, чему отдавали свои силы, к чему стремились, или оказалось уже ненужным, утратившим интерес, или стало предметом признания, поклонения, но было осуществлено другими в таком обезображенном, извращенном виде, что лучше было бы ему вовсе не осуществляться».⁷⁰

Структура романа почти зеркально отражает состояние распада мира (своего рода репетиция светопреставления, еще не конец, но явно начало конца). Бицилли и об этом сказал в основном точно, лишь несколько преувеличив мозаичность произведения: жизненные пути героев романа «не „сплетаются“ в одну жизнь, так как в сущности они уже не живут, — почему в „Начале конца“ и нет никакой „интриги“ (дословно — «сплетение»), а только ряд чередующихся отрывочных эпизодов, которые можно

⁶⁹ Русские записки. 1939. № 18. С. 196. Близко к мыслям Бицилли и слова В. Набокова о «Пещере» — «усмешка создателя образует душу создания» (Современные записки. 1937. № 61. С. 470). Выделяя особенно во втором томе «Пещеры» «очаровательную правильность строения, изысканную музыкальность авторской мысли», Набоков исключительно высоко оценивает «браунскую новеллу» и «безукоризненную» смерть Брауна: «Холодок пробегаёт, когда он ищет „бессмертие“ в энциклопедическом словаре» (Там же. С. 470—471).

⁷⁰ Там же. С. 196—197.

было бы растасовать и иначе; в этом — художественное достоинство книги, а не недостаток, так как „внешняя” форма как раз наиболее соответствует „внутренней”.⁷¹ Разобщенность, всеобщая озлобленность и усталость, отчуждение и умирание действительно основные элементы духовного климата и художественной структуры романа. Однако сюжетные и идеологические линии рифмуются и пересекаются, а в контрапункте произведения — история преступления и наказания Альвера: роман в романе, к тому же ориентированный (сложно) на классический старый роман Достоевского.

Первой в «Начале конца» заявлена тема (история) Вислицениуса; и почти сразу же в роман входит очень субъективно осмысленный Достоевский. Внутренний монолог героя вводит Достоевского в эсхатологический и пронизанный злой иронией мир произведения. Сначала — смутное и ленивое воспоминание героя о когда-то давно и небрежно прочитанном романе «Бесы»: «...он поднял упавшую с вечера на пол книгу, почему-то случайно захваченные письма Достоевского, и стал лениво перелистывать, разыскивая ту страницу, на которой заснул накануне. Там речь шла о „Бесах”. Смутно вспомнил содержание этого романа. „В общем, идиотская история: всемирный бунтарь, приехавший из-за границы в русскую провинцию устраивать мировую революцию против какой-то генеральши... И этот мальчишка-сверхчеловек, намеченный за свою красоту в вожди мировой революции!..”⁷²

Далее Вислицениус вспоминает другой роман Достоевского («Братья Карамазовы») и с какой-то бессильной злостью (на себя, на Достоевского и даже на актера Качалова) отмахивается от неприятных ассоциаций: «нечего изображать черта с Иваном Карамазовым, все мы пресыщены и отравлены литературой... Скверная сцена, и черт скверная выдумка, и очень лубочно играл тогда Качалов...» (25). И только потом, уже раздраженный и настроенный против Достоевского, Вислицениус берет в руки тот самый «случайно» захваченный (но Алданов, конечно, не случайно, а с очень определенной целью заставляет героя читать именно это из Достоевского) том писем, недавно погрузивший его в сон, и их содержание превращает нерасположенность в острое чувство вражды: «Он вспомнил о письмах, взял книгу и насильно заставил себя читать, но Достоевский по-прежнему был ему неприятен и неинтересен. „Да, да, смотрите, вот какой он правый и благонамеренный, ну, прямо совсем, совсем правый... Продержали молодца (он чуть было не подумал: *парня*) на каторге четыре года, шелковый стал, служил им верой и правдой весь остаток жизни. Не верить в *грубую силу* им не полагается, избави Господи... Ну и отлично, правый и благонамеренный, очень приятно, но мне какое дело до него, и до всех этих людей, и до того, что в Германии везде такая грязь, — а он в Сибири привык к чистоте! — и до его демонических столкновений с квартирными хозяйками, и до того, что он так демонически проиграл десять талеров и не просто заложил юбку жены, а заложил тоже демони-

⁷¹ Там же. С. 197.

⁷² Алданов М. Начало конца. М., 1995. С. 23—24 (далее сноски на это издание в тексте). Мнение героя, большевика (пусть и «кающегося»), а не автора, неумолимого борца с коммунистической идеологией, так писавшего о романе «Бесы»: «В минуты мрачного вдохновения зародилась эта книга в уме Достоевского. Этот человек, не имевший ни малейшего представления о политике, был в своей области подлинный пророк, провидец безмерной глубины и силы необычайной. Октябрьская революция без него непонятна; но без „проекции” на нынешние события непонятен до конца и он, черный бриллиант русской литературы» (Наше наследие. 1989. № 1. С. 157).

чески, с самобичеванием?.. Зачем это издают? Кому нужны заграничные впечатления этого замоскворецкого мещанина? Он — враг, и к черту его. Ведь нас он именно «собственными руками задушил бы?...» Гениальный романист? Ну, и издавали бы «Преступление и наказание»...» (25—26).

Вот что, однако, знаменательно — «враг», «неприятный» и «неинтересный» Достоевский глубоко проник в душу и мысли Вислицениуса (часто у Алданова дело обстоит самым парадоксальным образом: чем больше восстает против Достоевского герой, тем сильнее в нем «подполье», тем больше «отравлен» его «метафорами»). Он уже машинально переходит на язык Достоевского: «Конюшенная философия отлично может давать счастье, но я ее не хочу и никакой не хочу, и пусть гады истребляют гадов, а я и перед негадами расшаркиваться перед смертью не стану...» (305). Формулы, словечки, метафоры Достоевского («все позволено» и другие) важной составной частью входят в памфлетно-пессимистические размышления героя.

И другой герой романа, «большевизанствующий» французский писатель Вермандуа, мало расположенный к Достоевскому, прибегает к его емким и ироничным «метафорам»: «Ни из-за всеобщего избирательного права, ни ради райского сада вокруг хрустального дворца ГПУ ни один идиот на костер не пойдет — или пойдут именно только идиоты. Да у людей и вообще пропала охота идти на костры за то что бы то ни было, слишком много было костров, и слишком много дураков на них сгорело...»; «Человечество идет к помойной яме, и самое лучшее бежать за ним с факелами, уверяя, что это не помойная яма, а хрустальный дворец...<...>... меня часто бранили за интернационализм, однако самый лучший, самый счастливый мир — пусть не помойная яма, а действительно хрустальный дворец, — но без руководящей роли Франции, без ее культуры, без французского языка он мне не нужен, он просто мне неинтересен» (398, 399).

Вермандуа, соотечественник Декарта, Монтеня, Вольтера, человек энциклопедических знаний, остроумный собеседник-бонмотист, скептик и пессимист, отзываясь о Достоевском и «Преступлении и наказании» высокомерно и даже язвительно: «...непременно перечтите этот шедевр («Преступление и наказание». — В. Т.): там в большом городе, в столице, все друг друга знают и постоянно друг с другом встречаются: этот Сви... Сви... как его? — по счастливой случайности живет рядом с той ангелоподобной проституткой и, естественно, подслушивает исповедь благородного убийцы ангелоподобной проститутке. Я, конечно, не Достоевский, но я остановился бы перед столь удобным для романиста стечением обстоятельств: в Петербурге ведь все-таки было больше двух меблированных комнат? А его ужасный французский язык, которым он явно гордился, постоянно вставляя в текст французские фразы: наши переводчики их благочестиво сохранили, как святыню! Это не мешало ему презирать и ненавидеть нас, как, впрочем, и все народы. Он был убежден, что, прожив в Париже две недели, постиг Францию, французов, особенности и тайны нашего характера, понял все, все, все» (231).⁷³

⁷³ Это именно суждения французского писателя о Достоевском, популярность которого необыкновенно возросла в 30-е годы, вступив, так сказать, в новую фазу, что, кстати, отразилось в совете Вермандуа графине де Белланкомбр «душиться смесью „Amour Daria” и „Cuir de Russie”», а на маленьком столике в гостиной держать томик Достоевского — «но, Боже вас избави, не большие его романы, — сейчас лучше всего „Вечный муж”, он в страшном повышении» (159—160). М. Алданов, несомненно, хорошо знал о симпатиях в элитарной литературной среде Франции к Достоевскому, о лекциях А. Жида и его романе «Подземелья Ватикана»

Впрочем, Вермандуа прерывает свой пристрастный монолог, воздавая должное искусству Достоевского-художника и «под занавес» остроумно парируя иронический выпад насмешливого адвоката Серизье: «Но я отвлекся: не люблю этого человека, хоть восхищаюсь великим писателем. Нет, нет, сцена убийства изумительна, перечтите „Преступление и наказание“, непременно перечтите перед процессом. Хотя на Раскольникове, кажется, выезжает третье поколение адвокатов?...» (232).

6

Двадцатилетнего Альвера, секретаря писателя Вермандуа, после совершенного им убийства адвокат Серизье и другие герои романа называют Раскольниковым, что само собой напрашивается, хотя такое сравнение молодой анархист с презрительной усмешкой и отверг бы. У него свои счеты как с Раскольниковым, так и с Достоевским, «Преступление и наказание» которого он знает назубок, давно уже включив его в свою тщательно составленную небольшую библиотеку («томик Достоевского значился под номером 196») (106). Особенно ему ненавистную страницу романа Альвера вырвал, используя как мишень — тренировка перед убийством, жест символический и циничный. Разумеется, это страница с признанием Раскольникова,⁷⁴ испещренная раздраженными маргиналиями: «На полях у этих строк было написано: „Un fameux cretin, celui — là“. Это место книги всегда его веселило. „Да, совершенный кретин!“ — подумал он, разумея и русского автора, и кающегося студента. Подумал также, что надпись на полях может быть уликой, и вырвал страницу» (97).

Будущее убийство Альвера тщательно, до деталей продумал. Разработал схему поведения и после преступления. У него амбициозная мечта превзойти всех своих многочисленных предшественников, а не только вечно рефлектирующего и в конце концов сломавшегося Раскольникова. Ему мерещится идеальное, «научное» убийство: «„Убийца... связан всем: законами, страхом, обстановкой, сроком... «угрызениями совести»“, —

(отклике на «Преступление и наказание»), о фраппировавшем пуританскую среду романа Л. Селина «Путешествие на край света» и других отражениях слова Достоевского на французской почве. Но его Вермандуа не принадлежит к числу поклонников (тем более «сеидов») Достоевского. Кое-что у Достоевского задевает его патриотические чувства. Иронизирует он и над литературной «техникой»: штампы «романа-фельетона». Все это вполне логично и другого от Вермандуа трудно ждать. Смущает, правда, одно небольшое обстоятельство. Вермандуа в своих наскоках на Достоевского трогательно совпадает с русским революционером Вислицениусом: «А больше всего везде в Западной Европе его поражала грязь: он, видите ли, в Сибири, на каторге, привик к чистоте...» (231). Да и иронизируют оба героя однотипно, что говорит о недостатках «техники» самого Алданова: Вислицениус язвительно жонглирует эпитетом «демонический», Вермандуа — «ангелоподобная». Вне всякого сомнения, Алданов воспользовался правом писателя-демиурга и вложил в уста героев свои собственные мнения о Достоевском — художнике и частном человеке (вот и понадобились книги, на которые он потратился, работая над биографией Достоевского).

⁷⁴ «Раскольников опустил на стул, но не спускал глаз с лица весьма неприятно удивленного Ильи Петровича. Оба с минуту смотрели друг на друга и ждали. Принесли воды.

— Это я... начал было Раскольников.

— Выпейте воды.

Раскольников отвел рукой воду и тихо, с расстановками, но внятно проговорил:

— *Это я убил тогда старуху-чиновницу и сестру ее Лизавету топором и ограбил (Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. Л., 1973. Т. 6. С. 409—410 (далее ссылки на это издание в тексте: том, страница).* В романе Алданова цитируется французский перевод романа; курсив Достоевского опущен.

Альвера засмеялся. — „Быть может, мое преступление будет первым научным убийством в истории!.. (...) Почему вообще попадаете большинство преступников? Прежде всего, по неопытности и легкомыслию: ничего заранее обдумать они не могут... Научное преступление в девяти случаях из десяти должно сходиться безнаказанным”» (148, 149).

Поверив в эту ахинею, Альвера и после преступления пытается держиваться той же линии: «Он с торжеством прислушивался к себе. Экзамен был выдержан превосходно. Альвера не чувствовал ни раскаяния, ни ужаса. Как он и думал, все оказалось вздором, особенно эти, *ими* выдуманнные *угрызения совести*... все прошло по плану, ощущения убийцы были им до убийства прочувствованы сто раз и при проверке оказались верными» (170). Даже позднее, в тюрьме, правда уже устало и механически думает о «научности» преступления: «Все погибло из-за одной минуты растерянности. (...) Дело было рассчитано научно, во всех подробностях, за исключением одной, которую предусмотреть не мог никто в мире» (245).

Самообман и самообольщение. Альвера забыл, возможно не обратил серьезного внимания на то, что «кретин» Раскольников убийство вынашивал долго, и обдумывал очень тщательно (и осуществил гораздо «успешнее»), и так же серьезно размышлял над ошибками и промахами своих предшественников. Хорошо знал Раскольников, что любые маленькие погрешности могут привести к катастрофическим последствиям: «Мелочи, мелочи главное!.. Вот эти-то мелочи и губят всегда и все...» (6, 7). Интенсивно размышлял о причинах слишком частых срывов и неудач: «...его занимал один вопрос: почему так легко отыскиваются и выдаются почти все преступления... Он пришел мало-помалу к многообразным и любопытным заключениям, и, по его мнению, главнейшая причина заключается не столько в материальной невозможности скрыть преступление, как в самом преступнике; сам же преступник, и почти всякий, в момент преступления подвергается какому-то упадку воли и рассудка, сменяемых, напротив того, детским феноменальным легкомыслием, и именно в тот момент, когда наиболее необходимы рассудок и осторожность. По убеждению его, выходило, что это затмение рассудка и упадок воли охватывают человека подобно болезни, развиваются постепенно и доходят до высшего своего момента незадолго до совершения преступления; продолжают в том же виде в самый момент преступления и еще несколько времени после него, судя по индивидууму...» (6, 58).

Раскольникову, с его как бритва отточенной «казуистикой», кажется, что он (по крайней мере, теоретически) нашел выход: «решил, что с ним лично, в его деле, не может быть подобных болезненных переворотов, что рассудок и воля останутся при нем, неотъемлемо, во все время исполнения задуманного, единственно по той причине, что задуманное им — „не преступление”...» (6, 59). Раскольников просчитался, и об этом в романе сказано сразу же в опережающем событиях слове всезнающего автора: «...когда пробил час, все вышло совсем не так, а как-то нечаянно, даже почти неожиданно» (6, 59). Ему в «деле», можно сказать, помогли «черт» и «случай»; «рассудок и воля» часто покидали Раскольникова, «ум его как бы померкал мгновениями, а тела своего он почти и не чувствовал на себе...» (6, 61). К старухе-процентщице является отнюдь не сверхчеловек и новый Наполеон, а в прямом (физиологическом) смысле «тварь дрожащая», что не прошло мимо вниманья Алены Ивановны: «Да чтой-то вы какой бледный? Вот и руки дрожат? Искупался, что ль, батюшка?» (6, 62). Дрожь и сопутствующая ей слабость не проходят и в дальнейшем:

«Руки его были ужасно слабы; самому ему слышалось, как они, с каждым мгновением, все более немели и деревенели»; они «все еще дрожали» и после «дела», хотя Раскольников «был в полном уме, затмений и головокружений уже не было», «был даже очень внимателен, осторожен, старался все не запачкаться» (6, 63). Полностью овладеть собой Раскольникову не удалось. Действия его лихорадочны и бестолковы («Он спешил ужасно... (...) Не то, чтобы руки его так дрожали, но он все ошибался...» — 6, 64). Что-то сломалось внутри: «„Господи! С ума что ли, я схожу?“ — подумал он в испуге» (6, 64). Пелена опустилась на чувства и мысли: «Но какая-то рассеянность, как будто даже задумчивость, стала понемногу овладевать им: минутами он как будто забывался или, лучше сказать, забывал о главном и прилеплялся к мелочам» (6, 65).

Герой романа Алданов уверен, что не повторит ошибок Раскольникова и, уж конечно, растоптав все «человеческие и божеские законы», не явится с повинной: «О сознании речи нет — пусть сознается кретин Достоевского» (146).⁷⁵ Столь эмоциональное отношение к Раскольникову отчасти напоминает монологи Адама Соколовича из «Петлистых ушей» Бунина, который презрительно и высокомерно клеймит Достоевского и его героя, не выдержавшего одного маленького практического испытания. Перекличка «романа-фильма» Алданова с «Петлистыми ушами», написанными Буниным в преддверии «окаянных дней», этим ярким литературным спутником «Преступления и наказания», ни в коей мере не может быть названа случайной. «Петлистые уши» были любимым бунинским рассказом Алданова, о чем он неустанно говорил и писал (проецировал и в некрологе Бунина). Даже очарованный первой частью «Митиной любви» Алданов писал Бунину 30 марта 1925 года: «Это одна из лучших ваших вещей, а „Петлистые уши“ — назло Вам! — все-таки еще лучше».⁷⁶ Вновь, спустя десять лет, 7 июля 1936 года (в период работы над романом «Начало конца»), признавался Бунину в особенной любви к этому произведению: «Такого рассказа, как „Петлистые уши“ у Пушкина нет, — не повести же Белкина!..».⁷⁷ Вспомнил Алданов рассказ Бунина и в рецензии на первую часть «Жизни Арсеньева»: «Все сказано об изобразительном искусстве Бунина. При этом часто имеют в виду его картины природы. По-моему бунинские картины города им нисколько не уступают. Автору „Петлистых ушей“ принадлежит лучшее в русской литературе описание Невского проспекта».⁷⁸

Дело, впрочем, не только в этих сверх всякой меры лестных оценках. Петербург «Ключа» и «Бегства» Алданова в большей степени ориентирован на Петербург «Петлистых ушей» и «Окаянных дней», чем на Петербург Достоевского и Андрея Белого. Циничная мысль Альвера («довольно противные девчонки, никакой беды не будет, если их раздавят») — ослабленный вариант маниакальной идеи фикс Соколовича. Еще в большей степени близки антихристианской и человеконенавистнической позиции Соколовича, абсолютно уверенного в том, что ему «все позволено» и лю-

⁷⁵ Карикатурное эхо слов Альвера — «философствование» Муссолини в романе «Самобийство»: «Свобода может быть только у больших людей, желающих прожить свою жизнь как следует. А это надо делать умеючи и осторожно, иначе сорвешься в самом начале и отиравят в тюрьму или каторжные работы, как того убийцу в русском романе. Он по глупости убил старушку для каких-то сотен лир. Да и этого он не сумел как следует сделать...» (Октябрь. 1991. № 3. С. 31).

⁷⁶ Новый журнал. 1965. № 8. С. 278.

⁷⁷ Там же. С. 283.

⁷⁸ Современные записки. 1930. № 42. С. 523—524.

бые контраргументы лишь дань лицемерной морали лживого общества (их возражения), размышления (с историческими примерами) Альвера об убийстве: «Убить человека очень просто: при некоторой привычке убивать можно так, как мясник убивает вола, без дешевеньких рассуждений, без Наполеона, без чьих-то открытий. У средневековых головорезов была такая привычка, и они отлично обходились без всякой философии» (99).

Но герой Алданова, ненавидящий всю их цивилизацию, насмехающийся над выдуманной *угрызениями совести* (более того, «замысел внушал ему сознание большого морального превосходства над людьми, неспособными ни на что подобное» — 146), в мизантропическом припадке посылающий этому обществу проклятие («Пусть они все истребят друг друга, туда им дорога...» — 247), оказался слабым и жалким неудачником, которому не только до чудовищного убийцы Бунина далеко (в «Петлистых ушах» действительно идеальное преступление без наказания), но и до столь презираемого им Раскольникова.

П. Бицилли, называя Альвера «потомком» Раскольникова и Лафкадио («Подземелья Ватикана»), склонен был видеть одновременно в убийце романа М. Алданова антипода героя Достоевского: «Он — олицетворение начала „самоутверждения“, „динамичности“. Убийство, совершенное им, для него, — как и для его прототипов, — средство самоиспытания, самоутверждения. Однако не только это. Он руководствуется и практическими соображениями. (...) И совершив убийство и попавшись, он мучается только ожиданием гильотины, а не упреками совести. Альвера — герой нашего времени, времени, когда человек человеку перестал быть не только „братом“, но даже и „волком“, и стал просто, так сказать, „предметом потребления“». ⁷⁹ Еще более подчеркивает различия между Раскольниковым и Альвера А. Чернышев, в основном повторяя мысли П. Бицилли: «В „Начале конца“ ситуацию „Преступления и наказания“ Алданов переносит во Францию 1930-х годов и обнаруживает, что замыслившего убийство в целях ограбления юношу-анархиста не могут терзать ни духовные, ни нравственные проблемы, что для него лишит другого человека жизни, не оставив улик, — лишь интересная техническая задача, способ самоутвердиться. В своем варианте темы наказания Алданов тоже пошел по другому пути: герой раскаяния не испытывает и как бы отрешенно идет на казнь. (...) Зарисовка темной стороны французской жизни 30-х годов оборачивается спором с русским классиком XIX века. Достоевский наделил преступника богатым духовным миром, чувствительностью, Алданов смотрит на своего Альвера трезво и презрительно». ⁸⁰

Все это справедливо только отчасти. Спора Алданова с Достоевским в «Начале конца» нет. Смотрит он на Альвера, действительно, «трезво», но вовсе не «презрительно». Несколько упрощен как в рецензии Бицилли, так и в статье Чернышева и внутренний мир убийцы-анархиста. Его не спасло от сходной «жалкой» участи презрительное отношение к Раскольникову. Альвера суждено было отчасти пройти тот же мучительный путь, и ничего «научного» в задуманном и столь топорно осуществленном убийстве не оказалось. Он еще до убийства, репетируя, то и дело совершает мелкие промахи, вынуждающие прибегать к самовнушению: «Надо взять себя в руки, — сказал он вслух и подумал, что очень трудно понять сущность того волевого усилия, которое обычно так называется. — Ну, вот я взял себя в руки, я теперь не таков, каким был только что: я себе

⁷⁹ Русские записки. 1939. № 18.

⁸⁰ Чернышев А. Алданов в 1930-е годы // Алданов М. Начало конца. С. 11.

сказал, что *ничто* не страшно: в любую минуту я могу покончить с собой, полминуты мучения, и все кончено, значит, бояться нечего. Об этой жизни, что ли жалеть или о *них*» (98). Недосмотр получился и с очками: «проделано необдуманно, в научном убийстве и такая мелочь должна тщательно обдумываться вперед» (148). А со стороны Альвера выглядит не победителем, а несчастным и обреченным человеком: «Проходивший по перрону пассажир с любопытством посмотрел на невысокого, худого, безобразного юношу, на лице у которого повисло напряженное выражение страдания и ужаса, точно с ним только что случилось большое несчастье» (103—104).

Подобно Раскольникову, Альвера колеблется, хотя в романе и не очерчено ясно, что лежит в основе рефлексии — «угрызения совести» или другие соображения: «И не глупость ли, не чудовищная ли глупость то, что я затеял? (...) Что ж, я могу передумать, еще есть время. (...) Мысль об отсрочке ему была приятна. В эту минуту он был уверен, что передумает»; «Перед сном, замирая, думал: не отказаться ли? Еще с месяц тому назад это было вполне возможно, хоть и нелегко» (110, 144). И уже перед самым убийством, услышав музыку, «Альвера почувствовал, что его заливаает невыразимая радость, причину которой он понял не сразу. „Если у него гости, значит, дело откладывается: нет, срывается, без всякой моей вины...”» (165). По сути, дублируется замысловатая психологическая канва «Преступления и наказания».

Чем ближе к «делу», тем больше сюрпризов, непредвиденных помех. Неожиданно затянулся странный диалог с Шартье: «„Что же это? Время уходит”, — со злобой подумал он, чувствуя, что не может выйти выстрелом из этой неожиданности, не входившей в расписание беседы» (168). Альтруистическое предложение Шартье будущему убийце, к которому старик, оказывается, весьма расположен, явно выпадало из плана. Само убийство произошло судорожно и случайно — не научно, не по расписанию, не так, как на «репетиции»: «Он (Шартье. — В. Т.) опустил руку в карман за бумажником. Вдруг левая часть его лица исказилась страшной гримасой, мускулы дернулись раз, затем жутко-быстро еще и еще. Месяе Шартье поспешно отвернулся. И точно так разрешил последние колебания Альвера — он выхватил револьвер и выстрелил в затылок старика» (169). Тут же начинается наказание (впрочем, еще до убийства — зевота, странная рассеянность) — тик от жертвы переходит к убийце, тщетно пытающемуся обмануть себя: «Только дышать ему как будто было немного труднее, чем всегда. (...) „Да, все идет отлично”, — мысленно повторил он, переводя дыхание, снова взглянул на старика, вздрогнул и поспешно отошел, точно старик мог схватить его с полу. Опять оглянулся, прошел снова на цыпочках мимо тела, взглянул на лицо старика. Ему показалось, что оно искажено тиком. Почему-то это ударило его по нервам. Руки стали дрожать» (170—171).

Ничего не вышло и с театральной позой: ни гордой усмешки, ни обличительно-надменной речи в суде. Альвера в тюрьме пытается восстановиться, но тщетно («В редкие минуты прежней душевной жизни, преимущественно по ночам, ему казалось, что он впал или впадает в идиотизм» — 235); хочет отогнать страшные видения, смыть из памяти позорную и кровавую картину, но она не исчезает, вызывая дрожь и подергивания. В том-то и дело — и это самое главное, — что Альвера не смог подавить в себе *угрызения совести*, таинственную и «неплановую» внутреннюю жизнь. Не смог *запретить* себе видеть сны-кошмары, которые в конце концов разрушили его психику. Из каких-то бездонных глубин

памяти-обличительницы всплывают образы причудливые и страшные, мешаясь с тюремными звуками; он просыпается, крича, преследуемый автолюбителем и той легкомысленной, опереточной мелодией, что сопровождала убийство; а далее сон перетекает в видение, которое еще кошмарнее сна: «...увидел перед собой внизу месье Шартье, с дергающимся от тика лицом, с выкатившимися глазами. „Молодой человек, я вам дам вперед двести франков, вы снимете квартиру, вы славный молодой человек”, — говорил, дергаясь, месье Шартье. Засовы гремели. Альвера, откинув голову, изо всей силы ударился ею о стену и лишился чувств» (248). На последнем заседании суда Альвера уже почти полный идиот. Казнят безумца — и за этой казнью длиннейшая цепочка ассоциаций, литературных и исторических.

Алданов не дает описания смертной казни (их было слишком много и соревноваться со «сверхлитературой» — В. Гюго, Ф. Достоевским, И. Тургеневым — не имело никакого смысла). Вместо описания сжатый звукообраз: «Вдруг гул превратился в дикий страшный рев и странно, сразу, оборвался. Настала тишина. Затем снова, быстро нарастая, поднялся шум — уже совершенно иной» (406). И еще нечто вроде магнитофонной записи голосов расходящихся с места казни зрителей: общественное мнение Франции.

Альвера был лишен возможности, подобно Раскольникову, пройти долгий путь наказания и раскаяния к возрождению и воскресению. И никакой «новой истории, истории постепенного обновления человека, истории постепенного перерождения его, постепенного перехода из одного мира в другой», о которой сказано в эпилоге «Преступления и наказания» (6, 422), здесь не может быть. М. Алданов исторически точен. Он вообще много размышлял над разницей между русским и европейским взглядом на преступление и преступника, обращая сугубое внимание на то, что в России XIX века, в отличие от Европы, не было «смертной казни за уголовные преступления...〈...〉...уголовный процесс в России был беспристрастен, справедлив и вдобавок никогда не превращался в балаган, как это сплошь и рядом бывает на Западе».⁸¹ XX век «уравнял» в этом отношении Россию и Европу (за исключением небольших полуидиллических уголков), исключив возможность появления таких романов, как «Воскресение» и «Братья Карамазовы», которые, кажется, принадлежат другой цивилизации. «Что сказали бы Толстой и Достоевский, если б Митю и Катюшу вдобавок приговорили к смерти? — размышлял Алданов. — В отличие от Запада, русский уголовный кодекс при старом строе отнял у писателей эту возможность. Их мысли взаимно исключаются, но одинаково свидетельствуют о максимализме русской души и о понимании правосудия, прямо противоположном западному. 〈...〉 Преступник у Толстого и у Достоевского обычно... сам приносит покаяние, как Раскольников, как Никита во „Власти Тьмы”. 〈...〉 Иногда даже, как маляр в „Преступлении и наказании”, он по мотивам высшей правды кается в убийстве, которого не совершал».⁸² Что касается Альвера, то его доля строго определена: он должен заплатить «долг» обществу.

При всех огромных различиях между Раскольниковым и Альвера они, по крайней мере психологически, близки. В романе Достоевского о «злобе», «злости», «зломом презрении», «злой усмешке» Родиона Раскольникова упомянуто несколько раз; он сам говорит с обескураживаю-

⁸¹ Алданов М. Ульмская ночь. С. 245.

⁸² Там же. С. 246.

щей откровенностью: «... у меня сердце злое» (6, 318). Озлобленность, ущемленность, выброшенность, ненависть к ним — доминирующие черты психологического облика Альвера. Этот «неприятный и не вполне нормальный молодой человек» тут превосходит других озлобленных, разочарованных (а таких большинство) героев романа: «...секретарь своей озлобленностью, даже превышавшей его собственную озлобленность, несколько раздражал Вермандуа. (...) Молодой секретарь действительно чрезвычайно часто говорил о самых разных людях: „crapule“, „sale crapule“, „canaille“, „vielle canaille“...» (61). С ненавистью и презрением относится Альвера и к своему хозяину; Вермандуа вполне мог стать объектом его «пробы», о чем он и со своеобразным тщеславием размышляет: «И я в самом деле мог бы убить этого пошлого маньяка... если убить его, то можно надеяться на место в истории литературы. Кажется, такого случая не было?» С холодной иронией фантазирует, рисуя картину посещения Вермандуа тюрьмы. Фантазия литературная,⁸³ с непрямым упоминанием «кретина» Достоевского: «А Вермандуа, если он навестит меня в тюрьме, я скажу, что убил назло Достоевскому. Он будет в восторге и вставит в свой роман обо мне, какой блестящий парадокс: романы великого славянского моралиста только способствуют развитию преступности среди этих несчастных людей! (...) Он так может и назвать роман: „Преступление в Лувьесене“... Нет, для него это слишком бульварное заглавие, роман будет психологический, с блестящими парадоксами и с авансом в тридцать тысяч франков» (103, 104).⁸⁴

Вообще в Альвера много искаженного и извращенного, что в немалой степени объясняется биологической обреченностью: он не только эмигрант, сын эмигранта, но и с такой наследственностью, которая неизбежно сулит идиотизм в будущем, — «наследственный сифилитик, природный кандидат в идиоты или в дом умалишенных» (247). Вот он, как умирающий Ипполит Терентьев, и бросает вызов обществу, природе, Богу.

Альвера, как и Раскольников (и Браун трилогии), — теоретик и доморощенный философ, автор сочинения «Энергетическое миропонимание». Псевдонаучный бред — обоснование необходимости будущего убийства и вообще научно, математически выверенной линии жизни: «... ему пришло в голову, что можно создать социально-философскую систему, в основе которой лежала бы математическая формула: он представлял себе большую, красиво изданную книгу, где из такой формулы исходило бы все.

⁸³ Да и убийство, совершенное Альвера, можно сказать, литературное, в некотором роде подтверждающее справедливость любимого Алдановым mot Малларме: «Все в мире существует для того, чтобы кончиться книгой». «Отравленность» Альвера литературой сыграла немалую роль в преступлении. Задумано оно «назло Достоевскому», а последней каплей, рассеявшей сомнения героя, стали признания знаменитого злодея Ласенэра: «В постели заставил себя еще почитать книгу: мемуары Ласенэра. Хотя Альвера совершенно презирал этого человека, но, когда дошел до фразы: „В это время начался мой поединок с обществом. Я решил стать общественным бедствием“, чуть не прослезился от радости и умиления. Последние колебания у него исчезли. „Да, разумеется, все решено“» (144—145). Преступление секретаря рождает разные литературные ассоциации у Вермандуа. Парирова ядовитое предположение адвоката Серизье («...я сделаю для вашего Раскольникова все, что могу. А вы, конечно, напишете нам об этом роман...»), Вермандуа, прежде чем перейти к Достоевскому, вспоминает Бурже, автора «Ученика»: «Как же, как же. Поль Бурже написал бы непременно и сделал бы мальчишку незаконным сыном герцога, сведенным с доброго пути франкмасоном. Жаль, что Поль Бурже умер» (231).

⁸⁴ Своего рода мщение презренному хозяину. И мечтает Альвера о мести с удовольствием: «Приятны в дороге были мысли об изумлении, ужасе, растерянности Вермандуа, когда он прочтет в газете об аресте лувьесенского убийцы. Альвера засмеялся от радости...» (110—111).

«...» Основой же его системы было то, что социальные и психологические процессы должны идти с возрастанием множителя напряженности» (108). Этот теоретический труд (полузавершенный) вспоминает Альвера и в тюрьме, восхищаясь его стройностью и научностью: «Нет, философской ошибки не было. Жизнь есть произведение множителей количества и напряженности... «...» И весь смысл жизни в том, чтобы увеличить множитель напряженности, чтобы жить как можно напряженнее, опаснее, острее, все равно как. И я это сделал! Глупая случайная ошибка все погубила, то есть свела до минимума множитель количества, но множителя напряженности она не коснулась» (247). Посредственная философия. Бредовая идея. Раскольников в статье и страстных монологах выражал свои идеи гораздо отчетливее, логичнее, мощнее. Но он ведь и во всем превосходит слабого и ущербного Альвера, у которого даже в отдаленном будущем не маячит и тень какой-либо высокой миссии.

«Изумительная сцена убийства» в «Преступлении и наказании», которой восторгались Алданов и его герои, вдохновляла писателя в «Заговоре» и — особенно — в «Начале конца», где убийство Шартье описано с исключительной тщательностью и впечатляющей художественной силой. Под издевательски звучащие слова из оперетки Оффенбаха, приглашающие оставить порок и вернуться к добродетели, Альвера входит в квартиру Шартье. Дуэт перчаточницы и бразильца сопровождает беседу жертвы и убийцы; развеселым образом гогочет хор («Turlututu»), а Шартье, восторженно наслаждаясь, повторяет незамысловатые слова, «изображая пение и улыбкой, и поднятием плеча, и легким подтаптыванием» (169). После убийства в комнату врывается «оглушительный хор, радостно, с торжеством повторивший слова певца» («И в руке перчаточницы дрожала рука бразильца...»). Но Альвера, похоже, почти оглох, отключился; он в странном оцепенении, воспринимает все в тумане, как нечто ирреальное. С возвращением в действительность он в ужасе пытается заглушить голос бразильца, но делает все не так, только усиливая ненавистные звуки, к которым вдруг присоединяется «живой» голос, производящий убийственное действие.⁸⁵ Это сравнимо с мгновениями, пережитыми Раскольниковым, в ужасе смотрящим «на прыгавший в петле крюк запора» (6, 67).

Обольстительный бразилец и прекрасная перчаточница преследуют Альвера и в тюрьме, как и другие невыносимые звуки того страшного дня, слившиеся в оглушительный свист погони: «Особенно страшен был этот злобный, непрерывный, все усиливающийся свист». Они — эти звуки и образы — его и доконают еще до гильотины.

История Альвера так тесно — не только сюжетно и идейно, но и в психологических и стилистических мелочах — связана с «Преступлением и наказанием» (вплоть до аналогичной функции курсива, которая блестяще показана в знаменитой статье Я. О. Зунделевича «О стиле романа Ф. М. Достоевского „Преступление и наказание“»), что это дает основание видеть в ней вдохновенную импровизацию на темы гениального романа — «миф» Достоевского, перенесенный в другое историческое время (когда уже начали сбываться апокалиптические видения Раскольникова) и на

⁸⁵ «„Что же это?! — задыхаясь, подумал он. — Ведь люди нагрянут! Бросить? Пусть орет? Нет, нельзя, нельзя, сбегутся...” Он схватился обеими руками за кружки, потянул их, нажал на них. Бразилец, издеваясь, ревел все страшнее: „... Tu veux la mort de Brésilien...” С яростью он изо всей силы ударил кулаком по аппарату, толкнул его к стене, схватился за сердце уже не оперным, а настоящим движением, чувствовал, что задыхается. И в ту же минуту не из аппарата, а из окна послышался голос — не механический, не мертвый, а живой, настоящий, сиплый: „Месье Шартье...”» (172).

другую этносоциальную почву. И здесь нет случайных совпадений. Напротив, можно говорить о художественной стратегии, так излагаемой в романе писателем Вермандуа (конечно, это и одно из эстетических правил самого Алданова): «Перед каждой новой книгой ему хотелось написать ее совершенно по-иному — так, как он никогда не писал и как никто не писал до него. Из этого ничего не выходило: все новое неизменно оказывалось старым — „ново лишь то, что забыто”. Прогресс искусства сводился только к легкому подталкиванию вперед того, что было сделано поколениями других людей; самые великие новаторы именно так и поступали, а те, которые хотели казаться новаторами своим современникам, забывались обычно через двадцать лет или уже через десять становились совершенно невыносимыми. Вот и в этой книге я чуть-чуть подтолкну искусство исторического романа» (67). Так и в «Начале конца» Алданов, видимо, стремился не к соперничеству с Достоевским, а к тому, чтобы «чуть-чуть подтолкнуть» и обновить искусство философско-политического романа.

Вермандуа неприятен, тщеславен, озлоблен, скуп, болтлив, «большевизанствует», француз с ног до головы и страстный патриот Франции. Все это так, и тем не менее совершенно бесспорно, что он alter ego Алданова в романе. Он — исторический романист, который вводит читателя за кулисы, знакомит с эстетическими принципами и литературными вкусами (широк диапазон — Толстой, Достоевский, Гете, Гюго, А. Франс, П. Бурже, античный и ветхозаветный миры) — и это, по сути, профессиональная исповедь Марка Алданова. Безошибочно распознал Алданова во многих высказываниях Вермандуа (о критиках, в частности) хорошо его знавший Иван Бунин. Алданов, конечно, возражал, но его возражения не убеждают.

Не одни лишь свои философские и литературные симпатии и антипатии «передал» Алданов своему герою. Именно Вермандуа излагает кредо Алданова в тот мрачный период истории, когда пошатнулось здание европейской цивилизации. Создававшийся во второй половине 30-х годов «Пещера» и «Начало конца», пожалуй, самые безотрадные произведения Алданова. Писателю в те годы, как Вермандуа (и Брауну), мерещился конец мира и угнетала безобразная действительность: «И ему снова показалось, что к концу идет вся цивилизация. Будет, вероятно, новая, но дрянная, еще неизмеримо более скверная, чем нынешняя. Если же этой цивилизации не будет, то разве лишь потому, что наука обо всем позаботится и даст дикарям возможность уничтожить решительно все, в том числе и самих себя, ибо разрушительная сила науки неизмеримо больше ее защитительной силы. В эту минуту он с особенной ясностью почувствовал, что дикари близко, совсем близко, дикари внешние и внутренние, что он окружен дикарями и что на улицах этого лучшего, самого цивилизованного в мире города сейчас, с наступлением ночи, уже бродят всякие темные, таинственные, страшные люди и замышляют ужасные преступления» (143).⁸⁶

Вермандуа присущ тот стоический взгляд, та философия, которая позволяет достойно, свободно жить и мыслить и в ту полосу истории, когда «помутилось сердце человеческое» и кажется, уже скоро «времени больше не будет». Замечательным манифестом Вермандуа-Алданова завершается первая часть романа (и рецензия П. Бицилли): «Делать в жиз-

⁸⁶ Предчувствия Вермандуа перекликаются с гнетущими зарисовками в «Петлистых ушах» и «Окаянных днях» Бунина.

ни свое дело, делать его возможно лучше, если в нем есть, если в него можно вложить хоть какой-нибудь, хоть маленький разумный смысл. (...) Не потакать улице и не бороться с ней: об улице думать возможно меньше, без оглядки на нее, без надежды ее исправить. Но в меру отпущенных тебе сил способствовать осуществлению в мире простейших, бесспорнейших положений добра. (...) Для себя же, для немногих свободных людей можно пойти и дальше. „Холодное наблюдение” имеет свою ценность. В мысли, как в жизни, всего выше можно подняться при понижении душевного жара. (...) Жить спокойно, зная, что мир лежит во зле. Радоваться редкому добру, принимая вечное зло как общее правило мира» (207—208).

«ЖАНР ЭПИТАФИЙ СВЯТО ЧТИ...»

(К ДИАЛЕКТИКЕ ОТНОШЕНИЙ С ДРУГИМИ ЖАНРАМИ)

Эпитафия — надпись на могильном памятнике. Для нашей культуры реальная эпитафия, т. е. та, что встречается на кладбище, — явление заимствованное. Заимствована эпитафия и как литературный жанр.

Генезис русской эпитафии, ее жанрообразующие признаки, эволюция практически не изучены. Лишь в последнее время появились немногочисленные статьи и публикации по этой теме.¹ Как предмет эпиграфики русская эпитафия тоже мало исследовалась. С этой точки зрения внимание привлекали лишь древние тексты.

В настоящем сообщении, фрагментарном по отношению к обширной теме «Русская эпитафия», нас будут интересовать только стилистическая функция и роль эпитафии в композиции художественного произведения. Материалом исследования стала русская литература XIX—XX веков, как прозаические, так и стихотворные ее жанры.

В художественном отношении реальная стихотворная эпитафия, как правило, шла за эпитафией литературной, вообще лирической поэзией, копировала, повторяла накопленные в течение многих десятилетий стилистические клише и штампы, но имела и свои особенности: порой она была вынужденно конкретнее в деталях любого другого поэтического жанра, так как прямо следовала действительности, ее стих намного свободнее канонического, своеобразнее.

Если определять композиционное место «скрытой» эпитафии в одах и элегиях, в стихотворениях, озаглавленных «Памяти...», «На кончину...» и т. п., то довольно распространенным будет завершение произведения эпитафией, как заканчивалась ею нередко и сама человеческая жизнь. В этой связи уместно вспомнить «Сельское кладбище» (1802) В. А. Жуковского, «На погребение английского генерала сира Джона Мура» (1825) И. И. Козлова, «Умер» (1885) К. Р. и мн. др. Отметим, кстати, что последнее четверостишие вышеназванного стихотворения Жуковского — «Прохожий, помолись над этою могилой...» — стало реальной эпитафией, и ее можно было встретить в первой половине XIX века, например на Леонтьевском кладбище в Ярославле.

¹ *Топоров В. Н.* Материалы к русской стихотворной эпитафии // Балто-славянские этнокультурные и археологические древности: Погребальный обряд. М., 1985. С. 115—116; *Николаев С. И.* Проблемы изучения малых стихотворных жанров (Эпитафия) // Итоги и проблемы изучения русской литературы XVIII века. Л., 1989. С. 44—55; *Кормилов С. И.* 1) Стиховая типология русского «лапидарного слога» // Проблемы стиховедения и поэтики. Алма-Ата, 1990. С. 140—143; 2) Российский лапидарный слог // Вопросы литературы. 1991. № 11—12. С. 182—205; *Царькова Т. С.* 1) К изучению стихотворных надписей // Русская литература. 1990. № 3. С. 115—129; 2) Стих реальной эпитафии // Проблемы стиховедения и поэтики. С. 138—140; 3) «В смысл надписи, прохожий, проникай...» // Новая Россия. 1994. № 2. С. 51—55; *Царькова Т. С., Николаев С. И.* Эпитафии петербургского некрополя // Исторические кладбища Петербурга. СПб., 1993. С. 111—129.

Эпитафия в литературном произведении как вставной, малый жанр в большом, скорее, должна была следовать закономерностям реальной эпитафии. Ее ввод в текст, как правило, имел сюжетную мотивировку. Наиболее традиционный прием: герой гуляет по кладбищу, читает эпитафии и размышляет о смысле жизни. Иногда при этом текст эпитафии берется прямо с реально существующей плиты. Так, в рассказе Тургенева «Льгов» вводится эпитафия с кладбища села Спасское, авторство которой приписывалось И. И. Лутовинову:

Под камнем сим лежит французский эмигрант,
Природу знатную имел он и талант... и т. д.²

Стилистика этого вставного текста нейтральна по отношению к стилю большого жанра.

Другой пример. Довольно распространенный в романтической поэзии образ прерванного цветения, сорванного цветка, чаще розы, если речь идет о смерти девушки или молодой женщины, вошел в устойчивый набор эпитафийных тропов и до сих пор остается в символике надгробных изображений и текстов. На кладбище Донского монастыря эпитафия на памятнике Н. П. Охотниковой (1810—1829) начиналась словами: «Подобно розе она цвела одно лишь утро...» А в Киево-Печерской лавре сохранилось безымянное сейчас и не имеющее точной датировки надгробье первой половины XIX века (рядом с семейной усыпальницей князей Кудасовых), на котором имеется надпись: «Ты скоро отцвела, наш милый вешний цвет, / Твой век был век минутной розы...». В архиве Пушкинского Дома хранится автограф эпитафии, написанной Александром Дюма (отцом) на смерть Нестерцовой:

Elle atteignait vingt ans — elle
amait — était belle
Un soir elle tomba rose brisée aux
vents —
O terre de la mort ne pèse pas sur
elle
Elle a si peu pesé sur celle
des vivans.³

В полном соответствии с этой романтической традицией читается эпитаграф, предпосланный одной из глав повести А. А. Бестужева-Марлинского «Испытание»:

«Она расцветала, как девственная мечта юности;
была чиста и прелестна, как земля в первый день творения.

Старинная эпитафия».⁴

Как переходную форму в том же ряду можно рассматривать якобы реальные эпитафии, приводимые Марко Бовчок в романе «Записки причетника» (1869). Стилистически резко окрашенную:

Увяла 16-ти лет!
Зрела ль ты свет?

² Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Соч.: В 15 т. М.; Л., 1967. Т. 3. С. 78, 462.

³ Подстрочный перевод: «Она цвела двадцать лет, она любила — была прекрасна, / И однажды вечером упала роза, сломанная ветрами, / О земля мертвых, не дави ее сильно, / Она так легко ходила по земле живых» (ИРЛИ. Ф. 265. Оп. 2. Ед. хр. 970. Л. 1).

⁴ Бестужев-Марлинский А. А. Сочинения. М., 1958. Т. 1. С. 200.

Как роза в бутоне,
Сошла с небосклона! и т. д.

И курьезную, гротескную тем более, если принять во внимание, что описывается монастырское кладбище:

Здесь покоится странницы прах,
Ее поразила горестный взмах!
Погибла от взрыва пистолета,
От руки атамана и поэта!⁵

Вообще курьезная эпитафия — излюбленный мотив не только беллетристов, но и фельетонистов XIX—начала XX века. И нередко этим приемом достигается комический эффект столкновения эпох и стилей. Так, в фельетоне «Кладбищенские скандалисты», опубликованном в «Петербургском листке» 13 декабря 1869 года, малограмотный «питафист» знакомит приятелей с надписью «своего сочинения»:

Здесь маменьки любезной
Прах милый погребен,
Я лить над ним ток слезный
Навеки осужден!

Современники без труда узнавали в этих стихах довольно широко известную песню «На смерть Юлии», сочиненную В. В. Капнистом еще в конце XVIII века.

Пример яркой эмоциональной окраски произведения при помощи эпитафийного текста, но уже в трагические тона — рассказ Бориса Шергина «Для увеселения». Здесь эпитафия включается в ткань повествования уже не как вставной эпизод, а является эмоциональной кульминацией рассказа. Хотя сюжетная рамка повествования все та же: рассказчик, обходя остров, как бы случайно находит самодельный деревянный памятник и автоэпитафию героев: «Посреди доски письмена — эпитафия, — сделано высокой резьбой. По сторонам резана рама — обнос, с такой иллюзией, что узор неустанно бежит. По углам аллегории — тонущий корабль; опрокинутый факел; якорь спасения; птица феникс, горящая и не сгорающая. Стал читать эпитафию:

Корабельные плотники Иван с Ондрейном
Здесь скончали земные труды,
И на долгий отдых повалились,
И ждут архангеловой трубы.
Осенью 1857-го года
Окинула море грозна непогода.
Божьим судом или своею оплошкой
Корбас утерялся со снастьями и припасом,
И нам, братьям, досталось на здешней корге
Ждать смертного часу.

Чтобы ум отманить от безвременной скуки,
К сей доске приложили мы старательные руки...
Ондрейна ухитрил раму резьбой для увеселения;
Иван летопись писал для уведомления;
Что родом мы Личутины, Григорьевы дети,
Мезенски мещана,
И помните нас, все плывущие
В сих концах моря-океана.

⁵ Маркович М. [Марко Вовчок]. Собр. соч. М., 1957. Т. 3. С. 298, 308.

...Чудное дело! Смерть наступила на остров, смерть взмахнулась косою, братья видят ее — и слагают гимн жизни, поют песнь красоте. И эпитафию они себе слагают в торжественных стихах».⁶

Ту же трагедийно-эпическую стилистику усиливает эпитафия, завершающая вторую книгу «Тихого Дона»:

В годину смуты и разврата
Не осудите, братья, брата.

Другой тип литературной эпитафии — эпитафия герою. От хрестоматийно известных пушкинских эпитафий Дмитрию Ларину и Владимиру Ленскому до образцов этого жанра в современной литературе, например в романе С. Сартакова «Вечная песнь — колыбельная», где, как и у Шергина, название произведения — строка из эпитафии. Такие эпитафии можно назвать довольно точными стилизациями современных им реальных эпитафий. Как и реальные, они часто сообщают главное: имя, возраст, звание, иногда включают сентенцию. Что же отличает такие эпитафии от реальных? Пожалуй, только контекст и зачастую — легкая авторская ирония:

И там, где прах мой скрыли плиты,
Надгробный памятник хранит
Стихи какого-то пиита:
«Здесь мудрый старец опочил,
Известен многими делами,
Царям и Родине служил,
Но Ах! — Зачем расстался с нами?»⁷

Иногда отношения такого текста с контекстом сложнее. В повести В. Ходасевича «Жизнь Василия Травникова» (1936), построенной по принципу тончайшей и точнейшей мистификации, которую не разгадали современники и ныне не распознают многие читатели, приводится автоэпитафия поэта начала XIX века Травникова, якобы виденная публикатором его записок (автором) на кладбище в Валдайском уезде в 1906 году:

Василий Травников лежит под камнем сим.
Прохожий! лживых слез не проливай над ним.

И лишь единственный и, заметим, никогда не встречающийся в реальных эпитафиях эпитет «лживый», чужеродный этому жанру, выдает чуткому читателю авторский замысел. Василия Травникова не было, он — вымысел, и, хотя «над вымыслом слезами обольюсь», тебя, читатель, автор предупредил — плакать не над кем.

Лесков, не любивший эпитафии, все-таки написал таковую одному из своих благородных героев — князю Якову Львовичу Протозанову по прозвищу Кис-ме-квик — и предпослал ее как эпиграф очерку «Один из могикиан»:

В нем были слабости,
Была и добродетель:
О первых знает всяк, —
Последней бог свидетель.

В этих афористичных стихах — идея произведения, раскрытию кото-

⁶ Шергин Б. Для увеселения // Шергин Б. Повести и рассказы. Л., 1984. С. 73—75.

⁷ Врангель Н. Н. «Я здесь когда-то жил уж раз...» (1908) // ИРЛИ. 6919. Л. 111.

рой посвящены десятки страниц увлекательной прозы и интонацию которой опять же определим как иронико-ностальгическую.

Реальная эпитафия — жанр идеализирующий, панегирический, дидактический. Именно эти, весьма консервативные его свойства использовали писатели для создания комического и сатирического эффекта. Так, несоответствие эпитафийно-идеального, отвлеченного образа и воспоминаний об адресате — живой и грешной женщине, создает трагикомический фон событий, описанных В. Т. Нарезным на рубеже XVIII—XIX веков в романе «Российский Жилблаз...» (гл. «Министерские приемы»):

«Под камнем сим погребена
Ликориса, прекрасная жена,
О ней пресильно муж рыдает
И горьки слезы проливает!

Жаль, что благодетель мой был такой худой знаток в поэзии: я охотно бы вынул доску сию и вставил другую, но опасался негодования князева. Могло ли быть то худо, что ему казалось хорошим? Итак, я удовольствовался тем, что, вынув карандаш, написал внизу довольно явственно: „Не скорби, любезная женщина, что на прекрасной гробнице, покрывающей прекрасное тело твое, вырезаны прекрасными буквами самые дурные, нелепые стихи. Ты в жизни была тиха и не мстительна. Вечный покой кроткой душе твоей!“».⁸

Полемика на надгробном памятнике заканчивается потасовкой между автором и критиком, финал тот же, что и в фельетоне «Петербургского листка».

И здесь возникает еще одна, уже не собственно литературная тема полемики эпитафии-приписки. Ее знает реальность. Как сообщает исторический справочник, на могиле писателя М. В. Авдеева карандашом на деревянном кресте было выведено двустилишие:

Где крест разрушенный стоит,
Там верно уж лежит писатель.⁹

На такие приписки обратил внимание и В. М. Гаршин при посещении Волкова кладбища («наш „Poets corner“») в 1882 году: «Деревянные решетки, отделяющие соседние „семейные места“, исписаны карандашом. Тут и стихи, но не собственного сочинения, а большею частью из Некрасова; тут и наивная проза с выражением любви и горя. „Все, кого ты учил, помнят тебя“. „Неужели ты забыт?“

...Природа-мать! Когда б таких людей
Ты иногда не посылала миру,
Заглохла б нива жизни...

Таковы надписи над могилой Писарева. У Белинского кто-то написал строчку из молодого поэта:

Учитель, где ты? Приди и научи!

Этот страстный вопль, эта жалоба на смерть, унесшую учителя, —

⁸ *Нарежный В. Т.* Избр. соч. М., 1956. Т. 1. С. 490—491.

⁹ Историко-статистические сведения о С.-Петербургской епархии. СПб., 1885. Вып. 10. С. 99. Очевидна переключка этих строк с некрасовским «О погоде» (1858):

«А где нет ни плиты, ни креста,
Там, должно быть, и есть сочинитель».

единственная надпись над могилой Белинского. Забыли его. На черном граните памятника нет ни одного венка...»¹⁰

Примерно в то же время, в 1880 году, журнал «Русская старина» публикует свидетельство о надписи П. А. Каратыгина на надмогильном кресте издателя И. П. Песоцкого, скончавшегося в 1849 году:

Издатель романов, пьес, повестей,
Песоцкий — ты кончил земные страданья...
Забытая книга: жди доли своей,
Ты здесь долежишь до *второго издания!*¹¹

Контраст ходульно-идеального в эпитафии и омерзительно-жалкого в жизни неоднократно обыгрывался сатириками XIX века: Некрасов («Одно из тысяч средств нажать огромное состояние», «Новости», «Недавнее время»), Минский («Посмотри на каждом камне...») и др. Помпезная эпитафия становится свидетельством неискренности, лицемерия, она — выставленная напоказ благодарность, откуп за устроенную судьбу, наследство. Такова роль эпитафии в финале повести И. И. Панаева «Актеон» (1841).

Излюбленный русской поэзией композиционный прием — ввод вымышленных эпитафий. Они столь разнообразны, что почти не поддаются систематизации, каждый текст заслуживает специального рассмотрения. Но все-таки исходная позиция в ряде случаев может быть такова: герой (или героиня) в минуту отчаяния или непонимания готов свести счеты с жизнью или предчувствует конец. И тогда он просит:

Пусть напишут на камне моем: «Он любил»,
Он всю душу в любовь дорогую вложил
И погиб из-за ней без укора.¹²

Схорони меня, матушка милая,
На погосте меня схорони
И такими словами, родимая,
На кресте ты меня помяни:
«Родилась она тихой, покорною,
Выросла — пригожа была,
Полюбила — безумно поверила,
Жизнь свою за любовь отдала.
Раз пришла она в ночь непогодную,
От милого больная пришла,
И слегла... и, его вспоминая,
Как голубка чиста, умерла...»¹³

Друзья мои, молю в слезах —
Составьте надпись частную:

¹⁰ Гаршин В. М. Петербургские письма // Гаршин В. М. Сочинения. М.; Л., 1963. С. 376. Молодой поэт — Н. М. Минский. По этому поводу С. И. Кормилов писал: «Строчка искажена. Ранее, 10 декабря 1881 г., Гаршин без искажения метра привел ее в письме к Н. М. Минскому: „Ах, дорогой мой, как у меня засели ваши слова:»

Учитель, где ты, где? Приди и научи!»

В четырехтомном „Пол. собр. стихотворений“ Минского этого стиха нет, но вряд ли это и специально написанный монолог. Гаршин пустил его в публику в качестве цитатного однострочия» (Кормилов С. И. Маргинальные системы русского стихосложения. М., 1991. С. 149 (Дис. на соискание ученой степени доктора филол. наук)).

¹¹ Русская старина. 1880. Т. 29 (X). С. 315.

¹² Сергеева Е. «Пусть напишут...» // Сборник русских поэтов и поэтесс. СПб., 1901. С. 232.

¹³ Кондратьев Н. К. Завещание // Песни и романсы русских поэтов. М., 1965. С. 828—829.

«Здесь похоронен лжемонах.
Увы, ему несчастному!
Он был второй Искарот,
Обетов неисполнивший.
Ему награда — всяк поймет —
В утробе преисподнейшей».¹⁴

Пусть же прах мой, коли стою,
В манускриптах погребут
С эпитафией такую:
«Редкий чтец положен тут.
Только сей глотатель знанья
Не прочтет уж ничего
Из посмертного изданья
Сочиненья своего».¹⁵

Вы на белом кресте на могиле моей
Напишите хоть углем, как можно крупной:
Принимает в двенадцать часов по ночам.

Эта надпись — моим должникам...¹⁶

Два последних примера, конечно, просто лукавая улыбка. Несомненно, все процитированные строки по темам и экспрессии не сопоставимы с реальными эпитафиями. В литературе мотив надписи на кресте, на камне — условность, прием лирической поэзии, смысл которого в усилении воздействия на читателя. Ведь последняя, завещательная надпись, почти «оттуда», это уже не просто надпись... Прием этот может обыгрываться в устах патетически настроенного героя; он также дает простор и фантазии автора:

А на твоей крышке гроба
Простую надпись лишь: Прочь злоба!
Отечества напишет друг.¹⁷

Буквой четкой
Блестит простая надпись: «Он» —
И все чугуною решеткой
Обведено со всех сторон.¹⁸

Над ямой, где меня зароят,
Пусть не висит венков и лент,
Пушкой плитой ее закроют
С простую надписью: «Студент».¹⁹

Все эти три «простые надписи» не так просты, если действительность не дает им аналогов, правда, они стремятся быть не столь правдоподоб-

¹⁴ Роман иеромонах. Эпитафия (С магнитофонной записи авторского исполнения).

¹⁵ Волконская З. А. К Спада // Сто стихотворений о книге. М., 1977. С. 28. Ср. с эпитафией В. М. Татаринова, опубликованной в «Литературной газете» 22 июня 1988 года (С. 16):

Жанр эпитафий свято чтю,
Как я их чтю и чтю.
Прочел их тысячу почти,
А эту не прочту.

¹⁶ Пальмин Л. И. Из моего завещания // Пальмин Л. И. Сны наяву. М., 1878. С. 570.

¹⁷ Державин Г. Р. На коварство французского возмущения и в честь князя Пожарского // Державин Г. Р. Стихотворения. Л., 1957. С. 155—156.

¹⁸ Барышов Е. Надгробный памятник // Библиотека для чтения. 1842. Т. 55. Отд. 1. С. 72.

¹⁹ Сиязов М. Завещание // Первый литературный сборник сибиряков. Томск, 1906. С. 173.

ными, сколь образными. А вот «вымышленная» эпитафия из стихотворения Надсона «На кладбище»:

Сегодня крест один склонился и упал;
Он падал медленно, за сучья задевая,
И, подойдя к нему, на нем я прочитал:
«Спешу, — я жду тебя, подруга дорогая!»²⁰

Она прекрасно «работает» на раскрытие идеи стихотворения — любовь преходяща, но, заметим в русле означенной темы, противоречит этике реальных эпитафий: души отлетевшие ждут *там*, но *туда* никого никогда не зовут, тем более спешно, всем свое время.

«Давайте поклоняться доброте» —
На кладбище, на мраморной плите
Я прочитал...²¹

Скорее всего, эта эпитафия не вымышлена, но столь необычна, что поразила поэта А. Чепурова и была дословно перенесена в стихотворение, как и у Тургенева. Однако, в отличие от тургеневского рассказа, она стала не вставным эпизодом, а задавала произведению тему.

То же произошло в стихотворении другого современного поэта, совсем недавно ушедшего из жизни — Игоря Озимова.

Памяти Глеба Пагирева

На камне, среди листьев опавших,
Ни дат, ни фамилии нет.
Одно только слово — «Наташе» —
Глядит сиротливо на свет.

А тот, кто пред ним одиноко
Стоял на одном костыле, —
Теперь, по прошествии срока,
Покоится в той же земле.

Зачем он, по прихоти странной,
Вспугнув любопытных синиц,
Оставил ее безымянной
Среди именованных лиц?

Затем, что и здесь не смирился,
И горестно помнил о ней,
И с вечностью не поделился
Безмерной любовью своей.²²

Бывало и так, что широкоизвестная эпитафия утрачивала свои жанровые признаки. Так, например, реальный эпитафийный моностих Карамзина: «Покойся, милый прах, до радостного утра» (1792) — из-за частоты употребления уже в середине XIX века воспринимался иначе, выносился как иронический эпиграф²³ или переходил в разряд шуточных присловий.²⁴ Эпитафийный исторический анекдот рассказывал в «Брать-

²⁰ Надсон С. Я. На кладбище // Надсон С. Я. Полн. собр. стихотворений. М.; Л., 1962. С. 207.

²¹ Чепуров А. «Давайте поклоняться доброте...» // Кодры. 1983. № 10. С. 3—4.

²² Озимов И. Колокола над морем. Л., 1989. С. 104.

²³ Классик [А. Ф. Иванов]. На кладбище // Петербургский листок. 1869. 23 нояб.

²⁴ Апухтин А. Н. Неоконченная повесть // Апухтин А. Н. Сочинения: Стихи. Проза. М., 1985. С. 309.

ях Карамазовых» (гл. VII — «Прежний и бесспорный») помещик Максимов, за что и был высечен.

Еще один интересный аспект темы — образ поэта — сочинителя эпитафий. Дань этому жанру отдали многие классики отечественной словесности от Рубана до Вознесенского, не исключая самых великих имен — Пушкина, Лермонтова и даже не особо чтившего стихотворство Л. Толстого. Множество реальных стихотворных эпитафий написано непрофессионалами в трагические и высокие минуты жизни, когда и не поэт мыслит стихами. Но с XVIII века существовал, а в наши дни вновь обозначился, безымянный ремесленник-эпитафист. Документальные свидетельства его существования обнаружить трудно, но литература его знает:

Надгробная надпись сочинителю эпитафий

Вот здесь-то тот лежит, кто смерти всем желал,
Кто многим заживо надгробья сочинял
За рубль и за десять, а часто ни за что,
Он всем ту делал честь, ему никто.²⁵

Цеховому стихотворцу

Он оды и стихи писал всем на заказ,
Эклоги, надписи надгробны
И чтил святилищем обитель муз Парнас,

Почто же — о минуты злобы —
Последний долг отдав природе и судьбе,
Он не успел скропать надгробныя себе?²⁶

В литературе этот образ или гротескно-комичный («Российский Жил-баз...» В. Т. Нарезного, «Тучков мост» Н. Федорова), или трагикомичный (приведенные выше эпитафии-эпиграммы конца XVIII—начала XIX века, «Тема» Г. Панфилова, «Поэт-кооператор» А. Ткаченко).

²⁵ Лекарство от скуки и забот. 1786. № 3. С. 48 (аноним).

²⁶ Панаев В. И. Цеховому стихотворцу (1807). Цит. по автографу, хранящемуся в Рукописном отделе Пушкинского Дома (ИРЛИ. Ф. 107. Ед. хр. 26. Л. 2).

ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

© Н. Н. Мостовская

«НЕКРАСОВСКОЕ» В РОМАНЕ ТУРГЕНЕВА «НОВЬ»

Давно ставшее традиционным представление об истории отношений Тургенева и Некрасова только как о дружбе-вражде, пожалуй, неполно и неточно. Неверно и то, что происшедший в 1861 году между прежними друзьями разрыв полностью исключил интерес к творчеству друг друга.

Последнее чаще всего приписывается Тургеневу. Напротив, обоюдное внимание к поэтическим открытиям художников-антагонистов оставалось до самого конца их жизни неизменным и пристальным.

Тургеневское стихотворение в прозе «Последнее свидание», проникнутое воспоминаниями молодости, чувством духовного родства во времена знакомства и дружбы с Некрасовым, появилось не вдруг. Известно, что до него были и резко критические оценки поэта вроде: «Поэзия в его стихах не ночевала»; «...в белыми нитками сшитых, всякими пряностями приправленных, мучительно высиженных измышлениях „скорбной“ музыки г. Некрасова — ее-то, поэзии-то, и нет на грош»; или: «Не прочел бы стихов Некрасова: эту канитель я давно знаю...»¹ и др. Кстати, в последнем суждении, высказанном в письме к Я. П. Полонскому в 1876 году, примечательно слово «знаю» по отношению к поэзии Некрасова, несмотря на нелестный эпитет.

Возникали у Тургенева и покаянные раздумья, признание неизбежности конфликта (с апелляцией к Шекспиру). Узнав о тяжелой болезни Некрасова, он писал Ю. П. Вревской в 1877 году: «...да и кто из нас прав — кто виноват? „Нет виноватых“, — говорит Лир... да нет и правых» (П. Т. XII. Кн. 1. С. 70). Эти строки явились как бы подготовительным материалом к «Последнему свиданию», определили его пафос. Хотя и «Последнее свидание» с его глубоко философской проблематикой не содержит разгадки драматических отношений художников.

Стихотворению в прозе, посвященному Некрасову, точнее, навеянному последней встречей с ним, предшествовал роман «Новь», на первый взгляд, казалось бы, далекий от поэта.

И современниками, и последующими литературоведами этот роман Тургенева рассматривался, как правило, под одним углом зрения: понял или не понял автор, искажил или нет, принял или отверг пафос народнического движения и его деятелей, определивших историю России прошлого века. Этот круг вопросов присутствует почти в каждой журнальной статье о «Нови». Преломился он и в известной оценке Некрасова, зафиксированной в дневниковой записи А. Н. Пыпина от 15 января 1877 года: «Он говорил о романе Тургенева. Первая часть понравилась — выводимые лица нарисованы хорошо; но 2-ая часть плоха. Тургенев не достиг своей цели. Если он хотел показать нам, что направление юнош недовольствительно — он не доказал; если хотел примирить с ними других — не успел; если хотел нарисовать объективную картину — она не удалась. Все-таки люди были

¹ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Сочинения: В 15 т. М., 1968. Т. XV. С. 159—160; Письма: В 13 т. М.; Л., 1966. Т. XI. С. 216. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием серии Письма — П.

крупнее (первые), да и хождение в народ — недосказано, оно бывало не так глупо. „Вообще скажу, — не говорите только приятелям Тургенева, я их не хочу огорчать — скверный роман — хоть я до сих пор люблю Тургенева”.²

Свидетельство Пыпина вполне достоверно. И все-таки в его изложении бросается в глаза слишком общее, поверхностное впечатление от романа.

Некрасов действительно прочитал «Новь» в корректуре. Знал он и о намерении Н. К. Михайловского писать о романе Тургенева и об участии критика в полемике вокруг романа до его публикации. В письме к М. М. Стасюлевичу поэт просил прислать особый экземпляр «Вестника Европы» с 1-й и 2-й частями «Нови» для Н. К. Михайловского.³ Уже в фельетоне «Вперемежку» (1876), напечатанном в «Отечественных записках» до выхода в свет «Нови», Михайловский высказал недоверие и скепсис по поводу возможностей Тургенева написать «о новых явлениях среди нашей молодежи». «...Сам г-н Тургенев, — писал критик, — не тот большой человек, который должен рассказать нашу историю, воспеть наши горести и радости. Тургенев большой человек, да не тот».⁴

По-видимому, в некрасовском суждении о «Нови» (в изложении А. Н. Пыпина) косвенно переплелись и журнальные отклики, в том числе Михайловского, и настороженное отношение самого Пыпина к Тургеневу — летописцу народничества.

Для 70-х годов такая интерпретация романа была в известной мере закономерной. Пафос критики «Отечественных записок», да и других радикально настроенных журналов, основывался на представлении о литературе как деле общественно-служебном, «пропагандном». Вот почему и М. Е. Салтыков-Щедрин сурово высказался о романе Тургенева, назвав его по мысли «противным и неопрятным», а с «внутренней стороны» «вещью слабой».⁵ Но ведь Некрасов-то, несмотря на журнальную деятельность, неизменно оставался художником. И потому его восприятие нового романа Тургенева должно было быть не столь однолинейным и поверхностным, как это представлено в дневниковой записи Пыпина. Некрасову, очевидно, принадлежала последняя фраза, закавыченная в дневнике: «...не говорите только приятелям Тургенева... скверный роман — хоть я до сих пор люблю Тургенева», — равно как и одобрение первой половины «Нови», ее художественной целостности, а также неприятие финала: «...недосказано... Все-таки люди были крупнее».

Совершенно естественно для Некрасова, автора стихотворений «Смолкли честные, доблестно павшие...», «Отрывок» («Я сбросила мертвящие оковы...»), «Страшный год», «Есть и Руси, чем гордиться...», для поэта, преклонявшегося перед подвигом своих современников, воспевавшего их подвижничество как высшее призвание личности, многое в романе Тургенева было неприемлемо. Сопротивление, очевидно, вызывала самодовлеющая гамлетовская тональность, окрашивающая роман. С одной стороны, эта гамлетовская тональность («двоеверие» — как скажет П. В. Анненков, «двоемаловерие» — уточнит М. Е. Салтыков)⁶ вступала в явное противоречие с высоким эмоциональным настроением лирики самого поэта, лирики на тему, аналогичную тургеневской, с другой — сомнения, колебания,

² Лит. наследство. Т. 49—50. С. 192.

³ См.: Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем. М., 1952. Т. 11. С. 409. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием: Н-1; на издание: Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем: В 15 т. Л., 1980—1995. Т. 1—12 (издание продолжается) — с указанием: Н-2.

⁴ Отеч. зап. 1876. № 8. Отд. II. С. 220—221.

⁵ Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч. М., 1976. Т. 19. Кн. 1. С. 42. Для февральского номера «Отечественных записок» Салтыков написал рассказ, «навеянный „Новью”», — «Чужую беду — руками разведу», в котором полемизировал с тургеневской концепцией народнического движения. Рассказ был запрещен цензурой и вышел в свет несколько измененный в 1880 году под названием «Чужой толк».

⁶ Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч. Т. 19. Кн. 1. С. 45.

порой неверие в дело, которому служишь, — нотки гамлетовского мироощущения — Некрасов прикровенно осознавал и в себе, мучился ими и потому, очевидно, эти черты в тургеневском романе вызывали в нем неприязнь.

Разумеется, все это гипотетично, так же как и остается загадкой, почему Некрасов заметил лишь внешнюю сюжетно-тематическую канву «Нови». Ведь этим романом Тургенев намеревался завершить свою литературную деятельность, «раскланяться с читателем», рассеять «недоразумения», возникшие между ним и молодежью со времен «Отцов и детей». «...Я хочу положить в него все, что у меня на душе, благо сюжет попался — как мне кажется — подходящий», — писал он М. М. Стасюлевичу в январе 1873 года (П. Т. X. С. 65).

Авторское намерение вложить в свой прощальный труд многое «задушевное» раздвигало границы его повествования и проблематики. Тургеневский роман вовсе не исчерпывался только народнической темой, что сказалось и на его поэтике. Только тенденциозно настроенные современники ждали от него «злобы дня» и соответственно воспринимали его.

Не случайно в качестве эпиграфа к «Нови» Тургенев первоначально задумал использовать строки из стихотворения Пушкина «Поэту», о чем он сообщал в 1877 году М. М. Стасюлевичу: «Что касается до „Нови“ — то я Вам когда-нибудь покажу, что я, начиная ее писать, поставил вроде эпиграфа на первом листе первой тетради — а именно: „Сочинения Пушкина (издание Исакова 1859-го г. — т. 1, стран. 441, строка 7 снизу)“. Чтобы избавить Вас от труда справляться — скажу Вам, что этот цитат изображает известный стих: „Услышишь суд глупца и смех толпы холодной...“» (П. Т. XII. Кн. 1. С. 99—100).

Вбирая в себя мучительные раздумья о народе и интеллигенции, о судьбе России, о назначении искусства и поэзии, о поэте и гражданине, «Новь» густо насыщена множеством литературных мотивов, реминисценций, образов и коллизий из европейской и русской классики, из произведений современников. В числе отсылок к «чужому» слову, тексту, составляющих содержательно значимые компоненты романа, выделяются Шекспир и Гете, Гоголь и Островский, Салтыков и Достоевский, Добролюбов, Боткин, Г. Успенский, Пушкин и Некрасов. В художественной структуре «Нови» много и автореминисценций из «Рудина», «Дворянского гнезда», «Отцов и детей», из статьи «Гамлет и Дон Кихот» (эта статья упоминается и неоднократно обыгрывается в романе), есть в нем и заготовки, наброски будущих стихотворений в прозе. Все это — неисследованная тургеневская проблема, требующая специального изучения.

Остановимся лишь на некоторых наблюдениях, связанных с поэтической системой романа и имеющих, как представляется, прямое или косвенное отношение к «некрасовскому» в художественной структуре «Нови».

Некоторые литературные реалии, художественно преломленные в поэтике «Нови», уже наблюдались исследователями. Так, были замечены тема Островского, звучащая в романе «в виде беглого намека», и тема «не своих саней», ставшая лейтмотивом романа.⁷ В самом деле, казалось бы, случайное упоминание в 3-й главе пьесы Островского «Не в свои сани не садись» выходит за пределы обычной литературной реминисценции, выполняя при этом функцию сознательного поэтического приема — назначение экспозиции, завязки и финала «Нови». Кроме того, с апелляцией к Островскому связано и другое — сущностный мотив — мотив театра (комедии, игры, маскарада, актерства), реализованный в поэтике романа. Он присутствует в контексте уже не бегло, а весомо, и вовсе не для иронической оценки хождения «в народ» («глумления», как скажет Салтыков) или сравнения

⁷ См.: Бялый Г. А. Тургенев и русский реализм. М.; Л., 1962. С. 232; Галустьян А. Герои и искусство в романе И. С. Тургенева «Новь» // Особенности восприятия художественного творчества и литературный процесс. Самарканд, 1986. С. 42.

его с «водевилем с переодеванием»,⁸ а с целью сделать контрастнее раздумья о всеобщем нестроении русской жизни 70-х годов и ее деятелях. Именно это выражение — тургеневская находка — для характеристики смятенного душевного состояния одного из трагических героев романа (так же как и ранее слово «нигилизм»), введенное писателем в литературный обиход, было подхвачено критиками и обращено против него же. Между тем такое заключение возможно лишь при сознательном игнорировании особенностей поэтики романа, специфики его художественности.

Тема «не своих саней», «не своей колеи» начинается с посещения Неждановым театра, когда, по случаю приезда актера П. Садовского из Москвы, давали пьесу «Не в свои сани не садись».⁹ Из ложной аристократической гордости (Нежданов — незаконнорожденный сын князя Г.) он приобретает на последние деньги билет в первом ряду. Плохо одетый, «без перчаток, в нечищенных сапогах» рядом с «усеянным звездами генералом» и «изящным мужчиной, тайным советником Сипягиным», он «чувствовал себя смущенным и досадовал на себя за самое это чувство» (Т. XII. С. 22). Нежданов не на месте. «Не в своих санях» он оказывается и далее: и в роли учителя, и в большом деле, которому он вознамерился себя посвятить, и в отношениях с народом, и с девушкой, которую, как ему казалось, он полюбил.

Привычное истолкование «Нови» только как романа о народничестве (при этом совершенно забывается, что Тургенев не С. М. Степняк-Кравчинский) совершенно заглушает в нем тему искусства, поэта и гражданина, некрасовскую тему, явственно звучащую здесь.

Ведь трагедия Нежданова заключалась в том, что он попал «не в свою колею»: не революционные подвиги, а служение искусству, поэзии должно было стать главным делом героя. Во всем остальном он, по собственному его признанию, точно «скверный актер в чужой роли» (Т. XII. С. 226).

Обратимся к тексту. Нежданов — студент историко-филологического факультета Петербургского университета. Определение «эстетик» по отношению к нему часто повторяется в романе («Ох, трудно, трудно эстетике соприкасаться с действительной жизнью!», или: «Эстетика — да в грязь!» — Т. XII. С. 224, 228). В авторской характеристике героя прослеживается ряд взаимоисключающих черт: смелый и робкий, страстный и застенчивый в одно и то же время, «идеалист по натуре... он считал долгом смеяться над идеалами» (Т. XII. С. 31). В формулярном списке о нем сказано: «Темперамент уединенный, но не демократический».¹⁰ Здесь же особо помечено: «Поклонник Добролюбова» (Т. XII. С. 318) — и этот мотив акцентируется в романе.

И еще одна существенная особенность в стиле поведения и психологическом облике героя подчеркнута в тексте: «...он явно, на виду у всех, занимался одними политическими и социальными вопросами, исповедывал самые крайние мнения (в нем они не были фразой!) — и тайне наслаждался искусством, поэзией, красотой во всех ее проявлениях... даже сам писал стихи» (Т. XII. С. 31). Ревностно скрывал свое поэтическое призвание («он тщательно прятал тетрадку» со стихами), полагая

⁸ Напротив, народническое движение оценивается в романе и героями, и автором с должной глубиной и сердечностью. «...Вина тут моя, а не самого дела», — признавался Нежданов, разуверившийся в своей пригодности к хождению «в народ», в исповедальном письме к другу Силину. Ср. с мучительными раздумьями Маркелова — народника, фанатично убежденного, — после того как он был схвачен мужиками: «Не так... не так я взялся... Вот что собственно его грызло и мучило; а что он сам попал под колесо, это была его личная беда: она не касалась общего дела, — ее можно было перенести...» (Т. XII. С. 226, 271).

⁹ В чтении М. С. Щепкина в 1853 году она произвела на Тургенева большое впечатление (П. Т. II. С. 137).

¹⁰ Ср. с суждением о Нежданове Паклина, которому Тургенев передоверил много авторского: «Ты хоть и революционер, а не демократ» (Т. XII. С. 18).

его «непростительной слабостью»: «Ничто так не обижало, не оскорбляло Нежданова, как малейший намек на его стихотворство» (Т. XII. С. 32).

Эта авторская характеристика, оставшаяся почему-то незамеченной и современниками, и литературоведами, ассоциируется с известной некрасовской формулой: «Поэтом можешь ты не быть, Но гражданином быть обязан» (Н-2. Т. 2. С. 10). Тема «не своих саней» как бы усложняется и углубляется скрытой отсылкой к непростому некрасовскому тексту, вбирающему в себя многое, в том числе и противоречие между словом и делом как общественно значимую проблему.

Диалог поэта и гражданина ощутим в романе и далее. По-своему преломленный, порой утрированный до предела, он как бы предвещает трагический исход.¹¹ В первой половине «Нови», одобренной Некрасовым, Нежданов должен был проявить себя как деятель-гражданин; он решил, что его призвание — в деле пропаганды действовать на народ не живым, устным, а «письменным словом». «Но задуманные им брошюры не клеились. Все, что он пытался выводить на бумаге, производило на него самого впечатление чего-то фальшивого, натянутого, неверного в тоне, в языке — и он, раза два — о ужас! невольно сворачивал на стихи или на скептические личные излияния» (Т. XII. С. 99).

Сравним у Некрасова слова Гражданина, обращенные к тоскующему, исполненному личных сомнений поэту:

Но легче ль родине твоей,
Где каждый предан поклоненью
Единой личности своей?

(Н-2. Т. 2. С. 8).

Эпизод этот косвенно соприкасается и со смыслом других некрасовских строк:

Мне борьба мешала быть поэтом,
Песни мне мешали быть бойцом:

(Н-2: Т. 3. С. 175)

Стихи Нежданов пишет часто и тайно. Его скрытное стихотворство, так же как и исповедальные письма-послания к неизвестному другу (тоже литературное занятие!), — средство самовыражения и сущностный композиционный прием: им обозначен глубинный подтекст «Нови». Несколько стихотворений Нежданова, случайно прочитанных Марианной, народницей убежденной, обсуждаются в романе. И вновь возникает и обыгрывается многоголосье некрасовской темы «поэта и гражданина».

В «Нови» полностью приводится романтическое стихотворение Нежданова:

Милый друг, когда я буду
Умирать — вот мой приказ.
Всех моих писаний грудю
Истреби ты в тот же час!
Окружи меня цветами,
Солнце в комнату впусти,
За раскрытыми дверями
Музыкантов помести.
Запрети им плач печальный!
Пусть, как будто в час пиров,
Резко взвизгнет вальс нахальный
Под ударами смычков!

¹¹ Ср. помету в формулярном списке о Нежданове: «Натура трагическая — и трагическая судьба» (Т. XII. С. 319). Трагична и судьба Поэта в некрасовском стихотворении.

Слухом гаснущим внимаю
 Замирающим струны,
 Сам замру я, засыпая...
 И предсмертной тишины
 Не смутив напрасным стоном,
 Перейду я в мир иной,
 Убаюкан легким звоном
 Легкой радости земной!

(Т. XII. С. 86)

Это стихотворение (обыгрываемое в романе трижды) по своему настрою чем-то напоминает предсмертные стихи Ленского из 6-й главы «Евгения Онегина» и представляет собой сплетение характерных мотивов романтических элегий 20-х годов. Вместе с тем в нем ощутима и переключка со стихотворением Добролюбова «Пускай умру — печали мало», также процитированным в романе. Некоторые строки неждановского поэтического опыта представляют собой явную парафразу стихов Добролюбова, переиначенных в романе Тургенева почти пародийно.¹² Комментирует свои стихи сам автор (Нежданов), усиливая таким образом драматический характер коллизии «поэт и гражданин», несовпадение их позиций. Вот что он говорит о своем стихотворении: «Этот скептицизм, это равнодушие, это легкомысленное безверие — как согласовалось все это с его принципами?» (Т. XII. С. 86); имеется в виду с принципами народолобца, народного подвижника.

Другие стихи Нежданова в романе не называются, но, судя по повествованию, их много (есть среди них и лирические, и нравоучительные), особенности их выясняются из отзыва той же Марианны, которая в диалоге с Неждановым о поэзии как бы выполняет функции некрасовского Гражданина: « — Такие стихи, как твои, нравятся друзьям не потому, что они очень хороши, но потому, что ты хороший человек — и они на тебя похожи» (Т. XII. С. 215). Так акцентируется тема субъективности поэзии, а потому и ее ненужности с точки зрения деятеля и гражданина.¹³ Ответная, возражающая реплика Нежданова: « — Похоронила же ты их — да и меня кстати» — звучит в романе как предвестие трагического конца, так как главное в тургеневском герое — поэт.

В некрасовском стихотворении высшим критерием поэтического призвания, мастерства является Пушкин, что безоговорочно признается и поэтом, и гражданином. Тургенев использует тот же семантически-композиционный прием, расширяя вместе с тем хронологические границы и расставляя иные акценты.

В качестве «противовеса» неждановским элегиям в романе упоминаются с явно пародийной целью «социалистическое стихотворение» «великого корреспондента» Кислякова, занятого своей «судорожной революционной деятельностью»: «Люби не меня — но идею!» (Т. XII. С. 116—117), и повести «с направлением». Первое — стихотворение Кислякова — также ассоциируется с некрасовской формулой-клише, вырванной из контекста («Поэтом можешь ты не быть, / Но гражданином быть обязан»), нарочито огубленной Тургеневым. Голос некрасовского Гражданина звучит и в другом, серьезном признании поэтических достоинств печальных стихов Нежданова, «который мог бы сделаться литератором, только я наверное

¹² Ср. строки тургеневских стихов («Окружи меня цветами, / Солнце в комнату впусти(...) Запрети им плач печальный! / Пусть, как будто в час пиров, / Резко взвизгнет вальс нахальный...») с добролюбовскими: «Боюсь, чтоб над холодным трупом / Не пролилось горячих слез, / Чтоб кто-нибудь в усердье глупом / На гроб цветов мне не принес» (Т. XII. С. 214).

¹³ Кстати, в приведенной реплике прослеживаются и отголоски некрасовского суждения о поэзии Я. П. Полонского, несколько перефразированные Тургеневым. В рецензии на «Стихотворения Я. П. Полонского» (1855) Некрасов писал: «...произведения г. Полонского кроме достоинства литературного постоянно запечатлены колоритом симпатичной и благородной личности, что придает им ту внутреннюю прелесть, чистоту и теплоту, которые независимо от дарования располагают читателя к ним и к автору их» (Н-2. Т. 11. Кн. 2. С. 136).

знаю, — замечает Марианна, — что у тебя есть призвание лучше и выше литературы. Этим хорошо было заниматься прежде, когда другое дело было невозможно» (Т. XII. С. 163). Таким образом, соотношение диалога о поэзии в тургеневском романе с мотивами, темами диалога в «Поэте и гражданине» очевидно и его можно определить как скрытую реминисценцию на уровне художественной структуры.

Спор поэта и гражданина (он ведется, по существу, на протяжении всего романа) углубляется пересечением и взаимодействием в тексте «Нови» других литературных реминисценций. Стихотворение Добролюбова «Пускай умру — печали мало» занимает в романе суверенное место: оно процитировано Тургеневым полностью под строкой со ссылкой на источник: «Соч. Д-ва, т. IV, стр. 615» (Т. XII. С. 214) — тем самым на него обращено особое внимание. Названное Неждановым «горьким и горестным донельзя» (до этого читается наизусть Марианной) стихотворение используется в романе не только для того, чтобы реализовать намеченный в формулярном списке мотив: герой — поклонник Добролюбова, но и с целью сопоставления его с... Пушкиным. «Надо такие стихи писать, как Пушкин, — или вот такие, как эти добролюбовские: это не поэзия... но что-то не хуже ее» (Т. XII. С. 215). Этой репликой, построенной на пересечении полярно противоположных литературных ассоциаций, разных поэтических тональностей, как бы завершается диалог поэта и гражданина, осуществленный Тургеневым по-своему. Смысл ее — раздумья о назначении поэта и поэзии — вполне соотносится с тургеневской оценкой Некрасова, высказанной в январе 1878 года в письме к Я. П. Полонскому: «Пускай молодежь носится с ним. Оно даже полезно, так как в конце концов те струны, которые его поэзия (если только можно так выразиться) заставляет звенеть, — струны хорошие» (П. Т. XII. Кн. 1. С. 263). По существу, Тургенев воспользовался здесь автореминисценцией из «Нови».

Так и в романе, и в эпистолярном суждении содержится безусловное, хотя и небезоговорочное, признание значения поэзии Некрасова как нового направления в искусстве, что подтверждается еще одним наблюдением.

В финале «Нови» звучит предсмертное стихотворение Нежданова «Сон». Существенное в эволюции героя, прошедшего путь от романтика-идеалиста, «российского Гамлета», к реалисту-скептику, но так и не сумевшего выйти из тени Гамлета,¹⁴ не сумевшего стать Гражданином, это стихотворение при всей трагической безысходности воплощает и тургеневские раздумья о судьбе России, о судьбах народа. По сути оно публицистично.

Стихотворение «Сон» написано не только в некрасовской тональности, но спроецировано на ведущие мотивы поэзии Некрасова. В нем явственно ощутимы отсылки к поэме «Тишина», к стихотворениям «Уныние», «Размышления у парадного подъезда» прежде всего. Приведу его полностью:

Давненько не бывал я в стороне родной...
 Но не нашел я в ней заметной перемены.
 Все тот же мертвенный, бессмысленный застой,
 Строения без крыш, разрушенные стены,
 И та же грязь, и вонь, и бедность, и тоска!
 И тот же рабский взгляд, то дерзкий, то унылый...
 Народ наш вольным стал, и вольная рука
 Висит по-прежнему какой-то плеткой хилой.
 Все, все по-прежнему... И только лишь в одном
 Европу, Азию, весь свет мы перегнали...
 Нет! Никогда еще таким ужасным сном
 Мои любезные соотчичи не спали!

¹⁴ Ср. внутренний монолог Нежданова: «О Гамлет, Гамлет принц датский, как выйти из твоей тени? Как перестать подражать тебе во всем, даже в позорном наслаждении самобичевания?» (Т. XII. С. 121).

Все спит кругом: везде, в деревнях, в городах,
 В телегах, на санях, днем, ночью, сидя, стоя...
 Купец, чиновник спит; спит сторож на часах,
 Под снежным холодом и на припеке зноя!
 И подсудимый спит, и дрыхнет судия;
 Мертво спят мужики: жнут, пашут — спят; молотят —
 Спят тоже; спит отец, спит мать, спит вся семья...
 Все спят! Спит тот, кто бьет, и тот, кого колотят!
 Один царев кабак — тот не смыкает глаз;
 И, штоф очищенной всей пятерней сжимая,
 Лбом в полюс упершись, а пятками в Кавказ,
 Спит непробудным сном отчизна, Русь святая!
 (Т. XII. С. 230—231)

Кроме некрасовской темы страданий народа, здесь ощутима музыка и ритмика некрасовского стиха, его эмоциональность и семантические образы-сигналы (сторона родная, строения без крыш, бедность, тоска, вольная рука и сравнение ее с плеткой хилой, царев кабак и др.) — все это узнаваемые поэтизмы Некрасова, закрепленные за его метафорической образностью. Переосмысление некрасовского слова-знака «стон» (в «Размышлениях у парадного подъезда») приобретает у Тургенева обобщенно-символическое звучание: «сон». Слово это в «Нови» наполняется метафорическим смыслом, означающим трагическую безысходность. В «Размышлениях у парадного подъезда» «стон» нарастает на одной и той же томительной ноте и создает впечатление тягостной песни.¹⁵

Тургенев использует тот же поэтический прием, обращаясь к некрасовским стилистическим и сюжетным реминисценциям, нарочито утрируя их. Горестный финал стихотворения Нежданова: «Спит непробудным сном отчизна, Русь святая!» — является как бы своеобразным полемическим ответом на обнадеживающий смысл строк в поэме Некрасова «Тишина»:

Над всею Русью тишина,
 Но — не предшественница сна:
 Ей солнце правды в очи блещет,
 И думу думает она.

(Н-2. Т. 4. С. 55)

Вместе с тем он явно перекликается с другими стихами поэта («Размышления у парадного подъезда»), исполненными горестных раздумий:

...Эх, сердечный!
 Что же значит твой стон бесконечный?
 Ты проснешься ль, исполненный сил,
 Иль, судеб повинувшись закону,
 Все, что мог, ты уже совершил, —
 Создал песню, подобную стону,
 И духовно навеки почил?..

(Н-2. Т. 2. С. 49)

В сущности, этот вопрос-размышление и стал темой стихотворения Нежданова, что акцентируется в своеобразном комментарии к нему героя. Отправляя это стихотворение в прощальном письме к другу, Нежданов пишет в постскриптуме: «Да, наш народ спит... Но, мне сдается, если что его разбудит — это будет не то, что мы думаем...» (Т. XII. С. 231). Многоточие, которым заканчивается эта фраза, делает ее смысл емким и открытым. Тургенев преднамеренно передоверяет ее герою и по сути «переиначивает» здесь некрасовский риторический вопрос: «Ты проснешься

¹⁵ См.: *Скатов Н. Н.* Литературные очерки. М., 1986. С. 171.

ль, исполненный сил». Ведь в «Размышлениях у парадного подъезда» на этот вопрос тоже нет ответа, а есть раздумья, над которыми поэт бьется, есть недосказанность и многозначность.

И хотя эти переключки со стихами поэта выполняют преимущественно функцию характеристики тургеневского героя, в них ощутима и авторская оценочность, и то, что поэзия Некрасова не прошла для Тургенева бесследно. Реминисценции из Некрасова представлены в «Нови» не в виде цитат, а как воспроизведение стиля, тем, мотивов и поэтических приемов, универсально воспринятых Тургеневым.

В тургеневском романе обнаруживаются и другие сближения с некрасовскими стихами. Так, в главах, насыщенных «памфлетическим элементом» (слова П. В. Анненкова) — у купца Голушкина, прослеживаются отклики на поэму «Современники» с ее сатирическим звучанием. Стилистикой этой поэмы отмечен, например, следующий тургеневский пассаж: «...в разгоряченной атмосфере голушкинской столовой завертелись слова: прогресс, правительство, литература; податной вопрос, церковный вопрос, женский вопрос, судебный вопрос; классицизм, реализм, нигилизм, коммунизм; интернационал, клерикал, либерал, капитал; администрация, ассоциация и даже кристаллизация! Голушкин, казалось, приходил в восторг именно от этого гама; в нем-то, казалось, и заключалась для него настоящая суть...» (Т. XII. С. 145—146). Ср. с опорными словами, рассыпанными в пародийно-ироническом контексте поэмы Некрасова: концессия, прогресс надвигается, демократ и плутократ, банкиры, дельцы биржевые, миллионы, капитал и т. д. — и со строфой, почти аналогичной процитированной тургеневской прозе:

Шумно... В уши
Словно бьют колокола,
Гомерические куши,
Миллионные дела,
Баснословные оклады,
Недовыручка, дележ,
Рельсы, шпалы, банки, вклады —
Ничего не разберешь!..
Я сидел тупой и мрачный,
Долго мне понять мешал
Этот крик и дым табачный:
Где я? Как сюда попал?..

(Н-2 Т. 4 С 209)

Отзвуки некрасовских стихов («Плач детей») ощутимы и в описании фабрики, на которой работал Соломин: «...машины пыхтели и стучали, скрипели станки, колеса жужжали, хлопали ремни, катились и исчезали тачки, нагруженные тележки, раздавались повелительные крики, звонки, свистки... Людская тысячеголовая сила гудела вокруг, натянутая как струна» (Т. XII. С. 109). Этот мрачный фабричный пейзаж дополняется пронзительной деталью, словно перенесенной из стихов Некрасова: «...в уголку под забором сидит мальчик лет четырех, с огромным животом и взъерошенной головой, весь выпачканный в саже, — сидит и безнадежно плачет, словно оставленный целым миром...» (Т. XII. С. 109—110).¹⁶

Некрасовские аллюзии — очевидные, иногда едва уловимые и, возможно, произвольные — выполняли разные функции: и поэтических знаков, и строительного материала. Не только извечная тема шекспировского Гамлета организует

¹⁶ У Некрасова читаем:

Равнодушно слушая проклятья
В битве с жизнью гибнущих людей,
Из-за них вы слышите ли, братья,
Тихий плач и жалобы детей?

художественную форму романа и его эстетический смысл, но и прочно ставшие со второй половины XIX века некрасовскими темы поэта и гражданина, народа и интеллигенции. Так, поэтичные строки исповедальных и покаянных писем Нежданова к далекому другу о народе: «А ты, неведомый нам, но любимый нами всем нашим существом, всей кровию нашего сердца народ — прими нас — не слишком безучастно и научи, чего мы должны ждать от тебя» (Т. XII. С. 199) — или отрывок из другого трагического предсмертного письма: «Положим, я не славянофил; я не из тех, которые *лечатся* народом, соприкосновением с ним (...) я хочу сам действовать на него — но как?? Как это совершить?» (Т. XII. С. 226) — близки не только к стихотворениям в прозе по своей эмоциональной наполненности, но и ассоциируются с высоким настроем исповедальных, покаянных стихотворений Некрасова, таких, как «Уныние», «Рыцарь на час», «Элегия», «Умру я скоро. Жалкое наследство...», «Скоро стану добычею тленья...» и мн. др.¹⁷

Так, благодаря насыщенности текста переключками с некрасовскими реалиями, литературными ассоциациями в романе присутствует образ поэзии Некрасова, безусловно существовавший в творческом сознании Тургенева. Вольно или невольно автор «Нови» вступал в диалог со своим современником. Приведенные наблюдения, прямые и скрытые реминисценции, интертекстуальные связи в «Нови» — особенности поэтики романа Тургенева, отмеченного литературностью. Характерны они и как проявление пристального и пристрастного внимания к поэзии Некрасова, стремление разгадать ее пафос даже тогда, когда писатель относился к ней настороженно.

Не менее существенно и то, что интертекстуальность (речь идет о «некрасовском») приобретала у Тургенева свойство авторского осмысления и творческой трансформации. В любых отсылках к «чужому» тексту (мотиву, теме), даже в самых завуалированных, присутствует авторское мнение, оценочность. Не случайно писатель обращается к лирике поэта разных лет и разных жанров, в том числе и к стихам, насыщенным публицистическими мотивами («Поэт и гражданин», «Размышления у парадного подъезда» и др.). Наконец, некрасовские аллюзии, реминисценции, переключки углубляли синтез разных поэтических тональностей в романе, делали его эстетически насыщенным и многогранным. Важно и другое. «Прощальный» труд писателя содержит интересный материал для уяснения точек соприкосновения некрасовской лирики и тургеневской прозы.

Не исключено, что «некрасовское» в «Нови» (отклики на поэзию Некрасова, диалог с ним) не остались незамеченными поэтом. Возможно, это могло побудить его вернуться к истории отношений с Тургеневым и к давнему стихотворению, ему

Бесполезно плакать и молиться,
Колесо не слышит, не щадит:
Хоть умри — проклятое вертится,
Хоть умри — гудит-гудит-гудит!

(Н-2. Т. 2. С. 83)

¹⁷ Ср., например, у Некрасова рефрен стихотворения «Умру я скоро. Жалкое наследство...»: «За каплю крови, общую с народом, / Мои вины, о родина, прости!» (Н-2. Т. 3. С. 41). Или другие строки:

Но тот, о ком пою в вечерней тишине,
Кому посвящены мечтания поэта,
Увы! не внемлет он — и не дает ответа...

(«Элегия» — Там же. С. 152)

Я настолько же чуждым народу
Умираю, как жить начинал.

(«Скоро стану добычею тленья...» —
Там же. С. 176).

посвященному: «Мы вышли вместе...», что нашло отражение в черновой помете, сделанной на одной из рукописей этого стихотворения: «Начало на лоскутке. [Вспомнил и записал 11 января]» (Н-2. Т. 3. С. 481).¹⁸ К этому времени «Новь», по-видимому, уже была прочитана Некрасовым.

¹⁸ Ср. другую помету Некрасова на корректурном оттиске (листе гранок «Отечественных записок»), где стихотворение «Т(ургене)ву» входит в цикл лирических посланий друзьям и современникам 1877 года: «Писано собственно в 1860 году, к которому и относится по содержанию. Теперь я только поправил некоторые неловкие стихи» (ИРЛИ. Ф. 134. Оп. 11. № 3; Н-2. Т. 3. С. 471—472, 481).

© Максимилиан Волошин

ОПЫТ ПЕРЕОЦЕНКИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЗНАЧЕНИЯ НЕКРАСОВА И АЛЕКСЕЯ ТОЛСТОГО

(ВСТУПИТЕЛЬНАЯ СТАТЬЯ, ПУБЛИКАЦИЯ И КОММЕНТАРИИ © О. А. БРИГАДНОВОЙ)

Согласно подсчетам В. П. Купченко, из более чем 250 статей Волошина почти половина посвящена литературным темам. Многие современники, а позднее исследователи подчеркивали своеобразие его «субъективной критики»: ¹ оригинальность изложения, аналогий, сопоставлений и характеристик автора или произведения, показывавших «неожиданный ракурс знакомого предмета», ² широкую осведомленность и глубокие знания не только в области литературы и искусства, но и философии, эстетики, живой и образный стиль повествования — словом, все то, что до сих пор привлекает пристальное внимание широкой читательской публики и специалистов.

Однако если зрелая критика Волошина достаточно известна и более изучена благодаря публикации четырех книг «Ликов творчества» и пятой — «Лики Парижа», ³ то ранние работы 1899—1902 годов — небольшие по объему статьи, критические разборы и рецензии — не получили распространения отчасти из-за малоизвестности (работы были напечатаны большей частью в малоизвестной ташкентской газете «Русский Туркестан» и позднее, как правило, не воспроизводились в изданиях произведений Волошина⁴), отчасти оттого, что, как считают авторы статьи «М. А. Волошин — литературный критик и его книга „Лики творчества“», на фоне остальных они выглядят тематически случайными и «бессистемными» и поэтому не представляют большого интереса.⁵ Впрочем, среди «проб пера» Волошина исследователями отмечается одно его критическое выступление этого времени, а именно лекция «Опыт переоценки художественного значения Некрасова и Алексея Толстого»,⁶ которая была прочитана в середине января 1902 года слуша-

¹ О «субъективной критике» Волошина см.: *Wallrafen Claudia*. Maksimilian Vološin als Künstler und Kritiker. München, 1982. S. 166—168 (Slavistische Beiträge. Bd 153).

² Из статьи В. Перельмутера «Третий собеседник: О переводах М. Волошина» (Мастерство перевода. 1979. М., 1981. С. 414).

³ См.: *Волошин М. Лики творчества*. Л., 1988 (сер. «Литературные памятники»); *Волошин М. Автобиографическая проза. Дневники*. М., 1991. С. 89—186.

⁴ Исключением является публикация трех ранних статей автобиографического характера — «В Обер-Аммергау», «Листки из записной книжки», «Бой быков» (1901) в кн.: *Волошин М. Путник по вселенной*. М., 1990. С. 19—60, 77—84.

⁵ *Купченко В. П., Мануйлов В. А., Рыкова Н. Я.* М. А. Волошин — литературный критик и его книга «Лики творчества» // *Волошин М. Лики творчества*. М., 1988. С. 558.

⁶ Там же. С. 562, 563—565 (авторы статьи излагают краткое содержание этой лекции).

телям и студентам Высшей Русской Школы общественных наук, основанной в Париже группой русских профессоров — М. М. Котляревским, Ю. С. Гамбаровым, Е. В. Де-Роберти и др.

Открытие сезона 1901—1902 годов в Русской Школе, в общем представлявшей собой явление несколько странное для Европы,⁷ состоялось 14 ноября 1901 года, причем на открытии в качестве почетного председателя присутствовал И. И. Мечников. Первоначально занятия и лекции в Школе имели шумный успех и привлекали большое число слушателей благодаря тому, что организаторы ее стремились делать курсы неформальными, как можно менее академичными, и поэтому, считая ученые звания не самым важным фактором обучения, приглашали разнообразных преподавателей. Так, например, в программе на 1901—1902 год, помимо профессоров основного курса, значились выступления П. Боборыкина, французского профессора русского языка в Сорбонне Поля Буайе, французского социалиста Локура, польского историка К. Валишевского; состоялись лекции И. И. Мечникова и в апреле 1902 года лекция «Великий человек как источник и конечная цель цивилизации» датского критика Г. Брандеса. Предполагались лекции почти тогда неизвестного русского художника Н. К. Рериха, не состоявшиеся из-за его отъезда; весной 1901 года довольно успешно прочитал реферат фельетонист и театральный рецензент В. М. Дорошевич.

Волошин познакомился с некоторыми из преподавателей и организаторов Школы в мае 1901 года, почти сразу после своего прибытия в Париж,⁸ и тогда же ему, совершенно неизвестному поэту и мало кому известному критику, было предложено прочитать лекцию о XIX веке, тематически связанную с его поэмой «XIX век» (поэма писалась в 1898—1901 годах, в ней Волошин, по его словам, пытался в «легком тоне» подвести итог уходящему веку). Выступление, однако, не состоялось, а поэма (с дополнениями в прозе) в форме статьи была напечатана в первых номерах газеты «Русский Туркестан» за 1901 год.⁹ Позже, в октябре 1901 года Е. В. Аничков, литературовед и критик, также преподаватель Школы, предложил Волошину прочитать доклад с последующим обсуждением для начала практических занятий по литературе. Волошин, сообразуясь с общим общественно-политическим направлением Школы, в которой в это время среди студентов было много социал-демократов и сторонников марксистских идей, изгнанных из российских университетов за участие в забастовках или бежавших от грозившего им тюремного заключения, решил на материале французской периодики 1840-х годов подготовить лекцию о французском философе и публицисте, родоначальнике христианского социализма Фелисте Робере Ламенне. Вскоре Волошин отказался от этого замысла и в конце концов написал доклад «Опыт переоценки художественного значения Некрасова и Алексея Толстого», более соответствовавший его интересам, подчеркивая при этом, что он собирается выступить как поэт, но отнюдь не как ученый.¹⁰

Доклад имел намеренно заостренный, полемический характер, и, судя по письмам Волошина, реакция слушателей была бурной, дело едва не дошло до скандала. Волошин утверждал, что сознательно начинил текст «разными гвоздями и крюч-

⁷ Волошин передавал свой разговор с Г. Брандесом, выразившим удивление по поводу русской школы в Париже, в письме А. М. Пешковскому от 16 февраля 1902 года (ИРЛИ. Ф. 562. Оп. 3. Ед. хр. 99. Л. 9, об. Далее указывается номер описи, единицы хранения и листа).

⁸ О знакомстве с Гамбаровым, Котляревским, а также с В. М. Дорошевичем Волошин писал матери, Е. О. Кириенко-Волошиной, 10(23) мая 1901 года (Оп. 3. Ед. хр. 59. Л. 8, об.).

⁹ См.: Волошин М. Эпизод XIX века // Русский Туркестан. 1901. 1 янв. № 1. С. 1--3, 3 янв. № 2. С. 1--2.

¹⁰ Волошин М. Письмо А. М. Петровой от 14(27) августа 1901 года // Максимилиан Волошин. Из литературного наследия. СПб.: Наука, 1991. Т. 1. С. 140 (далее: Из лит. насл. с указанием страницы).

ками, чтобы раздражить слушателей до словесного возражения». ¹¹ О том, что задуманное вполне удалось, вскоре после события Волошин сообщал своей двоюродной сестре Е. С. Ляминой: «Успех был полный: т. е. вся русская колония только и делает, что ругательски ругает меня». Далее он добавлял: «Через неделю будет прение, которого я жду с величайшим нетерпением. Против меня собирается целый крестовый поход, так что бой будет жаркий». ¹² К его выступлению возвращались на протяжении более трех недель. ¹³ Волошин, кажется, достиг основной цели доклада: ему «удалось всколыхнуть русских студентов и заставить их волей или неволей познакомиться и заинтересоваться насущными вопросами Европейской мысли». ¹⁴

Подобная полемическая заданность, почти с установкой на эпатаж, была одной из характерных особенностей волошинской критики, если вспомнить некоторые его ранние и позднейшие как устные, так и печатные выступления и реакцию публики на них. ¹⁵ Однако следует отличать явно полемические выпады от оригинальной интерпретации заявленной темы и от положений и принципов, затем прочно вошедших в систему эстетических воззрений критика, таких, как требование непосредственности восприятия, неприятие шаблона, необходимость свежего взгляда на произведения литературы, особенно классические. ¹⁶ Впрочем, стоит отметить, что свое выступление Волошин рассматривал только как «обширный конспект», недостаточно тщательно написанный, который он позднее надеялся обработать в статью. ¹⁷ Для того чтобы выявить «гвозди и крючки» в рамках общего эстетического задания Волошина и, следовательно, оценить специфику этой работы, представляется важным проследить генезис и эволюцию творческой мысли поэта, начинавшей формироваться в это время.

Еще гимназистом, четырнадцати с половиной лет, решивший посвятить себя литературной деятельности, ¹⁸ Волошин не смог сразу осуществить своего желания. По настоянию матери он поступил на юридический факультет Московского университета, однако не был прилежным студентом и вел в Москве жизнь достаточно вольную, посещал все театральные премьеры и гастроли, выставки, не особенно обременял себя юридическими науками, за что постоянно получал нагоняи от матери и своего друга А. М. Петровой, и не переставал мечтать о карьере литератора. ¹⁹ Еще будучи студентом первого курса, он ощущал острую нехватку новых впечатлений и нового знания. Он уже чувствовал себя частью *новой эпохи* рубежа XIX—XX веков и видел свою задачу в умении *новое* и *по-новому* сказать. Так, описывая специфические особенности русских поколений, начиная с шестидесятников, Волошин спрашивал: «Что-то скажем, наконец, мы — первое поколение двадцатого столетия? Что?» — и не находил ясного ответа: «Пока я еще чувствую

¹¹ Письмо А. М. Петровой от 2(15) марта 1902 года // Там же. С. 155.

¹² Письмо от 16(29) января 1902 года (Оп. 3. Ед. хр. 73. Л. 28—28, об.).

¹³ О длительных прениях по поводу статьи Волошин сообщал А. М. Пешковскому 16 и 19 февраля 1902 года (Оп. 3. Ед. хр. 99. Л. 9, об.); в письме Я. А. Глозову от 2 февраля 1902 года он писал, что обсуждение его выступления длилось месяц (Оп. 3. Ед. хр. 29. Л. 44).

¹⁴ Письмо Е. С. Ляминой от 16(29) января 1902 года (Оп. 3. Ед. хр. 73. Л. 29).

¹⁵ Уже один из первых фельетонов Волошина «Эпилог XIX века» был расценен обывателями Ташкента как «апология революции» и обсуждался на совете у генерал-губернатора, о чем Волошин писал Я. А. Глозову 20 января 1901 года (Оп. 3. Ед. хр. 29. Л. 33); после выхода в свет статьи «Театр — сонное видение» (Русь. 1906. 9 дек.) Волошин сообщал 1 января 1907 года А. М. Петровой, что эта статья «вызвала целую бурю. Петербургские театральные критики почувствовали себя лично оскорбленными и чуть ли не собирались меня побить. Такого успеха я совершенно не ожидал» (Из лит. насл. С. 191).

¹⁶ Купченко В. П., Мануйлов В. А., Рыкова Н. Я. Указ. соч. С. 558.

¹⁷ Письмо А. М. Петровой от 2(15) марта 1902 года // Из лит. насл. С. 155.

¹⁸ См. дневниковую запись Волошина от 12 октября 1892 года (Волошин М. «Средоточье всех путей...» Избр. стихотв. и поэмы. Проза. Критика. Дневники. М., 1989. С. 478).

¹⁹ Учась в университете, он писал поэму «XIX век», переводил Уланда, Г. Гейне (поэму «Германия» и лирические стихотворения).

себя в положении оратора на юбилейном обеде, который с бокалом в руке торжественно поднялся со стула, чтобы сказать спич, но совершенно не знает, с чего начать. Тем масса, но какую выбрать, он не знает».²⁰

Расширению кругозора очень помогло первое, предпринятое в сентябре 1899-го—январе 1900 года путешествие за границу: по Италии, Швейцарии, затем на месяц в Париж и через Кельн в Берлин, также на месяц. В Берлине Волошин стал вольнослушателем Берлинского университета. Находясь там, он определенно решил заняться историей и все больше привлекавшей его историей искусств.²¹ Первое приобщение к европейской культуре дало Волошину богатейший материал для анализа. Прежде всего, для него выяснилась огромная разница между европейским уровнем культуры и российским; кроме того, стала ясна вся степень незнания русскими иностранных культур (в письмах Волошина встречаются частые реплики по этому поводу; недовольство российским уровнем знания и понимания художественного творчества сопровождало его всю жизнь,²² сказало оно и в «Опыте переоценки...»). К Волошину пришло ощущение собственного невежества и провинциализма, которое особенно обнаружилось при посещении Парижа, совершенно оглушившего и подавившего яркостью и разнообразием культурной истории и активностью общественной жизни.²³ Однако первое потрясение вскоре прошло, оно уступило острому желанию основательно изучить европейскую культуру во всех старых и новых ее проявлениях, что значило для Волошина попытаться «проникнуть в дух незнакомой сущности» с тем, чтобы «получить полный и абсолютный простор для мысли»²⁴ и, следовательно, необходимый простор и размах для самостоятельного творчества. Средоточие европейской культуры Волошин увидел во французской литературе и искусстве, а «центр центров» — в Париже, названном им в одном из стихотворений «всемирной столицей».²⁵ Волошин уже понимал, что его главной задачей как литературного критика будет критика именно современной литературы и искусства. В поисках живых истоков знания он еще не имел твердых критериев отбора: для него было важно само направление взгляда — из современности, из «бьющей из краев жизни» в историю, в старину,²⁶ и в Париже он увидел чудесное соединение этих двух устремлений.²⁷ Немаловажную роль в формировании литературных и художественных вкусов Волошина играла *новизна*, подтверждением чему может служить его ответ на вопрос Я. А. Глотова о том, почему он решил изучать французскую литературу: «Что же именно меня так привлекло во французском искусстве, на это я не имею прямо физической возможности ответить. Это слишком много, и я ведь теперь только в преддверие вхожу. Все совсем *новое*. Этого достаточно».²⁸

²⁰ Письмо А. М. Петровой от 24 февраля 1898 года // Из лит. насл. С. 48.

²¹ Об этом он сообщал А. М. Петровой 28 декабря 1899 года (9 января 1900) (Там же. С. 94).

²² В автобиографическом наброске «Мне было 24 года...» Волошин вспоминал: «Литературные влияния были у меня в детстве сильны. Художественных никаких. Живопись я любил, но т. к. я рос в Москве, то ничего, кроме Третьяковской галереи, не видал и склонен был считать Репина величайшим живописцем всех веков и народов. В первый раз попавши за границу 21 г(ода) от роду, я ходил по картинным галереям совершенным дикарем и наивно удивлялся: „Какую ерунду писали эти старые мастера, то ли дело наша Третьяковка“» (Оп. 4. Ед. хр. 1. Л. 18).

²³ Ср. гротескное описание Волошиным Парижа, подобное описанию сказочного города, в письме А. М. Петровой 17(29) октября 1899 года (Из лит. насл. С. 79).

²⁴ Письмо А. М. Петровой от 12 февраля 1901 года // Там же. С. 126.

²⁵ Это стихотворение было послано в письме А. М. Петровой 28 декабря 1899 года (9 января 1900) (Из лит. насл. С. 95).

²⁶ «...По-моему, рациональнее путь от современности вглубь, чем наоборот, как это обыкновенно принято», — так формулировал спустя два года Волошин свой принцип в письме к матери от 29 августа 1901 года (Оп. 3. Ед. хр. 59. Л. 59, об.).

²⁷ См. письмо А. М. Петровой от 1(13) ноября 1899 года (Из лит. насл. С. 80).

²⁸ Письмо Я. А. Глозову от 29 августа 1901 года (Оп. 3. Ед. хр. 29. Л. 41).

«Втягиваясь» в культурную жизнь Франции, Волошин стал замечать, что у него «появилось совершенно новое критическое отношение к русским журналам, например». «Как будто глаза раскрылись, — писал поэт, — и я увидел то, чего никогда раньше на этом месте и не подозревал». ²⁹ Вскоре критическое отношение распространилось на литературу, живопись и на различные политические идеи и социальные иллюзии, питавшие его в юности. Волошин констатировал «страшную ломку» старых взглядов, сопровождавшуюся новыми субъективными открытиями, ³⁰ и признавался: «Со взглядами что-то поразительное. Это какое-то непрерывное разрушение одной части здания, в то время когда другая все растет, растет сама собой». ³¹ Много позднее, в одном из вариантов своей автобиографии, Волошин назвал процесс, по-своему, но явственно и конкретно переживавшийся не только им во время ташкентской ссылки 1900 года, но и всей Европой, — «сдвигом времен», сдвигом европейского сознания, направившего взор от «удушающего мертвенного позитивизма» XIX века к художественному идеализму. ³² Благодаря этому процессу «мысль невольно приобретала объективность, широту и бесстрашность», ³³ и Волошин смог бросить перспективный взгляд на всю европейскую культуру, понять ее достижения и недостатки, что критик характеризовал как относительность культуры, ³⁴ т. е. оценить и отделить то, что уже отмерло, от того, что могло дать импульс новому движению.

Начавшаяся в связи с этим смена ориентиров и идеалов повлекла за собой переоценку культурных ценностей. Волошин решал для себя вопрос о «круге чтения», о багаже нового знания и о тех «кирпичиках», с помощью которых он мог бы построить здание своей эстетической концепции. Другими словами, он искал «точку опоры», которая позволила бы ему судить современность, говорить новое и по-новому. Проблема «перспективной точки зрения», волновавшая поэта в течение всей жизни, ³⁵ стала очевидной во время ташкентской ссылки. Первоначально это были поиски в области формы, что явствует из первых критических опытов Волошина: его эссе-поэмы «Эпилог XIX века» и статьи «Горная сказка». ³⁶ Однако оказалось, что при решении столь важной проблемы должно исходить из особенностей мировоззрения.

Один из классиков идеалистической мысли Шеллинг писал в предисловии к работе «Система трансцендентального идеализма»: «Своеобразие трансцендентального идеализма и заключается в том, что с того момента, как мы его принимаем, он заставляет нас как бы заново создавать все знание, вновь подвергать проверке все то, что с давних пор считалось непреложной истиной, и придавать тому, что эту проверку выдерживает, совершенно новую форму». ³⁷ Если с этой точки зрения посмотреть на эволюцию взглядов Волошина, то становится ясным,

²⁹ Письмо Е. О. Кириенко-Волошиной от 14 августа 1901 года (Там же. Ед. хр. 59. Л. 54).

³⁰ Письмо А. М. Пешковскому от 27 августа 1901 года (Там же. Ед. хр. 99. Л. 14, об.).

³¹ Письмо А. М. Петровой от 14(27) августа 1901 года // Из лит. насл. С. 139.

³² Оп. 4. Ед. хр. 1. Л. 29.

³³ Письмо А. М. Петровой от 11 декабря 1900 года // Из лит. насл. С. 118.

³⁴ Автобиографический набросок (черновой вариант) (Оп. 4. Ед. хр. 1. Л. 23).

³⁵ Во вступительной статье к переводам из Э. Верхарна, изданным после революции, Волошин писал: «Подход к современности для поэта опасен и труден (...) поэт должен занять такую перспективную точку зрения, откуда он мог бы увидеть всю современность сверху и целиком включенной в общее нарастание истории, как один из актов человеческой трагедии» (*Верхарн Э. [Стихи] / Перевод М. Волошина и В. Брюсова. [Б. м.], [Б. г.]. С. 3.*)

³⁶ Статья «Эпилог XIX века» была опубликована в газ. «Русский Туркестан» — см. прим. 9; о «Горной сказке» Волошин писал А. М. Петровой 7 апреля 1900 года: «По содержанию это, собственно, критическая статья, а по форме это сам черт не разберет что такое: наполовину она написана в стихах, наполовину в прозе, действие в ней происходит то в Швейцарии, то в Космодемьяновском монастыре под Алуштой, то в Художественном театре в Москве...» (Из лит. насл. С. 101. Статья не была опубликована, и текст ее не обнаружен).

³⁷ Шеллинг Ф. В. Й. Соч.: В 2 т. М., 1987. Т. 1. С. 228.

что процесс ломки старых взглядов был неизбежен для поэта, начинавшего переходить на позиции идеалистического мирозерцания. Основы его определились уже в статье «Эпилог XIX века»; в ней намечалась культурная традиция, которой автор предполагал следовать: «...мы больше не дети девятнадцатого Века — мы уже граждане XX-го столетия. В нас должны вылиться *его молодые, его детские годы*»³⁸ (курсив мой. — О. Б.). Под детскими годами XIX века Волошин в поэме «XIX век» подразумевал время великих идеалистов этого века — Байрона, В. Гюго и прежде всего Генриха Гейне, романтиков, сумевших вплотную подойти к современности и сумевших романтическими средствами выразить свой социальный протест и политический пафос — то соединение, которого искал Волошин. Не случайно их имена фигурируют в статье «Опыт переоценки...», название которой Волошин в письме к А. М. Пешковскому от 16 февраля 1902 года формулирует следующим образом: «Опыт переоценки художественного значения Некрасова и Алексея Толстого с точки зрения субъективной эстетики нео-идеализма».³⁹ Известно, что Волошина на всем протяжении его творческой деятельности сопровождали обвинения в излишней «французскости» взглядов. Нам же думается, что поэт вполне ясно сознавал минусы эстетики европейского и, в частности, французского символизма, но для него существенным было то, что эта культура несет новые ростки знания. Показательно в этом смысле высказывание Волошина относительно прежде любимого им Э. Золя: «...его теперь сменили для меня другие таланты, *не скажу крупнее, но гораздо необычнее и новее*. Напр(имер) Октав Мирбо, Гюисманс, т. е. как раз те, которые теперь запрещены в России»⁴⁰ (курсив мой. — О. Б.). Под теориями субъективизма и индивидуализма Волошин понимал последние достижения французской и общеевропейской мысли начиная с середины XIX века. Он с увлечением читал Реми де Гурмона, провозглашавшего: «символизм (...) является не чем иным, как выражением художественного индивидуализма»,⁴¹ открыл для себя Рескина с его требованиями возврата живописи к природе, увлекался критикой Жюля Леметра, Гюстава Кана, Анатоля Франса; еще будучи в университете, с упоением читал критические работы Г. Брандеса (находясь в Париже, Волошин лично познакомился с ним).

Говоря о смене культурных ориентиров, нельзя не сказать о трансформации социально-политических взглядов Волошина, совершавшейся по мере изучения им теорий субъективизма и индивидуализма, также отразившейся в тексте его статьи и сказавшейся на ее пафосе. Первоначально принимавший деятельное участие в студенческом забастовочном движении и увлеченный социал-демократическими идеями, Волошин постепенно стал разочаровываться в них и в период 1901—1902 годов пережил болезненный, но весьма серьезный и окончательный разрыв с прежними идеалами, сопровождавшийся «умственным анархизмом», который привлекал его своим требованием свободы личности, свободы индивидуального самовыражения и понимался как реакция против узости социализма.⁴² Особенно в этом смысле повлияло на Волошина чтение сочинений Октава Мирбо, анархиста по своим политическим взглядам, хотя уже в 1900 году поэт собирался переводить произведения поэта-анархиста Д. Г. Макая, а до Мирбо познакомился с поэзией Лорана Тайяда. Экономические статьи Л. Н. Толстого он расценивал также как анархистские и в работе «Опыт переоценки...» не случайно поставил имена Мирбо и Толстого рядом. Как раз тогда, когда писалась, читалась и обсуждалась его статья, Волошин пришел к убеждению, что реформаторы (либералы) и ревнители старого порядка (консерваторы), в сущности, близки по привычкам и

³⁸ Русский Туркестан. 1901. 3 янв. № 2. С. 2.

³⁹ Оп. 3. Ед. хр. 99. Л. 9, об.

⁴⁰ Письмо А. М. Пешковскому от 5 ноября 1901 года (Там же. Л. 16).

⁴¹ Гурмон Реми де. Книга масок. М., 1913. С. X.

⁴² Письмо А. М. Петровой от 14(27) августа 1901 года // Из лит. насл. С. 139.

темпераменту: «Полицейские приемы и цензура одинаково присущи и тем, и другим. Нетерпимость и отсутствие понимания так же характерны для протестантов, как и для защитников порядка».⁴³ Главное же, что вызывало бурный протест Волошина, была ограниченность узкополитическими рамками и интересами, резко отрицательное отношение к любому проявлению индивидуальности, всечеловеческое мечанство тех, кто низвел высокую идею до «домашнего употребления», активное невежество и полное нежелание познавать. В этой связи Волошин писал А. М. Петровой: «Русские марксисты (а Рус(ская) школа ими переполнена) ничего не понимают и по самому марксистическому существу своему не могут понять в теориях субъективизма и индивидуализма, совершенно чуждых всему строю студенческого мышления...» Он ставил, таким образом, марксистов ниже обывательской массы, ниже «людишек».⁴⁴ Поэтому Волошин испытывал особое удовольствие в том, чтобы шокировать правоверных марксистов своеобразием и неопределенностью своих взглядов. Рассуждения о либеральных и консервативных журналах, об «узости» шестидесятых годов и их гибельности для нового искусства (именно поэтому Волошин и Некрасова осознает наследником не боевого в политическом смысле поколения шестидесятников, а поколения сороковых годов), восхваление Некрасова за широкий охват политических и социальных тем и само признание «нашего гражданского поэта» великим совсем не благодаря гражданскому пафосу его поэзии, а по иным причинам, поставили в тупик слушателей и вызвали крайне негативную их реакцию.⁴⁵ Для Волошина же отрицательная оценка марксистами его концепции была своего рода проверкой правильности сделанных выводов, не случайно он «ругательские ругания» по поводу его выступления расценил как «полный успех».

* * *

В письме к А. М. Пешковскому от 15 декабря 1902 года Волошин подчеркивал: «Россия была для меня тезой, Париж — антитезой». Дальнейшие планы подразумевали поездку на Восток, в Индию, Китай, Японию: «...восток будет окончательным синтезом для моих взглядов. Я еду искать вне-Европейской точки опоры, чтобы иметь право и возможность судить Европу».⁴⁶ Отсюда можно сделать вывод, что, приехав в Европу, в Париж, Волошин искал внероссийской (европейской) точки зрения, чтобы иметь возможность объективно говорить о России. Его статья «Опыт переоценки...» в этом смысле показательна, поскольку в ней Волошин смекает, а чаще всего переворачивает традиционные для русского сознания представления о художественных и общекультурных ценностях. Он не стремится к объективным оценкам, имена и события становятся действующими лицами выстраиваемой Волошиным пьесы, актерами разыгранного им спектакля. С позиций неоиdealизма (общее понятие, которым Волошин обозначал движение символизма в литературе и импрессионизма в живописи) как освободительного течения во французском и общеевропейском искусстве, направленного против бездушного академизма в эстетике и материализма в сознании, поэт «переписывает» историю русской культуры, конституируя и свою собственную творческую эволюцию, и своих предшественников: можно сказать, что фигурирующие в статье персонажи меняют свои репутации, закрепленные за ними традицией, на противоположные. Главным критерием распределения становятся понятия академизма и «новой культуры» и, расширительно, понятия «декадентства» и символизма как двух

⁴³ Письмо Е. С. Ляминой от 11 января 1902 года (Оп. 3. Ед. хр. 73. Л. 27).

⁴⁴ Письмо А. М. Петровой от 2(15) марта 1902 года // Из лит. насл. С. 155.

⁴⁵ О негативной оценке «марксистами» его выступления Волошин сообщал Е. С. Ляминой 16(29) января 1902 года (Оп. 3. Ед. хр. 73. Л. 28, об.).

⁴⁶ Там же. Ед. хр. 99. Л. 39.

различных способов миропознания (не двух различных литературных направлений!).

Волошин делает объектом своих рассуждений двух «корифеев» русской классической литературы — Н. Некрасова и Алексея Толстого; обращаясь к их творчеству, он пытается решить один из коренных вопросов любого нового движения — вопрос преемственности, традиции, теоретических и эстетических основ и «критериев отбора» формальных приемов выражения.

В одном из набросков статьи о символизме Волошин осмыслял суть современного символизма, беря в качестве сравнения средневековый символизм, для которого мирозерцание было единым и перспектива строилась относительно «единого Солнца» — Голгофы, располагаясь концентрическими кругами по мере удаления от центра. «Современный символизм, — пишет Волошин, — увидел мир иным. Не было у него основного данного — центрального Солнца». Человек очутился в сложном мире полутеней и рефлексов, взаимоотражений, которые создали для него материалистические науки, основанные на осознании мира, и символизм из дедуктивного силлогизма стал методом индуктивного исследования. Он стал верой в существование срединного Солнца и поэтому исходил из реальностей мира, которые он углублял, а затем, опророчив их, искал религиозного единства. Отсюда — естественный путь перехода от реализма к символизму и от символизма к религии.⁴⁷ Дальнейшее развитие этой мысли можно найти в статье Волошина «Анри де Ренье» (1910). В ней, беря за основу формулу Гете из финала «Фауста» («Все проходящее есть только символ»), Волошин намечает пути для неореализма как синтеза итогов символизма и логический выход из него.⁴⁸ Символизм исходит из реализма, из явлений простой, обыденной жизни — вот, кажется, главный вывод, который был сделан автором. И осмелюсь утверждать, что этот вывод начал созревать у Волошина уже в статье «Опыт переоценки...», в его рассуждениях о Некрасове. Следующим этапом был поиск эстетических основ нового подхода к творчеству, разработка собственной теоретической творческой платформы. Не случайно Волошин сравнивает Некрасова с «духовным отцом импрессионизма»: у Некрасова он находит то, что обычно исследователи импрессионизма ставят в заслугу Эдуарду Манэ, и прежде всего принадлежность его как новому, так и классическому искусству. Так, искусствовед Я. А. Тугендхольд писал, что «не Манэ инициатор импрессионистской теории и техники, но он расчистил почву для их расцвета, но он создал ту моральную среду, в которой возможно было их цветение».⁴⁹ Манэ выступил с требованием индивидуального творчества и требованием искреннего изображения действительности, причем доказал, что обыденная жизнь может быть сюжетом *grand art*'а. Кроме того, именно Манэ выдвинул принцип *концентрированного* изображения действительности, что значило скупыми техническими приемами попытаться выразить динамику действия.⁵⁰ Исходя из сходных принципов, Волошин в свою очередь расценивает Некрасова как предтечу всех новых течений русской литературы: при этом, говоря о символизме, он понимает его уже в 1902 году как неореализм. Он делает в статье упор на искреннее, правдивое изображение Некрасовым простой жизни, на искренность личности Некрасова, оскорблявшего своим поведением здравый смысл и нравственность. Видя в Некрасове освободительный, по сути символистский протест против устоявшихся норм и заветов русской интеллигенции, против традиционной нравственности, Волошин «прощает» противоречия, создававшие поэту дурную славу.

Подобного взгляда Волошин придерживался до конца жизни. Показательны его ответы на вопросы анкеты К. Чуковского о Некрасове, составленные критиком

⁴⁷ Символизм (набросок статьи) (Оп. 1. Ед. хр. 78. Л. 2).

⁴⁸ Волошин М. Лики творчества. М., 1988. С. 61—62.

⁴⁹ Тугендхольд Я. А. Французское искусство и его представители. СПб., 1911. С. 22.

⁵⁰ Там же. С. 24—29.

в 1924 году. Так, на вопрос о «безнравственности» Некрасова Волошин отвечает: «Личность Некрасова вызывала мои симпатии издавна своими противоречиями, ибо я ценю людей не за их цельность, а за размах совмещающихся в них антиномий». ⁵¹ Что касается принципа концентрированного изображения действительности, то из технических приемов выражения этот принцип был для Волошина едва ли не наиболее почитаемым, ему он сам следовал на протяжении всего творчества. Свидетельство тому — ответ на вопрос «Не оказал ли Некрасов влияния на ваше творчество» той же анкеты К. Чуковского: «Некрасовские стихи „Чтоб словам было тесно, Мыслям — просторно” были указанием в личном творчестве. Они остались таковыми и до текущего момента, потому что все остальное вытекло из них». В этом заключается одна из специфически волошинских особенностей восприятия Некрасова, видимо неожиданных для него самого: «Как это ни странно, Некрасов был для меня не столько гражданским поэтом, сколько учителем формы. Вероятно потому, что его технические приемы проще и выявленнее, чем у Пушкина и Лермонтова. Мне нравилась его сжатая простота и его способность говорить о текущем». ⁵²

Последнее признание Волошина примечательно. Некрасов, оказавший влияние на некоторых символистов (например, на Андрея Белого в его книге «Пепел»), едва ли воспринимался ими как учитель с точки зрения формы. Для них он был скорее «певцом народных тем». Для волошинского творчества является определяющим соединением краткости и простоты с умением говорить о современности. Эти формальные приемы выражения Волошин расценивал как «чисто эстетические достижения у Некрасова», подчеркивая впоследствии, что именно они вызвали его выступление в 1901 году. ⁵³ Из выработанных Волошиным принципов логически следует понимание им символизма, его проповедь неореализма в начале 1910-х годов и особенности стихотворной техники его поэзии времен первой мировой войны и послереволюционной.

Исходя из понимания Волошиным истинного символизма, становится ясным неприятие им поэзии Алексея Толстого как представителя «декадентства», под которым Волошин всегда разумел срыв в эстетство, ведущий к мистификаторству. «Лже-славянский» стиль произведений А. К. Толстого понимался критиком как академически мистификаторский, как подделка и суррогат истинного чувства. Академическая живопись Бугро, например, в связи с этим качеством также не принималась им: в ней он находил только техническое совершенство. Поэт признавался: «Эстетическое непосредственное удовольствие, получаемое мною, почти всегда сводится к той степени современности, т. е. жизненного реализма, которая есть в них (живописных полотнах. — О. Б.)». ⁵⁴ Натуралистические тенденции живописи также были чужды Волошину, считавшему их «соблазном», срывом реализма на срединном, через ряд последовательных дроблений, пути к единству. Эстетство, как и натурализм (к этому списку добавлялся также магизм и эротизм), Волошин называл только оттенками «единого пути, выявленными в судьбах отдельных индивидуальных». ⁵⁵ Поэтому понятие его нелюбовь к натурализму Делароша, живописи Веронезе и Рафаэля, на каноны которой опирались представители академизма. К академизму Волошин относил классицизм в литературе и по тому же критерию «отсутствия живого реализма» не принимал поэзию Державина, драматургию Озерова, считал подделкой произведения «в русском стиле» Загоскина и Аверкиева.

⁵¹ Чуковский К. Некрасов. Л.: Кубуч, 1926. С. 393.

⁵² Там же. С. 392.

⁵³ Что такое декадентство (набросок к статье) (Оп. 1. Ед. хр. 378. Л. 1).

⁵⁴ Волошин М. Журнал путешествия. Запись от 26 июня (9 июля) 1900 года // Из лит. насл. С. 262.

⁵⁵ Символизм (набросок статьи) (Оп. 1. Ед. хр. 78. Л. 2).

Стоит, однако, отметить, что уже через несколько месяцев после выступления Волошин, подводя для себя итоги 1902 года, весьма критически отнесся к поре, когда обдумывалась и писалась статья «Опыт переоценки...»: «За целый год я не написал ни одной статьи. Я много раз начинал, но каждый раз чувствовал, что у меня нет своих мыслей, что это одна эклектика, критико-синтетическая смесь и что я же сам от них через год отрекусь».⁵⁶ С другой стороны, отвечая на анкету К. И. Чуковского о Некрасове, Волошин почти дословно повторяет характеристику из своего первого выступления: «В ней (лекции. — О. Б.) я доказывал эстетическую бедность А. Толстого и богатство чисто эстетических достижений и приемов у Некрасова. Лекция была встречена крайне несочувственно тогдашней эмигрантской публикой, вызвала прения (...) и большинство моих оппонентов всеми силами старалось снять с Некрасова обвинение в новизне и совершенстве художественных приемов».⁵⁷ Эти слова, сказанные через 22 года, доказывают, что «эволюции» во взглядах Волошина на Некрасова, одного из его любимейших поэтов,⁵⁸ в точном смысле этого слова не было — оценка сформировалась в начале творческого пути и оставалась неизменной на всем его протяжении. И в этом заключается значимость выступления Волошина. Важность его повышается тем, что критик практически первым поднял существенный для символистской эстетики вопрос об отношении к Некрасову. В анкете Чуковского Волошин отметил это: «Мне кажется, что со стороны поэтов моего поколения (т. е. символистов) моя манифестация в честь Некрасова была хронологически первой. (...) Статье Бальмонта о Некрасове, написанной им года два спустя, предшествовало несколько наших бесед о Некрасове, во время которых мы с восторгом цитировали друг другу любимые стихи Некрасова, и помнится, что он впервые от меня узнал стихотворение „Вчерашний день в часу шестом“, в те годы еще [не] входившее в собрание стихотворений. Из всего сказанного ясно, какое влияние имел Некрасов на мое творчество».⁵⁹ Многие из построений Волошина можно было бы назвать «провидческими» — например, рассуждения о «стилизаторской» тенденции нового направления, об ассонансе, который в ряду других неточных рифм стал популярен и активно развивался в символистскую эпоху, об отрицании романа в XX веке.

Текст печатается по беловому автографу, хранящемуся в архиве Волошина (ИРЛИ. Ф. 562. Оп. 1. Ед. хр. 178). Цитаты, приводившиеся Волошиным по ходу выступления и в автографе не зафиксированные, большей частью восстановлены, исходя из указанных им страниц в тексте лекции, и обозначены угловыми скобками.

⁵⁶ Письмо А. М. Пешковскому от 15 декабря 1902 года (Оп. 3. Ед. хр. 99. Л. 39—39, об.).

⁵⁷ Анкета Волошина полностью воспроизведена в издании: Перечитывая Некрасова. Путеводитель по выставке. Из архива К. И. Чуковского. Центральная городская Публичная библиотека им. Некрасова, 1987. С. 24—25.

⁵⁸ Подробные фактические сведения об эволюции отношения Волошина к Некрасову собрал В. П. Кулченко в статье «Эдуард Манэ русской поэзии. М. А. Волошин о Н. А. Некрасове» (Revue des études slaves. 1992. T. soixant quatrième. Vol. 2. P. 265—271).

⁵⁹ Перечитывая Некрасова. Путеводитель по выставке. С. 25.

ОПЫТ ПЕРЕОЦЕНКИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЗНАЧЕНИЯ НЕКРАСОВА И АЛЕКСЕЯ ТОЛСТОГО

Прошлым летом на страницах журнала «Мир искусства» был поднят вопрос о вырождении стиха. По этому вопросу высказались два представителя противных лагерей: Андреевский и Валерий Брюсов. Андреевский, *ci devant** поэт, а теперь

* ранее (франц.)

литературный критик,¹ может служить ярким образцом типичного русского художественного критика, вполне невежественного относительно каких бы то ни было новых движений искусства на западе и до сих пор еще верящего в то, что существуют некие «декаденты» и «декадентская» школа, как раньше верили в домовых, а позднее в нигилистов.

Валерий же Брюсов пользуется в России славой декадента *par excellence*,* т(ак) к(ак) именно ему приписывается знаменитый в свое время стих: «О, закрой свои бледные ноги», который, несмотря на кристальную ясность, простоту и полную беспременность своей мысли, долгое время считался образцом декадентской нелепости и туманности.²

В полемике на страницах «Мира искусства» преимущество оказывается далеко не на стороне г. Андреевского. Его статья озаглавлена «Вырождение рифмы», и он в ней доказывает, что стих как форма художественной речи вырождается и что крупных поэтов в стихах больше не будет. О поэзии он отзывается как о «великой покойнице»,³ причем в доказательство приводит не только Россию, но и Западную Европу, обнаруживая при этом полное незнание того, чем Европа жила за последнее двадцатилетие, — незнание, столь свойственное каждому литературно образованному русскому человеку средних лет.⁴

Ответ же Валерия Брюсова⁵ звучит голосом из совсем другого периода. Нельзя сказать, чтобы этот ответ был бы *особенно* талантлив и блестящ. Нет, он написан только умно и со знанием дела.**

В Россию новые течения приходят обыкновенно только лет через двадцать.⁶

1

Так происходит и теперь с тем направлением, которое зародилось во Франции в начале восьмидесятых годов и в общем известно под названием неоидеализма.

Национальная русская склонность к опеканию умов, которая внешним образом проявляется в институте цензуры, обнаружилась ярко и в поведении русских либеральных в политическом отношении журналов. Против всего того, что могло получить кличку декадентства, а эта кличка раздавалась в России очень широко, т(ак) к(ак) под ней подразумевалось все новое и все непривычное, был устроен правильный бойкот. Ругать позволялось, но хвалить и разъяснять — *ни в коем случае*. То есть все приемы, практикуемые правительственной цензурой, и т(ак) к(ак) они применялись не цензорами-чиновниками, а цензорами-редакторами, т. е. неограниченными, полновластными и убежденными властителями, то нет ничего мудреного, что им удалось задержать художественное развитие России на двадцать лет. Только в последнее время начала проявляться понемногу такая «подпольная» литература, как «Мир искусства»⁷ или издания товарищества «Скорпион». Живопись была в этом отношении все-таки счастливее литературы, т(ак) к(ак) тут допускалось больше непосредственного влияния фактом во время иностранных выставок в Москве и Петербурге,⁸ но литература осталась совсем незатронута.***

Характерно то, что русские консервативные журналы в отношении искусства стояли на более либеральной точке, чем журналы либеральные.

* по преимуществу (франц.)

** *Далее зачеркнуто*: Но разница между этими статьями та, что, попадись статья Брюсова в руки какому-нибудь образованному французу, он бы прочел ее с интересом и не нашел бы в ней ничего удивительного, над статьей же Андреевского он бы остановился с открытым ртом и не один раз, а много бы, и совсем не понял бы без соответствующих исторических справок.

*** *Далее зачеркнуто*: Кое-когда и кое-где появлялись попытки самостоятельного творчества в этом духе, иногда намеренно карикатурные, дразнящие, вызывающие, похожие на первые выпады романтиков. Но теоретических объяснений не пропускалось абсолютно.

Все новое, что появлялось об искусстве (а появлялось его очень мало), можно было найти только в «Русском вестнике» или в «Русском обозрении».

Революционерство политическое подразумевало всегда консерватизм в искусстве, а консерватизм в политике склонялся всегда к более широкому пониманию искусства.

И плохо приходилось в России тем, кто имел несчастье придерживаться одинаково революционных взглядов и в политике, и в искусстве.

И консерваторы, и либералы такого отщепенца лишали права высказывать свои мысли.

Между тем, народилась уже целая литературная группа, проникнутая французскими идеями, хотя и сохранившая еще много своих русских исторически сложившихся особенностей эстетического понимания. Это поколение начинает только теперь высказываться и ему еще только предстоит произвести переоценку художественного багажа России, накопленного за XIX в(ек). Опыт такой переоценки мне бы хотелось сделать относительно двух центральных фигур русской поэзии третьей четверти XIX века, которые являются в русском представлении как бы вождями двух направлений поэзии: поэзии чистой и поэзии гражданской. Я говорю о Некрасове и об Алексее Толстом.

Вопрос о поэзии чистой и поэзии гражданской в России всегда являлся не столько вопросом чистой эстетики или философии искусства, сколько вопросом политическим.

Поэты чистого искусства всегда русской публикой причислялись к консерваторам, а поэты гражданские к радикалам.

Так же строго были разграничены и поэтические темы. Для чистого лирика считались уместными только описания любви и природы, и поклонники идейного искусства всегда с презрением приводили стихи Фета:

Шепот, робкое дыханье...⁹

как образец лирической бессмыслицы и вспоминали легенду о другом стихотворении, которое можно прочесть и с начала до конца, и с конца до начала.

Поклонники же искусства чистого в доказательство неэстетичности гражданских поэтов произносили с омерзением стихи Некрасова

Чтоб не прели бы онученьки...¹⁰

Консервативные публицистические статьи Фета¹¹ всегда приводились ими как истинная подкладка его поэтических настроений, и очень немногие могли найти ту примиряющую формулу, которую дал Жемчужников в стихотворении, кончающемся словами:

Искупят прозу Шеншина
Стихи пленительные Фета...¹²

На Некрасова в то же время сыпались горячие нападения в неискренности, повторялись нелепые сплетни, ходившие о нем при жизни, и его обвиняли в разладе между словом и образом жизни.¹³

И никто не подозревал, казалось, того, что этот разлад, несомненно существовавший, и представляет великий и единственный источник его произведений.

Явленье — строго говоря —
Не ново с русскими великими умами:
С Ивана Грозного царя
До переписки Гоголя с друзьями
Самобичующий протест —
Российских граждан достойные!¹⁴

Как определил сам Некрасов это общечеловеческое и в то же время и имеющее одну специфически русскую черточку явление.

Противоречия мысли и дела — это вечные двигательные пункты в жизни человека и первоисточники его произведений.¹⁵

Лев Толстой никогда бы не мог с такой силой развить свой великий социальный протест, если бы он сам не был Нехлюдовым, если бы он сам не был Позднышевым, и главное, если бы он не сознавал с полной безнадежностью, что он никогда не может перестать быть Позднышевым или Нехлюдовым.

Только из таких непримиримых противоречий слово приобретает свое жало.¹⁶

Не носи Достоевский в своей душе всего Федора Карамазова со всей его низостью и со всеми его эротическими фантазиями, не почувствуй Октав Мирбо все упоение сладострастием мучительства, такие две покаянные книги, два таких великих жала совести задыхающегося Европейца, как «Le jardin des Supplices»¹⁷ и «Братья Карамазовы», не были бы созданы.

«Поэт — это ребенок, который плачет жемчужными слезами», — говорит Гейне и рассказывает сказку о ребенке, жившем в чужой семье, которому благодетельная и чрезвычайно непроницательная фея, желая его осчастливить, дала чудесный дар плакать жемчужными слезами. Из этого подарка вышло только то, что люди начали сильнее истязать его, чтобы добыть больше жемчуга*.¹⁸

У русских эстетов раз и навсегда наметился целый ряд тем, которые одни только и следует считать поэтическими и из них был исключен весь цикл политически-социальных идей.

Это разделение тем, ведущее свое начало с шестидесятых годов, имевших такое гибельное влияние для всего русского искусства вообще, носит на себе исторически понятный, но логически чисто случайный характер.

Все это, конечно, не способствовало выяснению вопроса о чистом искусстве.

В понимании русских эстетиков понятие красоты всегда выносилось вон из человека и составляло принадлежности темы.

То есть считались красивыми или некрасивыми самые сюжеты, но не отношение к ним.

С какой бы глубокой искренностью художник ни относился к тем темам, которые считались не поэтическими, как бы он ими ни был захвачен, с каким бы искусством он ни передавал свои настроения: все равно — эстетики исключали эти темы из области поэзии.

Все эти темы в представлении эстетиков формулировались под общим заглавием «гражданской поэзии», именем, которое в свое время имело такое же всеобъемлющее значение, как теперь «декадентство».

Главным образом под ней подразумевались в шестидесятых годах направление обличительное и специальные темы из народной жизни.

Эти русско-народные темы представляют такую широкую полосу в русской поэзии, которая одинаково захватила оба лагеря.

Но вылилась она совершенно различно.

Возьмем Некрасова и Ал(ексея) Толстого, как ярких представителей этих направлений. И тот, и другой много труда посвятили народным темам, но в характере их сказалась вся разница направлений.

Алекс(ей) Толстой в своих былинах и песнях берет исключительно банальный археологический, условный, ложно-славянский стиль романов Загоскина и исторических драм Аверкиева.¹⁹ Он вовсе и не думает передать живой дух народной песни: он играет красивыми словами и складывает их в условно-красивые формы.

Возьмем какую-нибудь из его былин (Боривой, <страница> 433).²⁰

* Далее зачеркнуто: Здесь уже намечается известная почва для разрешения вопроса об искусстве чистом и об искусстве идейном.

Я нарочно беру эту менее известную вещь, чтобы звук знакомых стихов не обманывал эстетическое чувство.

Все это написано только для игры этими лжеславянскими непонятными словами, т. е. как раз здесь есть то, в чем в России теперь всегда упрекают так называемых «декадентов».

То же самое в русских песнях Толстого (страница 214):

Кабы знала я, кабы ведала
 (Не смотрела бы из окошечка
 Я на молодца разудалого,
 Как он ехал по нашей улице,
 Набекрень заломивши мурмолку,
 Как лихого коня буланого,
 Звонкононого, долгогривого,
 Супротив окон на дыбы вздымал!

Кабы знала я, кабы ведала,
 Для него бы я не рядилася,
 С золотой каймой ленту алую
 В косу длинную не вплетала бы,
 Рано до свету не вставала бы,
 За околицу не спешила бы,
 В росе ноженки не мочила бы,
 На проселок тот не глядела бы,
 Не проедет ли тем проселком он,
 На руке держа пестра сокола.

Кабы знала я, кабы ведала,
 Не сидела бы поздно вечером,
 Пригорюнившись, на завалине,
 На завалине, близ колодезя,
 Поджидаячи да гадаючи,
 Не придет ли он, ненаглядный
 мой,
 Напоить коня студеной водой!)²¹

Как много русских слов и как мало русского духа.

В виде контраста возьмем рассказ Дарьи в поэме Некрасова «Мороз, Красный нос» о том, как она ходила в монастырь:

Долго меня продержали —
 Схимницу сестры в тот день погребали.
 (Утренняя шла,
 Тихо по церкви ходили монашины,
 В черные рясы наряжены,
 Только покойница в белом была:
 Спит — молодая, спокойная,
 Знает, что будет в раю.
 Поцеловала и я, недостойная,
 Белую ручку твою!
 В личико долго глядела я:
 Всех ты моложе, нарядней, милей,
 Ты меж сестер словно горлинка белая
 Промежду сизых, простых голубей.)
 (страница 328)²²

Сопоставление поражает своим контрастом...

В этом отрывке следует обратить внимание на вольный стих с неравным количеством стоп и на систему ассонансов: две вещи, за которые теперь борются молодые русские поэты.

Ассонанс²³ долгое время находился и продолжает теперь находиться под цензурным гонением редакторов русских журналов. Еще и теперь при просмотре стихов в редакции прежде всего смотрят на чистоту рифм, а уже потом принимают за самое стихотворение, а рецензенты пишут: «„Монашины“ рифмуют со словом „наряжены“». Неужели автор думает, что это рифма?»

А между тем ассонанс гораздо больше в духе русского языка, чем рифма.

Ассонанс встречается и в народных песнях, и в пословицах, и у Кольцова, и у Некрасова.

Теперь Валерий Брюсов снова взялся за разработку ассонанса и дал великолепные образчики его:

Если б к вам я прибыл,
Вы, мои отдаленные предки —
Вы собратом гордиться могли бы,
Полюбили бы взор мой меткий.²⁴

Эти полурифмы дают стиху удивительную гулкость и широту. И несомненно, что то последнее звено, за которое может взяться Валерий Брюсов, будет Некрасов, а не Алексей Толстой.

Судя по внешнему виду, Алексей Толстой обладает тайнами красивого стиха в гораздо большей степени, чем Некрасов. Но это только обманчивая наружность его стиха. На самом деле он владеет только той внешней красотой слова, которая составляет застой искусства.

Его внешность всегда безупречна, холодна и лакирована. Кажется, что слова сами складываются у него под пером в красивые и гармоничные сочетания.

Но все это ложь.

Слово — враг, которого нужно покорить. Слова — это дикие, норовистые лошади, которые идут ровно и красиво только по привычной, хорошо утоптанной дороге пошлости и шаблона.

Но стоит только попытаться повернуть их на свою дорогу по целине, как они становятся на дыбы, бросаются в разные стороны, брыкаются и в конце концов уносят слабого ездока на обычный путь, где они снова становятся смиренными, послушными и банальными.

Момент художественного творчества — это борьба со словами. Для читателя-эстетика — каждая страница прозы или стихов, написанных артистом, — это поле отчаянной борьбы на жизнь и смерть между писателем и словом. И опытный глаз сейчас же заметит кровавые следы этой борьбы в каждой строке.²⁵

Вспомните описание того, как работал Флобер, как он мучился, боролся, весь красный, гневный, отбивая темп, под который он заставлял идти свои слова. Кажется, читая эти описания, что присутствуешь не при акте творчества, а при сеансе укротителя зверей и слышишь грозные окрики и хлопанье бича.²⁶

Но как только поводья ослабевают, слова предательски сворачивают на широкую утоптанную дорогу, становятся там смиренными, послушными, как овечки, и прельщают толпу своей легкостью и условной красотой переливов.

Эта форма сгубила много талантов и называлась обыкновенно хорошим стилем. Эта дорога, которая так нравится толпе. Дорога всех Бугро, Семирадских, Рафаэлей, Деларошей.²⁷

Алексей Толстой пошел тоже по этой легкой и удобной дороге. Нигде вы у него не заметите следов борьбы со словом.

Везде этот красивый, гармоничный, плавно текущий стих, полный старых слов и лжеславянских выражений, чересчур торжественный, чересчур лакированный и всегда заслоняющий мысль стилем.

Возьмем, например, «Грешницу»:

Народ кипит, веселье, хохот,
(Звон лютней и кимвалов грохот,
Кругом и зелень, и цветы,
И меж столбов, у входа дома,
Парчи тяжелой переломы
Тесьмой узорной подняты;
Чертоги убраны богато,
Везде горит хрусталь и золото,

Возниц и коней полон двор;
Теснясь за трапезой великой,
Гостей пирует шумный хор.
Идет, сливаясь с музыкой,
Их перекрестный разговор.

Ничем беседа не стеснима,
Они свободно говорят
О ненавистном иге Рима,
О том, как властвует Пилат,
О их старшин собраньи тайном,
Торговле, мире и войне.
И муже том необычайном,
Что появился в их стране.)

(стр(аница) 29)²⁸

На реальную действительность это не похоже. Это описание картины Веронеза или Семирадского.²⁹ Веронез может быть нам дорог только по своим краскам и своему колориту, но никак не по историческому толкованию события. Его толкование понятно с исторической точки зрения, но с нашей точки оно ложно и искусственно. Благодаря этому и «Грешница», на которую мы смотрим не как на исторический памятник искусства и к которой предъявляем совершенно иные эстетические требования, является произведением ложным и искусственным.³⁰ Чувствуется, что Ал(ексей) Толстой писал ее искренно и с чувством, но легкий ложно-классический стиль затянул своей тиной все проявления индивидуальности.

Дальше: описание Христа:

И вслед за ним с спокойным видом
Подходит к храмину другой.
(В его смиренном выраженье
Восторга нет, ни вдохновенья,
Но мысль глубокая легла
На очерк дивного чела.
То не пророка взгляд орлиный,
Не прелесть ангельской красоты,
Делятся на две половины
Его волнистые влася;
Поверх хитона упавая,
Одела риза шерстяная
Простою тканью стройный рост,
В движеньях скромн он и прост;
Ложась вокруг уст его прекрасных,
Слегка раздвоена брада,
Таких очей благих и ясных,
Никто не видел никогда.)

(стр(аница) 33)³¹

Сначала это кажется удивительно красивым. Но взгляните: это только описание иконы, а самого Христа здесь нет. Это все Бугро в самом худшем смысле этого слова.

Только иногда, когда случайно стиль Толстого совпадает с темой, он неожиданно получает глубокую силу истинного реализма. Вот, нап(ример), отрывок из «Дракона» (стр(аница) 413, ст(их) 79)

(Тут, камень взяв, он сильною рукой
С размаха им пустил повыше уха
В чудовище. Раздался звук такой,

Так резко брякнул камень и так сухо,
 Как если бы о кожаный ты щит
 Хватил мечом...)³²

Тяжелые готические терцины, медно-каменный мантеньевский пейзаж³³ и дантовская энергия рассказа необыкновенно удачно совпадают с торжественным стихом А. Толстого. Но тут соединяются еще два фактора: экзальтированная любовь к Италии и итальянской старине, на которой вырос Толстой, и, очевидно, непосредственные сильные впечатления дикой горной местности северных берегов Комо. Кто бывал в горах около Кьявенны, тот может проверить, насколько точно переданы здесь впечатления горных ущелий итальянских Альп, навеявших на Беклина его замечательную картину «In Bergen wohnt der Drachen alte Brut»,³⁴ так подходящую по своему сюжету к толстовскому «Дракону».

Но есть еще и другой отдел произведений Толстого, который представляет из себя действительно художественные вещи: это его юмористические произведения, почти не вошедшие в его собрание сочинений, как, например, его стихотворение, которое приводит В. Соловьев в своих «Трех разговорах»: «Вонзил кинжал убийца нечестивый / В грудь Деларю...».³⁵

По воззрениям, господствующим теперь в России, Некрасов является исключительно родоначальником гражданской поэзии, и за ним в настоящее время никто не признает поэта чистого искусства. Ни его враги, ни его друзья.

Действительно, те гражданские темы, которые он выдвинул в свое время, сделались уже своего рода шаблонами, по которым создавалась вся последующая гражданская поэзия, и эти шаблоны заслонили в наших глазах Некрасова такого, каким он был в своем настоящем виде.

Ничего нет ужаснее в судьбе художественного произведения, как популярность и общеизвестность. Это духовная смерть для его красоты. И как раз именно самые выдающиеся произведения подвергаются этой опасности в наибольшей степени.

Пушкин и Лермонтов уже убиты гимназией. Опера Чайковского окончательно доконала «Евгения Онегина». Стихи, захватанные столькими пальцами и замусленные столькими языками, повторявшими их, должны быть основательно забыты, чтобы после воскреснуть во всей своей нетленной красоте.

С Некрасовым повторилось то же: он имел несчастье попасть в тон обличительной поэзии шестидесятых годов и благодарная толпа в награду

пригвоздила жирным поцелуем
 несчастного к позорному столбу.³⁶

Ни по развитию, ни по взглядам, ни по всему миросозерцанию Некрасов не имел ничего общего с узким, односторонним, боевым поколением шестидесятников, а всей своей натурой принадлежал к тому великому всеевропейскому поколению сороковых годов, которому суждено было пройти в Европе сквозь огненную купель 48 года, а в России — николаевский кошмар.

Кто пережил то время роковое,
 Есть от чего тому и отдохнуть.

Это было поколение широких талантов, великих идеалистов, выросших на Гейне и обладавших великим даром «понимания».

Они понимали красоту и понимали ее так широко, как немногие понимают ее теперь. Они не ограничивали области поэзии определенными рамками и предоставляли поэту всю область дум и чувств, волновавших общество в эту беспокойную эпоху.

* «В горах живет старинный род драконов» (немецк.)

Это было то поколение, воспитавшееся на Байроне и давшее Гейне и Гюго: трех поэтов, которые шире и глубже всего затрагивали область политики.

И тем, чем они были для своих стран, Некрасов был для России.

И в этом великое качественное различие между Некрасовым и Толстым. Толстой тоже отзывался на общественные и исторические события, но его никак нельзя отнести к типу великих политических поэтов, как Байрон и Гейне. Он не был проникнут социальными идеями настолько, чтобы сделаться сатириком или их апологетом. Когда они затрагивали его, он отзывался на них с тем поверхностным скептицизмом, который обращает внимание только на внешность явления глубокого и сильного по своей природе и вызывает только досадное чувство, как «Поток Богатырь» или «История России»,³⁷ а в лучшем случае бывает забавен, как в запрещенном его стихотворении «Матушка Федорушка»³⁸ или в разрешенном «Государь Петр Алексеевич».³⁹

Некрасов гораздо лучше понимал и действительность, и историю и вместе с другим великим политическим русским поэтом Герценом воссоздал эпопею декабристов и запечатлел своим стихом историю великих мучеников русской мысли, задушенных Удавом-Николаем — Белинского и Грановского.⁴⁰

Он сделал для первой половины XIX века то, что предстоит будущему великому социальному русскому поэту сделать для великой трагедии рока семидесятых годов.

В своих эстетических взглядах Некрасов был настолько же широк, как и в своих исторических эмоциях.

Его требования к слову определены, ясны и резки.

Форме дай щедрую дань
 Временем: важен в поэме
 (Стиль, отвечающий теме.
 Стих, как монету, чекань
 Строго, отчетливо, честно...)⁴¹

Формула, очень близко подходящая к формуле Флобера: «Для каждой мысли есть только одно выражение и его нужно найти...»⁴²

Формула Некрасова в сущности представляет один из неизбежных выводов из формулы Флобера, который можно перефразировать в такую литературно-математическую аксиому:

Сила выражения всегда обратно пропорциональна количеству употребленных слов.

Чем меньше слов — тем выражение сильнее.

Чтобы словам было тесно.
 Мыслям — просторно.⁴³

Это правило имеет глубокое психологическое значение: художник должен всегда оставить простор для фантазии читателя, он должен уметь не закончить свою мысль, предоставляя конечный и неизбежный вывод сделать самому читателю. В этом случае читатель принужден согласиться с художником: он сам уже прошел путем его умозаключений.

Намек всегда сильнее подробного объяснения. Писатель, не заканчивая свою мысль, показывает свое уважение к пониманию читателя.

Лев Толстой в одном из своих писем признается, что он всегда боится, что читатель не поймет его и поэтому постоянно снова и снова повторяет свою мысль.

И можно сказать, что если мысли Толстого убедительны, то только *несмотря* на этот совершенно антихудожественный прием.

Теперь нам приходится снова вернуться к тому пункту, от которого мы пошли: от статьи г. Андреевского о вырождении рифмы.

Возражая Андреевскому, Валерий Брюсов так определяет стих: «Сам по себе

стих есть форма речи, при которой отдельные части, будучи каждая ритмически законченным целым, находятся между собою в определенных отношениях». ⁴⁴

Это только внешний признак стиха, внутреннюю же сущность, значение и необходимость стиха не определяет ни Брюсов, ни Андреевский.

Стихотворная форма — это стилизация мысли. Стилизация — это один из основных приемов искусства вообще, если только ее возможно назвать приемом, настолько идея ее лежит в самой сущности всякого искусства.

В живописи стилизацией мы называем такое обобщение линий и красок, которое, составляя само по себе самостоятельный узор или орнамент, усиливает этим основное содержание данной картины.

То же самое и в поэзии: стих усиливает и обобщает художественную речь. Некрасовское правило краткости и флюберовский закон «единственного выражения», необходимые для прозы, приобретают удешевленное значение в стихотворной речи. Она усиливает индивидуальное значение каждого отдельного слова, и поэтому самые ничтожные длинноты, одно лишнее слово, которое незаметно проскользнуло бы в прозе, в стихах являются невыносимым балластом, так что по самой своей сущности стихи требуют гораздо большей отделки, чем проза. Но между тем и в прозу начинают проникать свои требования ритмичности, то есть той же стилизации, и с этой стороны становится понятной сначала загадочная фраза, которой Брюсов заканчивает свою статью: «Можно мечтать, что в отдаленном будущем вся речь станет стихотворной». ⁴⁵

Некрасов прекрасно понимал все эти требования и в этом уже его неизмеримое преимущество перед Алексеем Толстым с его условно красивым, всегда однообразным стилем. Закон краткости всегда был чужд Толстому. Но не всегда Некрасов мог соблюсти те законы, которые он так прекрасно понимал.

Мне борьба мешала быть поэтом,
Мне стихи мешали быть бойцом. ⁴⁶

Много найдется у него незаконченных, т. е. растянутых стихотворений; но редкий поэт дал все-таки столько «единственных выражений», как Некрасов.

Возьмем, например, отрывок из «Мороз, Красный нос».

(Три тяжкие доли имела судьба,
И первая доля: с рабом повенчаться,
Вторая — быть матерью сына раба,
А третья — до гроба рабу покоряться,
И все эти грозные доли легли
На женщину русской земли.

Века протекали — все к счастью стремилось,
Все в мире по несколько раз изменилось,
Одну только бог изменить забывал
Суровую долю крестьянки.
И все мы согласны, что тип измельчал
Красивой и мощной славянки.

Случайная жертва судьбы!
Ты глухо, незримо страдала,
Ты свету кровавой борьбы
И жалоб своих не вверяла, —

Но мне ты их скажешь, мой друг!
Ты с детства со мною знакома.
Ты вся — воплощенный испуг,
Ты вся — вековая истома:
Тот сердца в груди не носил,
Кто слез над тобою не лил!)

(стр(аница) 299)

Эти шесть стихов вносят сильный диссонанс в этот отрывок, но зато как сильны и отчетливы все остальные.⁴⁷

Андреевский упоминает о том, что Пушкин жаловался на бедность рифм в русском языке.⁴⁸ Но не прошло еще 30 лет, как Мей изумлялся богатству рифм в русском языке.⁴⁹

В шестидесятые года, которые имели такое губительное влияние на общее течение русского искусства, в то же время продолжался скрытый органический рост стихотворной техники.

Гражданские тенденциозные стихотворцы, как Минаев, и такие мастера и ювелиры слова, как Мей, шли одной дорогой и ввели в оборот в это время тысячи новых созвучий, как те сложные рифмы из сочетаний нескольких слов, которые носят и теперь специально имя минаевских,⁵⁰ но потом вошли в общий поэтический оборот. Мей, между прочим, можно выставить в виде контраста Алексею Толстому, как истинного и тонкого коллекционера великолепных старо-русских слов и выражений, которые он выискивал и собирал по старым летописям и книгам. Его стихотворения — это настоящая сокровищница этих драгоценных камней.

Но и Мей, и Минаев уже шли по той дороге, которая уже была раньше проложена Некрасовым. Некрасов продолжал дело Пушкина и Лермонтова, вводя в поэтический оборот новые слова и обороты народной речи. Не он был первым инициатором этого дела, но едва ли кто другой обогатил русскую поэтическую речь столькими простыми и обыденными словами обыкновенного разговора, так великолепно очистил ее от тех архаизмов, которые не успел вполне уничтожить Пушкин.

Ал. Толстой был совершенно чужд этих революционных течений в области слова; он, в сущности, совсем не относится к пушкинско-лермонтовскому творческому течению русской литературы. Он взял от них только мертвые формы выкопанного ими стиха, но по своим поэтическим приемам он вполне принадлежит к школе пышной декламации Державина и Озерова,⁵¹ представителем которого в русской живописи является Карл Брюллов.

Художественная речь в XIX веке вступила в новую стадию развития. Раньше она представляла из себя исключительно *рассказ*, передачу действия, в которой только изредка и совершенно самостоятельно вставлялись отдельные *описания*.

Эти два основных элемента художественной речи, «рассказ» и «описание», начали перемещаться в XIX веке.

Сравните прозу Боккаччо с прозой Мопассана. Первый — это сплошной рассказ; а второй — непрерывное описание.

В языке Бальзака⁵² эти два элемента смешаны очень характерно для такого переходного момента.

Победа «описания» вызвала новые требования изобразительности языка и создала массу совершенно новых приемов изобразительности, причем были призваны к делу все красочные и музыкальные силы слова. Эта эволюция приемов изобразительности идет своим точным, не отклоняющимся в сторону, путем через всю литературную историю XIX (века), несмотря на смены идейных течений литературы. Каждое новое течение, являющееся на смену, принимало все завоевания в области литературной изобразительности во всей их полноте и продолжало дальше завоевание слова.

Этот процесс и представляет из себя истинное органическое развитие художественной речи, которое и является основной причиной прогресса всякого искусства.

Эти чисто живописные задачи изобразительности несколько не убили первоначального смысла речи — «рассказа», они только дали ему новую форму — форму «действия». Непрерывное схематическое движение рассказа они заменили наглядной изобразительностью синематографа, т. е. быстрой сменой отдельных картин, которые дают в уме полную иллюзию живой действительности.

Для целей старого «рассказа» совсем не нужно было находить «единственное выражение», рассказать можно было с одинаковым искусством на много ладов.

Но когда понадобился целый ряд отдельных, быстро сменяющихся картин, то прежде всего явилось требование краткости. Длинное описание подробностей заменилось фиксированием только некоторых черт, наиболее бросающихся в глаза, т. е. приемом чисто импрессионистическим, и флюберов закон «единственного выражения» вступил в полную силу.

Образцом такого краткого импрессионистического стиля можно считать знаменитое стихотворение Фета без глагола:

Шепот... робкое дыханье.
Трели* соловья.

Отсутствие глаголов является здесь фактором очень знаменательным и пророческим: глагол как главная основа рассказа становится уже не нужным...

Одновременно с этим движени(ем) в описании, в последней четверти девятнадцатого века началось новое движение: стремление более правильно и более верно передать живую человеческую речь.

В старой художественной прозе при передаче речи обыкновенно для придания ей художественности употреблялись разные отдельные характерные словечки — между тем как весь строй речи оставался построенным вполне точно по всем грамматическим правилам.

Прием этот походит на условные символические изображения предметов в Египте.

Человек никогда в обыденной живой речи не говорит, согласуясь с грамматическими правилами. Он всегда говорит грамматическими ошибками, точно так же как мы всегда думаем не логическими законами, а логическими ошибками.

Найти и передать эти настоящие органические приемы человеческой речи, не имеющие ничего общего с условными грамматическими правилами, и составляет ту задачу, которая предстоит теперь литературе. Вместо условного символа — дать портрет живой речи — вот непосредственная задача, раскрывающаяся теперь перед поэтом.

Когда это дело будет сделано, тогда придет период ее стилизации. Но это еще задача далекого будущего.

Одним из первых художников в России, обративших внимание на передачу живой речи, был Глеб Успенский, дело которого теперь продолжает Чехов.

В западной литературе портретированием речи занимаются, конечно, преимущественно драматурги. Очень характерны в этом отношении приемы Гауптмана.⁵³ Он соединяет в своих драмах оба приема: он старается индивидуализировать речь каждого из действующих лиц, а в своих ремарках дает великолепные образцы импрессионистических приемов описания.

Такую же манеру можно найти и в пьесах Аннунцио.⁵⁴ Ремарки все больше и больше приобретают самостоятельное значение в драме, и это дает возможность предположить, что драма будущего будет той синтетической формой, в которой сольются эти два органических течения художественной речи, выдвинутые XIX веком: импрессионистическое описание и верная передача живой обыденной речи. Эта форма идет теперь на смену «романа» и, кроме формы диалога, не имеет ничего общего со старой драмой.

И если с этой точки зрения бросить взгляд на творчество Некрасова и Алексея Толстого, то мы не найдем у Алексея Толстого ни одной строчки, которая бы двинула вперед русское искусство. Он всем своим творчеством принадлежит к

* В автографе, видимо, описка: Трепет.

вечно торжествующей и никогда* не умирающей толпе Бугро и Рафаэлей — великолепных камер-лакеев искусства, одетых в золоченые ливреи, в то время как Некрасов является истинным предтечей и отцом всех творческих течений современной русской поэзии, могучим кузнецом русского слова и русского стиха наравне с Пушкиным и Лермонтовым, и вполне заслуживает великий и почетный титул

ЭДУАРДА МАНЭ РУССКОЙ ПОЭЗИИ.

* В автографе явная описка: иногда.

Комментарии

¹ Поэт Сергей Аркадьевич Андреевский (1848—1918), близкий к модернистам по мироощущению (не случайно В. Шяст назвал его одним «из патриархов русского декадентства» — *Пяст В. Встречи. М., 1929. С. 36*), в литературно-критических статьях не разделял формальных поисков нового направления.

² Приведенное однострочное стихотворение Брюсова было опубликовано в 3-м выпуске сборника «Русские символисты» (М., 1895) и принесло автору скандальную известность. В набросках статьи «О непонимании» (1907) Волошин упоминает это стихотворение вместе с «Крыльями» М. Кузмина и повестью «Тридцать три уroda» Л. Д. Зиновьевой-Аннибал как образец эпатирующего, непонятого публикой произведения — подобного красному жилету Теофиля Готье: «Яркое пятно, не случайно останав(ливающее) и галлюцинирующее взгляды» (Оп. 1. Ед. хр. 204. Л. 9).

³ Статья С. А. Андреевского «Вырождение рифмы (Заметки о современной поэзии)» была помещена в журнале «Мир искусства» (1901. № 5. С. 211—236), вышла отдельным изданием (СПб., 1901). Фразы о поэзии — «великой покойнице» у Андреевского нет, однако приводятся сравнения поэзии с «мертвым телом», рифма называется «омертвелой».

⁴ «Все русские люди вообще ничего не понимают в современных течениях европейского искусства и прежде всего потому, что не знают их, а не знают потому, что до этого им дела нет», — писал Волошин А. М. Петровой 2(15) марта 1902 года (Из лит. насл. С. 155).

⁵ Статья В. Я. Брюсова «Ответ г. Андреевскому» была также напечатана в № 5 «Мира искусства» за 1901 год (С. 237—247). Кроме Брюсова, резкие возражения Андреевскому высказал Рцы (И. Ф. Романов) (Мир искусства. 1901. № 8—9).

⁶ Ср. замечание Волошина в некрологе «А. Беклин»: «Великие имена с запада приходят к нам очень поздно, западывая иногда на целые полстолетия, как было с Рескиным» (Русский Туркестан. 1901. 31 янв. № 14. С. 2).

⁷ Называя «Мир искусства» «подпольным», Волошин тем не менее высказывал недовольство по поводу недостаточной смелости журнала, побоявшегося, например, напечатать в статье А. В. Гольштейн «В музее Гюстава Моро» ее беседу с Одилоном Редоном: «...одно имя Редона какой ужас нагнало на этих якобы убежденных декадентов и знатоков нового искусства. Что же можно после этого требовать от других: от противников, если защитники таковы» (Письмо к А. М. Петровой от 14(27) августа 1901 года // Из лит. насл. С. 141).

⁸ В 1897 году С. Ш. Дягилев организовал выставку немецких и английских акварелей; в 1898 и 1899 годах «Мир искусства» организовал «Первую международную выставку» русских и финских художников в музее Штиглица, на которой среди прочих были выставлены работы Дега, П. де Шаваня, А. Беклина.

⁹ Стихотворение А. Фета (1850), примечательное тем, что состоит из назывных предложений и не имеет ни одного глагола.

¹⁰ Цитата из поэмы Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» (Часть первая. Пролог) (*Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем: В 15 т. Л., 1982. Т. 5. С. 13*; далее ссылки на произведения Некрасова будут даны по этому изданию с указанием тома и страницы).

¹¹ Имеются в виду статьи «Записки о вольнонаемном труде», очерки «Из деревни» (1862), печатавшиеся за подписью: А. Шеншин. В них А. Фет пенял властям за то, что они плохо защищают помещичью собственность (в 1860 году Фет купил 200 десятин земли и стал помещиком). Очерки возбудили негодование всей передовой печати.

¹² Заключительные строки стихотворения А. М. Жемчужникова «Памяти Шеншина-Фета» («Он пел, как в сумраке ночей...»); впервые: Вестник Европы. 1893. Т. 1. Кн. 1. С. 220. Фет — фамилия матери поэта, ею он подписывал свои стихотворения; за подписью Шеншин (фамилия отца) появлялись его статьи.

¹³ Имеются в виду сплетни о роскоши домашнего быта Некрасова, о его «лукулловых» обедах, фантастических карточных выигрышах, проникавшие даже в печать; см., например: Антонович М. А., Жуковский Ю. Г. Материалы для характеристики современной русской литературы. СПб., 1869.

14 Слова Леонида из эпилога поэмы Некрасова «Современники» (Часть вторая. Герои времени) (1875) (Т. 4. С. 246).

15 Позднее в статье «Барбэ д'Оревиля» (1908) Волошин развил эту мысль: «Вся красота Барбэ в том, что он не боялся своих противоречий, а спокойно носил их в себе, зная, что между двумя противоположными острями вспыхивают наиболее яркие молнии сознания» (Волошин М. Лики творчества. Л., 1988. С. 44).

16 Ср. суждения Волошина в письме к А. М. Пешковскому: «Истинная моральная проповедь может исходить только из глубины природы, хорошо изучившей свой предмет, которая сама борется всю жизнь с собой. И чем глубже падение, тем сильнее проповедь. Пуриитанин холодный и чистый может быть инквизитором, а никогда пророком. Социальная проповедь Толстого потрясает именно потому, что он сам *никогда* не мог выйти из своего класса и никогда не мог отдаться безусловно тому, что он считал истиной. В этом вся его сила (...) Только эти противоречия и рождают *слово* жалящее и потрясающее» (Оп. 3. Ед. хр. 99. Л. 16, об. — 17).

17 «Le jardin des Supplices» («Сад пыток», 1899) — роман французского писателя Октава Мирбо (1848—1917). Об этом романе Волошин писал А. М. Пешковскому 5 ноября 1901 года: «В „Le jardin des Supplices“ он (О. Мирбо. — О. Б.) доходит до чудовищного пафоса садизма и в то же время является самым сильным моралистом XIX века» (Оп. 3. Ед. хр. 99. Л. 16, об.).

18 Неточная цитата из второй части книги Генриха Гейне «Французские дела»: «Der Künstler ist jenes Kind, wovon das Voltsmärchen erzählt, das seine Tränen lauter Perlen sind. Ich! die böse Stiefmutter, die Welt, schlägt das arme Kind um so unbarmherziger, damit es nur recht viele Perlen weine» — «Художник — это то дитя, о котором сказка рассказывает, что у него всякая слеза превращается в жемчуг. Что ж! злая мачеха — жизнь — немилосердно бьет бедное дитя только с тем, чтобы оно выплакало как можно больше слез» (Heine H. Sämtliche Werke. Bd 1—12. Hamburg: Hoffman Kampe, 1879. Bd 6. S. 218).

19 Исторические романы Михаила Николаевича Загоскина (1789—1852), особенно «Юрий Милославский, или Русские в 1612 году» (1829), имели шумный успех; Дмитрий Васильевич Аверкиев (1836—1905) — автор весьма популярных исторических драм «Мамаево побоище», «Царь Петр и царевич Алексей», «Темный и Шемяка», «Франческа Риминийская» и др. Его историческая драма «Комедия о российском дворянине Фроле Скабее и стольничьей, Нардын-Нащокина, дочери Аннушке» в течение многих лет ставилась в русских театрах; в числе ее восторженных поклонников был Ф. М. Достоевский.

20 «Боривой. Поморское сказание» (1870) — былина А. К. Толстого. Волошин цитирует начало былины, но точно нельзя установить, какой именно отрывок. Приведем начальные строки былины:

К делу церкви сердцем рьяный,
Папа шлет в Роскильду слово
И поход на Бордичаны
Проповедует крестовый:
«Встаньте! Вас теснят не в меру
Те язычники лихие,
Подымайте стяг за веру,
Отпускаю вам грехи я!»

Здесь и далее Волошин указывает страницы цитируемых произведений А. К. Толстого по изданию: *Толстой А. К.* Полн. собр. стихотв. 2-е изд. СПб., 1877.

21 Стихотворение А. К. Толстого (1858), в котором использован мотив и отдельные строки народной песни. Стихотворение положено на музыку А. Г. Рубинштейном, П. И. Чайковским.

22 Волошин цитирует главу XXVII второй части поэмы Некрасова «Мороз, Красный нос» (1863—1864). Здесь и далее он указывает страницы цитируемых произведений Некрасова по изданию: *Некрасов Н. А.* Полн. собр. стихотв.: В 2 т. 7-е изд. СПб., 1899. О походе Дарьи в монастырь говорится в главах XXVI—XXVIII (Т. 4. С. 100—102).

23 Ассонанс — неточная женская или дактилическая рифма с отклонениями во внутренней группе согласных.

24 Неточно процитировано начало стихотворения В. Брюсова «Скифы» из его сборника «Tertia vigilia» (М., 1900). В оригинале:

Если б некогда гостем я прибыл
К вам, мои отдаленные предки, —
Вы собратом гордиться могли бы,
Полюбили бы взор мой меткий.

25 Ср. развитие этих рассуждений в дневнике Волошина «История моей души» (запись от 20 августа 1904 года): «В слове — волевой элемент. Слово есть чистое выражение воли — эссенция воли (...) Слово мало способно зафиксировать прошлое. Поэтому такая борьба со сло-

вом в описаниях. Описание — это почетная победа слова, но не его стихия» (Волошин М. Автобиографическая проза. Дневники. М., 1991. С. 206—207).

26 Имеется в виду статья Ги де Мопассана «Гюстав Флобер. II», впервые напечатанная в «Revue bleue» 26 января 1884 года. Ср.: «И, со вздувшимися щеками, с шейей, налитой кровью, с побагровевшим лбом, напрягая мускулы, подобно борющемуся атлету, он отчаянно бился с мыслью и со словом, овладевая ими, насильственно соединял их друг с другом, связывал их нераздельно силой своей воли, схватывал мысль и постепенно, с нечеловеческими усилиями, с нечеловеческим напряжением подчинял ее себе и, как пленного зверя, накрепко заключал ее в точную форму» (Мопассан Г. де. Полн. собр. соч.: В 12 т. М., 1958. Т. 11. С. 235).

27 Вильям Адольф Бугро (1825—1905) — французский живописец, воспитанник «Ecole des Beaux-Arts», получивший европейскую известность благодаря картинам религиозного, исторического содержания, а также огромному количеству (около 2000) изображенных женских тел, за что был прозван их поэтом; Хенрик (Генрих Ипполитович) Семирадский (1843—1902) — польский и русский живописец, представитель русского академизма. Работы его во многом эклектичны, носят поверхность-театральный характер, хотя технически исполнены безупречно. Вызывал резкие нападки Репина, Стасова; Поль (наст. имя — Ипполит) Деларош (1797—1856) — французский живописец, представитель академизма с натуралистической тенденцией, стремлением к внешнему правдоподобию.

28 «Грешница» — поэма А. К. Толстого (1857?), написанная на библейский сюжет (Иоанн 8: 1—11). Пользовалась широкой популярностью (ее, например, читает начальник станции в «Вишневом саде» А. П. Чехова и актер Смеркалов в его же рассказе «Лишние люди»).

29 Паоло Веронезе (1528—1588) — венецианский живописец Позднего Возрождения. Практически все живописные полотна и фрески Веронезе написаны на библейские сюжеты, однако картину на мотив «Христос и взятая в прелюбодеянии» найти не удалось. У Х. Семирадского была очень популярна картина «Христос и грешница» (1873), навеянная мотивами поэмы А. К. Толстого.

30 26 июня (9 июля) 1900 года, после посещения галереи Уффици во Флоренции, Волошин записал в «Журнале путешествий»: «...старые картины доставляют мне больше исторического удовольствия, чем эстетического» (Из лит. насл. С. 262).

31 Волошин цитирует строки из 5-й главы поэмы А. К. Толстого «Грешница».

32 «Дракон. Рассказ XII века. С итальянского» (1875) — поэма А. К. Толстого, описывающая эпоху середины XII века, когда происходила борьба городов Ломбардии с войсками германского императора Фридриха Барбароссы. Написана терцинами, как и «Божественная комедия» Данте.

33 Андреа Мантенья (1431—1506) — итальянский живописец и гравер Раннего Возрождения. Характерные особенности его живописи: краски отливают металлическим блеском и становятся похожими на драгоценные эмали; в пейзажных фонах преобладают кристаллические скалистые образования, создающие впечатление, «что с земли содрана кожа и обнажен ее белый каменный скелет» (Мутер Р. История живописи. СПб., 1901. Ч. 1. С. 100).

34 Имеется в виду картина швейцарского живописца Арнольда Беклина (1827—1901) «Die Felsenschlucht» («Скалистое ущелье») (1870), написанная на тему стихотворения Гете, неточной цитатой из которого Волошин называет эту работу. Ср.:

Kennst du den Berg und seinen Wolkensteg
Das Maultier sucht, im Nebel seinen Weg
In Hohlen wohnt der Drachen alte Brut?
Es stützt der Fels und über ihn die Flut.

(курсив мой. — О. Б.)

В настоящее время картина находится в галерее Шак (Schackgalerie) в Мюнхене. Волошин во время своего пребывания в Мюнхене 1(14) июня 1900 года посетил галерею графов Шак и дал затем описание этой картины в «Листках из записной книжки»: «Эта картина очень характерна для художественного творчества Беклина и для того рода фантастики, который он разработал так тщательно и так сильно» (Русский Туркестан. 1901. 16 февр. № 20. С. 2). О пейзаже Беклина Волошин пишет в некрологе художника: «Он искал своих мотивов не в классических очертаниях и прозрачных тонах римской Кампаньи, где их еще продолжали искать тогда художники того времени, но на северо-итальянских озерах, особенно, вероятно, на берегах Комо...» (Русский Туркестан. 1901. 31 янв. № 14. С. 2).

35 Начальные строки стихотворения А. К. Толстого «Великодушие смягчает сердца», приведенного В. С. Соловьевым в «Трех разговорах» (1900) (Соловьев В. С. Соч.: В 2 т. М.: Мысль. 1990. Т. 2. С. 713—714); из других юмористических произведений А. К. Толстого, не вошедших в собрание его сочинений, можно назвать сатирическую поэму «Сон статского советника Попова», изданную по цензурным соображениям не в России, а за границей — в Берлине (1890) и в Женеве (1897).

36 Неточно процитированы заключительные строки стихотворения Некрасова «Ликует враг, молчит в недоуменье...» (1866), написанного в тот же день, что и «угоднические» стихи,

обращенные к М. Н. Муравьеву, возмущившие всю передовую общественность. Стихотворение, однако, не было нигде опубликовано и рукопись его до сих пор четко не атрибутирована.

37 «Поток-Богатырь» (1871) — былина А. К. Толстого. Его же сатирическая «Русская история от Гостомысла с IX по XIX век. Шутка-поэма» (1868) была издана в Берлине в 1884 году.

38 «Матушка-Федорушка» — стихотворение М. П. Розенгейма «Федорушка» (конец 1860-х ?), начинавшееся словами «Барыня-сударыня, матушка Федорушка...». Было запрещено и ходило в списках по России, приписывалось долгое время А. К. Толстому. Свидетельства об авторстве собраны И. Г. Ямпольским — см.: *Толстой А. К. Полн. собр. стихотв. Л., 1934. С. 668—670.*

39 «Государь Петр Алексеевич» — песня-стихотворение А. К. Толстого (1861), начинающееся словами: «Государь ты наш батюшка // Государь Петр Алексеевич...».

40 Некрасов написал стихотворение, посвященное В. Г. Белинскому, — «Памяти Белинского» (1853) и поэму «В. Г. Белинский» (1855), а также поэму о декабристах — «Дедушка» (1870) и о женах декабристов — «Русские женщины» (1871—1872); А. И. Герцен в «Дополнениях» к «Былому и думам» («Старые письма») поместил очерки «Из писем Виссариона Григорьевича Белинского» и «Из писем Тимофея Николаевича Грановского».

41 Начальные строки стихотворения Некрасова «Подражание Шиллеру. II. Форма» (1877) (Т. 3. С. 214). При жизни Некрасова стихотворение не публиковалось и впервые включено в издание его стихотворений 1879 года (Т. IV).

42 «Формула» заимствована из предисловия Г. де Мопассана к его роману «Пьер и Жан» (Мопассан рассказывает о том, что внушал ему Флобер как своему ученику): «Какова бы ни была вещь, о которой вы заговорили, имеется только одно существительное, чтобы назвать ее, только один глагол, чтобы обозначить ее действие, и только одно прилагательное, чтобы ее определить. И нужно искать до тех пор, пока не будут найдены это существительное, этот глагол и это прилагательное» («О романе» // *Мопассан Г. де. Полн. собр. соч.: В 12 т. 1958. Т. 8. С. 18.*)

43 Заключительные строки стихотворения Некрасова «Подражание Шиллеру. II. Форма».

44 Цитата из статьи В. Брюсова «Ответ г. Андреевскому» (Мир искусства. 1901. № 5. С. 246).

45 Заключительные строки статьи В. Брюсова (Там же. С. 247).

46 Неточная цитата из стихотворения Некрасова «З(и)не» («Ты еще на жизнь имеешь право...») (1876). В оригинале: «Песни мне мешали быть бойцом».

47 На соответствующей странице издания Некрасова, которым пользовался Волошин в лекции, он явно выбрал приводимый отрывок. «Диссонансом» звучат последние шесть строк этого лирического отступления.

48 Эпиграфом к статье Андреевского «Вырождение рифмы» взяты стихи А. С. Пушкина «Лета к суровой прозе клонят, / Лета шалунью рифму гонят», однако не Андреевский вспоминает слова Пушкина о бедности рифм, а В. Брюсов: «Разве не жаловался тот же Пушкин, что рифм в русском языке слишком мало; одна вызывает другую. Кому не надоели — любовь и кровь, трудный и чудный и пр.» (Мир искусства. 1901. № 5. С. 246).

49 Поэт, драматург, переводчик Лев Александрович Мей (1822—1862) в разборе № 3 журнала «Современник» за 1855 год писал: «Разнообразие русских размеров изумительно, по самому свойству языка — переносить ударения без ущерба гармонии, а потому нечего жаловаться на искусственность версификации, русский язык ей не поддается (...) русский язык колоссален во всяком отношении; но, сравнительно с другими языками, мало разработан... Мы могли бы высказать очень многое в пользу обилия русских рифм, но наше рассуждение завело бы слишком далеко» (Библиотека для чтения. 1855. Т. 131. Отд. VI. С. 27).

50 Минаевские рифмы — сложные составные рифмы из сочетаний слов, введенные в поэтический оборот поэтом-сатириком Д. Д. Минаевым. «...В (...) массовой юмористической поэзии, работавшей на газетной тематике и лексике, признанным „королем рифм“ 1860—1870-х гг. считался Минаев» (*Гаспаров М. Л. Очерки истории русского стиха. М., 1984. С. 197—198.*)

51 Владислав Александрович Озеров (1769—1816) — драматург, автор трагедий с элементами поэтики классицизма. Трагедии Озерова были широко известны в начале XIX века.

52 Сравнивая Бальзака с Л. Н. Толстым, Волошин признавался в письме к матери от 4 августа 1901 года: «Я, напр(имер), никогда Толстого не променяю на Бальзака, но все-таки должен признать, что историческое значение Бальзака было больше, чем историческое значение Толстого» (Оп. 3. Ед. гр. 59. Л. 41, об. — 42).

53 В юношеские годы Волошин с увлечением читал пьесы немецкого писателя Герхарта Гауптмана (1862—1946). Фея Раутенделейн, героиня драматической сказки «Потонувший колокол», стала персонажем ранней статьи Волошина «Горная сказка», она также упоминается в его стихотворении «Via mala». Гауптману посвящена первая подписанная именем Волошина статья (Волошин М. В защиту Гауптмана. По поводу переводов г. Бальмонта // *Русская мысль. 1900. № 5.*)

54 Габриэле Д'Аннунцио (1863—1938) — итальянский прозаик, драматург. Говоря об импрессионистической манере описаний Д'Аннунцио, Волошин, видимо, имел в виду простран-

ные ремарки в его драмах; ср. замечание Волошина в письме к А. М. Петровой от 11 декабря 1900 года после прочтения драмы Д'Аннунцио «Джиоконда»: «...все заслонило ослепительным светом той ремарки, где описывается Sirenetta, и потом картиной Египта и Нила в рассказе какого-то очень неинтересного господина» (Из лит. насл. С. 120).

ПИСЬМА К. И. ЧУКОВСКОГО

(ВСТУПИТЕЛЬНАЯ ЗАМЕТКА, ПУБЛИКАЦИЯ
И КОММЕНТАРИИ © М. В. ТЕПЛИНСКОГО)

Корней Иванович Чуковский принадлежал к тем сравнительно редким по нынешним временам людям, которые любят писать письма. Примечательно, что писал он, за редчайшими исключениями, от руки, почти никогда не пользуясь пишущей машинкой, иными словами, не оставлял у себя копий.

Как известно, К. И. Чуковский не отказывал в помощи и советах совершенно незнакомым ему людям, его неизменную доброжелательность и отзывчивость в полной мере ощутил и я.

После окончания Ленинградского университета (1947) я начал работать в Петрозаводске. Заинтересовавшись еще на студенческой скамье под влиянием проф. В. Е. Евгеньева-Максимова творчеством Некрасова, я избрал в качестве темы для кандидатской диссертации сатирическую поэму Некрасова «Современники». Желая получить более подробные сведения о рукописях поэмы, я обратился с письмом к К. И. Чуковскому, с которым не был тогда лично знаком (первая встреча в Переделкино произошла лет через десять). Так началась переписка, длившаяся около двадцати лет.

Фрагменты некоторых писем К. И. Чуковского использованы мною в публикациях: «Письма К. И. Чуковского о Н. А. Некрасове» (Вопросы русской литературы. Львов, 1983. Вып. 2) и «Письма Чуковского на Сахалин» (Советский Сахалин. 1982. 14 мая). Автографы публикуемых писем хранятся в Рукописном отделе Пушкинского Дома, за исключением № 8 (Сахалинский краеведческий музей). Мои письма находятся в составе архива К. И. Чуковского (РГАЛИ, Москва).

1

16 октября 1948 г.
Переделкино

Простите, что пишу карандашом, многоуважаемый Марк Вениаминович, пишу на даче, и под рукой нет чернил. Спешу сообщить, что в ноябре выйдет третий том Некрасова (изд. Огиза), где будут перечислены все имеющиеся в природе рукописи «Современников». Недавно они (в огромном большинстве) были моими, хранились у меня, теперь они в Центральном государственном архиве (в Москве). Интересно, нашли ли Вы у Зайончковской цитируемые Некрасовым строки. Я перечитал все ее сочинения (огромные!), но этих строк не нашел.¹ В третьем томе местонахождение рукописи Некрасова со стихами «Бывали хуже времена» — указывается.

Странно, что, живя в Петрозаводске, на родине Федосовой,² Вы не пишете о поэме «Кому на Руси жить хорошо».

Рад служить Вам, чем могу. Пишите.

Уважающий Вас К. Чуковский. •

¹ Поэма Некрасова начинается такими строками:

Я книгу взял, восстав от сна,
И прочитал я в ней:
«Бывали хуже времена,
Но не было подлей».

В рукописи поэмы было указано, что слова, взятые в кавычки, принадлежат Крестовской — точнее, В. Крестовскому (псевдоним известной в свое время русской писательницы Н. Д. Хвоцинской-Зайончковской). Источник цитаты я обнаружил в ее рассказе «Счастливые люди», опубликованном в некрасовских «Отечественных записках» (1874. № 4. С. 363): «Бывали времена хуже — подлее не бывало».

² Федосова И. А. (1831—1899) — народная поэтесса. Биографией Федосовой и ее причитаниями Некрасов воспользовался при создании образа Матрены Тимофеевны («Кому на Руси жить хорошо»).

2

6 февраля 1952 г.

Многоуважаемый М. В.

Вы обещали М. Я. Блинчевской¹ прислать для XII т., выходящего под моей редакцией, материалы для «Современников» на основе Вашей диссертации.²

Я надеялся встретиться с Вами в Ленинграде на некрасовской конференции. Встреча не состоялась, к сожалению, поэтому я обращаюсь к Вам письменно — с убедительной просьбой: прислать материалы возможно скорее.

Уважающий Вас К. Чуковский.

¹ Блинчевская М. Я. — в те годы редактор Гослитиздата.

² В заключительном — двенадцатом — томе «Полного собрания сочинений и писем» Некрасова предполагался особый раздел: «Дополнения к предыдущим томам». Для этого раздела я выслал дополнительные варианты и комментарии к поэме «Современники». В комментариях я, в частности, писал: «Некрасов пользовался определенными прототипами лишь для создания второстепенных действующих лиц своей поэмы. Главные же действующие лица (...) никаких определенных прототипов не имеют и являются художественным вымыслом Некрасова» (Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем: В 12 т. М., 1953. Т. 12. С. 462).

3

(февраль 1953 г.)

Дорогие М. М. и М. В.!

Обе Ваши статьи¹ доставили мне живейшую радость: в них столько свежести, эрудиции, вдумчивости. Очень жаль, что они напечатаны в далеком городе небольшим тиражом. Убедительна у М. М. Гина² ссылка на отзыв Некрасова о никитинском «Бурлаке» (для характеристики его борьбы за типическое). Хорошо сформулирована мысль о «зависимости всех компонентов произведения от его идеи». Превосходно оформлена цитата из рецензии о Марченко. Вообще вся статья очень зрелая, стройная. Кое-какие погрешности стиля легко устранимы. Не согласен я всего лишь с двумя-тремя строками. Во-первых, нельзя, по-моему, называть небрежное (явно черновое) стихотворение «Шевченко» «одним из наиболее ярких», во-вторых, неоправданно указание на ум Тургенева как на единственную причину его превосходства пред Писемским (стр. 41), тем более что на стр. 46 выдвигаются

другие критерии. Но все это мелочи, в основном же статья представляется мне бесспорной удачей М. Гина.

Так же удачна и статья М. Теплинского. Очень хорошо использована заметка «Встреча возвращающегося декабриста». Прекрасно все, что говорит автор о Савелии богатыре святорусском, но я считаю необходимым заявить, наконец, самый решительный протест против тех упреков, которые уже пятый раз делает автор по моему адресу, когда говорит о прототипах сатиры «Современники». Всякий раз он изображает меня идиотом, который будто бы не догадывается, что в произведениях искусства любой прототип превращается в тип.

Всякий раз он поучает меня, что здесь не фотоснимки, а обобщенные, типические явления. Почему ему нравится эта игра, я не знаю. Ведь не может же он сомневаться, что мне процессы поэтического творчества так же известны, как и ему; что если я говорю: «Савва Антихристов — Кокорев», это вовсе не значит, будто я воображаю, что Некрасов имел в виду Кокорева, а не Кокоревых.

Я очень ценю работу Теплинского, сочувственно цитирую его в своей книге,³ но право же, ему пора убедиться, что здесь недоразумение и что он ломится в открытую дверь.⁴

Мне все это не наносит никакого ущерба, и я пишу об этом лишь потому, что пришлось к слову.

Шлю Вам обоим — (и Чистову⁵) — сердечный привет. Что Вы подельваете? Что пишет Чистов? Двенадцатый том выходит на днях.

Ваш К. Чуковский.

¹ К. И. Чуковскому был послан петрозаводский журнал «На рубеже» (1953. № 1), где были опубликованы статьи М. М. Гина «Литературно-эстетические взгляды Н. А. Некрасова» и М. В. Теплинского «О типических образах в творчестве Н. А. Некрасова».

² Гин М. М. — литературовед, в те годы доцент (впоследствии профессор) Петрозаводского университета.

³ В книге К. И. Чуковского «Мастерство Некрасова» (начиная со второго издания) есть ссылка на мои дополнительные комментарии к поэме «Современники».

⁴ В ответ на эти упреки я писал К. И. Чуковскому: «Когда я посылал материал для XII тома, редактором которого Вы являетесь, и материал (хотя бы в отрывках) был принят (в том числе и мои соображения относительно отдельных образов), то я думал, что все это понято Вами и — я смел надеяться — одобрено. К великому моему сожалению, оказалось, что это не так.

Еще раз — я не смею сомневаться в правильности Вашего понимания сущности некрасовской сатиры, но недостаточно отчетливо сформулированные положения в Ваших комментариях к „Современникам“ не дают мне возможности пройти мимо них, умолчав о моем к ним отношении. Каждый некрасовед и так легко бы заметил противоречие между тем, что написано в моей статье и Ваших комментариях (...)

Мне хотелось бы продолжить работу над сатирой Некрасова. В частности, меня в последнее время чрезвычайно привлекает тема „Пародии Некрасова“. Мне кажется, что тут есть возможность поставить несколько интересных вопросов. Как Вы смотрите на такую тему?»

⁵ Чистов К. В. — литературовед, фольклорист, этнограф, чл.-корр. РАН. В то время работал в Петрозаводске.

25 марта 1953 г.

Бог с Вами, дорогой М. В.! Вы написали мне такое письмо, словно я и в самом деле уязвлен Вашим указанием на неясность моей формулировки. Если бы я был уязвлен, я ответил бы Вам печатно, а не цитировал бы Вас с большим сочувствием в своей книге. Повторю то, что писал в предыдущем письме: работа Ваша вдумчивая и творческая. Я верю, что тема «Пародии Некрасова» Вам вполне по плечу.

Тема жгуче интересная: путем пародирования Некрасов изучал и *преодолевал* других мастеров: Языкова, Бенедиктова, Фета, не говоря уже о Лермонтове и Пушкине (отчасти Кольцове). Что даете Вы в «Некрасовский сборник» Пушкинского Дома?

Сердечный привет!
Ваш К. Чуковский.

5

(1955)

Дорогой М. В.

Спасибо за поддержку.¹ Я ничего не знаю о Дубинской — кто она такая, как и чем обворожила она Академию наук, но ужас в том, что она *типична*. Еголин был такой, Петров был такой, Шамориков такой, Твердохлебов такой — все они более или менее Дубинские. Сейчас я занимаюсь Слепцовым, стал читать диссертации о Слепцове (хранящиеся в Ленинграде) — их четыре — и увидел, что все четыре паразитически питаются моими статьями о нем, причем один из диссертантов — Серёгин — высосав у меня всю кровь, тут же выругал меня за тупоумие. Очевидно, это стало бытовым явлением.

Как-то Вы живете в Южно-Сахалинске? Что поделываете? Довольны ли своей работой? У меня о Южно-Сахалинске осталось самое светлое представление, потому что я получаю оттуда много читательских писем. Сейчас вышла моя книжка «От двух до пяти» (десятым изданием), с благодарностью включил туда материал, полученный мною из Южно-Сахалинска.

Видели ли Вы 2-ое издание моей книжки «Мастерство Некрасова»? Если будете в наших краях, заезжайте, пожалуйста. Напишите подробнее о себе.

К. Чуковский.

¹ К. И. Чуковский всегда боролся за соблюдение этических норм в науке. Так, он опубликовал на страницах «Литературной газеты» (1955. 14 июля) острую статью «Свое и чужое», доказав, что некоторые фрагменты книги А. Дубинской «Н. А. Некрасов» (М.: Изд. АН СССР, 1954) заимствованы из диссертации А. М. Гаркави. Я поблагодарил Корнея Ивановича за прекрасную статью и попутно поинтересовался, кто такая А. Дубинская, так как ранее среди некрасоведов я такого имени не встречал.

² С 1953 года я работал в Южно-Сахалинском пединституте и с этого времени начал заниматься изучением пребывания на острове Сахалине А. П. Чехова и известного в свое время журналиста В. М. Дорошевича. С этим связаны темы последующей переписки с К. И. Чуковским.

6

24 апреля 1957 г.

Дорогой Марк Вениаминович.

От души благодарю Вас за письмо и дружеский привет. Действительно, в той главе моей статейки о Чехове, которую я напечатал в «Москве», книга «Остров Сахалин» трактуется мною неправильно.¹ Я заметил это, перечитывая статейку в печати. Если статейка будет печататься вновь, я, конечно, исправлю свой промах, на который Вы так верно (и так своевременно) указываете.

Жаль, что в своем письме Вы ничего не говорите о себе. Довольны ли Вы своей

педагогической деятельностью? Долго ли Вы намерены жить на улице Невельского, среди южно-сахалинской природы?

Крепко жму руку — и еще раз благодарю от души за исправление моей вопиющей ошибки.

Ваш К. Чуковский.

¹ В статье К. И. Чуковского «Антон Чехов» (Москва. 1957. № 2) говорилось, что книга «Остров Сахалин» «ни на что не пригодилась. Никакого общественного резонанса она не вызвала. (...) Невозможно догадаться о том, что эта книга написана мастером художественной прозы». Эта оценка показалась мне ошибочной, о чем я и сообщил Корнею Ивановичу.

7

6 ноября 1957 г.

Дорогой М. В.

Как хорошо Вы сделали, что написали мне. К своему огорчению, я потерял Ваш адрес и адрес Чеховского кружка и не знал, куда Вам писать. Очень, очень жду Ваших книжек. Ваши поправки к моей чеховской статейке я принял с благодарностью. Статьи́ка выйдет без тех ляпсусов, которые Вы указали.

Вы хорошо сделали бы, если бы переселились в Москву. Неужели это никак невозможно? Где же и вести научную работу, как не в столице?

Мне хотелось бы написать Вам большое письмо, но — нужно бежать — выдавать книги. Я устроил у себя на участке (в деревне) библиотеку для детей — и теперь у меня 507 абонентов и в день приходится выдавать до ста книг. Хотя это и трудно, — но какая (для меня) беспредельная радость: быть в постоянном общении с детьми! Построенный мною домик существует всего один месяц, а уже ясно, что он очень мал: в нем всего три комнаты и крошечная прихожая, а детей приходит видимо-невидимо.

Ну, всего доброго! Бегу!

Письмо Чеховскому кружку прилагаю.¹

Ваш К. Чуковский.

¹ В Южно-Сахалинском педагогическом институте существовал Литературный клуб им. А. П. Чехова. К. И. Чуковский был избран почетным членом этого клуба. Публикуемое ниже письмо является ответом на обращение студентов.

8

Дорогие друзья.

Вы и представить себе не можете, как взволновало меня Ваше письмо. От души благодарю Вас за честь, которую Вы оказали мне, избрав меня членом Вашего чудесного клуба, носящего дорогое для меня имя Чехова. Вы спрашиваете меня, над чем я работаю. Я многостаночник и сразу работаю над несколькими вещами, но главное мое дело сейчас — «Воспоминания». Жизнь моя сложилась так, что я знал многих знаменитых (и в то же время замечательных) людей, и я считаю своим долгом рассказать о них новым поколениям. Сейчас я заканчиваю «Воспоминания» о Репине, Горьком, Леониде Андрееве, Кони, Маяковском, Ал. Блоке, Тынянове. На днях примусь за воспоминания о Короленко и Алексее Толстом. Получается книжка, которая, кажется, выйдет в «Советском писателе». Одновременно с

нею должна выйти в Гослите книжка «Люди и книги», куда войдет между прочим статейка о Чехове, печатавшаяся в журнале «Москва». Статью я исправил: выбросил из нее те ошибочные суждения, которые я высказывал там о Сахалине. Чуть только выйдут эти книжки, я сочту приятным долгом прислать их Вам. Пожалуйста, если не трудно, черкните мне подробно о Вашей работе, — т. е. о работе Вашего кружка. Вам очень повезло: Вашим руководителем является такой серьезный ученый, как М. В. Теплинский. Уже по его юношеским работам можно было видеть, какого надежного и зоркого исследователя приобретает в его лице советская наука.

Каждому, каждому из Вас крепко жму руку — и желаю радостей, удач, достижений!

Любящий Вас

Корней Чуковский.

9

4 июня 1959 г.

Дорогой М. В.

Я прочитал оба очерка. Спасибо, что не забыли меня. Честь Вам и слава. Если бы из Питера и Петрозаводска Вас не «сослали» бы на о. Сахалин, никогда бы не знали его (Чехова) письма к ген. Кононовичу и вообще тема «Чехов и Сахалин» осталась бы надолго под судом.¹

Я все хвораю — после вирусного гриппа, и книга моя «Чехов и его мастерство» очевидно не будет написана. А материалов у меня горы — и каких материалов! Да и кое-какие наблюдения свежие, нигде не отмеченные. Но ничего не поделаешь — возраст!

Из всего этого — вывод — не откладывайте работ в долгий ящик, работайте, пока есть молодые силы. Я свою молодость потратил зря, а теперь уже — хватать — поздно!

Привет Вашей милой жене!

Ваш К. Чуковский.

¹ Речь идет о сборнике «Статьи о литературе» (Южно-Сахалинск, 1959), где в статье «Новые материалы о помощи Чехова сахалинским школам» впервые воспроизводилось большое письмо Чехова начальнику острова Сахалин генералу В. О. Кононовичу, обнаруженное мною в томском архиве.

10

19 января 1960 г.

Дорогой М. В.

Спасибо за прекрасную книгу. Я не отходя от стола одним духом прочитал и Вас, и Кулешова, и У Цюань-то, и О. Д. Теплинскую.¹

В статье Ф. И. Кулешова умная подборка чеховских высказываний об искусстве — самое глубокое, что доводилось мне читать в этой области. Ваши «Новые материалы» и в самом деле новые. Теперь уже без них нельзя будет обойтись ни одному чеховеду. Это не периферийные, а центральные материалы по сахалинской поездке Чехова. И Булгаревич, и Фельдман встанут как живые. Чудесно Вы сдела-

ли, что разоблачили Фельдмана. Нужно, чтобы биографы Чехова поняли наконец, что невозможно ссылаться на такую фальшивую дребедень, как «Воспоминания» Авиловой, «Роман моей жизни» Ясинского и статью Фельдмана «Чехов на Сахалине».²

Заметка О. Д. очень интересна: в ней не только факты, но и освещение фактов. Пожалуйста, передайте О. Д. дружеский привет. Статья Е. П. Охрименко показала мне не совсем верной. Многие в ней затушеваны. Очень хорош Эренбург.

Такую книгу не грешно было бы издать в столице. И не пятитысячным, а стотысячным тиражом!

Ваш К. Чуковский.

¹ В 1959 году Сахалинское книжное издательство выпустило книгу «Антон Павлович Чехов. Сборник статей». К. И. Чуковский обратил внимание на статьи Ф. И. Кулешова «Литературно-художественные взгляды А. П. Чехова», китайского исследователя У Цюань-то «Китайский народ горячо любит А. П. Чехова», О. Д. Теплинской «Английская пресса о чеховских спектаклях в постановке МХАТ», И. Г. Эренбурга «Сахалинская страница».

² В моей статье «Новые материалы о сахалинском путешествии А. П. Чехова» шла речь, в частности, о недостоверности воспоминаний «Чехов на Сахалине», автором которых считался сахалинский чиновник А. С. Фельдман. Впоследствии выяснилось, что воспоминания скорее всего принадлежат другому сахалинскому чиновнику — Ф. Н. Ливину, что, впрочем, не делает их более достоверными (см.: Русская литература и освободительное движение. Казань, 1975. Сб. 6. С. 137—141).

Интересно замечание К. И. Чуковского о недостоверности воспоминаний Л. Авиловой о Чехове. Этот вопрос был предметом оживленной дискуссии. Писательница И. Гофф отстаивала мысль об авторитетности этих воспоминаний (см. ее публикации «Переполненная чаша» и «Двух голосов перекличка» — «Новый мир». 1981. № 4 и 12). Иной точки зрения придерживались Т. Л. Щепкина-Куперник, лично знавшая Чехова (см.: Тесс Т. Тверской бульвар // Наука и жизнь. 1982. № 1. С. 114—115), и племянница А. П. Чехова — Е. М. Чехова (см. ее статью «Биография: факты и вымыслы» в журнале «Литературное обозрение» — 1982. № 1. С. 101).

11

24 марта 1961 г.

Дорогой М. В.

Спасибо за чудесный подарок. В конце концов литература очень выиграла от того, что Вы согласились перенести свою кафедру на Сахалин. Работа о Красивом — превосходная. Красивый — несомненно Толковый.¹ И как талантливо расшифровали Вы единственную фотоиллюстрацию к «Острову Сахалину».

Крепко жму руку, привет жене.

Ваш К. Чуковский.

¹ В сборнике «Литературный Сахалин» (1960) была опубликована моя статья «Бродяга Красивый», в которой высказывалось предположение, что прототипом одного из персонажей книги Чехова «Остров Сахалин» был встреченный писателем на острове перевозчик через реку Александровку Василий Игнатъев, по прозвищу Красивый. В дальнейшем Чехов воспользовался своими сахалинскими наблюдениями при создании образа бродяги Толкового, тоже перевозчика, в рассказе «В ссылке».

12 апреля 1961 г.

Дорогой М. В.

Вы всколыхнули во мне тысячи воспоминаний.¹ Я ведь работал в газете Дорошевича «Русское слово», встречался с ним в Ленинграде (мы были соседями), часами выслушивал его рассказы о французской революции, которую он знал досконально; у него было множество французских книг на эту тему; был у него однажды вместе с Горьким, который навещал его во время его болезни (они ведь сблизились в ту пору, когда в «Русском слове» печаталось «Детство» Горького), видел его за три дня до смерти на Петроградской стороне (он умер от прогрессивного паралича) — и т. д. и т. д.

Но неизгладимее первые впечатления о нем. Я был болен скарлатиной, мне было лет 12. Вдруг в «Одесском листке» (а не в «Одесских новостях», как Вы пишете) объявление, что из столицы приезжает знаменитейший писатель Вл. Дорошевич, который будет печатать фельетон «За день». Это было колоссальной литературной сенсацией. Каждый день мне доставали «Одесский листок» — и я с тем восторгом, с каким читают величайшие произведения искусства, читал эти фельетоны — необыкновенно талантливые. До сих пор помню его поэму «Кому в Одессе жить хорошо»:

Водой умывшись зельцерской
Простой за неимением
В водопроводе аглицком.

Потом, когда я порос, я постарался увидеть свой кумир. Увидел его в Александровском парке. Он сидел и ел мороженое в павильоне, а мы, его обожатели, стояли вокруг в благоговейном молчании. Он сидел не один, а с издателем «Одесского листка» В. В. Навроцким. Так как Дорошевич писал свои фельетоны под общим заглавием «За день», про него и Навроцкого рассказывали такой анекдот:

Навроцкий спросил:

— Какая разница между Дорошевичем и уличной девкой?

И сам же ответил: та берет деньги за ночь, а Дорошевич за день.

Тогда в свою очередь спросил Дорошевич:

— Какая разница между бл. и Навроцким?

Навроцкий задумался.

— Не знаю.

— Я тоже не знаю, — ответил Дорошевич.

Помню отъезд Дорошевича на Сахалин, обставленный очень помпезно. Помню, как мы ждали очередного № «Одесского листка», где печатались его корреспонденции.

Вам, конечно, нужно изучить «Одесский листок» тех лет. Я сейчас очень занят, еле урвал минутку написать Вам эти беглые строки — дописываю одну малоинтересную книгу — и рад буду повидаться с Вами и побеседовать о Дорошевиче из уст в уста.

А пока шлю Вам сердечный привет. Кланяюсь Вашей жене — и еще раз повторяю: как хорошо, что Вас, именно Вас, сослали на Сахалин.

Ваш К. Чуковский.

¹ Задумав написать статью о сахалинском путешествии Дорошевича, я попросил К. И. Чуковского поделиться со мною своими воспоминаниями о нем. Статья «Влас Дорошевич — автор книги о Сахалине» была опубликована в сб. «Сахалин — 1962».

13

Дорогой М. В.

Итак, Вы остаетесь сахалинцем — надолго! Жаль, что не придется встретиться и поговорить всласть о Некрасове, о Чехове, о Дорошевиче. Радуюсь, что Вы нашли подлинник «Рапет et laboreт».¹ Некрасов действительно до неузнаваемости пересоздал это стихотворение, — и отныне оно будет включаться во все собрания его сочинений (в «Приложения»). Если бы я знал найденный Вами текст раньше, я написал бы о нем в «Мастерстве Некрасова». Ваш комментарий хорош, но слишком краток, и Вы мало остановились на эстетической стороне дела. Впрочем, это и не входило в Ваши задачи.

Очень жаль, что Вам не пришлось познакомиться с сахалинскими корреспонденциями Дорошевича не по книге, а по «Одесскому листку». Михаил Кольцов* вместе с Марией Шкапской привели меня к Дорошевичу за несколько дней до его смерти. С нами был Борис Пильняк. Шкапская спросила:

— Хотите увидеть старого знакомого?

Я вошел в комнату — посмотрел на человека, сидящего в кресле, и никак не мог догадаться, кто это. Дорошевич был упитанный крупный мужчина с умными веселыми глазами — а передо мной сидел тощий мутноглазый кощей; ему кричали в ухо: это — Чуковский, но он сидел неподвижно, не слышал. Когда он скончался, Горький хотел переиздать «Сахалин» и поручил редактирование этой книги мне. Не помню, почему издание не состоялось. Алексей Максимович рассказывал, что Дорошевича хоронили пять-шесть человек. Гроб положили на ручные санки — и повезли по Лиговке. Об этом Горькому рассказывала вдова Дорошевича — артистка. Был ли среди провожавших Мих. Кольцов, она не упомянула. Все это подлежит проверке.

Ваш К. Чуковский.

¹ Мне удалось обнаружить подлинник стихотворения малоизвестного поэта В. И. Орлова «Рапет et laboreт» («Хлеба и работы») с большой правкой Некрасова. Стихотворение было предназначено для сборника «Складчина», издаваемого в помощь голодающим (1874). Некрасов был одним из редакторов этого издания (см.: Русская литература. 1961. № 1. С. 163—164).

* Или брат его Борис Ефимов — настоящее не помню. Насчет Бориса Пильняка и Шкапской говорю с уверенностью (прим. К. И. Чуковского).

14

5 ноября 1962 г.

Дорогой Марк Вениаминович,

конечно, я с радостью напишу о Вас в Союз писателей «рекомендацию».¹ Но из Вашего письма я не понял, должен ли я писать в Хабаровское отделение Союза писателей или в наш Союз СССР. Пожалуйста, телеграфируйте на ул. Горького, 6. Я тотчас же исполню Ваше желание.

Спасибо сердечное за вырезку из сахалинской газеты. Привет Акмалову² самый искренний.

Я хотел рекомендовать в Союз одного молодого детского писателя, но решил отложить это дело — чтобы иметь возможность *подать свой голос за Вас* — молодой писатель подождет.

Сегодня продержал корректуру новой книги «Живой как жизнь». Было 12 листов, я сократил до 10. Составляю том своих старых статей под названием «Зимняя радуга». Готовлю 16-е издание «От двух до пяти».

Что подельваете Вы?

Привет Вашей жене.

До скорой встречи.

Ваш К. Чуковский.

¹ В 1962 году я предпринял попытку стать членом Союза писателей, в связи с чем попросил К. И. Чуковского о рекомендации. Своего отделения Союз писателей на Сахалине тогда не имел; прием осуществлялся через Хабаровское отделение. Впрочем, там не выразили желания принять в Союз писателей литературоведа. Я сообщил об этом Корнею Ивановичу, он протестовал против такого решения (см. его следующее письмо), но безуспешно.

² Акмалов М. В. — доцент Южно-Сахалинского пединститута.

15

24 декабря 1962 г.

Дорогой Марк Вениаминович,

прилагаю при сем написанный мною протест. Пошлите его сами — написав адрес на конверте на пишущей машинке и приписав внизу: От К. Чуковского. Москва К-9, ул. Горького, 6, кв. 89.

Мне хочется, чтобы Вы видели, что я написал.

Стихи — не некрасовские.¹ Они были у меня. Некрасову случалось писать плохие стихи («Притча»), но до такого неумения владеть формой стиха он никогда не опускался. Дикция у него всегда четкая, и таких сбивчивых строк, как

Ты об нас говорил *везде зло*

(вездéзло) у него не бывало. Да и мыслишка дешевая. Это писал эпигон эпигона...

Желаю Вам встретить Новый год в добром здоровье и от души поздравляю с оным.

Ваш К. Ч.

¹ В 1962 году, работая в одном из московских архивов, я обнаружил список стихотворения «Молодое поколение своему Зоилу». На копии было написано: «Стихи Н. А. Некрасова Булгарину». Однако сразу же возникли серьезные сомнения в правомерности такой атрибуции. Стихотворение было написано в 1856—1857 годах, в то время влияние Булгарина было уже ничтожным. Весьма сомнительно, чтобы Некрасов в период общественного оживления счел необходимым обратиться к Булгарину с такими, например, словами:

Мы клеймо рокового презрения
На твое положили чело;
И за то, полный низкого мщенья,
Ты об нас говорил *везде зло*.

Кроме того, в художественном отношении стихотворение было крайне слабым.

Независимо от меня стихотворение это стало известным Ф. Я. Прийме. В 1963 году он опубликовал его с обширными комментариями. По мнению исследователя, «автором стихотворения „Молодое поколение своему Зоилу“ мог быть только Некрасов» (см.: Русская литература. 1963. № 1. С. 153). В новейшее академическое собрание сочинений Некрасова «Молодое поколение своему Зоилу» включено в раздел «Dubia».

16

7 августа 1964 г.

Дорогой Теплинский! Я прочитал Вашу статью в журнале¹ и сейчас же написал В. Г. Базанову, как обрадовалась она меня. Вы положили конец сталинским концепциям «Отечественных записок», Вы вернули Некрасову и Щедрину их подлинный народнический облик — и сделали это на высочайшем научном уровне. Радуюсь за Вас искренне. Из Вас выработался серьезный, сильный, вдумчивый ученый. Пишу это лежа, так как все время хвораю — что и соответствует моему почтенному возрасту — 83 года.

Ваш К. Чуковский.

¹ Речь идет о статье «О народничестве „Отечественных записок“», опубликованной в журнале «Русская литература» (1964, № 2), редактором которого в то время был В. Г. Базанов.

17

9 ноября 1966 г.

Дорогой друг, наконец-то я узнал Ваш адрес (я почему-то думал, что Вы поселились в Полтаве) — и могу поблагодарить Вас за прекрасную монографию об «Отечественных записках» и за «Некрасова под жандармским надзором»,¹ которые дают столько нового для истории цензурных мытарств Некрасова. Отныне ни одно собрание сочинений Некрасова не может обойтись без Ваших открытий и «новаций».

Как обстоят дела с Вашим вступлением в Союз писателей?

Сердечный привет.

Ваш К. Чуковский.

¹ Речь идет о моей монографии «„Отечественные записки“ (1868—1884). История журнала. Литературная критика», изданной в Южно-Сахалинске в 1966 году, и о статье, опубликованной в «Русской литературе» (1966. № 3).

Это было последнее письмо, полученное мною от К. И. Чуковского.

АФАНАСИЙ ФЕТ И «ПУШКИНСКИЙ ПРАЗДНИК» 1880 ГОДА

Знаменитый «Пушкинский праздник» 1880 года давно уже стал предметом историко-литературного изучения. В последнее время попытки его «локального» изучения — исследования отдельных торжественных речей, прочитанных 7—8 июня — сменились стремлением воссоздать более общую картину этих, во многом уникальных в русской истории, Пушкинских дней. «С расстояния в сто с лишним лет с сочувствием и горечью наблюдаем мы за отчаянной попыткой русской интеллигенции сплотиться вокруг Пушкина, обозначить в общественной жизни России некую заповедную область, недоступную для политической борьбы и идеологического противостояния. Если бы интеллигенция сумела тогда добиться этого и тем самым заявить о себе как о самостоятельной и влиятельной общественной силе, быть может, вся история нашей страны пошла бы иным путем».¹

Подобного рода «сослагательное наклонение» часто используется при характеристике «Пушкинского праздника», который действительно оказался гораздо шире своей прагматической функции. За торжествами по поводу открытия памятника великому поэту стояло нечто иное. Имя Пушкина становилось символическим обозначением «русского гения», эталона национальной культурной идентичности. Оно становилось тем «знаменем», которое, казалось, способно примирить враждующие общественные группировки и противопоставить государственному «умственному угнетению» ту национальную культурную силу, которая способна стать духовным лидером будущего развития страны. Как писал в 1880 году газетный обозреватель В. И. Михневич, существо «пушкинских пиршеств» заключалось «вовсе не в гг. Тургеневых и Достоевских, и не в их чтениях, вовсе даже не в Пушкине, а в той *идее*, выражением и воплощением которой они все стали...».²

В недавней монографии американского исследователя М. Ч. Левитта³ представлена попытка на большом фактическом материале показать общую семантику «Пушкинского праздника» и ту разветвленную идеологию, которая одушевляла основных его участников на каждом из этапов его подготовки и проведения. Исследование это, весьма ценное и очень объективное в научном отношении, оказывается все же односторонним: автор подошел к идеологии и практике русских общественных групп, участвовавших в празднике, с чисто «европейскими» мерками, представив общественно-литературные силы России 1880-х годов в границах «европейской» модели («консерваторы—либералы—радикалы») и тем самым значительно упростив и саму «идею» Пушкинских дней, и вытекавшие из нее последствия.

Как нам уже приходилось писать, в истории общественной борьбы России «мы сплошь и рядом сталкиваемся с такими явлениями, которые совершенно невозможно оценить, пользуясь привычной антиномией „правых” и „левых”, „консерваторов” и „демократов”» — «подобные дефиниции, применяемые к явлениям

¹ Муравьева О. С. Образ Пушкина: исторические метаморфозы // Легенды и мифы о Пушкине. СПб., 1994. С. 115.

² Михневич В. Пушкинский праздник // Новости. 1880. № 154. 13 июня.

³ Левитт М. Ч. Литература и политика: Пушкинский праздник 1880 года. СПб., 1994. (Пер. с англ.; на англ. яз. издана в 1989).

русской истории, неизбежно оказываются „сдвинуты” — причем сдвинуты в самую неожиданную сторону». ⁴ Эти «европейские» дефиниции не работают и в данном случае.

Пушкинский праздник был с точки зрения идеологической явлением очень многогранным и «многоцветным». В монографии М. Ч. Левитта он оказался сведен к противопоставлению позиций (и, соответственно, речей) двух основных его «героев» — Тургенева и Достоевского. Но даже и эти речи не могут быть вполне оценены в пределах указанной выше «модели». Остальные речи, менее нашумевшие, но не менее значимые — М. Н. Каткова, А. Ф. Писемского, А. Н. Островского, И. С. Аксакова и др., в эту схему уже никак не укладываются. И уж совсем противостоит этой схеме позиция основного «оппонента» «Пушкинского праздника» — поэта Афанасия Фета.

М. Ч. Левитт определил эту позицию однозначно: Фет был «человеком весьма консервативных взглядов, который даже в эту пору считал торжества 1880 г. бесстыдной попыткой либералов воспользоваться именем Пушкина в своих собственных целях и позорной профанацией священной памяти поэта». ⁵ Все, однако, оказывается много сложнее.

Фет был давним и уважаемым членом той организации, которая взяла на себя подготовку Пушкинских торжеств, — Общества любителей российской словесности (ОЛРС). Он был известным, хотя далеко не всеми признаваемым, поэтом, своеобразным «наследником» Пушкина в русской лирике. В соответствии с этим он был приглашен на праздник не только в качестве гостя, но и в качестве одного из выступающих. Получив это приглашение, Фет ответил председателю комиссии для организации торжеств Л. И. Поливанову, что в празднике участвовать не будет, и послал специально написанное к этому случаю стихотворение, которое надлежало на этом празднике зачитать. ⁶ В первой редакции это стихотворение (написанное в форме сонета) называлось: «На 26 мая 1880 года: К памятнику А. С. Пушкину» — именно тогда, в день рождения поэта, предполагалось провести торжества (они были отложены по случаю траура из-за кончины императрицы Марии Александровны). Но и 5—8 июня, во время торжеств, когда среди множества речей, поздравлений и тостов читалось и множество стихов, иногда талантливых (как стихи Я. Полонского, А. Плещеева, В. Соллогуба, А. Голенищева-Кутузова и др.), а чаще вполне бездарных «стихотворных заклинаний», ⁷ присланному Фетом сонету не нашлось места. Н. Н. Страхов, познакомившийся с ним вскоре после торжеств, писал Фету 12 июня 1880 года: «Читал Ваши чудесные стихи, написанные против праздника. Мне стало понятно, отчего их там публично не читали». ⁸

Три года спустя, в первом выпуске «Вечерних огней» (1883) Фет счел необходимым напечатать это стихотворение:

К ПАМЯТНИКУ ПУШКИНА

26 мая 1880 года

Исполнилось твое пророческое слово;
 • Наш старый стыд взглянул на бронзовый твой лик,
 И легче дышится, и мы дерзаем снова
 Всемирно возгласить: ты гений, ты велик!

⁴ Кошелев В. А. Славянофилы и официальная народность // Славянофильство и современность: Сб. ст. СПб., 1994. С. 122.

⁵ Левитт М. Ч. Указ. соч. С. 111.

⁶ Поливанов И. Л. Из архива Л. И. Поливанова // Искусство. 1923. № 1. С. 339.

⁷ См.: Русские поэты о Пушкине / Сост. В. Каллаш. М., 1899.

⁸ Цит. по: Фет А. А. Вечерние огни. М., 1971. С. 655.

Но, зритель ангелов, глас чистого, святого,
Свободы и любви живительный родник,
Заслыша нашу речь, наш вавилонский крик,
Что в них нашел бы ты заветного, родного?

На этом торжище, где гам и теснота,
Где здоровый русский смысл примолк, как сирота, —
Всех громогласней тать, убийца и безбожник,

Кому печной горшок всех помыслов предел,
Кто плюет на алтарь, где твой огонь горел,
Толкать дерзая твой незыблемый треножник!

Стихотворение это действительно представляется странным. Оно не принадлежит к числу шедевров фетовской лирики — хотя бы потому, что изначально «сконструировано» по типу хрестоматийного пушкинского «образца», сонета «Поэту» («Поэт! не дорожи любовью народной...», 1830). Начало фетовского сонета отсылает к пушкинскому «Памятнику» (1836), упоминание «печного горшка» — к стихотворению «Поэт и толпа» (1828), а финальные два стиха оказываются прямой парафразой пушкинских:

И плюет на алтарь, где твой огонь горит,
И в детской резвости колеблет твой треножник.

«Колеблемый треножник» стал знаменем литературного отношения к Пушкину уже в XX веке (см. одноименную речь В. Ф. Ходасевича, 1921). В XIX веке Фет оказался едва ли не единственным, кто вспомнил эту метафору. И именно в контексте этого напоминания приведенное стихотворение оказывается значительным историко-литературным фактом, помогающим представить уникальность литературной позиции Фета. Почему, собственно, он — еще задолго до самого «Пушкинского праздника» — предпочел столь однозначно и грубо от него «отмахнуться» и обвинить его устроителей в организации литературного «торжища»?

Как убедительно показано в упомянутой монографии М. Ч. Левитта, «Пушкинский праздник» готовился русской интеллигенцией на протяжении едва ли не десятилетия и на всех этапах его «устроения» предполагался как некое общественное (и в этом смысле общенародное) торжество. Официальные представители власти (вроде принца Ольденбургского, московского генерал-губернатора В. А. Долго-рукова, министра народного просвещения А. А. Сабурова) приняли в нем самое минимальное участие — в юбилейных торжествах ведущее место заняли деятели отечественной культуры и законодатели общественного мнения, которым надлежало объединиться, объявить некую генеральную линию поведения «неразделенного» русского образованного общества. При этом «символ объединения — Пушкин — был выбран поразительно точно. И личность Пушкина, и его общественная позиция, и весь пафос его творчества как нельзя лучше подходили для того, чтобы родился миф о поэте мудром и терпимом, но и непреклонном в своем нежелании зависеть как от „властей“, так и от „народа“». Миф, в котором так нуждалось вечно раздраженное, разделенное на враждующие лагеря и жаждущее справедливости русское общество».⁹

И между тем Фет был далеко не единственным из русских писателей, кто отказался принять участие в Пушкинских торжествах.

Не приехал, сославшись на плохое самочувствие, Гончаров. Человек осмотрительный и осторожный, он предпочел не участвовать в полуофициальном меро-

⁹ Муравьева О. С. Образ Пушкина... С. 115.

приятии и ограничился трогательным (и тоже неофициальным) письмом о Пушкине, торжественно зачитанным и опубликованным.¹⁰

Отсутствовал Салтыков-Щедрин: он испытывал смешанные чувства относительно праздника и подозревал очередную либеральную шумиху.¹¹ «Наблюдать и описывать» торжества был послан скептически настроенный Г. Успенский.

Не было Льва Толстого, хотя Тургенев специально ездил в Ясную Поляну уговаривать его приехать. Толстой назвал подобный праздник «комедией» и позже вспоминал, что «не мог сделать иначе, потому что и тогда уже такого рода чествования мне представлялись чем-то неестественным...».¹²

Но все не приехавшие на торжества русские писатели в лучшем случае «отмолчались» — высказался только Фет, попав таким образом в положение единственного солдата, шагающего «не в ногу».

«Решительно: оттепель наступила сильная» — так охарактеризовал Тургенев то время, когда проходил «Пушкинский праздник».¹³ Русское общество в конце 1879-го—начале 1880 года переживало кратковременное состояние экзальтации (всегда сопровождающее моменты неких общественных переломов). Начиналось, по выражению Л. Толстого, «укладывание» обстоятельств русской жизни после эпохи реформ (которая повлекла за собой массовое обеднение всех слоев населения и прежде всего, как водится, интеллигенции), «заработали» новые законы и механизмы хозяйствования, миновала последняя русская война XIX века (война с Турцией на Балканах), жизнь людей несколько стабилизировалась... Не случайно в позднейшем романе И. С. Шмелева «Лето Господне» «благодатным» временем прошлого выступает именно 1879/80 год.

Пушкинские торжества очень соответствовали этой «оттепели». Кучка образованных людей предприняла героическую попытку создать национальное идеологическое знамя, независимое от власти. Не все понимали существо этой попытки, но все чувствовали ее естественность и значимость. Все — кроме Фета.

«Дурная» репутация Фета установилась как раз в это «экзальтированное» время. В феврале 1879 года Н. Н. Страхов с большим трудом добился публикации стихов Фета во второстепенных русских журналах «Огонек» и «Русская речь» и в письме к поэту с удивлением заметил: «Вы знаете, что на вас существует гонение».¹⁴ Осенью того же года Тургенев, переписывавшийся с Фетом, сообщал Полонскому: «...Фет-Шеншин до того погряз в философствовании, что только пузыри пускает — и пузыри неблагоприятные».¹⁵ К Фету на время охладел Лев Толстой; 12 июня 1879 года он гостил у него в Воробьевке и на другой день писал жене: «От Фета, его болтовни устал так, что не чаял вырваться».¹⁶ Многие близкие к Фету люди отмечают «удивительную уродливость его умственного настроения» (Н. Страхов).

А сам поэт буквально накануне «Пушкинского праздника» жалуется вдове А. К. Толстой на свое «почти абсолютное одиночество»: «Людам не нужна моя литература, а мне не нужны дураки».¹⁷ Он вступал в открытый и принципиальный конфликт с русской интеллигенцией, которая, по определению В. Ходасевича,

¹⁰ Письмо к Л. А. Полонскому, издателю газ. «Страна» (Страна. 1880. № 41. 25 мая), см.: Гончаров И. А. Собр. соч. М., 1952. Т. 8. С. 470—471.

¹¹ См. письмо Салтыкова-Щедрина к С. А. Юрьеву (председателю ОЛРС) от 8 мая 1880: Салтыков-Щедрин М. Е. Полн. собр. соч. М., 1939. Т. 19. С. 151—152.

¹² Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. М., 1956. Т. 78. С. 105.

¹³ Из письма И. С. Тургенева к М. М. Стасюлевичу от 21 апреля 1880: Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Л., 1967. Письма. Т. 12. Кн. 2. С. 236.

¹⁴ Русское обозрение. 1901. № 1. С. 304.

¹⁵ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Письма. Т. 12. Кн. 2. С. 133.

¹⁶ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. Т. 62. С. 320.

¹⁷ Цит. по: А. А. Фет. Традиции и проблемы изучения: Сб. науч. тр. Курск, 1985. С. 176.

условливалась, «каким именем нам аукаться, как нам передвигаться в надвигающемся мраке».¹⁸

В приведенном выше сонете «К памятнику Пушкина» — два опорных стиховых обобщения: «ты» (Пушкин) и «мы» (публика, собирающаяся Пушкина чествовать). При этом содержание понятия «ты» локализовано заглавием: это не столько Пушкин, сколько памятник Пушкину, «бронзовый лик» — т. е. некое представление Пушкина как символа, «Пушкина вообще», которого знают все, но понимают — немногие... Обобщение «мы» тоже локализовано: не просто «наследники Пушкина», но наследники из вполне определенного «эйфорического» времени, в сознании которых оказались сдвинуты некие опорные для поэта понятия. В целом же Пушкин, «свободы и любви живительный родник», оказывается неуместен в обстановке «вавилонского крика», попирающего «здравый русский смысл»... Фет смутно предощущает: выдвигание Пушкина в качестве «новейшего» знамени не столько освящает его память, сколько вредит этой памяти — «плюет на алтарь» и толкает «незыблемый треножник»...

Существо этой «неправды» Фет попытался объяснить в письме к С. В. Энгельгардт, написанном 14 июня 1880 года, через неделю после «Пушкинского праздника».¹⁹ Его корреспондентка, присутствовавшая на празднике, посчитала знаменитую речь Достоевского победой «консервативного» направления, слегка упрекнула Фета за то, что тот игнорировал торжества, и привела крылатую фразу из письма Генриха IV военачальнику Л.-В. де Крильону: «Pends-toi, brave Crillon! j'ai vaincu sans toi» («Удавился, храбрый Крильон! я победил без тебя»)²⁰

Фет, оказавшийся в роли «отсутствующего Крильона», отнюдь не разделил восторгов С. В. Энгельгардт: «...по-моему, вся эта история не только не заслуживает с моей стороны самоубийства, но даже выеденного яйца. Дело вышло, как и всегда надо ожидать в массе, самым... бессмысленным образом. Скучнейший и бездарнейший, а потому за свою начитанность слывущий за оракула ум, у антиподов этого духовного качества, Юрьев — притащил дюжиною усыпительные диссертации. Затем Писемский, пишущий сам прозаические рассказы — и чуждый поэзии по своей природе, — игнорируя всю остальную огневую суть Пушкина, вытаскивал один уголок широкой мантии поэта. Затем Тургенев, лишенный способности самобытно подумать даже о соломинке или капусте, стал выкладывать тот убогий сумбур, которым в философском отношении, за исключением Декарта, искони пробавлялась спасительница народов — Франция. (...) По моему, Тургенев напал со своей чужестранненькой шпаженкой напрокат, а Достоевский защищал своею собственной Пушкина, оба обратившись к нему спиной».

В глазах фетовской корреспондентки «Пушкинский праздник» имел сверхзадачей поднять память Пушкина *над* всеми современными «партиями» и «тенденциями». Она еще и представить себе не могла, что эти торжества окажутся *последним* актом интеллигентской «эйфории»: вскоре после них уйдут из жизни их главные герои (Писемский, Достоевский, чуть позднее Тургенев), а менее чем через 9 месяцев, с 1 марта 1881 года, наступит совсем иная духовная эпоха. В преддверии этой эпохи С. В. Энгельгардт, как и вся русская интеллигенция, еще могла мыслить старинными, тридцатилетней давности, категориями. Перед памятником Пушкину предстали две «партии», складывавшиеся еще при Пушкине живом: «западники» и «славянофилы». У тех и других был «свой» оратор: у первых Тургенев, у вторых Достоевский. Триумф речи Достоевского знаменовал неформальную победу «славянофильской партии» и добавил существенный акцент в состав складываю-

¹⁸ Ходасевич В. Колеблемый треножник: Избранное. М., 1991. С. 205.

¹⁹ Ниже цитируется по тексту, опубликованному Н. Г. Охотиным: Фет А. Стихотворения. Проза. Письма. М., 1988. С. 384—387.

²⁰ Письма С. В. Энгельгардт к Фету цитируются по публикации Н. П. Генераловой // А. А. Фет. Проблемы изучения жизни и творчества. Сб. науч. тр. Курск, 1994. С. 174—234.

щегося «пушкинского мифа» — Пушкин есть «национальный русский поэт», уяснивший в своем творчестве особенный «стержень» русского характера. И его чествования, таким образом, превращались как бы в сознательный акт, идущий «от имени» России.

Фет, которого Тургенев числил «на славянофильских задних дворах»,²¹ казалось бы, должен был удовлетвориться этой «победой без Крильона». Между тем «горячую и энергическую» речь Достоевского он явно не принимает, именуя ее «галлопадом в беспредельность». Собственную, чрезвычайно оригинальную, позицию он разворачивает в этом же цитируемом письме, противопоставляя собственные «галлопады» основным идеологическим установкам «Пушкинского праздника».

Столь яростное и горячее утверждение Пушкина в роли «народного» поэта, по мнению Фета, неверно в принципе: «Поэт бывает всегда или велик, как Пушкин, или мал, как я, но всегда народен, и вот причина, почему поэта переводить нельзя». Понятие «народности» в построениях Фета одновременно и очень широко, и трудно уловимо. Она отыскивается не в тематике, не в образах-персонажах, не в происхождении писателя («...Вы — кажется — литвинка, а я татарин, — но мы оба русские») и даже не в степени таланта. Главное — в «наполнении» таланта: «...мысль человеческая передается не так плотски, как семя, а более бесплотно, чем огонь, хоть в церкви, где 5-коп(еечная) свеча зажигает без ущерба для себя 20-рублевую и копеечную желтую, и как тут разобрать, чей у меня огонь, если моя свеча горит... Мысль человеческая, хоть и загорается на известной свече, но, переходя на другую, делается ее достоянием без ущерба для первой. ...Каждая свеча в искусстве при горении неминуемо пахнет своим материалом: керосином, воском, салом, смолой и т. д. Торквато Тассо итальянец, а драму о нем все-таки написал немец Гете, пахнущий немцем и своей народностью до конца волос. Корнель и Расин целиком брали Гомера и греч(еских) трагиков, но французы до мозга костей. В „Дон-Жуане“ Пушкин возвысился до кристальной объективности, а русский барин все выглядывает. Поэтому *не народный поэт* — есть противоречие в данных. Можно быть тупым, бездарным поэтом, но не народным нельзя».

С этой точки зрения даже знаменитые рассуждения Достоевского о народном характере пушкинской Татьяны представляются Фету случайными. «Пушкин сам был благороден в высоком смысле слова; вот причина, по которой он искал вполне благородного идеала женщины, и случайно, опять по почвенным причинам, нашел его в Татьяне. Но неужели, если бы он основал свой роман не на русской почве и создал бы благородную Маргариту или Адель, то уничтожил бы тем свою народность? Или если б по прихоти гения он вместо высоких качеств русской женщины наградил ее русскими недостатками, как он ими наградил Онегина? Неужели он перестал бы быть народным?»

Как видим, Фета не удовлетворила сама отправная, идеологическая «посылка» «Пушкинского праздника», в ситуации которого «критерий народности» оказывается вполне зыбким и потому легко снимаемым и сменяемым. В данном случае он, что называется, «как в воду глядел». О. С. Муравьева, детально исследовавшая серию «пушкинских праздников», последовавших далее (в 1887 и 1899 годах), на большом числе примеров показала, как российские власти, не хотевшие оставлять Пушкина свободным от государственной идеологии, очень скоро сумели наполнить этот «критерий народности» совсем иным содержанием: поэт «почвы» мог легко быть интерпретирован как верный христианин или радетель русского самодержавия.²² Эта же основа «выдуманной народности» стала главной и в последующих «юбилеях» (1924, 1937, 1949-й и далее), когда «народный» поэт Пушкин стал

²¹ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Письма. Т. 13. Кн. 1. С. 50.

²² Муравьева О. «Текущие вопросы» // Русская провинция. 1994. № 6. С. 117--121.

«знаменем революции», когда его именем громили сначала «врагов народа», а потом «безродных космополитов»...

Фет фактически выступал против «мифа» о «народном поэте»: «материал» этого мифа оказывается в каждом конкретном случае очень легко сменяемым. Уже в наше время Пушкин за пару лет превратился из атеиста и друга декабристов в поэта благочестивого и власти преданного, — и вместо послания «В Сибирь» школьники учат наизусть «Отцы-пустынники и жены непорочны...».

С еще большим энтузиазмом Фет ополчается на тезис тургеневской речи о «Пушкине — нашем современнике»: «„Россия со времен Пушкина все шла вперед”. Как легко в старинном, едва не развалившемся Дворянском собрании говорить это той дикой, необразованной и неприличной, но зато вполне тунеядной толпе современной молодежи, которая собралась послушать, как тщеславный и слабоумный старик будет перед ней пресмыкаться. „Россия шла вперед”, — такая фраза, которая неминуемо требует вопроса: в чем? В искусстве? Явление обратное — ни одного имени, равного Пушкину, Глинке, даже Брюллову, Клодту, Толстому, Пименову, Ставассеру. В науке — ни одного имени, равного Перевощикову, Гроту и т. д. О благосостоянии и гражданской безопасности и говорить нечего. Половина мужиков без лошадей и бегут от дарового надела и не платят, не в силах платить того скудного оброка, который на них наложен. Сеть железных дорог и все — притворство: назваться Европой стоит неоплатимых долгов и падения русского рубля до полтины...» И далее в письме Фет приводит множество примеров из области просвещения, падения промышленности, упадка дворянства и т. д. «Если это значит *вперед*, то вперед к гибели».

Всего оскорбительнее для Фета, что это российское «вперед» связывается с именем Пушкина и становится основой для простейшего, но неверного логического вывода: вот если бы великий народный поэт встал из гроба, то-то бы он порадовался... Именно это сознание стало, между прочим, основой «стихотворных заклинаний» 1880 года: «Теперь гордится дух его Россией, / А Русь гордится Пушкиным своим» (Ф. Ромер).²³ Фета эти «заклинания» коробят именно потому, что, в сущности, становятся формой *убийства* поэта — притягивания его к настоящему во имя неприкрытого прославления этого «настоящего». Это уже та последняя «точка» идеологической конструкции, после которой трезво мыслящему человеку позволительно спросить: «А судьи кто?» В посланном на «Пушкинские торжества» сонете Фет, собственно говоря, об этом и спрашивал. И в этом смысле его «неуместное» и отнюдь не юбилейное стихотворение оказывалось образцом блистательно поэтического предчувствия.

Н. Н. Страхов в письме к Льву Толстому от 2 января 1891 года отметил характернейшую особенность фетовского мироощущения: «Он в декабре уже чувствует тоску будущего мая».²⁴ Именно поэтому Фет, привыкший жить «самостоятельно, своими, ниоткуда не заимствованными мыслями и образами» (Л. Н. Толстой²⁵), так часто оказывался неуместен. Фета не понимали и не принимали ни либералы, ни радикалы, ни консерваторы. И только в исторической — столетней — перспективе оказалось, что он был прав по существу, — и в отношении к конкретному «Пушкинскому празднику» тоже.

²³ Русские поэты о Пушкине. С. 205.

²⁴ Переписка Л. Н. Толстого с Н. Н. Страховым. 1870—1894. СПб., 1914. С. 118.

²⁵ Толстой И. Л. Мои воспоминания. М., 1969. С. 201.

КОММЕНТАРИЙ К ОДНОМУ «СТИХОТВОРЕНИЮ НА СЛУЧАЙ» А. ФЕТА

Считать то или иное стихотворение написанным «на случай» или нет — вопрос далеко не праздный. Если подходить к нему сугубо формально, то придется признать, что всякое лирическое стихотворение может быть причислено к этому жанру, ведь и бабочка, севшая на чистый лист бумаги, может стать толчком к созданию шедевра мировой лирики. И все же ни у кого не возникает сомнений относительно правомерности общепринятой жанровой классификации, согласно которой целый ряд стихотворений того или иного автора выделяется в особую рубрику стихов, написанных «на случай». Сюда относятся посвящения, послания, шуточные надписи на книгах, стихотворения юбилейные, связанные с какими-то важными событиями, и многие другие. В издательской практике такого рода произведения обычно помещаются либо в конце тома, либо выделяются в специальный раздел.

Условность подобной классификации несомненна даже в тех случаях, когда мы имеем дело с безусловно выраженной авторской волей. Например, знаменитое послание к А. Л. Бржезской («Далекий друг, пойми мои рыдания...») было помещено самим поэтом в раздел «Послания» в первом выпуске «Вечерних огней» (1883). Последние строки этого стихотворения:

Не жизни жаль с томительным дыханьем,
Что жизнь и смерть? А жаль того огня,
Что просиял над целым мирозданьем,
И в ночь идет, и плачет уходя, —

настолько восхитили близкого в те годы к Фету Н. Н. Страхова, что он решился даже внести исправления в пунктуацию, менявшую, в сущности, смысл поэтического высказывания. Фет, вежливо признавший правку Страхова «гениальной», тем не менее включил стихотворение в сборник в прежнем виде.¹ Таким образом, у последующих издателей были все основания выносить стихотворение в конец тома в специальный раздел. Между тем именно о нем Л. Н. Толстой писал: «Это вполне прекрасно. Коли оно когда-нибудь разобьется и засыпется развалинами, и найдут только отломанный кусочек: *в нем слишком много слез*, то и этот кусочек поставят в музей и по нем будут учиться».²

Еще более характерный пример, подтверждающий условность общепринятой классификации, являет нам стихотворение, озаглавленное «1 марта 1881 года», написанное в связи с убийством Александра II:

День искупительного чуда,
Час освящения креста:
Голгофе передал Иуда
Окровавленного Христа...

Формально это стихотворение написано «по поводу постановления С.-Петербургской думы от 6 марта 1881 г. „соорудить на общественный счет храм на месте убиения императора” Александра II».³ В последнее издание «Библиотеки поэта»,

¹ См. об этом в кн.: *Фет А. А. Стихотворения и поэмы*. Л., 1986. С. 681. (Библиотека поэта, большая серия).

² *Толстой Л. Н. Переписка с русскими писателями*: В 2 т. М., 1978. Т. 2. С. 48 – 49. Письмо к А. А. Фету от 15 – 16 февраля 1879 г.

³ См.: *Фет А. А. Вечерние огни* / Изд. подгот. Д. Д. Благой, М. А. Соколова. М., 1981. С. 655. Попытку более широкого толкования «стихотворений на случай», посланий и посвящений сделала Л. А. Розанова в статье «Стихотворные послания в составе сборников А. А. Фе-

подготовленное Б. Я. Бухштабом (Л., 1986), оно вообще не вошло. В первом томе марковского издания 1912 года, подготовленного Б. В. Никольским, им открывается раздел «Оды», куда по воле редакторов включены стихотворения, посвященные особам царствующего дома. Между тем в первом выпуске «Вечерних огней» это стихотворение было помещено в основном корпусе в разделе «Элегии и думы».

Уже этих двух примеров, кажется, довольно, чтобы отметить сложность затронутой проблемы. Ведь, несмотря на то что, по словам Я. Полонского,

Песни его были чужды сует и минут увлеченья,
Чужды теченью излюбленных нами идей,⁴

несмотря на неоднократные заявления Фета о неумении и нежелании писать стихотворения «на случай», он является автором многих десятков стихотворений, написанных по тому или иному конкретному поводу. В уже упомянутом издании Б. Я. Бухштаба их всего 29 в разделе «Послания, посвящения и стихотворения на случай», в издании Страхова и Никольского, о котором шла речь, их 97. 22 из них напечатаны, как было сказано, в разделе «Оды» и лишь три вошли в последнее издание «Библиотеки поэта». Заметим, что стихотворение «Далекий друг, пойми мои рыданья...» Никольский включил в основной корпус. Заканчивая разговор о жанровой специфике «стихотворений на случай», приведем слова самого поэта, сказанные им в письме к вел. кн. К. К. Романову: «Стихотворения на известные случаи — самые трудные; и это понятно: нужна необычайная сила, чтобы из тесноты случайности вынырнуть с жемчужиной общего, вековечного. Конечно, прощание Пушкина с иностранкой случайно; но он и не бьет на эту случайность, а лишь на —

но ты от страстного лобзанья
свои уста оторвала,

которое составляет вековечный элемент искусства — и только одной поэзии, потому что изображения этого момента для всех иных искусств недоступны».⁵

Трудно сказать, в каком виде и по каким разделам должны в будущем публиковаться стихотворения Фета. Б. Я. Бухштаб, подготовивший в 1937 году в «Библиотеке поэта» однотомник поэта, распределил стихотворные тексты в соответствии с планом итогового издания, составленным поэтом незадолго до смерти. Стихотворения, не вошедшие в этот план, расположены были в хронологическом порядке. Такой принцип сохранился и в последующих изданиях «Библиотеки поэта» (1959, 1986). В 1975 году В. В. Кожин выказал мнение, что необходимо издать Полное собрание стихотворений Фета, расположенных в хронологическом порядке, правда, оговорив, что в приложении можно будет дать лишь «Лирический пантеон» и стихотворения, носящие «экспромтный» или «заказной» характер.⁶ Это мнение было тогда же оспорено В. Кулешовым, утверждавшим, что хронология «не может быть вездесильной в уяснении поэзии Фета, принципиально включающей себя из времени».⁷ Такой подход, разумеется, не выдерживает критики и может быть объяснен лишь запальчивостью полемики с оппонентом.

И все же вопрос остается открытым. При всей сложности датировки многих стихотворений Фета (с чем столкнулись и о чем убедительно писали Б. Я. Бухштаб, Д. Д. Благой и др.), нельзя не признать один из аргументов В. В. Кожина вполне убедительным. Храня уважение к последней воле поэта, нельзя считать ее

та „Вечерние огни“. (Еще раз о поэзии и позиции)» (См. в кн.: Проблемы изучения жизни и творчества А. А. Фета. Курск, 1993. С. 56—78).

⁴ Полонский Я. П. Соч.: В 2 т. М., 1986. Т. 1. С. 249.

⁵ Письмо Фета к К. Р. от 27 декабря 1886 г. // РО ИРЛИ. Ф. 137. № 75.

⁶ Кожин В. В. Фет и «эстетство» // Вопросы литературы. 1975. № 9. С. 136.

⁷ Кулешов В. Кое-что о легендах (по поводу статьи В. Кожина) // Там же. С. 153.

до конца высказанной, ведь речь идет о плане, который мог измениться в процессе подготовки издания, задуманного как сборник избранного, а не полного собрания стихотворений.⁸

Когда-то, попытавшись освободить тексты Фета от тургеневской правки (при подготовке сборника 1856 года), Б. Я. Бухштаб напечатал часть стихотворений по сборнику 1850 года. Впоследствии он отказался от этого принципа, столкнувшись с рядом новых проблем: ведь редакторами Фета были и Аполлон Григорьев, и Н. Н. Страхов, и Вл. Соловьев, и мн. др. «Поэзия Фета — явление историческое, — писал Б. Я. Бухштаб, — связанное с поэтической судьбой и творческой личностью слишком тесно для того, чтобы мы имели право развязать эти связи и построить другого Фета...»⁹ Может быть, именно в силу этого тезиса уместно будет поставить вопрос об «историческом» издании стихотворений Фета — начиная с «Лирического пантеона» (1840), и затем, введя сплошную нумерацию, сборников 1850, 1856, 1863 годов и, наконец, «Вечерних огней», уже вышедших в свет.¹⁰ Но это дело будущего.

Стихотворение же, о котором пойдет речь, в последнем издании «Библиотеки поэта» помещено в разделе «Послания, посвящения и стихотворения на случай» и относится, несомненно, к последней категории. Называется оно «На книжке стихотворений Тютчева».

С формальной точки зрения против такого местоположения возразить нечего, кроме того, что сам Фет поместил его во втором выпуске «Вечерних огней» (1885) в основном корпусе под номером IX, после стихотворения «Бабочка» («Ты прав. — Одним воздушным очертаньем...») и перед стихотворением «Полонскому» («Спасибо! Лирой вдохновенной...»). На это, правда, можно возразить, что именно со второго выпуска «Вечерних огней» Фет отказался от печатания стихотворений по разделам, но не значит ли это, что в конце концов поэт пришел к выводу об их нецелесообразности? Что же касается первого выпуска, то, как полагают исследователи, композиция его принадлежала Вл. Соловьеву.¹¹

Стихотворение «На книжке стихотворений Тютчева» (вариант заглавия: «К книжке Тютчева») написано, как указывается в комментарии, «на выход в свет „Стихотворений Федора Ивановича Тютчева“. М., Изд. „Русского архива“, 1883. Примерная дата написания — декабрь (не ранее 21) 1883—начало 1884 г. (Извещение «Русского архива» о продаже книги Тютчева опубликовано в последней книжке (№ 6) журнала за 1883 г.)».¹²

Как бы подтверждая «случайность» этого стихотворения, поэт набросал черновой автограф на обороте типографского счета, выписанного 9 декабря и оплаченного 21 декабря 1883 года. Счет этот сохранился. Второй автограф находится в рукописной тетради, хранящейся в Пушкинском Доме.

⁸ Кожин В. В. Фет и «эстетство». С. 135—136.

⁹ Бухштаб Б. Я. Судьба литературного наследства А. А. Фета // Лит. наследство. 1936. Т. 22—24. С. 561—602.

¹⁰ Первое издание этого уникального сборника, подготовленного Д. Д. Благим и М. А. Соколовой, вышло в 1971 году в малой серии «Литературные памятники». Здесь воспроизведены сборники 1883, 1885, 1888 и 1891 годов, а также сделана попытка реконструировать пятый выпуск «Вечерних огней». Предложенный вариант издания стихотворений Фета по сборникам, кроме прочих преимуществ, дал бы возможность разрешить сомнения относительно редакций тех или иных стихотворений, сделанных по указаниям разных редакторов Фета: все существенные редакции могли бы оказаться в основном корпусе и не попадать в последний раздел «Редакций и вариантов». Возможно, что в таком издании было бы целесообразным представить и некоторые посмертные сборники (например, подготовленный Н. Н. Страховым и К. Р. сборник 1894 года, издание Б. В. Никольского 1901 года).

¹¹ См.: Фет А. А. Вечерние огни. М., 1981. С. 636. На с. 27 этого издания воспроизводится титульный лист первого выпуска с дарственной надписью Фета: «Дорогому зодчему этой книги Владимиру Сергеевичу Соловьеву», подтверждающий точку зрения М. А. Соколовой.

¹² Там же. С. 702.

Похоже, что разночтения есть лишь в последней строке, так что стихотворение вылилось из-под пера поэта сразу в окончательном виде. Напомним его текст:

Вот наш патент на благородство,
Его вручает нам поэт;
Здесь духа мощного господство,
Здесь утонченной жизни цвет.

В сыртах не встретишь Геликона,
На льдинах лавр не расцветет,
У чукчей нет Анакреона,
К зырянам Тютчев не придет.

Но муза, правду соблюдая,
Глядит: а на весах у ней
Вот эта книжка небольшая
Томов премногих тяжелей.

Даже при первом приближении к тексту становится очевидным, что в нем, помимо простой информации и высокой оценки поэтического гения Тютчева, присутствует некая декларативность, требующая пояснения. В самом деле, уже в первой строке звучит утверждение, подразумевающее неизвестного читателю оппонента, который отрицает «наш патент на благородство».

Чей «наш»? Очевидно, всех русских, всей России. Но если речь идет о всей России, то почему «к зырянам Тютчев не придет»? Разве зыряне и чукчи не входили в состав Российской империи? Напрашивается однозначный ответ: в первую очередь поэт имел в виду великороссов. Если же это так, то прав В. Кулешов, говоря о «давно сложившемся мнении о цинично-шовинистическом пафосе строк „У чукчей нет Анакреона, к зырянам Тютчев не придет”». ¹³ Так ли это?

В уже упомянутой полемике середины 70-х годов, вызванной статьей В. В. Кожина «Фет и „эстетство”», В. Кулешов, влиятельный в ту пору литературовед, высказал еще раз то предвзятое, вульгарное представление о мировоззрении Фета, которое сформировалось еще при жизни поэта. Вкратце его можно сформулировать так: был гениальный лирик Фет («хороший» Фет) и реакционный мракобес, крепостник и т. д. Шеншин («плохой» Шеншин). Фета «мы» берем с собой в светлое будущее, а «плохого Шеншина» оставляем в прошлом. Попытка же Кожина пересмотреть некоторые исходные позиции вызвала немедленный окрик, призывающий вернуться на «классовые позиции» и выполнять «первостепенные требования марксистской методологии». ¹⁴ Но в споре о Фете между Кожинным и Кулешовым, где одним из центральных вопросов стала оценка стихотворения «К книжке Тютчева», позиция В. Кулешова (а вместе с ним Б. Я. Бухштаба и др.) оказывается, как это ни парадоксально звучит, более продуктивной для уяснения содержания стихотворения, чем попытка Кожина отвести от Фета подозрения в реакционности и шовинизме.

Все дело в том, что понимать под словом «реакционность». Если понимать его в устоявшемся оценочном смысле, то после произнесения его можно ничего и не добавлять. Именно в этом смысле: вынесение приговора, который обжалованию не подлежит, — слово «реакционный» употреблялось до недавнего времени. Если же вникнуть в его изначальный смысл — реакция, реагирование на что-то, то становится ясной необходимость выяснения того побудительного толчка, который вызвал ответную реакцию.

Еще в 1848 году, вскоре после февральской революции 1848 года во Франции, Ф. И. Тютчев в статье «Россия и революция» писал: «Давно уже в Европе существ-

¹³ Кулешов В. Указ. соч. С. 142.

¹⁴ Там же. С. 154.

вуют только две действительные силы — Революция и Россия. Эти две силы теперь противопоставлены одна другой, и, быть может, завтра они вступят в борьбу».¹⁵ Вскрывая глубинные истоки революционных настроений, Тютчев неразрывно связывал их с непомерным возвеличиванием человеческого «я», отвержением христианского смирения, определяя и самую душу революции как «антихристианское настроение». «Человеческое я, желая зависеть лишь от самого себя, не признавая и не принимая другого закона, кроме собственного изволения, словом, человеческое я, заменяя собою Бога, конечно не составляет еще чего-либо нового среди людей; но таким сделалось самовластие человеческого я, возведенное в политическое и общественное право и стремящееся, в силу этого права, овладеть обществом. Вот это-то новое явление и получило в 1789 году название Французской революции»¹⁶ (ср.: «О, нашей мысли обольщенье, Ты, человеческое Я...»). Считая, что лишь Россия может противостоять разрушительному ходу западной цивилизации, Тютчев на протяжении всей своей политической деятельности выступал именно с позиции «реакционера», вставшего сознательно на сторону «охранителей» русского трона и русской государственности.¹⁷ В этом смысле и его общение с такими «махровыми реакционерами», как А. Х. Бенкендорф и М. Н. Катков, было вполне закономерным. Напомним, что и цитированная выше статья была подана в качестве записки Николаю I.

Закономерен вопрос: а уместен ли столь пространный экскурс в политические взгляды Тютчева, если речь идет о Фете? Думается, уместен. И в этом смысле уместно затронуть еще один эпизод — спор о Тютчеве, который возник между Фетом и И. С. Тургеневым в 1873—1875 годах.

Этот эпизод столь характерен для уяснения сложных отношений между Фетом и И. С. Тургеневым, а также между Фетом и Тютчевым, что на нем стоит остановиться.¹⁸ Это тем более важно, что когда-то, в письме к Фету от 27 декабря 1858 года (8 января 1859 года), Тургенев, отзываясь на жалобу поэта на непонимание Тютчева Марией Николаевной Толстой, написал ставшую крылатой фразу: «...о Тютчеве не спорят; кто его не чувствует, тем самым доказывает, что он не чувствует поэзии...»¹⁹ Нет сомнения, что до конца дней ни Тургенев, ни тем более Фет не отказались бы от этих слов. И все же поспорить о Тютчеве им пришлось.

В письме к Фету от 21 августа (2 сентября) 1873 года, вскоре после смерти Ф. И. Тютчева (последовавшей 15(27) июля), Тургенев, в ответ на совет прочесть статьи Н. Н. Страхова, писал: «Ко всему славянофильствующему я чувствую положительное физическое отвращение — как к дурному запаху, дурному вкусу, как к Брюллову или Г. Доре. Пухло, неопратно, прело и в рыло лезет. Да и лампадой церковной отдает. Нет, западник я — и неисправимый. (...) Тютчев — это другое дело. Глубоко жалею о нем. Он тоже был славянофил — но не в своих стихах; а те стихи, в которых он был им — те-то и скверны. Самая сущная его суть... чисто западная — сродни Гете... Милый, умный, как день умный, Федор Иванович! Прости-прощай!»²⁰ В этом же письме Тургенев, кстати, упрекает Фета за «рекомендацию» М. Н. Лонгинову, в связи с чем либеральный «Вестник Европы» получил

¹⁵ Тютчев Ф. И. Россия и революция // Тютчев Федор. Русская звезда. Стихи, статьи, письма. М., 1993. С. 272.

¹⁶ Там же. С. 273.

¹⁷ Наиболее полно политическая деятельность Тютчева освещена в кн.: Кожин В. В. Тютчев. М., 1988. (Сер. «Жизнь замечательных людей»).

¹⁸ Подробнее об отношениях Фета и Тургенева см.: Генералова Н. П. А. А. Фет и И. С. Тургенев. Незавершенный спор // А. А. Фет. Проблемы изучения жизни и творчества. Курск, 1994. С. 23—43.

¹⁹ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Письма: В 13 т. М.; Л., 1961. Т. 3. С. 254—255.

²⁰ Там же. Т. 10. С. 142—143. Курсив мой. — Н. Г.

второе предостережение и может быть прекращен «за радикализм и революционерство».

К сожалению, ответное письмо Фета не сохранилось, но из письма Тургенева от 13(25) сентября 1873 года ясно, что поэт был задет за живое: во-первых, он указал на ошибку Тургенева, приписавшего стихотворение А. С. Хомякова К. С. Аксакову, во-вторых, как видно из контекста тургеневского письма, заметил, что речь шла не о любви или нелюбви, а о понимании сути дела славянофилами и близкими к ним литераторами (например, Страховым), в-третьих, он противопоставил тургеневской нелюбви к славянофилам его же любовь к французской революции, открыто декларируя свое неприятие «принципов 1792 г.», «Интернационалки», «поповичей» (т. е. революционеров-демократов) и т. д. Одним словом, Фет «обвинял» Тургенева в «несправедливости» и сообщал, что рассказывал об этом «со смехом» М. Н. Лонгинову. В ответ на эти обвинения Тургенев выставляет свой ряд «отрицательных ценностей», которые ему «претят»: Катков, *баденские* генералы, военщина и т. д. А о пресловутом Лонгинове пишет: «...я бы скорее сознался в воровстве, чем в факте веселого разговора с таким сугубым мерзавцем».²¹

Имя Тютчева, очевидно, было упомянуто в неизвестном нам письме Фета, но из тургеневского письма не вполне ясно, о чем шла речь. Можно лишь гадательно предположить, что именно в этом письме Фета оспаривался тургеневский тезис о «чисто западной» сути его гения, поскольку уже в следующем, ставшем недавно известным письме от 30 октября 1873 года, как бы заканчивая какой-то спор, Фет пишет фразу, вполне достойную, чтобы стать крылатой: «Тютчева в России поймут через 200 лет, но поймут и возгордятся. А я, как о нем вспомню — взыграю устаревшей душой».²²

В каком же непонимании упрекал Фет Тургенева? Очевидно, речь шла не о недооценке поэтического таланта Тютчева. Ведь именно И. С. Тургенев был редактором первого поэтического сборника Тютчева, вышедшего в свет в 1854 году. Речь шла о чем-то другом.

Это «что-то» отчасти проясняется в письме Фета к Тургеневу от 12(24) января 1875 года, которое на долгие годы прервало их личные отношения. Здесь Фет прямо заявляет о своей принадлежности к «тютчевскому» лагерю и ссылается на уже цитированную статью Тютчева «Россия и революция»: «Вы могли бы разойтись с Толстым, со мною и вообще с человеком из противоположного лагеря, не меряясь обидами, но это значило бы, что действительно боишься руки замарать. Нечего церемониться с человеком, стоящим, по смыслу статьи Тютчева „Россия и революция“, в противоположном с нами лагере. Мы, начиная с самого Тютчева, считаем наших противников заблуждающимися; они нас ругают подлецами. — Таков дух самого лагеря».²³

Излишне приводить многочисленные доказательства того глубокого восхищения, почти благоговения, которое питал Фет к своему старшему брату. Приведем только одно не слишком известное высказывание поэта из письма к его давней корреспондентке С. В. Энгельгардт от 9 декабря 1890 года, где Фет отвечает на упрек в неискренности по отношению к царствующим особам и в недооценке собственного дарования: «Я знаю, что каждый из людей — то, чем ему определено быть; но когда-то я писал Тургеневу и теперь пишу Вам: неужели Вы можете поверить, будто я сам не знаю места, которое занимаю в истории русской и, следовательно, всемирной лирической поэзии: плечо с плечом с Тютчевым?»²⁴ Обратим особое внимание на слова: «истории русской и, следовательно, всемирной

²¹ Там же. С. 151 — 152.

²² Публикация этого письма Фета в сб.: Проблемы изучения жизни и творчества А. А. Фета. Курск, 1993. С. 333.

²³ Переписка И. С. Тургенева: В 2 т. М., 1986. Т. 1. С. 461 — 462.

²⁴ Фет А. Стихотворения, проза, письма. М., 1988. С. 399.

лирической поэзии». Стоит заострить внимание на этой формулировке, поскольку она имеет прямое отношение к содержанию разговора о стихотворении «К книжке Тютчева», поскольку расшифровывает первую строку: «Вот наш патент на благородство», т. е. обосновывает право России на историческое место среди других народов. Мы еще вернемся к этому тезису, но прежде решим вопрос о так называемом шовинистическом пафосе строк о чукчах и зырянах.

Пытаясь, как уже было сказано, отвести от Фета подозрения в национализме, В. В. Кожин в упомянутой статье 1975 года предположил, что во второй строфе стихотворения «неожиданно вступил иной голос», утверждающий, в противовес первому, что «в холодной северной России не может быть священной горы Аполлона, не цветет лавр, а потому немислимо и цветение поэтов, подобных Анакреону или Тютчеву».²⁵ Исследователь даже предположил, что вторая строфа должна была бы быть выделенной в тире, обозначающие «вторжение иного субъекта речи». Этому «иному субъекту и возражает Фет в последней строфе, отчего его высказывание начинается с противительного „но“».

При такой трактовке получилось, что Фет стоит на той же позиции, что и Пушкин в «Памятнике», вопреки устоявшемуся мнению о разнонаправленности позиций обоих поэтов. В подтверждение своей точки зрения В. Кожин приводит полусутоливое четверостишие — дарственную надпись Ф. Е. Коршу на третьем выпуске «Вечерних огней»:

Камен нетленные созданья
 Душой усвоив до конца,
 Прислушай волчы завыванья
 Гиперборейского певца.

По мнению исследователя, Фет видит «в чукчах и зырянах, — как и в русских, — „языки“ единого гиперборейского мира (Фет ведь и сам «гиперборейский певец») — России, которой, взятой в целом, принадлежит Тютчев, вручивший всем гипербореям патент на благородство».²⁶

Новое прочтение известного стихотворения Фета вызвало, как уже отмечалось, резкую отповедь В. Кулешова, взявшегося поставить все на свои места. Отдав должное остроумию своего оппонента, В. Кулешов готов был бы даже согласиться с ним, если бы... в стихотворении Фета был иной порядок строф, а именно: вторая строфа была первой, затем шла бы третья, а в заключение шла бы первая. Но, как справедливо решил В. Кулешов, делать этого не надо, а надо «читать *попросту* то, что написано у Фета (...) : книжка Тютчева — „наш патент на благородство“ (...) конечно, на льдинах лавр не расцветет, и у „диких“ народов — чукчей, зырян, — такого Тютчева, вообще такой культуры быть, конечно, не может, но — „Но муза, правду соблюдая...“, — но мы, русские, — особь статья среди „гипербореев“, и наш Тютчев не просто под статью Анакреону, более того: его „книжка небольшая“ „томов премногих тяжелей“». По мнению В. Кулешова, «такое толкование куда естественней, хотя бы потому, что не требует от читателя того хитроумия в чтении, какого требует от него В. Кожин».²⁷ В простоте толкования В. Кулешову не откажешь, однако это та простота, которая более похожа на упрощенность. При всей разнице, однако, оба подхода чем-то схожи: и Кожин, и Кулешов попытались, так сказать, проверить Фета на интернационализм. Иными словами, выяснить отношение его к «национальному вопросу». Этот ракурс, совершенно не предусмотренный Фетом, совершившим свое высказывание в ином культурно-историческом контексте, заставил обоих исследователей привнести в содержание стихотворения некий внеположный ему смысл. Странно при этом, что даже такой

²⁵ Кожин В. Фет и «эстетство». С. 126.

²⁶ Там же. С. 127.

²⁷ Кулешов В. Указ. соч. С. 143—144. Курсив мой. — Н. Г.

тонкий исследователь, как В. В. Кожин, не заметил явного перепада в тональности высказывания от первой к третьей строфе. Прочитывая «полушутливое» четверостишие Ф. Коршу, вполне уместное при анализе стихотворения «К книжке Тютчева», он, увлеченный своим благородным пафосом — смыть с имени Фета одно из многочисленных обвинений, — не обратил внимания на шутливо-иронический тон второй строфы, столь характерный вообще для многих «стихотворений на случай» Фета. В контексте же взглядов Фета на народность, национальное своеобразие, о чем пойдет речь ниже, на месте чукчей и зырян могли оказаться и те же чеченцы, на которых ссылается Кожин, пытаясь опровергнуть обвинение Фета в «элитарном высокомерии». Действительно, прочитав присланные ему Л. Н. Толстым подстрочные переводы нескольких чеченских и аварских песен, Фет пришел в восторг и сделал превосходные стихотворные переводы этих песен, поместив их в первом выпуске «Вечерних огней» между переводами из Гете, Катулла, Овидия и других любимых поэтов. Кстати, именно богатый переводческий опыт подсказал Фету решение вопроса о национальном своеобразии и о народности искусства.

«Песня поется на каком-либо данном языке, — писал Фет в статье «Два письма о значении древних языков в нашем воспитании», — и слова, вносимые в нее вдохновением, вносят все свои, так сказать, климатические свойства и особенности. Насаждая свой гармонический цветник, поэт невольно вместе с цветком слова вносит его корень, а на нем следы родимой почвы».²⁸ Подобного рода высказываний у Фета множество.

Так что ничего «обидного» для зырян и чукчей в стихотворении Фета нет. В шутливой форме поэт лишь повторяет свой излюбленный тезис о неразрывности художника и почвы, его породившей. На месте зырян могли оказаться французы, к которым по тем же причинам «Тютчев не придет», а на месте чукчей немцы, у которых тоже «нет Анакреона». Ведь для жителя Эллады немцы и французы — те же гипербореи. Именно по этой причине поэтов, как неоднократно повторял Фет, переводить нельзя.

Но ведь Фет переводил так много, что его можно с полным правом называть поэтом-переводчиком, возразит кто-то. Действительно, помимо главных трудов Шопенгауэра, Фет успешно перевел всего Горация, сделал полный стихотворный перевод «Фауста» Гете, перевел почти всю римскую поэзию и т. д. Здесь следует сказать, что, берясь за переводы, Фет вполне осознавал ограниченность возможностей любого переводчика передать во всей полноте и красоте переводимый текст. Но Фет не только много переводил, он пытался теоретически осмыслить свой опыт и зафиксировать его в многочисленных предисловиях и комментариях. Эта сторона деятельности Фета, к сожалению, почти не изучена, как не изучены многие другие стороны его многообразной общественно полезной деятельности.

Кажется, первым, кто всерьез воспринял строчки о зырянах и чукчах, был близкий в те годы к Фету Владимир Соловьев. В связи с присуждением Фету в 1884 году Пушкинской премии за переводы Горация и «Фауста» Гете, он пишет следующее стихотворение:

Перелетев на крыльях лебединых
 Двойную грань пространства и веков,
 Подслушал ты на царственных вершинах
 Живую песнь умолкнувших певцов.
 И приманил твой сладкозвучный гений
 Чужих богов на наши берега,
 И под лучом воскресших песнопений
 Растаяли сарматские снега.
 И пышный лавр средь степи нелюдимой

²⁸ Фет А. Стихотворения, проза, письма. С. 304.

На песнь твою расцвел и зашумел,
И сам орел поэзии родимой
К тебе с высот невидимых слетел.

В подстрочном комментарии к стихотворению Соловьев писал о значении, которое имела для Фета награда, связанная с именем «боготворимого» им Пушкина. К Пушкину, пояснял он, относятся и слова «сам орел поэзии родимой».²⁹ К Пушкину отсылает и дата, вынесенная в заголовок стихотворения: «А. А. Фету, 19 октября 1884 г.».

На переключку этого стихотворения Соловьева с надписью «На книжке стихотворений Тютчева» обратил внимание В. Кожин. Правда, он обнаружил здесь подтверждение своей трактовки тезиса Фета: «Речь идет о том же: поэзия Фета — как и тютчевская — растопила „сарматские“ ... снега России и еще раз опровергла мнение, что-де „на льдинах лавр не расцветет“».³⁰ На самом деле Соловьев оспорил тезис Фета и в лестной форме полемизировал с ним. Любопытно, что отклик Соловьева не остался без внимания. В посвящении Вл. Соловьеву перевода Катуллы, под которым стоит дата «17 мая 1885 г.», читаем:

Пусть не забудутся и пусть
Те дни в лицо глядят нам сами,
Когда Катулл мне наизусть
Твоими говорил устами.

Прости: лавровому венцу
Я скромной ивой подражаю
И вот веронскому певцу
Катуллом *русским* отвечаю.

Боюсь, всю прелесть в нем убью
Я при такой перекочевке, —
Но как Катулла воробью
Не расплодятся в Воробьевке!

Похоже, что комплимент Соловьева не убедил Фета. Снова в шуточной форме, остроумно обыгрывая название своего имени и стихотворений Катуллы, посвященных воробьям («К воробью Лесбии», «Плач о смерти воробья»), Фет упрямо стоит на своем: на льдинах не только пышный лавр, но и просто лавр не расцветет. При перекочевке на русскую почву Катулл стал «русским», а его переводчик, не претендуя на «лавровый венец», согласен на скромный ивовый.

Любопытно, что, говоря о художественном творчестве, Фет, как правило, пользуется понятиями, почерпнутыми из мира природы. Это не просто метафоричность мышления, а выражение самых основ фетовской эстетики. Художественное творение органично по самой своей природе, оно не делается, а рождается, прорастает в душе художника, питаясь соками родной почвы. Это свое убеждение поэт высказывал не один раз — в стихах, в статьях, в письмах. Особенно часто встречаются высказывания Фета на эту тему в предисловиях к его многочисленным переводам. Говоря о сущности произведений античного искусства, он, например, обращает внимание не только на стройность, мощь и благоуханность творений древних: «каждый из этих пышных цветков *самобытно и органически возник именно на том клочке земли, на котором расцвел...*».³¹ Именно это ставит, с точки зрения поэта, непреодолимые препятствия для переводчика, который может лишь в той или иной степени приблизиться к оригиналу, но, пересаживая его на свою родную почву, неминуемо вносит в него новое содержание. В предисловии к тому же

²⁹ Соловьев Вл. Стихотворения. СПб., 1900. С. 5.

³⁰ Кожин В. Фет и «эстетство». С. 127.

³¹ См.: Фет А. Стихотворения, проза, письма. С. 309. Курсив мой. — Н. Г.

Катуллу Фет писал: «...чем самобытнее и народнее поэт, тем менее поддается он художественному переводу».³²

Как видим, за шуточной формой стихотворных посланий и посвящений скрывается вполне серьезное содержание. Фет нисколько не принижал значения своих стихотворений, называя их «волчьими завываньями гиперборейского певца», он лишь подчеркивал свое право на самобытность, свой и всей русской поэзии «патент на благородство», врученный ей уже Пушкиным.

Вот почему он так неожиданно и на первый взгляд парадоксально отреагировал на знаменитые пушкинские речи И. С. Тургенева и Ф. М. Достоевского, произнесенные ими в июне 1880 года в Москве во время празднества, приуроченного к открытию памятника великому поэту. В письме от 14 июня 1880 года к давней своей корреспондентке С. В. Энгельгардт он оценил их так: «По-моему, Тургенев напал со своей чужестранненькой шпаженкой направо, а Достоевский защищал свою собственную Пушкина, оба обратившись к нему спиной».³³

Письмо это столь содержательно, столь важно для понимания своеобразной позиции Фета в тогдашнем общественно-литературном «раскладе», что по праву может быть названо «исповеданием веры». Подводя как бы итог своим бесконечным спорам с Тургеневым, Фет обвиняет его в неспособности самобытно подойти к вопросу о национальном значении Пушкина, которого Тургенев так и не решился назвать «национальным поэтом в смысле всемирного... как мы называем Шекспира, Гете, Гомера».³⁴ Для Тургенева «Гете, Мольер и Шекспир — народные поэты в истинном значении слова, то есть национальные», что до России, то в ней он еще не родился, но «быть может, явится новый, еще неведомый избранник, который превзойдет своего учителя и заслужит вполне название национально-всемирного поэта...».³⁵ Признавая за Пушкиным славу создателя нашего поэтического, литературного языка, Тургенев видел в качестве главной черты его как человека «стоящего близко к самому средоточию русской жизни» «ту мощную силу самобытного присвоения чужих форм, которую сами иностранцы признают за нами...».³⁶ Именно этому свойству приписал Тургенев возможность создать монолог «Скупого рыцаря», «под которым с гордостью подписался бы Шекспир».

Оспаривая этот тезис, несколько иначе сформулированный Достоевским, который говорил о «перевоплощении своего духа в дух чужих народов»,³⁷ Фет применяет свой излюбленный прием: «коломенская капуста в Воробьевке — только по имени породы коломенская, а в сущности все-таки Воробьевская», из чего делает прямой и недвусмысленный вывод: «и... напрасно Вы — кажется — литвинка, а я татарин (намек на татарские корни Шеншиных. — *Н. Г.*), — но мы оба русские».³⁸ Иными словами, независимо от происхождения поэта, независимо от содержания того или иного произведения, независимо, наконец, от того, кто дал толчок к его созданию, продукт художественного творчества остается местным, относящимся к той почве, на которой он вырос.

Вот почему «не народный поэт» для Фета — «противоречие в данных»: «Можно быть тупым, бездарным поэтом, но не народным нельзя». «Поэт, — продолжает Фет, — бывает всегда или велик, как Пушкин, или мал, как я, но всегда народен, и вот причина, почему поэта переводить нельзя».³⁹

Попутно, но глубоко и оригинально решает Фет и сложнейшую проблему влия-

³² Там же. С. 306.

³³ Там же. С. 386.

³⁴ Тургенев И. С. Полн. собр. соч.: В 30 т. Соч.: В 12 т. М., 1986. Т. 12. С. 345.

³⁵ Там же. С. 349.

³⁶ Там же. С. 345.

³⁷ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1984. Т. 26. С. 146.

³⁸ Фет А. Стихотворения, проза, письма. С. 385.

³⁹ Там же. С. 386.

ния или заимствования. Развивая свой тезис, он пишет: «...мысль человеческая хоть и загорается на известной свече, но, переходя на другую, делается ее достоинством без ущерба первой». Применяя свое сравнение к искусству, «где все дело в форме, всецело даваемой почвой», Фет утверждает: «...каждая свеча в искусстве при горении неминуемо пахнет своим материалом: керосином, воском, салом, смолой и т. д. Торквато Тассо — итальянец, а драму о нем все-таки написал немец Гете, пахнувший немцем и своей народностью до конца волос. Корнель и Расин целиком брали Гомера и греч(еских) трагиков, но французы до мозга костей. В „Дон-Жуане“ Пушкин возвысился до кристальной объективности, а русский барин все выглядывает». ⁴⁰ Сказанное опровергает как Тургенева с его примером монолога из «Скупого рыцаря», «под которым подписался бы Шекспир», а также примером Бетховена и Моцарта (у которых якобы «ни в одном из их произведений вы не найдете следа не только заимствований у простонародной музыки, но даже сходства с нею» ⁴¹), так и Достоевского, который писал, что если бы «Дон-Жуан» не был подписан именем Пушкина, никто бы не узнал, что он написан не испанцем. ⁴²

С этой точки зрения и утверждение Достоевского о том, что Пушкин явился в «Евгении Онегине» великим народным писателем в силу того, что угадал «тип русского скитальца» и «тип положительной и бесспорной красоты в лице русской женщины», ⁴³ не выдерживает критики, поскольку, по Фету, он остался бы народным даже если бы «основал свой роман не на русской почве». ⁴⁴

Суть дела для Фета в другом: «Пушкин сам был благороден в высоком смысле слова; вот причина, по которой он искал вполне благородного идеала женщины, и случайно, опять по почвенным причинам, нашел его в Татьяне». Иными словами, все дело не в Татьяне, а в самом Пушкине, который *велик и благороден в высоком смысле слова*. В силу этого поэт и становится тем, кто имеет право вручить своему народу «патент на благородство», даже если этот народ не хочет или не может еще принять высокий дар.

Позиция Фета в отношении двух пушкинских речей, представлявших, как известно, условно говоря, партии западников (Тургенев) и славянофилов (Достоевский), как нельзя лучше характеризует его особое положение в литературном и общественном мире.

Спустя 8 лет, в связи с ожесточенной полемикой Н. Н. Страхова с Вл. Соловьевым по поводу Н. Я. Данилевского, Фет снова окажется в положении «аутсайдера». В ожидании статьи Страхова в «Русском Вестнике», «истребительной для Соловьева по случаю его антиславянских статей в „Вестнике Европы“», он пишет Н. Я. Гроту: «По-моему, и наши славянофилы, и наши западники — ряженные маски, которым приличествуют заученные слова их ролей. Жаль только, что от этих умных слов у простых русских людей затылок трещит». ⁴⁵ А немного спустя признается: «Хотя (я) за тезис Соловьева в известном смысле против Страхова, но должен сказать, что статья Соловьева написана пристрастно и с софистическими прорехами, а статья Страхова выдержана с его обычным мастерством». А по поводу самого автора знаменитого труда «Россия и Европа» и книги «Дарвинизм» скажет: «Знаком я с Данилевским лишь из рук Страхова и совершенно согласен, утверждая это с первого знакомства, что вся теория Дарвина — за волосы прятанная чепуха, а собственно у Данилевского мне понравились культурные типы отдельных народностей с общей сокровищницей печатной грамотности, сохраняю-

⁴⁰ Там же. С. 385. Курсив мой. — Н. Г.

⁴¹ Тургенев И. С. Полн. собр. соч.: В 30 т. Соч. Т. 12. С. 343.

⁴² Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 26. С. 146.

⁴³ Там же. С. 143.

⁴⁴ Фет А. Стихотворения, проза, письма. С. 386.

⁴⁵ Письмо А. А. Фета к Н. Я. Гроту от 29 мая 1888 года (РО ИРЛИ. Р. III. Оп. 1. № 2072. Л. 9 — 9, об.).

щей предания отдельных культур, но нимало не представляющей того органического поступательного прироста, какой мы видим в деревьях до известного возраста. Поэтому, если Вы возьмете для сравнения афинскую молодежь, способную слушать и понимать тонкости поучающих философов, и рядом нашу публику, то не будете в состоянии уверять, что мы пошли вперед, и Вам станет ясно, что мы отодвинулись в непочатую дикость не только перед греками, но и перед средневековыми схоластиками». ⁴⁶

Высокая оценка трудов Данилевского была высказана Фетом в стихотворении его памяти, где читаем:

...Отдаваясь мысли широкой, доступной всему,
Ты успеваешь оглядеть, полюбить голубую тюрьму.
Постигая, что мир только право живущим хорош,
Ты восторгов опасных старался обуздывать ложь...

Тот факт, что идеи Данилевского, сочувственно принятые Ф. И. Тютчевым, Достоевским, Страховым и другими русскими мыслителями, оказались близкими Фету, чрезвычайно важен для уяснения его историософской концепции, изучение которой еще впереди.

Возвращаясь к анализу стихотворения «К книжке Тютчева», необходимо обосновать высказанный тезис о том, что в нем в скрытой форме присутствует некий неведомый читателю оппонент, некий, выражаясь словами В. Кожина, «другой голос». Верно уловив внутреннюю полемичность стихотворения, В. Кожин, правда, попытался найти оппонента Фета во второй строфе, чем вызвал негодующую реплику своего оппонента В. Кулешова: «Откуда известно, что существует в стихотворении „другой голос?“», — спрашивал критик и отвечал: «Никакими доказательствами того, что эти стихи — диалог, мы не располагаем, кроме мнения В. Кожина...» ⁴⁷ Как знать, может быть, если бы А. Осповату удалось на 20 лет раньше найти в архиве копию докладной записки Ф. И. Тютчева Николаю I, то уверенность В. Кулешова хоть немного была бы поколеблена. А Тютчев писал следующее: «Если Запад враждебен к нам, если он глядит на нас недобро, причина заключается в том, что, признавая и даже преувеличивая, быть может, нашу материальную силу, он чаще всего, как ни абсурдно это звучит, сомневается в том, что могущество наше одушевлено собственной жизнью исторической. (...) В самом деле, странная вещь, вещь, которая спустя несколько лет покажется необъяснимой. Вот Империя, воплощающая волею обстоятельств, подобным которым, быть может, не сыщешь в мировой истории, разом две громады: судьбы целой расы и прекраснейшую, святейшую половину Христианской Церкви.

И при этом находят еще люди, которые всерьез задаются вопросом, *где папенты этой Империи на благоденствие*, каково ее законное место в мире!.. Неужели нынешнее поколение так заплуталось в тени горы, что не умеет различить ее вершину?...» ⁴⁸

Записка эта была написана в 1845 году, написана она, как и остальные политические статьи Тютчева, по-французски, подлинник ее неизвестен, а сохранилась она в копиях в архиве Тургеневых и в архиве М. П. Погодина. У нас нет доказательств, что Фет ее читал, хотя теоретически это вполне вероятно. Подобное высказывание он мог услышать из уст самого Тютчева. Интересно другое: переводя с французского, современный переводчик использовал парафраз стихотворной строки Фета, способствовавшего таким образом возвращению мысли Тютчева на

⁴⁶ Там же. Л. 13 — 13, об.

⁴⁷ Кулешов В. Указ. соч. С. 143.

⁴⁸ Тютчев Ф. И. Докладная записка императору Николаю I. 1845 г. / Публ. и вступит. статья А. Л. Осповата // Новое литературное обозрение. 1992. № 1. С. 111. Курсив мой. — Н. Г.

родную почву. Как бы то ни было, но в конце 1883 года, взяв в руки небольшую книжку только что поступившего в продажу сборника стихотворений «обожаемого» им поэта, Фет мог припомнить многое, прежде чем из-под его пера вылились чеканные строки:

Вот наш патент на благородство,
Его вручает нам поэт;
Здесь духа мощного господство,
Здесь утонченной жизни цвет...

И. БУНИН В ПЕРЕПИСКЕ С Ф. СОЛОГУБОМ: К ИСТОРИИ ИЗДАНИЯ СБОРНИКОВ «ЗЕМЛЯ»

(ПРЕДИСЛОВИЕ И ПУБЛИКАЦИЯ © А. В. ЛАВРОВА)

«Вынимаю письмо. Из Москвы, рано подали, не успел еще распечатать. От Ивана Бунина. Он редактор альманахов „Земля”, там моя повесть, вперед оплаченная, она и кормит, на нее странствуем». Этот фрагмент — из позднейшего мемуарного очерка «Италия. „1908” — Рим» (1962) Бориса Зайцева.¹ Он затрагивает небольшую, но весьма существенный эпизод писательской биографии Бунина — его попытку руководить изданием новоучрежденной серии литературных сборников. Соответствующая договоренность была достигнута в октябре 1907 года. В «Беседах с памятью» В. Н. Бунина сообщает: «В Москве появился некий Блюменберг, основавший издательство „Земля” и пожелавший выпускать сборники под тем же названием. Он предложил Ивану Алексеевичу стать редактором этих сборников. (...) Сошлись на том, что редактор будет получать 3000 рублей в год, условия хорошие. Ян принялся за дело с большим рвением».² Инициатором приглашения Бунина на эту должность был Леонид Андреев.³

Начало издания сборников «Земля» относится к периоду перегруппировки в кругу писателей реалистической школы, объединившихся вокруг «Знания». Как известно, в 1907 году Л. Андреев предложил М. Горькому реорганизовать «знаниевские» сборники и привлечь к участию в них символистские литературные силы. Натолкнувшись на решительное неприятие такого проекта, Андреев ушел из «Знания» и стал фактическим редактором «Литературно-художественных альманахов издательства „Шиповник”», в которых вслед за ним начали сотрудничать и другие «знаниевские» авторы.⁴ Альманахи «Шиповника» успешно конкурировали со сборниками «Знания» — и в силу того, что в них, благодаря более высоким тиражам, выплачивались более солидные авторские гонорары, и по причине более широкой и толерантной, чем у «направленческого» «Знания», литературной и идейно-эстетической позиции: руководители «Шиповника» старались привлечь к своему начинанию наиболее ярких и популярных писателей современности — как «традиционалистов», так и представителей «нового искусства» (в трех выпусках альманаха, вышедших в свет в 1907 году, были помещены, с одной стороны, произведения Л. Андреева, А. Куприна, А. Серафимовича, В. Муйжеля, Бунина, с другой — стихотворения В. Брюсова, А. Блока, С. Городецкого, Г. Чулкова и «Навыи чары» Ф. Сологуба).⁵

¹ Зайцев Б. К. Соч.: В 3 т. М., 1993. Т. 3. С. 449. Повесть Зайцева «Спокойствие» была опубликована во 2-м сборнике «Земля» (М., 1909. С. 45—107).

² Лит. наследство. 1973. Т. 84. Кн. 2. С. 184. В тексте — неточность: основанная Г. А. и Г. Г. Блюменбергами издательская фирма, выпускавшая сборники «Земля» и другие книги, называлась «Московское книгоиздательство».

³ Бабореко А. И. А. Бунин: Материалы для биографии (с 1870 по 1917). М., 1967. С. 115.

⁴ См.: Муратова К. Д. Максим Горький и Леонид Андреев // Лит. наследство. 1965. Т. 72. С. 30—38; Келдыш В. А. Сборники товарищества «Знание» // Русская литература и журналистика начала XX века. 1905—1917. Большевикские и общедемократические издания. М., 1984. С. 256—263.

⁵ См.: Келдыш В. А. Альманахи издательства «Шиповник» // Русская литература и журналистика начала XX века. 1905—1917. Буржуазно-либеральные и модернистские издания. М., 1984. С. 257—294.

По отношению к петербургским альманахам «Шиповника» московские сборники «Земля» могли восприниматься как непосредственный аналог в обоих указанных аспектах.⁶ Сравнительно большой по тем временам тираж (10 тысяч экземпляров каждого сборника) гарантировал достаточно щедрое вознаграждение авторам (показательно пронесенное через пятьдесят с лишним лет воспоминание Б. Зайцева о том, что его не слишком большая повесть, принятая «Землей», и «кормила», и позволяла совершить путешествие по Италии). При отборе участников учредители московских сборников руководствовались тем же стремлением к интеграции литературных сил, что и редакторы «Шиповника»: в 1-м сборнике «Земля» были напечатаны стихотворения Блока, Городецкого, Чулкова — авторов, уже представленных в петербургском альманахе. В этом отношении принципиальные установки Л. Андреева, в начальный период деятельности «Шиповника» сознательно шедшего на сближение с модернизмом, и Бунина, имевшего в прошлом тесные связи с московскими символистами и даже выпустившего в 1901 году в издательстве «Скорпион» книгу стихотворений «Листопад»,⁷ но ко времени редактирования сборников «Земля» сведшего контакты с представителями «нового искусства» к формальному деловому общению, оказались разительно схожими. Если Горький категорически возражал против участия в «Знании» Блока и Сологуба, давая им весьма резкие и насмешливые характеристики (в письме к Андрееву: «Старый кокет Сологуб, влюбленный в смерть, как лакеи влюбляются в барынь своих, и заигрывающий с нею всегда с тревожным ожиданием получить от нее щелчок по черепу»,⁸ и т. д.), то Бунин считал возможным пригласить в редактируемые им сборники обоих «декадентов» — скорее всего из организационно-тактических соображений (едва ли он тогда оценивал творчество Блока и Сологуба выше, чем Горький). Выступая, как редактор, солидарно с Андреевым, Бунин косвенным образом выражал и свою изменившуюся позицию по отношению к горьковскому «Знанию»: в 1907 году он был близок к разрыву с этим объединением и, стремясь отстоять самостоятельность своего места в литературе и независимость своих литературных предпочтений, считал возможным участвовать даже в несимпатичных ему модернистских изданиях (в альманахе «Факелы», журналах «Перевал» и «Золотое руно».)⁹ Кратковременные деловые контакты Бунина с Федором Сологубом в 1907—1908 годах представляют собой одно из частных проявлений этой «интеграционной» политики.

Бунин был знаком с Сологубом довольно давно: в мемуарном очерке «Из записей» (1927) он датирует их первую встречу декабрем 1896 года.¹⁰ Отношения писателей носили эпизодический характер. Сологуб для Бунина, безусловно, всегда был «чужим», оставался таковым и в 1907 году, когда, после выхода и шумного успеха «Мелкого беса», он приобрел всероссийскую известность и «имя», которым не вправе были пренебрегать редакторы альманахов, претендовавших на завоевание широкой и просвещенной читательской аудитории. Чувство взаимной неприязни проступает и за сдержанными, формально-учтивыми речевыми оборотами переписки Бунина и Сологуба. Ее холодная тональность сказывается особенно отчетливо на фоне писем Бунина к другим участникам «Земли», в обращениях к которым — зачастую по сходным поводам — писатель исключительно эмоционален и темпераментен. Например, Леониду Андрееву Бунин пишет 18 мая 1908

⁶ Подробнее об истории издания этих сборников и их содержании см.: Тарасова А. А. Сборники «Земля» // Там же. С. 48—64.

⁷ См.: Переписка с В. Я. Брюсовым. 1895—1915. Вступит. статья и публикация А. А. Нинова // Лит. наследство. Т. 84. Кн. 1. С. 421—470.

⁸ Лит. наследство. Т. 72. С. 287.

⁹ См.: Нинов А. М. Горький и Ив. Бунин. История отношений. Проблемы творчества. Л., 1973. С. 290—294.

¹⁰ Бунин И. А. Собр. соч.: В 9 т. М., 1967. Т. 9. С. 288.

года: «...чрезвычайно, убедительно, горячо прошу дать хоть небольшую вещь для 2-й кн. „Земли“ (к июлю, к августу, к концу августа): окажи эту услугу лично мне, который готов оказать тебе за это сто услуг!»¹¹ Но не только по стилю, а и по существу позиция, занятая Буниным по отношению к маститому автору из «чужого» литературного лагеря, оказалась весьма жесткой, противоречащей общей установке руководимого им издания на привлечение признанных дарований. Если стихи Сологуба, присланные для 1-й книги «Земли», Бунин отверг по формальной причине, то пьеса «Ванька Ключник и паж Жеан», предложенная во 2-ю книгу, не была принята уже по причине ее несоответствия тому литературному профилю сборников, каким его хотел видеть редактор. В отказе печатать драму в «двойных сценах» с параллельным развитием «русской» и «западной» версий единого сюжета, представляющую собой любопытнейший игровой образец типично символистского драматургического эксперимента,¹² правомерно видеть прежде всего отражение индивидуальных литературных пристрастий самого Бунина: маловероятно, что он, живя тогда в Глотове, вдали от Москвы, советовался с кем-либо из учредителей «Земли» относительно возможности опубликования в сборнике пьесы Сологуба.

Принятый Буниным рассказ Сологуба «Старый дом» был напечатан в 3-м сборнике «Земля», вышедшем в свет уже после того, как его редактор оставил свой пост (в декабре 1908 года он взял на себя редактирование беллетристического отдела московского журнала «Северное сияние»)¹³. После ухода Бунина участие Сологуба в «Земле» продолжилось: в 8-м сборнике (1912) появился его рассказ «Звериный быт», а в 10-м и 11-м (1912—1913) был опубликован роман «Дым и пепел», ставший заключительной частью трилогии «Творимая легенда».

Переписка Бунина и Сологуба печатается в полном объеме по автографам, хранящимся в Отделе рукописей Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН в фонде Ф. Сологуба (Письма Бунина — ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 3. Ед. хр. 102) и в Российском государственном архиве литературы и искусства в фонде И. А. Бунина (Письма Сологуба — РГАЛИ. Ф. 44. Оп. 1. Ед. хр. 205).

¹¹ Вопросы литературы. 1969. № 7. С. 171 (публ. И. Газер).

¹² См. об этом: Минц З. Г. К проблеме «символизма символистов» (Пьеса Ф. Сологуба «Ванька Ключник и паж Жеан») // Символ в системе культуры: Труды по знаковым системам. Т. XXI (Учен. зап. Тартуск. ун-та. Вып. 754). Тарту, 1987. С. 104—118.

¹³ *Бабореко А. И.* А. Бунин. Материалы для биографии. С. 122—123.

1

Сологуб — Бунину

14 декабря 1907 г. (Петербург), Широкая 19, кв. 2.

Многоуважаемый Иван Алексеевич,

Если сборник, о котором Вы мне говорили, еще не совсем составлен, и в нем найдется место для моих стихов, то на этот случай посылаю Вам несколько стихотворений с просьбой выбрать одно из них (или два), а остальные мне возвратить. Гонорар я желал бы получить в зависимости от длины избранных вещей, за короткие стихотворения, 12—16 стих(ов), по 3 р. за стих, а за более длинные по 2 р. за стих.

С истинным уважением

Федор Тетерников.

P. S. Очень обяжете, если сообщите не очень вдолге, пригодилась ли моя приписка.

2

Бунин — Сологубу

Многоуважаемый Федор Кузьмич,

К величайшему сожалению, не могу воспользоваться ничем из Вашего присыла:¹ уж очень поздно вспомнили Вы обо мне — первый сборник наш весь готов, перегружен стихами² и печатается. Не пришлете ли что-нибудь для *второго*, который предполагаем выпустить в марте? Нет ли у Вас хотя небольшого, но полновесного рассказа? Буду очень благодарен за ответ.

Ваш Ив. Бунин.

Ст. Измалково, Юго-Вост(очной) ж(елезной) д(ороги), село Глотово.
21 дек(абря 19)07.

¹ Среди писем Бунина к Сологубу сохранился конверт, отправленный со ст. Измалково заказной почтой 22 декабря 1907 года (получен 24 декабря); определенно в нем были отосланы обратно тексты стихотворений Сологуба.

² В сборнике 1-м «Земля» (М., 1908; вышел в свет в феврале 1908 года) стихотворный, заключительный, раздел (с. 273—288) состоял из произведений Бунина (перевод: Из «Золотой Легенды» Лонгфелло), А. Блока («Никто не скажет: я безумен...»), С. Городецкого («Березка»), Н. А. Морозова («Когда сижу один я с лампой своей...»), Евг. Тарасова («Больные чуждым нам недугом...»), Г. Чулкова («Осень»), А. М. Федорова («В Греции»). Ссылка на «перегруженность» сборника стихами едва ли правомерна: 15-ти страницам стихотворных текстов в нем предшествуют 270 страниц художественной прозы и драматургии.

3

Сологуб — Бунину

СПб. Гродненский, 11. 29 июля (19)08.

Многоуважаемый Иван Алексеевич,

Несколько времени тому назад Вы были любезны предложить мне прислать что-нибудь для редактируемого Вами сборника Земля. Если в настоящее время вторая книга сборника еще не закончена совсем, то я мог бы предложить Вам мою пьесу «Ванька Ключник и паж Жеан». Объем ее около 2 2/3 печ. листа (107 000 букв). Очень обяжете, если сообщите мне Ваш ответ по возможности не в долгом времени.

С истинным уважением

Федор Тетерников.

4

Бунин — Сологубу

Москва, 3 авг(уста 19)08.

Многоуважаемый Федор Кузьмич!

Сегодня получил от жены из деревни телеграмму, что Вы предлагаете «Земле» пьесу. Будьте добры поскорее выслать мне ее (сегодня же уезжаю из Москвы и

потому адрес такой: *Измалково, Орловск. губ.*). Немедленно прочту и немедленно дам Вам ответ. Будьте добры сообщить, кроме того, Ваши условия. Лист у нас — 40.000 букв.

Уважающий Вас

Ив. Бунин.

5

Сологуб — Бунину

9 августа 1908 г. (Петербург), Гродненский пер. 11, кв. 7.

Многоуважаемый Иван Алексеевич,

Я послал Вам мою пиесу заказною бандеролью 8 августа. Очень извиняюсь за некоторое замедление, — как раз теперь мне пришлось перебираться на другую квартиру, что неизбежно связано с некоторою беспорядочностью в делах. Относительно гонорара, м(ожет) б(ыть), удобнее сговориться, когда будет решено, пригодится ли пиеса для «Земли». Впрочем, я надеюсь, что в этом вопросе мы сойдемся без больших споров.

С истинным уважением

Федор Тетерников.

6

Сологуб — Бунину

(Петербург. Между 12 и 15 августа 1908 года)

Многоуважаемый Иван Алексеевич,

8 августа я послал Вам мою пиесу, а 9-го письмо об ее отправке. Т(ак) к(ак) Вы обещали мне ответить немедленно, то боюсь, не затерялась ли моя драма. Будьте добры черкнуть словечко.

С истинным уважением

Федор Тетерников.

Гродненский пер. 11, кв. 7.

7

Бунин — Сологубу

17 авг(уста 19)08N¹

Многоуважаемый Федор Кузьмич.

При всем моем искреннем желании поскорее увидеть Ваше имя в «Земле», принужден, по долгу и совести, сообщить Вам, что не могу напечатать Вашу драму. Она не в тоне «Земли».² Усердно прошу Вас заменить ее рассказом. Второй наш сборник уже готов. Третий надеемся выпустить в ноябре.³

С истинным уважением

Ив. Бунин.

Адрес мой с 25 авг(уста) — Москва, Столовый пер., д(ом) Муромцева.
Рукопись высылаю.⁴

¹ Так в автографе.

² Драма Сологуба «Ванька Ключник и паж Жеан» впервые опубликована в петербургском журнале «Новые мысли» (1908. № 1. Ноябрь), в 1909 году вышла в Петербурге отдельным изданием.

³ 2-й сборник «Земля» вышел в свет в феврале 1909 года, 3-й — в апреле 1909 года. Задержка с печатанием была отчасти обусловлена внутриздательскими обстоятельствами — привлечением к ближайшему сотрудничеству в сборниках М. П. Арцыбашева и отказом Бунина, в этой связи, от дальнейшей редакторской работы (см.: *Тарасова А. А.* Сборники «Земля». С. 51—52).

⁴ Согласно дате почтового штемпеля на конверте, сохранившемся среди писем Бунина к Сологубу, рукопись драмы была отправлена со ст. Измалково 20 августа 1908 года, получена в Петербурге 22 августа.

8

Сологуб — Бунину

(24 августа 1908 года)¹ СПб. Гродненский пер. 11, кв. 7.

Многоуважаемый Иван Алексеевич,

Очень жалею, что и вторая моя попытка дать Вам что-нибудь для «Земли» оказалась неудачною. Интересно будет посмотреть, удастся ли третья. Рассказ для третьего сборника с удовольствием пришлю. Будьте любезны сообщить, не позже какого срока надо его доставить. Гонорар я желал бы получить 500 р. за лист в 40 000 букв, с прибавлением к этому 250 р. за всю вещь;² если меньше листа, то расчет из 750 р. за лист. Кроме того, я желал бы, чтобы Вы взяли для того же сборника и мое стихотворение.

С истинным уважением

Федор Тетерников.

¹ Датируется по помете Сологуба на предыдущем письме Бунина: «Отв. 24 авг.».

² Слова «прибавлением к этому 250 р. за всю вещь» подчеркнуты карандашом, на полях: «??». Пометы принадлежат Бунину либо представителю «Московского книгоиздательства».

9

Бунин — Сологубу

Многоуважаемый Федор Кузьмич,

благодарю Вас за обещание дать рассказ. Очень хорошо было бы, если бы Вы доставили его не позднее начала октября (адресуйте на меня — Столовый, д(ом) Муромцева). На гонорар в 500 р. за лист издатель¹ согласен, на прибавку в 250 р. и на 750 р. — нет. Если Вас это не удовлетворяет, обратитесь в Контору (Мясницкая, д(ом) Эйбушитц). Я в денежные дела не мешаюсь. Ничего не могу сказать Вам определенного и о стихах.² Очень прошу Вас поверить, что я с удовольствием взял бы их, но не знаю, будут ли у нас стихи: это опять-таки связано с денежными соображениями.

С истинным уважением

Ив. Бунин.

Р. С. Пожалуйста простите за поздний ответ: тянул с ответом относительно гонорара издатель.

6 сент(ября 19)08. (Москва)

¹ Видимо, подразумевается Георгий Густавович Блюменберг, отставной кавалерийский офицер, непосредственно ведавший делами «Московского книгоиздательства» и сборников «Земля»; основатель «Московского книгоиздательства» — его отец, купец, торговец бумагой Густав Алексеевич Блюменберг.

² Стихи Сологуба в сборниках «Земля» не появлялись.

10

Сологуб — Бунину

(11 сентября 1908 года. Петербург)¹ Гродненский пер., 11, кв. 7.

Многоуважаемый Иван Алексеевич,

Рассказ я пришлю в конце сентября. Размер его — 1 1/2—2 листа.² Теперь имею просьбу: если можно, желал бы получить авансом 300—400 р. Буду очень обязан, если Вы найдете возможным это устроить.

С истинным уважением

Федор Тетерников.

¹ Датируется по помете Сологуба на предыдущем письме Бунина: «Отв. 11 сент. ».

² Рассказ «Старый дом» был опубликован в 3-м сборнике «Земля» (М., 1909. С. 163—222) за подписью Федора Сологуба. В «Библиографии сочинений Федора Сологуба» (СПб., 1909. Ч. 1. С. 31) сообщалось, что он написан «в сотрудничестве» с Ан. Н. Чеботаревской.

© Питер Генри (Великобритания)

«ДОРОГОЙ СОБРАТ...»

(КОНСТАНТИН ПАУСТОВСКИЙ И ИВАН БУНИН)

Прямые короткие пути:
Потребна скорбь, потребно время,
Чтобы могло произрасти
На ниву брошенное семя.

Х.-Н. Бялик
(перевод И. Бунина)

Вмешательство политики и политиков в литературный процесс в России, в жизнь русских писателей породило множество гримас.

Близко по времени существовавшие писатели, работавшие одновременно, близкие друг другу эстетически и мировоззренчески, оказывались в представлении читателя как бы писателями разных эпох. Бунин и Паустовский, их судьба, их творчество, внутреннее родство — один из таких примеров.

Английский читатель значительно лучше русского, вернее, советского читателя знал творчество И. А. Бунина, активно переводившегося с 1922 года на английский язык. После присвоения в 1933 году Бунину Нобелевской премии имя его заняло центральное место в списке лучших прозаиков России XX века.

Чем больше росла слава Бунина за рубежом, тем меньше о нем знали в России. Но, быть может, еще более странным следствием политизации всего, что было связано с литературным процессом, можно считать долгое незнание английским читателем одного из значительных, интереснейших художников в русской литературе — К. Г. Паустовского. В советской литературе он уже до войны был признанным авторитетом и мастером, его имя прочно вошло в первые ряды советских прозаиков, а в Англии лишь в 1961 году в сборнике новой русской прозы вышел первый перевод его рассказа «Телеграмма»,¹ заставивший обратить внимание на «новое» в советской литературе имя.

«Новое имя»! Семидесятилетний писатель, один из самых любимых и читаемых в Советской России, к началу 60-х годов выпустивший шеститомное собрание сочинений!

Ну что же, если Паустовский был «новым» для английского читателя, девяти-томное собрание сочинений Бунина, вышедшее в начале 60-х годов в России, предъявляло «нового» Бунина читателю советскому.

Есть много причин и оснований рассматривать имена Бунина и Паустовского рядом, чему, собственно, и посвящено мое сообщение, которое, надеюсь, внесет свой посильный вклад в преодоление искусственного разделения русской литературы по географическим, политическим, идеологическим полкам, поможет восстановлению картины единого литературного процесса в русской национальной культуре трагического XX века.

Мое «открытие» Паустовского в начале 60-х годов как раз совпало с тем периодом в жизни и деятельности писателя, когда в пору «хрущевской оттепели» страстно, энергично и эффективно он прилагал огромные усилия для восстановления в правах гражданства в отечественной литературе Бунина и Цветаевой, Бабеля и Заболоцкого, Олеси и других писателей, так или иначе оболганных и дискредитированных властью и ее, с позволения сказать, литературными агентами.

Итак, пришло время расширить контекст рассмотрения творчества и самого Паустовского.

Начав с перевода и публикации в Англии рассказа «Телеграмма», я все больше и больше втягивался в огромный и своеобразный мир этого писателя, так решительно отличавшегося от множества своих коллег-современников блистательным русским языком, лиризмом, совершенно особенным романтизмом, способностью дистанцироваться от политики.

Уже во время поездки в Москву в 1962 году я вынашивал замысел издания полноценного тома сочинений Паустовского,² чтобы представить наконец в Великобритании достойнейшего писателя современной России.³ Содержание сборника необходимо было согласовать с автором, и я, стремясь, естественно, к встрече с писателем, сначала столкнулся с мифом, окружавшим его имя. «Строг. Замкнут. Неохотно идет на новое знакомство. Недоступен. Неприступен»... Кто-то из моих московских друзей, словно для того, чтобы я сам убедился в реальности мифа, подказал: «Вот его телефон. Позвоните ему». Набирая номер, я готов был к худшему, и хриловатый суровый голос, задавший два-три вопроса, не предвещал ничего хорошего. Но тут же миф о недосыгаемом классике дал трещину, Константин Георгиевич пригласил меня поехать вместе с ним завтра же в Тарусу. Когда на следующий день вечером шофер Константина Георгиевича вез меня обратно в

¹ *Paustovsky Konstantin. The Telegram / Translated by Peter Henry // Winter's Tales 7. Stories from Modern Russia / Edited by C. P. Snow and Pamela Hansforth Johnston. London: Macmillan, 1961. P. 38—67.*

² *Paustovskii Konstantin. Selected Stories / With an Introduction and Notes by Peter Henry. Oxford: Pergamon Press, 1967. XXXVII + 143 p.*

³ О популярности Паустовского в англоязычном мире см. мою статью «Восприятие „Повести о жизни“ К. Г. Паустовского у англичан» (Лит. обозрение. 1992. № 11/12. С. 45—50).

Москву, я уже знал, что не только обаяние прозы, но и огромная внутренняя сила личности писателя надолго свяжут меня с его жизнью и творчеством.

Беря во внимание характеры героев моего сообщения, Бунина и Паустовского, сюжет их отношений, историю внутреннего движения Паустовского к Бунину, можно с уверенностью сказать, что эти отношения могли бы послужить основой художественного произведения. Разумеется, исследователь должен исходить из фактов и придерживаться фактов, но сами свидетельства Паустовского о месте и роли Бунина в его судьбе несут отчасти романтический, художественный характер, несут в себе много неясного, нарочито или случайно недосказанного. В своих статьях, в своей эссеистике Паустовский оставался в первую очередь художником, а не аналитиком, возбуждающим общественное мнение публицистом, а не исследователем. У романтического писателя не было разных перьев для прозы и для журналистики, поэтому, надо думать, первая часть знаменитой статьи «Иван Бунин»⁴ читается как новелла, как художественная миниатюра. Рассказывая о поездке в 1916 году в «святые места», связанные с именем Бунина, Паустовский «забывает» сказать, что в этих «святых местах» в это время жила его любимая, невеста, ставшая впоследствии женой. Я говорю об этом лишь для того, чтобы еще раз напомнить — свидетельство художника не справка и не документ, оно требует осторожного и внимательного подхода. Без трезвого понимания, различения, где сообщается факт, а где нас посвящают в чувство, в переживание, мы можем стать пленниками новой мифологии. Да, только интуиция художника, который когда-нибудь выберет в герои своего сочинения Паустовского и Бунина, поможет проникнуть в их душевные тайники, ставящие исследователей перед множеством загадок.

Когда же для проникновения в «тайники» прибегают к грубым инструментам вроде «отмычки», приходится читать суждения сколь самоуверенные, столь и бездоказательные. «Общность Бунина и Паустовского возникла не на почве идейного единомыслия, близости мировосприятия и позиций», — убежденно заявляют Т. Бонами и А. Шуканов в статье «И. А. Бунин и К. Г. Паустовский»,⁵ и тут же «разъясняют»: «Их близость основана на общности художественного строя произведений, эстетических начал и требований». Даже не верится, что в 70-е годы, когда писалась эта статья, можно было, следуя догматам «марксистской эстетики», «четко разделять» идейное содержание, мировоззрение автора и художественный строй, «эстетические начала и требования». И другие исследователи, например Л. Левицкий и А. Ионов, подчеркивают принадлежность Паустовского к «школе Бунина» именно в описаниях природы. Левицкий: «(...) Паустовскому всегда было созвучно субъективно-лирическое восприятие природы Ивана Бунина»; Ионов: «(...) любовь Паустовского к природе, его поразительное умение постигать и живописать ее состояния (...) дались ему в какой-то мере благодаря его давней любви к Бунину».

Но как же быть с тем, что в разные периоды творчества Паустовский пользовался совершенно различными способами и средствами в живописании той же природы? Как же быть с тем, что сам Паустовский говорил и писал как раз о внутреннем, духовном, а не стилистическом родстве с Буниным? «Тогда, в Ефремове, вошла в меня бунинская Россия и завладела мною надолго».⁶ Тогда — это в 1916 году!

Вот впечатление Паустовского от первого прочтения рассказа Бунина «Илья Пророк» в «холодном апреле 1916 года»: «Каждая подробность, каждая черта этого рассказа (даже «бледные, как саван, овсы») щемила сердце предчувствием

⁴ Паустовский К. Г. Иван Бунин // Тарусские страницы. Калуга, 1961. С. 32.

⁵ Бонами Т. М., Шуканов А. Г. И. А. Бунин и К. Г. Паустовский // Бунинский сборник (материалы научной конференции, посвященной 100-летию со дня рождения И. А. Бунина). Орел, 1974. С. 274—294.

⁶ Паустовский К. Г. Иван Бунин. С. 28.

неизбежной беды, нищенством, сиротью, тяжким уделом тогдашней России. От этой России временами хотелось бежать без оглядки».⁷

Именно Бунин, «бунинская Россия» и волшебство бунинского слова дают возможность Константину Георгиевичу, по его признанию, впервые и до конца, «до последней прожилки», понять, «что такое искусство и какова его вдохновляющая и вечная сила». Это запись 1961 года.

1916—1961, между двумя этими датами вся писательская жизнь!

И после этого говорить о Бунине как об «учителе стилистики» Паустовского, о наставнике в приемах литературной работы?!..

«Не разделяя бунинских идей, замыслов, его горечи и пессимизма, Паустовский находил интересными и поучительными художественные поиски Бунина, который внес свой вклад в словесное искусство»,⁸ — продолжают вновь и вновь защищать Паустовского от «идейной близости» с «белогвардейским» писателем авторы цитированной статьи, хотя после выхода девятитомного Бунина в 60-е годы эти «заботы» исследователей выглядели уже анахронизмом.

И снова — «словесное искусство» отдельно, «бунинские идеи», горькое чувство жизни отдельно.

Кстати сказать, навряд ли зачисление Паустовского в «бунинскую школу» можно считать плодотворным. Бунин сам писал об искусственности и бесплодности зачисления в традицию; вопросы взаимовлияния, близости художников — это вопросы индивидуальной судьбы, а не схемы: «Любить талант, самостоятельность, ум, вкус вовсе не значит держаться каких-то традиций».⁹

Но вот что примечательно. Еще в самом начале своего творчества, восхищаясь мастерством и силой художественного воздействия прозы Бунина, Паустовский вовсе не спешит у него «учиться», по крайней мере прозе.

Убежденный и сознательный последователь романтической школы в значительной части своего творчества, Паустовский демонстрирует блистательное владение всем арсеналом выразительных средств, наработанных романтиками. Язык его сочинений, и не только сочинений, даже частных писем невесте, жене демонстративно литературен. Паустовский, автор романтических сочинений, не дает читателю ни на минуту забыть о том, что литература — это прежде всего искусство слова. Анализируя строй и стиль романтических сочинений, составляющих внушительный массив творчества Паустовского, можно с большим основанием говорить о влиянии поэтических школ символистов, акмеистов, имажинистов, импрессионистов на его язык и образную систему, чем о сознательном стремлении следовать, скажем, традиции классической русской прозы — Пушкина, Лермонтова, Тургенева, Толстого, Чехова и, наконец, Бунина.

Лишь к концу жизни, и в первую очередь в главном своем труде, в «Повести о жизни», Паустовский приходит к тем истинам художественного творчества, которыми Бунин следовал с самого начала своей работы в прозе.

Здесь, быть может, уместно вспомнить слова Гоголя, напоминающие о глубинной внутренней устремленности русской прозы, о генеральном ее течении, прокладывающем дорогу через все изгибы пути: «Вы не знаете того, какой большой крюк нужно сделать, чтобы достигнуть этой простоты. Вы не знаете того, как высоко стоит простота».¹⁰ Не об этом ли самом пишет Паустовский в «Повести о жизни»: «Вымышленный мир захлестывал меня, и я не мог ему противиться. Мои тогдашние писания были больше похожи на живописные и никому не нужные исследования. В них не было цельности, но было много легкости и беспорядочного воображения. <...> Подлинное воображение требовало резкости, четкости, но это удавалось

⁷ Там же.

⁸ Бонами Т. М., Шуканов А. Г. Указ. соч. С. 282.

⁹ Бунин И. А. Собр. соч.: В 9 т. М., 1965. Т. 9. С. 264.

¹⁰ Гоголь Н. В. Письмо А. О. Россету от 15 апреля 1847 года.

мне редко. Большой частью картины эти были расплывчаты. Я в ту пору мало бился над тем, чтобы придать им ясность реальности, и забывал о грубой жизни. (...) Сила и строгость, необходимые прозе, превращались в шербет, в рахат-лукум, в лакомство. Они были очень липкие, эти словесные шербеты. От них трудно было отмыться. Отмывался я от туманной и цветистой прозы с ожесточением, хотя и не всегда удачно». ¹¹

Это признание чрезвычайно существенно в контексте разговора о Бунине и Паустовском. Здесь речь идет о внутреннем сближении, а не о количестве упоминаний, встреч и «благословений». Освобождение из-под власти жизни выдуманной, доверие к жизни подлинной, движение от литературного изыска к простоте — это и есть самое существенное в движении Паустовского к Бунину.

Предлагаемая концепция строится не на цитате, а на осознанной, объявленной и исполненной творческой программе писателя. «В юности я пережил увлечение экзотикой, — пишет Константин Паустовский в предисловии к шеститомному собранию сочинений, начавшему выходить в 1957 году. — Желание необыкновенного преследовало меня много лет (...) Пестрый мир экзотики существовал только в моем воображении (...) Мое состояние можно было определить двумя словами — восхищение и тоска. Восхищение перед воображаемым миром — и тоска из-за невозможности увидеть его (...) С годами я ушел от экзотики, от ее нарядности, пряности, приподнятости и безразличия к простому и незаметному человеку. Но еще долго в моих повестях и рассказах попадались ее застрявшие невзначай золотые нитки». ¹²

Навряд ли Паустовский предполагал, что его восторженный отзыв о «Жизни Арсеньева» в нашем воображении будет с достаточным основанием отнесен к его собственной книге, главной книге прозы — «Повести о жизни»: «Это не автобиография. Это — слиток из всех земных очарований, горестей, размышлений и радостей. Это — удивительный свод событий одной-единственной человеческой жизни, скитаний, стран, городов, морей, но среди этого многообразия земли на первом месте всегда наша Средняя Россия. „Зимой безграничное снежное море, летом — море хлебов, трав и цветов. И вечная тишина этих полей, их загадочное молчание...”». ¹³

И как свидетельство внутреннего родства писателей, поднявшихся на высоты русской прозы, как переключка, своеобразная рифма звучат два фрагмента в «Жизни Арсеньева» и в «Повести о жизни». Было бы натяжкой, я думаю, говорить в данном случае о сознательном подражании.

«В этой книге, — пишет Паустовский о «Жизни Арсеньева» в статье «Иван Бунин», — нельзя уже отличить поэзию от прозы, и многие ее слова ложатся на сердце, как раскаленная печать. Достаточно прочесть несколько слов о матери, чтобы понять, что Бунин нашел для всего, о чем хотел сказать, единственно возможное выражение. Эти строки нельзя читать без душевного потрясения: „В далекой родной земле, одинокая, навеки всем миром забытая, да покоится она в мире и да будет вовеки благословенно ее бесценное имя. Ужели та, чей безглазый череп, чьи серые кости лежат теперь где-то там, в кладбищенской роще захудалого русского города, на дне уже безымянной могилы, ужели это она, которая некогда качала меня на руках?»». ¹⁴

И вот фрагмент из третьей книги «Повести о жизни» о старом кладбище: «На одном из могильных холмов стоял покосившийся крест. И вдруг этот хмурый день, и крест, и оттепель, и галки, что кричали за моей спиной в черном парке, и унавоженная, усыпанная гнилой соломой дорога показались мне давно знакомы-

¹¹ Паустовский К. Повесть о жизни: В 2 т. М.: Современный писатель, 1993. Т. 1. С. 446.

¹² Паустовский К. Г. Собр. соч.: В 6 т. М., 1957. Т. 1. С. 8—9.

¹³ Паустовский К. Г. Иван Бунин. С. 32.

¹⁴ Там же.

ми. От этого ощущения я даже застонал. В такой же точно день и на таком же бугре за селом три года назад была похоронена Леля. Три года, равных, казалось, трем десяткам лет. Там теперь все те же проклятые немцы, та же слякоть и, может быть, даже следа не осталось от ее могилы. Я ни на мгновение не мог себе представить, что под землей лежат ее кости. Я не верил в это. Мне казалось, что она вечно будет лежать такой же, какой мы положили ее в дощатый гроб, — бледной и невыразимо прекрасной, спокойной и юной, с печальной тенью от опущенных ресниц на щеках».¹⁵

Эти переключки, то здесь, то там останавливающие внимание читателя, заставляющие при чтении Паустовского вспоминать прочитанное у Бунина, быть может, материал для отдельного исследования в контексте «Бунин и Паустовский». Сам Константин Георгиевич, мне кажется, совершенно не случайно в статье о Бунине цитирует, приводит фрагмент, имеющий своеобразный аналог в его собственной книге. Может быть, все-таки случайность? Может быть. Но вот еще одна «случайность»: в рассказе уголовного, вора о любви к гимназистке («Ну, — думаю, — пропал! Главное — чистота ее меня убила...») так настойчиво, подчеркнуто присутствует «дыхание», что невольно заставляет нас вспомнить знаменитое, хрестоматийное «Легкое дыхание» Бунина: «Немного мне было надо. Только один воздух с ней вдыхать. Потому что другой воздух для меня будет отравой».¹⁶ И сколько таких «случайностей» рассыпано в тексте Паустовского!

Казалось бы, отношение Паустовского к Бунину достаточно определенно выражено в выступлениях, статьях и письмах Константина Георгиевича, подтверждено свидетельствами современников — Л. Левицкого, Л. Рахманова, Б. Аксенова, например, и в первую очередь сына, Вадима Паустовского, в его обстоятельной биографической статье «Три родины Константина Паустовского».¹⁷

По свидетельству В. Паустовского, его отца роднит с Буниным и отношение к религии, и отношение к Достоевскому, к искусству в целом, любовь к природе, любовь к путешествиям и дальним странам, и даже почерк — «лучшее зеркало характера».

«У каждого крещеного человека есть свой ангел-хранитель, свой защитник на небесах. Именно такое значение обрел Бунин для творческой судьбы Паустовского. Дважды Бунин давал ему свое „благословение“, причем, как следует для писателя, — „в письменном виде“, — пишет Вадим Паустовский.¹⁸

Именно Бунин «все перевернул» в творческой судьбе Паустовского, который до первого «благословения» считал себя поэтом...

Не у порога ли мы нового мифа?

Паустовский считал себя поэтом, но стихов не публиковал, печатал прозу...

В предисловии к шеститомному собранию сочинений, в 1957 году, Паустовский называет двадцать восемь имен замечательных людей, чья жизнь его «всегда интересовала». В этом обширном списке нет имени Ивана Бунина.

Не считая возможным там же, в предисловии, назвать имена всех поэтов, писателей, ученых и художников, которым считал себя «многим обязанным», Паустовский все-таки называет несколько имен, среди них Стендаль и Чехов, но опять же не «ангел-хранитель» и защитник на небесах Иван Бунин.

Возможна ли такая забывчивость? Может быть, опасения цензурного характера наложили печать на уста? Но уже произнесена речь в Литературном музее в Москве на юбилее И. А. Бунина,¹⁹ да и сам юбилей не признание ли начала «реабилитации» отторгнутого от родины писателя?

¹⁵ Паустовский К. Повесть о жизни. Т. 1. С. 453.

¹⁶ Там же. С. 454.

¹⁷ Там же. С. 520—558.

¹⁸ Там же. С. 549.

¹⁹ Иван Бунин. Речь, произнесенная Паустовским на юбилее Бунина в Литературном музее в Москве в 1955 году // Паустовский К. Г. Собр. соч.: В 9 т. М., 1957. Т. 5. С. 618—621.

Однако наибольшее количество вопросов, остающихся по сей день без ответов, связано с первым письменным «благословением» Буниным Паустовского.

В 1917 году К. Г. Паустовский отправил И. А. Бунину шестнадцать стихотворений, с тем чтобы услышать мнение мастера. Вадим Константинович считает почему-то, что отец послал Бунину подборку из 14 стихотворений, хотя в письме к матери Вадима Константиновича, единственном свидетельстве состава подборки, названы 16 стихотворений.²⁰ Получив в открытке от Бунина совет заняться прозой, Паустовский, по свидетельству его сына, «сразу и навсегда последовал этому совету».²¹

Итак, нам известно, что в начале 1917 года К. Паустовский отправил И. А. Бунину свои стихи, нигде не публиковавшиеся, и получил ответ от Бунина, ставший поворотным моментом в его творческом пути.

Но как относился сам Константин Георгиевич к этому эпизоду своей творческой биографии?

В пересказе биографа и издателя сочинений Паустовского Л. Левицкого рассказ об этом историческом событии, переписке с «ангелом-хранителем», выглядит довольно обыденно: «Писал я стихи, писал и решил послать их одному из любимых поэтов («одному из любимых» — но не единственному! — П. Г.). А вот когда набрался нахальства показать стихи, выбрал не Блока, а Бунина. Почему на нем, а не на Блоке остановился? Бог его знает, — наверно, он мне доступнее показался».²²

Здесь можно оборвать цитату и обратить внимание на то, что в немаловажном вопросе о бунинском отзыве о стихах Паустовского биографы и исследователи обходят молчанием первоначальное печатное упоминание об этом факте, и не в пересказе, а в прямом авторском тексте, во 2-й части «Повести о жизни» («Беспокойная юность»). Упоминание это совершенно не вяжется с «канонизированными» версиями: «Тогда же я написал несколько стихотворений и послал их одному крупному поэту. Я не надеялся, что он мне ответит, но он ответил. Я получил от него открытку. На ней крупным почерком было написано: „Вы живете напетым со стороны”. Эта фраза занимала всю открытку».²³

Исследователи и мемуаристы согласны в одном — у Паустовского была удивительно точная память. По свидетельству же сына писателя, Константин Георгиевич получил от Бунина ответную открытку, содержащую несколько фраз: «Стихи безусловно осуждались как подражательные, но был там настойчивый совет серьезно попробовать себя в прозе, данный в таких выражениях: „Думается (...) Ваша настоящая поэзия — в прозе. Именно здесь, если сумеете проявить достаточно упорства, уверен, сможете достичь чего-нибудь значительного...”»²⁴

Если умолчание имени «крупного поэта» в 1954 году, в год подготовки текста к публикации, еще можно понять, то как же можно было умолчать или забыть о бесценных советах переключиться на прозу, за которые в воспоминаниях Л. Левицкого Паустовский будет благодарить «крупного поэта» «по гроб жизни»? В

²⁰ Паустовский К. Собр. соч. : В 9 т. М., 1986. Т. 9. С. 52—53. Сохранился черновик сопроводительного письма, приложенного Паустовским к стихам, отправленным Бунину: «Мн. Ив. Ал. Простите, что, быть может, слишком смело то, что я пишу Вам. Моей давнишней мечтой было послать несколько стихотворений для того, чтобы Вы сказали, что Вы думаете о них. Я буду Вам несказанно благодарен, если Вы найдете время прочесть их и написать мне несколько слов. Я их никому не показывал, нигде не печатался. Я далек от литературной среды, живу жизнью бродячей. Мне бы хотелось, чтобы Вы поверили, как трудно мне было обратиться к Вам из опасения, что Вы сочтете это выступление примером той навязчивости и бесцеремонности, от которой, я думаю, Вам приходится страдать».

²¹ Паустовский В. К. Прививка к географии // Воспоминания о Константине Паустовском. М., 1975. С. 418.

²² Левицкий Л. За десять лет // Там же. С. 370.

²³ Паустовский К. Повесть о жизни. Т. 1. С. 320.

²⁴ Там же. С. 549.

пересказе воспоминаний о потерянной и почти через сорок пять лет найденной открытке с удивительными и ранее забытыми советами и даже оставленным без внимания предложением переписки («Пишите мне и впредь. Ваш И. Бунин», — вспоминал В. К. Паустовский) на веру можно принять лишь слова Константина Георгиевича: «Это было так давно, что иногда сомнение берет, было ли вообще это»!

Нас тоже берет сомнение в связи с первым «благословением» Буниным Паустовского.

Если историческая, судьбоносная открытка, считавшаяся утраченной, сохранившаяся в памяти лишь пятью резкими словами, отыскалась в 1962 году, почему же Вадим Константинович не публикует ее полностью и дословно?

Почему даже цитируемые фрагменты исторического послания Бунина хотя и даются в кавычках, но приводятся Вадимом Константиновичем «по памяти»?

Почему об этом этапном для жизни писателя документе говорится лишь в сноске под страницей?

Легко представить себе, почему открытка с одной фразой нелестного, категорического отзыва потерялась. Зачем хранить такую, прямо скажем, оплеуху, пусть и нанесенную рукой «одного из любимых поэтов». Иное дело — «путевка в жизнь»; ее утрата могла бы вспоминаться Константином Георгиевичем по крайней мере с горечью — вместо этого вполне эпическое рассуждение о делах давно минувших лет...

Но, с другой стороны: «Дим недавно разыскал бунинскую открытку и принес ее мне» — это записано уважаемым мемуаристом со слов Паустовского...²⁵

Знаменателен, однако, тот факт, что Вадим Паустовский, отыскавший открытку, непрестанно удивляется ее загадочности и невероятности и не пишет о своих попытках получить отгадки от отца. Возникает ощущение, что до смерти отца в открытке все было ясно, загадки всплыли потом.

«Загадочным элементом» открытки, не имеющей ни даты, ни места отправления, предлагается считать доброжелательный тон резкого и придиричьего Бунина; удивляется Вадим Константинович искренне — «в его ответе нет и тени раздражения».

«Еще более загадочен уверенный оптимизм Бунина, связанный с советом перейти на прозу», и это при том, что Бунину были известны лишь не понравившиеся стихи молодого поэта, «ничем другим он (Бунин. — П. Г.) не располагал». «Опять загадка, почти мистика», — изумлен В. К. Паустовский.

Действительно, кроме двух крошечных рассказов, по сути эпизодов, опубликованных в провинциальных журналах, прозы Паустовского в публикациях к началу 1917 года не было.

Вот и приходится открывать в Бунине способность «каким-то особым вторым зрением», «как в морской бинокль с фильтрами, позволяющими видеть сквозь мглу», разглядеть за подражательными стихами будущего мастера поэтической прозы.

Остается лишь согласиться с Вадимом Константиновичем — действительно странный прогноз!

А что если сопоставить «ответное послание» Бунина с одной из первых рецензий на первый сборник его стихов, «чисто юношеских и не в меру интимных», как вспоминает сам автор?

По свидетельству Бунина, рецензия в журнале «Артист» (1892. Кн. 2. № 20) «заключала в себе странный упрек в подражании Фету и совет заняться лучше прозой».²⁶

²⁵ Левицкий Л. Указ. соч. С. 370.

²⁶ Бунин И. А. Собр. соч.: В 9 т. Т. 9. С. 261.

Вот это сходство, почти буквальное, запомнившейся рецензии на стихи (займитесь-ка прозой!) и повторения этого ответа на открытке к неведомому автору, не обнаружившему самостоятельного поэтического дарования, хотя и недоказуемо, но позволяет устранить загадки, странности и не прибегать к ссылкам на мистические прозрения.

Вот такой ответ-отписка, перефразирующий адресованный когда-то ему самому «деликатный» совет оставить поэзию в покое, вполне в характере человека резкого и придиричвого, ревниво относившегося к творчеству даже весьма именитых авторов.

И если уж говорить, нет, не о мистике, а об иронии истории, иногда преподносящей самые неожиданные совпадения, то оба раза случайно брошенные слова (займитесь прозой!) оказались пророческими. И точно так же, как сам Бунин, не считал для себя судьбоносной, перевернувшей жизнь случайную реплику в случайной рецензии, быть может, не следует, преуменьшая энергию внутреннего саморазвития Паустовского-художника, преувеличивать значение отклика Бунина на его стихи.

Крупный; большой художник, а именно таким предстает перед нами Паустовский, не может менять жизнь, приверженность жанру по указанию извне, даже если оно исходит от признанного авторитета.

Разумеется, сам выбор Бунина в качестве эксперта и судьи своих поэтических опытов говорит о том, как высоко ставил Паустовский авторитет Бунина. Но навряд ли он почитал его, как предлагается считать, как бы «ангелом-хранителем», покровителем в небесах.

Последовавшие затем личные встречи Паустовского с Буниным дают все основания считать, что Паустовский, высоко чтя Бунина, не был его коленопреклоненным почитателем.

Вскоре, буквально через несколько дней после того, как 16 стихотворений были отправлены Бунину, Паустовский пишет жене 12 февраля 1917 года про лекцию «о русском писателе»; программа украшена именами знаменитостей: «Читает Бунин, участвует Шмелев, Серафимович, Ал. Толстой, Телешев, Сумбатов, и еще». ²⁷

Описание этого вечера яркое, колоритное, ироническое; Паустовский видит Бунина, с удовольствием отделяет его и Шмелева от остальных, но даже не вспоминает о том, что вручил Бунину свою судьбу.

На другой день в письме жене Паустовский подробно рассказывает об этом вечере: «(...) Анна Ахматова прострелила меня своими египетскими глазами. Сиял лысиной и золотом зубов Серафимович с ужасающим, корявым лицом Квазимодо и хмельными глазами, по-английски строг, изыскан и стар был Бунин с глухим голосом и легким хохлацким акцентом. (...) Маленький неуклюжий старичок с крашеной бородой и блеклыми глазами все потирал руки и что-то тихо говорил голосом Марии Александровны. Это Короленко. И просто одетый, суровый, измученный, с презрительной складкой у губ и умным квадратным лицом Шмелев — самый молодой, резкий и отчеканенный. (...) Шайка репортеров и газетчиков, — сварливый, глупый, завистливый народ, щеголяющий дешевым цинизмом. Как сказал Потемкин — в публике было „электрическое“ настроение. Много шумели. Но почему-то все это показалось мне отжившим, старым, не волнующим. Для меня были только двое — Бунин и Шмелев. Бунин, спокойный, тонкий, задушевный, — чеканил стихи и волновал. У него редкие тонкие руки». ²⁸

В этой записи обращает на себя внимание независимый, самоуверенный, насмешливый тон еще никак себя не заявившего начинающего литератора по отно-

²⁷ Паустовский К. Собр. соч.: В 9 т. М., 1986. Т. 9. С. 52.

²⁸ Там же.

шению к корифеям отечественной литературы: «Ахматова прострелила меня своими египетскими глазами», «сиял лысиной и золотом зубов Серафимович», Короленко — «маленький неуклюжий старичок с крашеной бородой»... Но самый смешной портрет (шарж?) — это Бунин: по-английски строгий, изысканный джентльмен... с легким хохлацким акцентом — впечатляющая зарисовка! Так мог писать, видеть, чувствовать только человек абсолютно внутренне независимый, свободный, не творящий себе кумиров.

Дату еще одной встречи с Буниным, встречи в Одессе, Паустовский не указывает, но встреча эта произошла уже после того, как был получен отзыв на посланные стихи.

Могло ли все произойти так, как описал этот мимолетный эпизод Паустовский, если бы в его памяти сохранились не пять уничтожающих слов, а «благословение», да еще и с предложением переписки: «Пишите мне и впредь. Ваш И. Бунин»?

Надо думать, году в 1919-м, в Одессе, в редакцию газеты, где Паустовский работал корректором, вошел «его Бунин». Вот как эта сцена предстает в последней главе третьей книги «Повести о жизни» («Последняя шрапнель»): «Однажды к нам в редакцию пришел Бунин. Он был обеспокоен и хотел узнать, что происходит на фронте. Стоя в дверях, он долго стаскивал с правой руки перчатку. На улице шел холодный дождь, кожаная перчатка промокла и прилипла к руке.

Наконец он стянул перчатку, мельком осмотрел серыми спокойными глазами дымную комнату, где мы сидели, и сказал:

— Да, у вас небогато.

Мы почему-то смутились, а Назаров ответил:

— Какое уж тут богатство, Иван Алексеевич. На ладан дышим.

Бунин взял стул и подсел к столику Назарова.

— Кстати, — сказал он, — вы не знаете, откуда взялось это выражение — „дышать на ладан“?

— Нет, не знаю.

— В общем — конец! — сказал Бунин и помолчал. — Дождь, холод, мрак, а на душе спокойно. Вернее, пусто. Похоже на смерть.

— Вы загрустили, Иван Алексеевич, — осторожно сказал Назаров.

— Да нет, — ответил Бунин, — просто неуютно стало на этом свете. Даже море пахнет ржавым железом.

Он встал и ушел в кабинет редактора».²⁹

Что же произошло? Почему же Бунин не услышал от благодарного корректора слов признательности за бесценный совет, если сын писателя свидетельствует: «Насколько я знаю, отец сразу и навсегда последовал этому совету».

Объяснение своему оцепенению (невежливости?), данное Паустовским в «Повести о жизни», звучит малоубедительно: «Уже в то время Бунин был для меня классиком. Я знал наизусть многие его стихи и даже отдельные отрывки из прозы. Но выше всего по горечи, по страданию и безошибочному языку я считал маленький рассказ — всего в две-три страницы — под названием „Илья-пророк“. Поэтому сейчас я боялся сказать при нем хотя бы слово. Мне было просто страшно. Я опустил голову, слушая его глухой голос, и только изредка взглядывал на него, боясь встретиться с ним глазами».³⁰

Не остается места для догадок, недоумений и объяснений «необъяснимого» страха, охватившего вдруг молодого писателя, насмешливого свидетеля не только литературных баталий, но и побывавшего на русско-германском фронте, если признать исчерпывающим резкий, почти грубый и категорический отзыв Бунина на стихи Паустовского. Естественно, человеку, получившему такую «отповедь»:

²⁹ Паустовский К. Повесть о жизни. Т. 1. С. 516.

³⁰ Там же. С. 517.

«Вы живете напетым со стороны» (даже не пишете, а живете!), навряд ли могло захотеться напоминать еще раз о себе, да еще сидя за корректорским столом, а не в собрании литераторов. И боязнь «встретиться с ним глазами», и боязнь «сказать при нем хотя бы слово» — все становится логичным, понятным и легкообъяснимым.

Конечно, есть очарование библейской гармонии в строгой преемственности литературной благодати: Державин благословил Пушкина, Пушкин благословил Гоголя... Белинский благословил Достоевского... Бунин — Паустовского. Однако реальный процесс формирования духовного единства национальной литературы куда сложнее, чем ритуальное и все объясняющее «миропомазание». Это духовное родство дается как результат работы, страдания и сострадания своему народу, своему отечеству. Это движение от литературного изыска, от литературной игры к глубокому осознанию места искусства, места литературы в своей жизни и в жизни нации.

Как мне представляется, подлинная история отношений Паустовского и Бунина намного значительнее и художественнее мифа.

От резкоотрицательной, почти пренебрежительной реплики в 1917 году к восторженному отклику в 1947-м! Письмо адресовано Паустовскому и хранится в его литературном архиве: «Дорогой собрат, я прочел Ваш рассказ „Корчма на Брагинке” и хочу Вам сказать о той редкой радости, которую испытал я: если исключить последнюю фразу этого рассказа («под занавес»), он принадлежит к наилучшим рассказам русской литературы. Привет, всего доброго! 15.IX.47. Ив. Бунин».³¹

Какое великолепное, дружеское, как объятие, обращение — «Дорогой собрат...»

Нужно было, как говорил Гоголь, сделать «большой крюк», чтобы добиться той мудрой простоты, что «высоко стоит».

И вот здесь, на этой высоте, встретились и братски обнялись два художника, разведенных жизнью, историей, политикой и соединенных, породненных талантом и преданным, бескомпромиссным служением русской литературе, русскому слову.

³¹ Лит. наследство. 1973. Т. 84. Кн. 1. С. 637.

© Т. М. Двинятина

СПЕЦИФИКА ПРОЗАИЧЕСКОГО В ПОЭЗИИ И. А. БУНИНА

В долгой истории споров о поэзии И. А. Бунина особое место принадлежит полемике, развернувшейся в 1929 году с выходом в свет «Избранных стихов». Наряду с хвалебными отзывами В. Набокова, В. Ходасевича, Н. Тэффи, Ф. Степуна, К. Зайцева, М. Алданова, А. Федорова, обращает на себя внимание и позиция критиков пражского журнала «Воля России» А. Эйснера и В. Лебедева, отказывавших Бунину в самом праве называться поэтом.

Статья Эйснера так и была озаглавлена: «Прозаические стихи». Она представляла собой чрезвычайно жесткий, но — надо отметить — подробный и аргументированный разбор бунинских стихотворений. Последовательно рассмотрев все формальные черты поэзии Бунина (размер, ритмику, рифму, лексику и т. д.), автор статьи пришел к выводу, что «поэзия в своих формах глубоко чужда и недоступна» Бунину. Но это только одна сторона дела. «(...)Если в отношении формы, — пишет Эйснер, — Бунин характеризуется отрицательно — как не поэт, то в отношении содержания он характеризуется положительно — как прозаик. (...) Он совершенно

не знает, что такое поэтическая тема, он совершенно не подозревает, что у поэзии есть какое-то свое содержание, отличное от содержания прозаической литературы, так же как и философии».¹

В более умеренном и смягченном виде положения этой скандальной статьи, вызвавшей негодование у самого Бунина² и полемику в печати,³ можно встретить в целом ряде многочисленных рецензий на по сути итоговый для Бунина-поэта сборник «Избранных стихов». Так, например, скрывшийся за инициалами А. Л. критик варшавской газеты «За свободу!» писал: «Бунин — поэт несомненный. Поэт-лирик. Но есть в его стихах свойства, которые лишают их чар и власти лирики. (...) Они не трогают, они не волнуют, они не вызывают никакого живого чувства, они... не нужны».⁴

В позднейших исследованиях вопрос о «прозаических» стихах и «поэтической» прозе Бунина обсуждался неоднократно,⁵ однако внимание каждый раз обращалось главным образом на динамику поэтического и прозаического, взаимовлияние субъективного и объективного начал в творчестве писателя-поэта. Мы же попытаемся объяснить, что именно обуславливает «прозаичность» бунинских стихов, какие структурные компоненты работают на создание эффекта «непоэтичности».

В одной из самых известных филологических работ, трактующих соотношение поэтического и прозаического методов и их взаимопроникновение, — «Заметки о прозе поэта Пастернака» Р. О. Якобсона — поэзия последовательно связывается с метафорической организацией текста, а проза — с метонимической. Почти формульно та же мысль высказана в более поздней статье Якобсона «Два аспекта языка и два типа афатических нарушений»: «Принцип сходства лежит в основе поэзии; метрический параллелизм строк или звуковая эквивалентность рифмующихся слов подсказывает вопрос о семантическом подобии или контрасте (...) Проза, наоборот, движима главным образом смежностью. Тем самым метафора для поэзии и метонимия для прозы — это пути наименьшего сопротивления для этих областей словесного искусства (...)»⁶

Бунина-поэта невозможно упрекнуть в пренебрежении метафорой и метафорическими тропами вообще. Так, в стихотворении «Спор» (1909) читаем:

Палуба ходит, скользит, парус сияет, как снег,
Пляшут зеленые волны — и пьяная цепь рулевая,
Скрежеща, вдоль бортов, ползает ржавой змеей.⁷

Здесь изобилие тропов, основанных на переносе по сходству: сравнение (*парус*

¹ Эйснер А. Прозаические стихи // Воля России. 1929. XII. С. 85.

² См., в частности, экземпляр этой статьи с экспрессивными пометами Бунина: РГАЛИ. Ф. 44. Оп. 2. № 150.

³ Сирин В. [Набоков В. В.] На красных лапках // Руль. 1930. 29 янв. № 2789. Статья В. Лебедева «О красных лапках, дедушкиных портретах и голом короле» (Воля России. 1930. VII—VIII. С. 655—661) была написана с близких Эйснеру позиций и являлась ответом Набокову.

⁴ За свободу! 1929. № 149.

⁵ См., например: Полоцкая Э. А. Взаимопроникновение поэзии и прозы у раннего Бунина // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1970. Вып. 5. Т. 29. С. 412—418; Денисова Э. И. «Прозаические стихи» и «поэтическая проза» (к спорам о поэзии И. А. Бунина) // Учен. зап. Московск. гос. пед. ин-та. 1972. Т. 485. С. 22—39; Васильева Л. А. Лирическое и эпическое в творчестве И. А. Бунина (соотношение и взаимодействие). Автореф. канд. дис. М., 1979; Краснянский В. В. О соотношении поэтического и прозаического слова (эпитет И. Бунина) // Проблемы структурной лингвистики. 1979. М., 1981. С. 244—253; Смирнова Л. А. Грани взаимодействия поэзии и прозы И. А. Бунина // Развитие лирической поэзии и ее взаимодействие с прозой в русской литературе конца XIX—начала XX века. М., 1988. С. 103—115; и др.

⁶ В кн.: Теория метафоры. М., 1990. С. 130.

⁷ Бунин И. А. Собр. соч.: В 9 т. М., 1965. Т. 1. С. 325. Далее ссылки на этот том даются в тексте.

как снег), метафорическое употребление глагола (*волны пляшут*), к тому же в плане олицетворения, и прилагательного (*пьяная цепь*) с тем же семантическим оттенком, а также творительный падеж уподобления (*цепь ползает змеей*).⁸

Но самый принцип комбинирования элементов остается чисто метонимическим, т. е. по смежности: *палуба — парус — волны — рулевая цепь — борты*. По словам Якобсона, «повествование движется от предмета к предмету, по соседству ли, в причинном или пространственно-временном порядке (...) Элементарная форма ассоциаций по смежности — захват ближайшего предмета».⁹

У Бунина есть своя система излюбленных эпитетов, уподоблений, материала для метафор. Ее первый главный принцип — утонченная зоркость взгляда, прихотливая точность сравнений. Тот мир видимый, который столько раз отмечали в поэзии Бунина рецензенты, «стереоскопическая сверхрельефность описаний» (Ф. Степун) создаются многочисленными указаниями на цвет, форму и взаимное расположение описываемых реалий. Цвету принадлежит особая роль. Ставка на зрительность образов оборачивается живописностью, изобразительностью стиха, созданием законченной картины.

Из окна

Ветви кедра — вышивки зеленым
 Темным плюшем, свежим и густым,
 А за плюшем кедра, за балконом —
 Сад прозрачный, легкий, точно дым.
 Яблони и сизые дорожки,
 Изумрудно-яркая трава,
 На березах — серые сережки
 И ветвей плакучих кружева,
 А на кленах — дымчато-сквозная
 С золотыми мушками вуаль,
 А за ней — долинная, лесная,
 Голубая, тающая даль.

(С. 237)

Стремление указать точный оттенок и фактуру цвета приводит Бунина к созданию многочисленных, в том числе составных эпитетов цвета. Так, в процитированном стихотворении плюш — *зеленый, темный, свежий, густой*, сад — *прозрачный, легкий, точно дым*, трава — *изумрудно-яркая*, вуаль на кленах — *дымчато-сквозная*. В других текстах находим составные эпитеты *лилово-золотой* (С. 318), *красно-серый* (С. 254), *крово-черный* (С. 322), *буро-красноватые* (С. 340), *жемчужно-сер* (С. 351). Последний пример заслуживает того, чтобы привести строфу полностью:

Стамбул жемчужно-сер вдали,
 От дыма сизо на Босфоре,
 В дыму выходят корабли
 В седое Мраморное море.

Чтобы передать сложную картину переливающихся полутонов (так называемый импрессионизм Бунина), поэт трижды обращается к лексическому полю «серый цвет» (*жемчужно-сер, сизо, седое*), дважды упоминает дым. При этом присталь-

⁸ Применительно к подобным случаям в поэзии А. А. Ахматовой В. В. Виноградов писал, что в них мы «имеем дело не с чисто словесными метафорами, а с отголосками „мифологического мышления“» (*Виноградов В. В. Поэтика русской литературы*. М., 1976. С. 411 — 412).

⁹ Якобсон Р. Заметки о прозе поэта Пастернака // Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987. С. 329 — 330.

ность цветового зрения и мастерская разработка синонимического ряда позволяют ни разу не назвать сам серый цвет впрямую.¹⁰

Составной эпитет способен создавать устойчивое сцепление двух образов. В стихотворении «Псковский бор» (1912) ягоды можжевельника *туманно-сини* (С. 341). В написанном спустя два дня стихотворении «Ночь зимняя мутна и холодна...» — *снег меж кустов туманно-голубой* (С. 343). *Туманно-голубым* назван и океан еще в стихотворении «На маяке» (1903—1904. С. 204). Сочетание *тумана* и *синевы* может напомнить символистов, но там они служили бы возрастаную в тексте неопределенности, принципиальной неоднозначности. У Бунина же наоборот: *туманно-синий* — это не «неопределенно-синий», а как раз «определенно-синий». Затем сочетание *тумана* и *синевы-голубизны* повторится в стихах «Холодная весна», «После обеда», «К вечеру море шумней и мутней...», а в стихотворении «Засуха в раю» (1915) говорится о *лазоровом тумане* неба (С. 375), т. е. теряется форма составного эпитета, но сохраняется единство двух образов.

Второй принцип — устойчивость эпитетов и метафор у Бунина¹¹ — также виден на этом примере. Для ягод, снега и неба оказываются применимы весьма сходные выражения. Другой пример. Слеза возлюбленной *бледна, как бирюза* («Прощание». С. 326), потому что глаза — голубые. Сравнение поддержано рифмой *сле-за* — *бирюза* и третьей потенциальной рифмой — *глаза*. В «Песне» (С. 326) рифмуются уже *глаза* и *бирюза*, но бирюза — метафора не глаз и не слезы, а синего льна.

Драгоценным камням вообще принадлежит в сравнениях и метафорах Бунина особая роль. Они рассыпаны по его стихотворениям в колоссальном количестве, и нередко метафорический план текста становится настоящим каталогом самоцветов:

Все море — как жемчужное зеркало,
(...) светит жидкий изумруд,
А там, вдали — и жемчуг и опалы
По золотистым яхонтам текут.
(С. 214)

И из хронологически близкого стихотворения:

И самоцветы небес: янтарно-зеленый Юпитер,
Сириус, дерзкий сапфир, синим горящий огнем,
Альдебарана рубин, алмазную цепь Ориона (...)
(С. 215)

¹⁰ Пристрастие Бунина к составным эпитетам цвета сближает его с Державиным, другим крупнейшим «прозаическим» русским поэтом. О «семантической игре изысканными цвето-обозначениями» у Державина в свете ее связи с левополушарным «цветовым» сознанием писал Ю. М. Лотман; цель этой игры — «создать в (...) воображении тот вещный мир, ощущения от которого (...) так убедительно и детализированно передает стихами» поэт (Лотман Ю. М. Асимметрия и диалог // Лотман Ю. М. Избр. статьи: В 3 т. Таллин, 1992. Т. 1. С. 49). Там же обращено внимание на «Оду в громко-нежно-нелепо-новом вкусе» П. П. Сумарокова, пародирующую державинское направление в поэзии:

Жемчужно-клюковно-пожарна
Выходит из-за гор заря;
Из кубка пламенно-янтарна
Брусничный морс льет на моря (...)

При всем пародийном звучании этих строк совпадение с Буниным едва ли не поразительно, что дополнительно уводит нас к теме близости Бунина к оде XVIII века и рассуждениям о рассудочной риторической струе в бунинском метафоризме.

¹¹ Об устойчивости тропических конструкций у Бунина и их вариативности (как своего рода компенсаторном механизме) см.: Кожевникова Н. А. О тропах в поэзии И. А. Бунина // Литературный текст: проблемы и методы исследования. Калинин, 1987. С. 68—78.

Этой последовательной метафоричности отдельных элементов текста, в которой прихотливо сочетается индивидуальное и традиционное, четкость авторского зренья и условная поэтичность, противостоит принцип метонимических ассоциаций в композиции целого стихотворения. Этот принцип становится текстообразующим, например в приведенном выше стихотворении «Из окна». Взгляд последовательно перемещается в соответствии с пространственной смежностью предметов и выдерживаемым в целом направлением этого взгляда от ближайшего к более дальнему, от переднего плана к заднему: окно (в заглавии), балкон, кедр и его ветви; сад, его дорожки, трава и деревья; даль за садом.

«Захват ближайшего предмета» приводит пейзаж, как и любое описание вообще, к принципу композиции как метонимического каталога. Эта тенденция описания к последовательному перечислению была осознана многими русскими поэтами задолго до Бунина. Такова 38-я строфа 7-й главы «Евгения Онегина»:

Мелькают мимо будки, бабы,
Мальчишки, лавки, фонари,
Дворцы, сады, монастыри (...)

Так же построено «Шепот, робкое дыханье...» и другие безглагольные стихотворения А. Фета.¹²

Бунин, как правило, далек от обнажения принципа каталога. Стремление к динамическому пейзажу делает глагол обязательным и очень важным элементом его поэзии. Но общий смысл описания через называние и характеристику смежных элементов становится в бунинской поэзии господствующим. Вот схематическое изложение начала знаменитого «Листопада»: *лес — поляна — березы — лазурь — елочки — клены — листва — небо — лес — дуб — сосна — солнце — лето — осень — поляна — паутина — мотылек* и т. д. Взгляд то расширяется до всего ландшафта, то суживается до мелкой детали, чередуются упоминания леса и неба, постоянно вводятся метафорические тропы (*лес точно терем, березы блестя резьбой, елочки как вышки, просветы что оконца, Осень вдовой* и т. д. — С. 120).

Все это не позволяет тексту стать однообразным каталогом. Но общий композиционный принцип был расслышан литературными оппонентами Бунина и заклеяны ими как «описательство».¹³

Судя по поэтической практике модернистов, они предполагали, что к концу XIX — началу XX века русский поэтический пейзаж утратил свою художественную мощь: природа мифологизируется, космологизируется, урбанизируется, абстрагируется до стихий, иными словами, различными способами теряет свою ландшафтную приуроченность, которая и является определяющим признаком пейзажного стихотворения. На протяжении всего XIX века за пейзажем предполагалась такая семантика, что хорошее пейзажное стихотворение было самоценным, культурный контекст мог наполнять пейзаж любым под-текстом: психологическим, нацио-

¹² См.: *Гаспаров М. Л.* Фет безглагольный (композиция пространства, чувства и слова) // *Гаспаров М. Л.* Избр. статьи. М., 1995. С. 139—149. Отметим, кстати, использование Бунинным образных и метрических реминисценций из безглагольного стихотворения Фета «Чудная картина...», например в стихотворении «Ночь и даль седая...» (1896): «Метеор зажжется, Озаряя снег... Шорох пронесется — Зверя легкий бег...» (С. 102) (ср. у Фета: «Свет небес высоких, и Блестящий снег, И саней далеких Одинокий бег»), в стихотворении «Вечерний жук» (1916): «На лиловом небе Желтая луна (...) Лишь луна да небо Да бледнее льна Зреющего хлеба Мертвая страна» (С. 412—413) (у Фета: «Белая равнина, Полная луна»).

¹³ «Нельзя же писательство превращать в описательство!» — восклицал К. Чуковский, негодуя на Бунина за «инвентаризацию красок и образов» в ущерб лирическому самораскрытию поэта (*Чуковский К.* Ранний Бунин (1914) // *Вопросы литературы.* 1968. № 5. С. 85). «Описательство» было важным элементом литературной позиции Бунина — см. показательнейшую реплику З. Гиппиус: «Писатель должен учить, а вы даете лишь картину» (Устами Буниных: *Дневники Ивана Алексеевича и Веры Николаевны* и другие архивные материалы: В 3 т. / Под ред. М. Грин. Франкфурт-на-Майне, 1981. Т. 2. С. 24).

нальным, философским, даже социальным. Тем более это относится к стихотворениям, где пейзаж был хотя бы отчасти истолкован в том или ином смысле, — не теряя самоценности, он служил мощным фундаментом для любой интерпретации.

Бунин — классик-завершитель традиции, по мнению одних, эпигон традиции, с точки зрения других, — продолжает строить свои стихи, как если бы все оставалось по-прежнему: только пейзаж или пейзаж плюс некоторое толкование, чаще всего, естественно, психологическое: происходит «интериоризация» (М. Л. Гаспаров), переход (точнее, перевод) внешнего пространства во внутреннее. Но в новом культурном контексте только пейзаж и воспринимается как «только пейзаж», и выражение «поэт природы» может употребляться в подчеркнуто ограничительном значении. Лишь значительные смысловые преобразования в структуре пейзажного стихотворения вновь выдвинули его в первый ряд поэзии у Есенина, с одной стороны, или Пастернака — с другой.

Принцип метонимической композиции характерен и для историко-культурных, и для бытовых стихотворений Бунина.

Если кратко определить бунинскую поэзию *sub specie* языка, то соотношение будет параллельным описанному.

Поэтическая лексика Бунина, как правило, относится к основному пласту языка, но значительна также роль книжной и условно-поэтической лексики. Некоторое количество бытовой лексики и народно-диалектных слов в начале XX века уже не могло произвести впечатление прозаического языка.¹⁴ Многочисленные экзотизмы, в том числе личные имена, в восточных стихах Бунина были созвучны и символистам, и Гумилеву, и Хлебникову (для Бунина в становлении этого приема нельзя приуменьшить роль работы над переводом «Песни о Гайавате»¹⁵).

Гораздо более прозаичен синтаксис Бунина. Во-первых, он насыщен конструкциями, характерными для разговорной речи:

Восемь лет в Венеции я не был...
 Всякий раз, когда вокзал минуешь
 И на пристань выйдешь, удивляет
 Тишина Венеции, пьянеешь
 От морского воздуха каналов.

(С. 360)

Причем эта разговорность синтаксиса почти никогда не мотивирована никаким сказом, никакой чужой речью, никакой стилизацией.

Во-вторых, соотношение синтаксиса и ритма. Для поэзии Бунина типичны все признаки синтаксической асимметрии, характеризующей так называемую говорную интонацию стиха: внутристиховые паузы, переносы, несоотносимая длина предложений. Показательно, что говорная интонация, как отмечал Б. М. Эйхенбаум, «входит в общую систему приемов, свойственных лирике такого типа, как художественный прозаизм (...) развитием этой лирики обычно подготавливается переход к расцвету прозы».¹⁶ Синтаксический параллелизм, напротив, редок, как и симметричная композиция строфы.

¹⁴ В этой связи примечательна кратчайшая пародия В. В. Набокова в «Других берегах», относящаяся, правда, к прозе Бунина, но вполне применимая и к его поэзии, — в ней представлены все названные стилистические пласты бунинской лексики: «(...) а теперь поздно, и герой выходит в очередной сад, и польщают зарницы, а потом едет на станцию, и звезды грозно и дивно горят на гробовом бархате, и чем-то горьковатым пахнет с полей, и в бесконечно отзвучивом отдалении нашей молодости опевают ночь петухи» (Набоков В. В. Собр. соч.: В 4 т. М., 1990. Т. 4. С. 288). Последние слова — дословная цитата из бунинского рассказа «Петухи».

¹⁵ См. обэтом, например: Шаламов В. Работа Бунина над переводом «Песни о Гайавате» // Вопросы литературы. 1963. № 1. С. 153—158.

¹⁶ Эйхенбаум Б. М. Мелодика русского лирического стиха // Эйхенбаум Б. М. О поэзии. Л., 1969. С. 331. О перечисленных составляющих говорной интонации (на примере поэзии

В-третьих, у Бунина редки и такие несинтаксические способы создания единства текста, как различные формы повторов. Тексты со звуковыми повторами — скорее исключение, так же как и с обнаженными грамматическими повторами. Лексический повтор встречается несколько чаще; обычно он или мотивирован тематически, или принадлежит закономерностям экспрессивного синтаксиса (например, «Туманно утро красное, туманно» (С. 377): здесь повтор выступает в той эмфатической, усиливающей функции, в которой он был типичен для поэзии XIX века и которая стала едва ли не периферийной в начале XX века).

Если на заре символизма В. Соловьев издевался над строками В. Хриstopoпуло:

Над темной равниной,
Равниною темной,
Нескромной картиной,
Картиной нескромной (...)¹⁷

то к его закату подобный повтор дают совершенные строки А. Блока:

Донна Анна в смертный час твой встанет,
Анна встанет в смертный час.

Бунин оказывается вне этого пиршества повторов. Его стихотворение «Песня» («Я — простая девка на баштане...») полностью построено на говорной интонации, вовсе лишено лексических повторов и, по крайней мере с точки зрения формы, никак не оправдывает своего «музыкального» названия. Бунину чужды и такие синтаксические формы повтора, как анафора, эпифора, анадиплосис (стык), и такие композиционные, как рефрен, кольцевая композиция и т. п. Речь, конечно, идет о повторах внутри одного текста — лейтмотивы в контексте всей поэзии Бунина многочисленны и имеют важное значение.

Может быть, применительно к Бунину нужно говорить о скудости поэтической формы? Но это не так. Его ритмика и строфика разнообразны, рифма не новаторская, но точная и подчас богатая. Точнее было бы сказать, что Бунин решительно не хочет признавать за поэтической формой смыслового значения.

И здесь он решительно расходится с общей поэтической тенденцией семантизации формы, наделения плана выражения правами плана содержания, влияния низших языковых уровней на высшие. Поэзии Бунина как бы недостает «святого бормотанья».

Итак, специфика прозаического в поэзии Бунина связана не с отдельными элементами поэтического текста, не с лексемами и образами, а с принципами их комбинации, т. е. с синтаксисом и композицией.

Однако прозаический элемент в поэзии Бунина можно определить еще с одной стороны.

В бунинской лирике частым средством создания поэтичности становится некий сдвиг звучания по линии «интимное—публичное». Стихотворному тексту, в понимании поэта, должна быть свойственна или подчеркнутая интимность, или подчеркнутая публичность. Отсюда, с одной стороны, дневниковый характер многих бунинских стихотворений, жанр мгновенной зарисовки, исповедального отрывка.

С другой стороны, для многих стихотворений Бунина, особенно историко-куль-

Пушкина) см.: Холшевников В. Е. Типы интонации русского классического стиха // Слово и образ. М., 1964. С. 137—141, 146. Наличие этих черт в поэзии Бунина встречало сочувственное понимание со стороны современных ему критиков. Так, Ю. Айхенвальд писал: «Бунин часто ломает строку посередине, кончает предложение там, где не кончился стих; но зато в результате получается нечто естественное и живое, и органическая цельность нашего языка не приносится в жертву версификации» (Айхенвальд Ю. Иван Бунин // Айхенвальд Ю. Силуэты русских писателей. М., 1910. Вып. III. С. 113).

¹⁷ Соловьев В. С. Русские символисты // Соловьев В. С. Философия искусства и литературная критика. М., 1991. С. 514—515.

турных, характерны черты риторической организации. Причем им свойствен не столько риторический синтаксис — периоды, параллелизмы, повторы и созвучия, — все то, что держит в единстве звучащую речь, — сколько такие приемы и фигуры, которые основаны на риторической ситуации: речь к аудитории. Это всевозможные обращения, вопросы, восклицания:

И нет у нас иного достоянья!
 Умейте же беречь,
 Хоть в меру сил, в дни злобы и страданья,
 Наш дар бессмертный — речь.

(С. 369)

Подобным советом-максимой или афоризмом часто заканчивается бунинское стихотворение.

Вообще, риторическому 2-му лицу, обозначающему определенного, неопределенного или обобщенного адресата, принадлежит в поэзии Бунина особая роль. «Ты» может обозначать мифологического персонажа, к которому обращается другой персонаж («Ра-Озирис, владыка дня и света, Хвала тебе! Я, бог пустыни, Сет» — С. 217), героиню любовного стихотворения («Беру твою руку и долго смотрю на нее, Ты в сладкой истоме глаза поднимаешь несмело» — С. 108), идеального собеседника («Стань, прислонись к сосне: Сквозь грозный шум ты слышишь ли их нежность?» — С. 290), условного собеседника («Где вы, хаджи? Где ваши дромадеры?» — С. 282), адресата поучения («Не будь ослом, который носит книги Лишь потому, что их велят нести» — С. 295; «Не будь хамелеоном, Что по стене мелькает вверх и вниз» — С. 350) и мн. др.

Возможно, 2-е лицо было для Бунина одной из ярких грамматических примет поэзии, в противоположность прозе, где возможны главным образом 1-е и 3-е. Обычно с лирикой связывают 1-е лицо, которого тоже немало в поэзии Бунина, но оно — именно в исповедальной, лирической функции — господствует и в прозаической «Жизни Арсеньева», тогда как 2-е лицо остается принадлежностью лирики.

«Прозаическое» в этой ставке на интимную и риторическую речь возникает потому, что поэтичность текста поддерживается чертами, которые оказываются уже неактуальными в создании поэтичности, достаточно внешними по отношению к ней. У чутких и в то же время пристрастных современников Бунина могла возникнуть (и возникала) мысль, что он понимает различие прозаической и поэтической речи слишком рационалистически, пытается создать поэзию устарелыми и отчасти механическими, внешними средствами. Отсюда только шаг до определения такой поэзии как «прозаической».

Чем же объясняется «прозаичность» поэзии с точки зрения самого поэта? В одном из самых известных и откровенных бунинских стихотворений «В горах» (1916) первая строка звучит поразительно: «Поэзия темна, в словах невыразима» (С. 401).

Это высказывание столь же парадоксально, как, например, фраза «Утверждая то-то и то-то, я лгу».¹⁸ Однако если поэзия невыразима в словах, значит она не искусство слова, а нечто слову внеположное. Что же?

Как взволновал меня вот этот дикий скат,
 Пустой кремнистый дол, загон овечьих стад,
 Пастушеский костер и горький запах дыма!
 Поэзия (...) Она в моем наследстве (...)

¹⁸ О невозможности таких языковых конструкций см.: Вендлер З. Иллокутивное самоубийство // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 16: Лингвистическая прагматика. М., 1985. С. 238—250.

Я говорю себе, почуяв темный след
Того, что пращур мой воспринял в древнем детстве (...)

Итак, поэзия — это не выражение в словах чего-либо, а то, что подлежало бы выражению в словах, будь такое выражение возможно. Поэзия — это не текст, а тот опыт, благодаря которому текст становится... хочется сказать: возможным, но Бунин говорит: невозможным. Этот опыт, продолжает Бунин, должен быть повторным, в нем должны совпасть знание пращура и узнавание потомка: *все было встарь, все повторится снова, и слабок нам лишь узнаванья миг...* Впрочем, это уже Манделштам: другая традиция, но тот же итог.

Поэзия — внезапное воспоминание под влиянием острого впечатления. Так, протагонист «В поисках утраченного времени» Пруста от вкуса пирожного мадлен вспоминает детство и юность. Бунинский «мадлен» мистичнее: это воспоминание пращура, предка — может быть, о таком он говорит в «Освобождении Толстого». Кроме того, Пруст довольствуется единичным воспоминанием, Бунину необходима сумма зрительных, слуховых, обонятельных ощущений.

Для того чтобы опознать и закрепить такое воспоминание, узнавание, нужен ряд зорко увиденных черт (например, того же пейзажа). Это тот же принцип метафорической зоркости и метонимических сцеплений, на котором построено и «В горах».

«Прозаическое» оказывается глубоко мотивированным личностной метафизикой. Построение поэтического текста — одно, интимное переживание — другое. Взгляды извне и изнутри не отменяют друг друга, но указывают на разное: взгляд извне — на прозаическую поэтику, взгляд изнутри — на ее внутреннюю личностную обусловленность.

© Е. Б. Смольяникова

«БУДДИЙСКАЯ ТЕМА» В ПРОЗЕ И. А. БУНИНА

(РАССКАЗ «ЧАША ЖИЗНИ»)

Особенность творческого наследия Ивана Алексеевича Бунина состоит в сложном сочетании традиций русской классической литературы «золотого века» с духом века нового, с его космологическими воззрениями на мир и человека, с целым комплексом порожденных ими идей и проблем. Небывалое расширение духовных горизонтов человека новой эпохи воплотилось в стремлении к постижению изначальных основ бытия, к целостному восприятию жизни во всем ее многообразии, в единстве достижений и противоречий.

Неудовлетворенность европоцентристской моделью мира, характерная для ситуации конца XIX—начала XX века, предопределила небывалый всплеск интереса к иным нравственно-философским учениям и системам. Востоку в этом смысле принадлежит особая роль. Русские философы и писатели испытывали необыкновенный интерес и тяготение к загадочному и древнему Востоку с его мистицизмом, созерцательным мировосприятием и фатализмом, находя здесь черты, во многом определившие русский национальный характер. В противовес Западу, всегда вызывавшему у русского человека некоторую настороженность из-за сугубого рационализма технократической цивилизации, прагматизма и крайнего индивидуализма, Восток воспринимался как хранилище иных ценностных систем, категорий и представлений.

Однако Восток для русских мыслителей начала XX века — явление далеко не

однородное. Следовательно, и отношение к ценностным категориям, определяемым как «восточные», было также неоднозначным. Не только у разных писателей, поэтов, философов, представителей различных литературно-художественных направлений, но и зачастую у одного и того же человека «восточные» взгляды и представления на протяжении творческого пути значительно менялись. Тема Востока в разных ее ипостасях разрабатывалась после Вл. Соловьева такими поэтами «серебряного века», как Александр Блок, Андрей Белый, Дмитрий Мережковский, Максимилиан Волошин, Велемир Хлебников, Николай Гумилев и др. Естественно, каждый из них находил свои грани, свое звучание этой темы.

«Органическое, наследственное тяготение к Востоку», по меткому выражению А. М. Горького, было присуще и И. А. Бунину.¹ Особый универсализм художественного зрения Бунина, способность его почувствовать в своей душе близость ко всем живущим и жившим когда-то, острое ощущение единства жизни обусловили обращение писателя к истории и культуре иных стран, эпох и народов. В стихотворении «Собака» (1909) Бунин так объясняет это свое стремление: «Я человек: как Бог, я обречен Познать тоску всех стран и всех времен».²

Обращение к теме Востока было закономерным следствием проявившейся уже в раннем творчестве Бунина тенденции к постановке «извечных» вопросов человеческого бытия, к осмыслению древнейших представлений и учений о мире, Боге, месте и роли человека в системе мироздания, смерти и бессмертия. Этот круг вопросов остается актуальным для Бунина на протяжении всего его жизненного и творческого пути и предопределяет его обращение к нравственно-философской системе буддизма, интерес и тяготение к которому отмечают многие исследователи творчества писателя.³

Необходимо подчеркнуть, что интерес И. А. Бунина к древнейшему мировому религиозно-философскому учению не был исключительным явлением для духовной жизни России конца XIX—начала XX века. В это время издается большое количество произведений русских и зарубежных авторов, посвященных истории, культуре, духовным традициям древней Индии — месту возникновения и оформления буддийского вероучения. Среди наиболее известных в России трудов английских и немецких ученых, переводивших с пали и других индийских языков древние канонические книги, можно назвать книги М. Мюллера, Р. Девидса, Г. Ольденберга (книга последнего «Будда. Его жизнь, учение и община» в 1884—1906 годах переиздавалась на русском языке пять раз).

В это же время появляется большое количество переводов оригинальных буддийских источников, публикуются отрывки из Вед и Упанишад, жатаки (или джатаки), т. е. сказания о прежних существованиях Будды, буддийские притчи и «Поучения». Стоит упомянуть хотя бы книги «Путь к истине. Изречения буддийской нравственной мудрости» (М., 1898), «Сутта-Нипата. Сборник бесед и поучений» (М., 1899 и др. изд.), «Лунный свет. (Санкья-истины)» (М., 1900), «Свет на пути (из древнего индийского писания)» (М., 1905), а также книгу Асвагоши «Жизнь Будды» (М., 1923), изданную на русском языке в переводе К. Бальмонта.

О высоком уровне развития отечественной буддологии свидетельствует появление со второй половины XIX века целой плеяды имен замечательных русских ученых, труды которых способствовали изучению и популяризации буддизма в

¹ Горький А. М. Собр. соч.: В 30 т. М., 1956. Т. 30. С. 146—147. (Письмо И. Ф. Жиге от 15 августа 1929 года). ♣

² Бунин И. А. Собр. соч.: В 9 т. М., 1965. Т. 1. С. 319. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

³ См.: Сливацкая О. В. Бунин и Восток (к постановке вопроса) // Изв. Воронежск. пед. ин-та. 1971. Т. 114; Денисова Э. И. Восток в поэзии Бунина // Писатель и время. Ульяновск, 1975. Вып. 1; Лобанова Т. К. Ориентальная проза И. Бунина и духовно-эстетическое наследие народов Востока // Русская литература и Восток (особенности художественной ориенталистики XIX—XX вв.). Ташкент, 1988; и др.

России. Это книги В. Васильева («Буддизм, его догматы, история и литература». СПб., 1857—1869), И. Минаева («Материалы и заметки по буддизму». СПб., 1896; «Буддизм, исследования и материалы». СПб., 1887), С. Ф. Ольденбурга («Буддийские легенды». СПб., 1884; «Буддийские легенды и буддизм». СПб., 1895), Ф. И. Щербатского («Теория познания и логика по учению позднейших буддистов». Ч. 1—3. СПб., 1903—1909), О. О. Розенберга («Проблемы буддийской философии». Пг., 1918) и др.

В 1908 году на русском языке издается двухтомник произведений Р. Киплинга, явившего европейскому читателю мир далекой и загадочной Индии. После присуждения в 1912 году Нобелевской премии Рабиндранату Тагору творчество этого великого индийского мыслителя и поэта обрело своих новых почитателей и в России, свидетельство тому — неоднократные издания его произведений.

Многое из обширной литературы, связанной с буддизмом, было знакомо Бунину. Так, эпиграф рассказа «Братья» и «Поучения Возвышенного» в тексте представляют собой слегка измененные выдержки из Сутта-Нипаты, древнейшей канонической буддийской книги. Легенда о слоне и вороне, пересказанная англичанином в этом же рассказе, приводится в книге С. Ф. Ольденбурга «Буддийские легенды». Сюжет рассказа «Ночь отречения» отсылает нас к «Сказанию о том, что было под деревом Мучалинда», приводимому в книге И. П. Минаева «Материалы и заметки по буддизму». Некоторые «буддийские» высказывания Бунина указывают на знакомство с книгой Г. Ольденберга «Будда. Его жизнь, учение и община».

Несомненно была известна Бунину и книга К. Гюнтера «Цейлон. Введение в мир тропиков», прочитанная, очевидно, накануне или во время поездки писателя на Цейлон, где он побывал в начале 1911 года. Мотивы этой книги ощутимо проступают в рассказах «Братья», «Отто Штейн», «Город Царя Царей», «Соотечественник». Это путешествие сыграло важную роль в духовной жизни Бунина. Именно после 1911 года можно с уверенностью говорить о формировании личного отношения писателя к буддийской религиозно-философской традиции, отношения, опиравшегося на непосредственное знакомство писателя с буддизмом на Цейлоне, острове, где это древнейшее мировое учение сохранилось в первоначальном виде. Мысль о Цейлоне и Индии как исторической прародине человечества, тесно связанной с судьбой России, обнаруживается у Бунина в рассказах «Соотечественник», «Братья», «Воды многие», «Ночь», «Город Царя Царей», где писатель пытается дать логическое объяснение возникшему у него на тропическом острове чувству причастности, принадлежности к этому неведомому прежде миру. Это ощущение приводит писателя к выделению и обоснованию, во многом в духе буддийской традиции, категории Прапамяти, чрезвычайно важной для всего его творчества. Кроме того, высказываемое Буниным убеждение в арийских корнях буддизма (рассказы «Братья», «Соотечественник») близко идее о «едином начальном пути» славян и индусов, которую выдвигает и обосновывает Н. К. Рерих,⁴ блестящий исследователь и знаток буддийского Востока, современник и соотечественник Бунина.

Уже говорилось о том значительном влиянии, которое оказало путешествие на Цейлон и знакомство с историей, культурой, бытом и духовной атмосферой этого древнего буддийского государства на жизнь и творчество И. А. Бунина. Это влияние во многом определяет сюжеты и образы таких известных произведений, как рассказы 1910-х годов «Братья», «Соотечественник», «Отто Штейн», «Сны Чанга», «Готами», рассказы периода эмиграции «Ночь отречения», «В ночном море», «Огонь пожирающий», «Почь», «Воды многие», роман «Жизнь Арсеньева», книга «Освобождение Толстого». Однако скрытое, сокровенное влияние буддийской

⁴ Рерих Н. К. Индийский путь // Рерих Н. К. Сочинения. М., 1914. Кн. 1.

нравственной мудрости можно обнаружить в прозе Бунина там, где на первый взгляд оно далеко не очевидно.

Рассказ «Чаша жизни», написанный в 1913 году, — произведение, во многом итоговое для Бунина. Казалось бы, он далек от «восточной» тематики. Впоследствии Бунин так скажет о замысле этого рассказа Г. Н. Кузнецовой: «Представь песчаную широкую улицу, на полугоре, мещанские дома, жара, томление и безнадежность... От одного этого ощущения, мне кажется, и вышла „Чаша жизни“». ⁵ Однако уже название рассказа (первоначальные варианты которого — «Дом», «В Стрелецке», отрывок из рассказа был опубликован под заглавием «Отец Кир» — были отвергнуты Буниным) ⁶ придает повествованию большую глубину и степень обобщения, чем просто история жизни в уездном городке. А. К. Бабореко соотносит название «Чаша жизни» со стихотворением М. Ю. Лермонтова 1831 года:

Мы пьем из чаши бытия
С закрытыми очами,
Златые омочив края
Своими же слезами;
Когда же перед смертью с глаз
Завязка упадет
И все, что обольщало нас,
С завязкой исчезает,
Тогда мы видим, что пуста
Была золотая чаша,
Что в ней напиток был — мечта,
И что она — не наша!

В доказательство А. К. Бабореко приводит тот факт, что летом 1913 года, когда создавался рассказ, Бунин работал над статьей о Лермонтове, которого считал «первым русским поэтом», отводя даже Пушкину второе место. Действительно, бунинский рассказ о бессмысленно прожитых человеческих жизнях и тщетности человеческих желаний близок по духу лермонтовскому стихотворению, полному горького понимания обманчивости земного бытия.

Однако «чаша жизни» — это еще и глубокий философский символ, свойственный различным религиозно-философским учениям, и среди них древнейшей мировой религии, буддизму. Вот как пишет об этом Н. К. Рерих в книге своих путевых очерков «Сердце Азии»: «В обрядах ведизма, буддизма, мудаизма всюду является священный символ чаши жизни. Чаша Будды чудотворна и неистощима — это чаша жизни». ⁷

Трудно с уверенностью сказать, читал ли Бунин эти строки, но о том, что буддийский символ чаши жизни был ему знаком, свидетельствует тот факт, что он упомянут в книге Р. Тагора «Гитанджали. Жертвенные песнопения», изданной в России под редакцией Бунина, причем переводчиком и автором предисловия был племянник писателя Н. А. Пушешников. Читаем 90-й стих книги Р. Тагора: «В день, когда смерть постучится в твою дверь, что ты предложишь ей? О, я поставлю перед моей гостьей полную чашу моей жизни. Нет, я не отпущу ее с пустыми руками (...) Весь сладкий урожай моих осенних дней и летних ночей, всю жатву и все сбережения моей трудовой жизни я сложу перед ней на исходе дней моих, когда она постучится в мою дверь». ⁸

Несомненно, что буддийский символ чаши жизни древнее, чем его отражения в иных религиозно-философских и литературных источниках. Думается, что тагоровский образ «чаши жизни» ближе трактовке Бунина, чей герой говорит о стрем-

⁵ Кузнецова Г. Н. Грасский дневник. М., 1995. С. 229.

⁶ Бабореко А. К. И. А. Бунин: Материалы для биографии. М., 1967. С. 190.

⁷ Рерих Н. К. Избранное. М., 1979. С. 173.

⁸ Тагор Р. Гитанджали. Жертвенные песнопения. М., 1918. С. 50.

лении не расплескать, сохранить ее наполненность («Крепко и заботливо держу в своих руках драгоценную чашу жизни» — IV, 212), в то время как в стихотворении Лермонтова — образ выпитой, пустой чаши. Возможно, бунинский образ складывался самостоятельно, впитывая различные ассоциации, но о правомерности соотнесения его с буддийской символикой свидетельствует внимательное прочтение рассказа в сопоставлении с буддологическими источниками.

Число главных героев рассказа — четыре, что выводит повествование за рамки классического любовного треугольника. В то же время четыре — это священное буддийское число, символ полноты и гармонии. Четыре встречи — с нищим, больным, покойником и монахом — предшествуют началу поиска царевичем Гаутамай Истинного Пути. В основе буддизма лежит учение о Четырех Благородных Истинах: о существовании страдания, причине его, возможности избавления от страдания и пути этого избавления. Путь этот назван восьмеричным, т. е. он тоже кратен четырем. А вот что пишет джатака о происхождении чаши жизни: «Тогда с четырех стран пришедшие четыре хранителя мира поднесли чаши, сделанные из сапфира, но Будда отказался. Снова предложили они четыре чаши, сделанные из черного камня мугаванна, и он, полный сострадания к четырем учениям, принял четыре чаши. Одну в одну поставил и приказал: да будет одна! И края четырех чаш стали видны только как черты. Все чаши вошли в одну чашу».⁹

Бунин, объединяя в рассказе судьбы четырех героев, четыре жизненных пути, свой у каждого, устами юродивого подчеркивает существующую между ними связь, проявленную не в одном лишь любовном соперничестве (вспомним четыре палочки, связанные вместе, которые Яша подает Александре Васильевне).

В рассказе тесно переплетены судьбы трех героев: Сани Диесперовой и двух ее поклонников — Селихова, ставшего мужем, и отвергнутого когда-то отца Кира. Четвертый герой, Горизонтов, тоже бывший когда-то в числе воздыхателей Сани, стоит особняком, как бы оттеняя остальных героев рассказа. Но именно этот образ придает рассказу завершенность и некоторую философичность.

Обратимся к буддологическим источникам. Древние индуистские верования, от которых отталкивался буддизм в философской части учения, выделяли три основополагающих фактора в жизни каждого человека. Эти факторы должны находиться в некотором равновесии, будучи связанными друг с другом, однако в зависимости от наклонностей каждого человека ведущим является один из трех. Первый фактор — это «закон» (дхарма), т. е. истовое служение религии, науке или общественному благу; он выделен как ведущий в древней канонической книге «Махабхарата». Второй — «польза», богатство (артха), т. е. накопление денег, материальных ценностей и пр.; он является ведущим согласно предписаниям «Артахашастры». И наконец, третий — любовь или наслаждение (кама), т. е. стремление к получению чувственных наслаждений; он детально рассматривается в «Камасутре».

Анализ рассказа Бунина дает возможность сопоставления жизни его героев с этими восточными источниками. Судьбы трех персонажей рассказа — о. Кира, Селихова и Александры Васильевны — словно подключены к древнеиндусским представлениям о трех жизненных факторах, трех способах самореализации, отражают и воплощают их.

Так, путь о. Кира замыслен как путь «ума, строгости и учености» (IV, 202). О. Кир — духовный пастырь жителей Стрелецка, наставник, учитель (преподает закон божий). Селихов посвятил свою жизнь накоплению богатства и прославился «беспощадным ростовщичеством» (IV, 202). Александра Васильевна же — типично «бунинская женщина», эмоционально и чувственно воспринимающая мир, переполненная жаждой любви, радости, желанием быть любимой. Ее многолетняя

⁹ Цит. по: Рерих Н. К. Избранное. С. 173.

мечта стать владелицей собственного дома, как убедительно показывает в своей статье А. Пашкевич,¹⁰ есть не что иное, как трансформированная неудовлетворенность своей женской судьбой, желание иного счастья. «Афродитой Розоперстой» называет Александру Васильевну юродивый Яша, будто некстати упоминая греческую богиню любви.

Однако три пути, выделяемые древней индуистской традицией, в условиях российского уездного городка оказываются равно бессмысленными и унылыми формами существования. О. Киру и Селихову не приносит удовлетворения затянувшееся безотрадное соперничество: «Жили в непрестанной думе друг о друге, во взаимном презрении. Презирали они (...) и жен своих» (IV, 202). Победа Селихова над соперником — женитьба на Сане Диесперовой — оборачивается мукой: «Селихов почти никогда не разговаривал с Александрой Васильевной (...) всю жизнь ревновал ее к о. Киру, самолюбивый, как все маленькие ростом» (IV, 203). Не радует Селихова и купленный у помещика дом, «удивительный (...) старый, с деревянными колоннами и садом» — воплощение «заветнейшего желания каждого чиновника (...) каждого сапожника в Стрелецке» (IV, 204). При всем внешнем благополучии жизнь его пуста, безрадостна, а органичная для каждого человека жажда радости, веселья принимает карикатурную форму пляски в пустом доме под крикливые звуки граммофона.

Уныло протекает и жизнь о. Кира. После поражения в любовном соперничестве он к своей бывшей возлюбленной «всю жизнь чувствовал холодную, тяжелую злобу» (IV, 203). Достигнув, в качестве компенсации, влияния на жизнь Стрелецка — «весь уезд дивил своим умом, строгостью и ученостью» (IV, 202), — он тяготится этой жизнью, уходит от нее, по распространенной русской привычке, в пьяное забвение: «Вечный хмель свой он оправдывал своим умом и тем, что живет он в Стрелецке» (IV, 204). Его же «необыкновенный ум и редкая ученость» (IV, 205) реализуются лишь в чтении наставлений бродячему сербу да в способности уберечь от кражи цветные открытки с видами Кавказа и Крыма. Сбывается желание о. Кира стоять у гроба своего давнего соперника, казалось бы, есть повод для торжества. «Но, Боже, что случилось и с ним за последний год!.. Страшен был он сам, его ноги, раздутые водянкой, его живот, выпиравший под ризой, его отекавшее, почерневшее лицо, остекленевшие глаза, поседевшие, ставшие прямыми и масляными волосы, трясущиеся руки» (IV, 213) — ничего не осталось от былой красоты «черных соколиных глаз, его синих кудрей» (IV, 204). Всю жизнь стремившийся к власти и могуществу, о. Кир получает лишь то, что сопутствует им: одинокую старость, болезни, полную изоляцию от людей. Символично его бессилие в споре с Горизонтовым, когда он сам не смог ответить на вопрос ни о цели, ни о смысле собственной жизни.

Гораздо симпатичнее автору образ юной Сани Диесперовой, воплощающий представления Бунина о природном, естественном женском начале. Но судьба героини не менее печальна. Только одно лето и жила по-настоящему, чувствами, сердцем, Александра Васильевна. Жизнь жестоко обманывает и ее. Короткое лето девического счастья оборачивается долгой жизнью без любви и согласия. Реализованная наконец-то мечта о доме уже ничего не может дать ей, ибо произошло самое страшное, по Бунину, — «вкуса к жизни уже не было» (IV, 214). Жизнь без желаний пуста, это уже почти смерть. Но и попытка возврата былого чувства губительна, она становится причиной физической смерти героини. Ни любовь, ни воспоминания о былом счастье не могут заполнить пустоты существования, путь этот тоже оказывается гибельным, хотя именно он вызывает наибольшие симпатии у самого Бунина.

Трем основным факторам, выдвигаемым древнеиндуистскими источниками, буддизм противопоставляет свой путь: избавление от желаний, освобождение от

¹⁰ Пашкевич А. Поэтика снов в рассказах Ивана Бунина 1910—1917 гг. // Труды Вроцлавского ун-та. 1987. № 904.

привязанности ко всему земному как способ достижения нирваны, выхода из Цепи перерождений. Четвертый герой рассказа Бунина, Горизонтов, ближе всего именно к подобному пути. В противовес суетным земным страстям и желаниям он выдвигает идею отстранения от забот и треволнений ради сохранения жизненных сил и максимального продления срока жизни. Разумеется, было бы натяжкой считать Горизонтова «русским буддистом», но определенные параллели здесь несомненны.

Так, Горизонтов сознательно отказывается от активного участия в жизни стрелецких обывателей, он отчужден от людей, внутренне независим от общественного мнения. Автор наделяет своего героя чертами человека незаурядного, сохранившего в себе мощь и физическую силу своих великих предков, даже некоторый атавизм (сходство с гориллой). В идеале Горизонтов — это человек, способный на великие свершения, тип, необыкновенно интересный для Бунина и варьирующийся в ряде его прозаических произведений, от преступного Адама Соколовича («Петлистые уши») до Льва Толстого («Освобождение Толстого»). Схожими чертами внешнего облика выделяются, по Бунину, святые и пророки: Соломон, Магомет, Будда.

Горизонтов — единственный герой в рассказе, пытающийся рационально выстроить свою жизнь и противопоставить что-то стихии желаний и страстей. Один из бывших воздыхателей Александры Васильевны, с годами он полностью утрачивает к ней интерес, да и вообще избегает отношений с женщинами, оберегая свой душевный покой. «Нечеловеческое спокойствие» Горизонтова у самого Бунина вызывает изумленное непонимание, отсюда финал рассказа, в котором герой, ничтоже сумняшеся, собирается при жизни продать собственный скелет.

Подобная сделка нисколько не противоречит жутковато-примитивной логике Горизонтова, но окончательно лишает его симпатий автора и читателя, так как абсолютно исключает понятие Души. Теория Горизонтова также не дает ответа на вопрос о цели и смысле жизни, она чересчур схематична, исключает сложные взаимоотношения людей в реальном мире, их стремление к счастью, к любви.

Но образ Горизонтова — это протест Бунина не столько против постулатов буддизма, призывающих к отказу от Желания ради освобождения от земного страдания, сколько против излишне прямолинейного и догматического их толкования. Подобно Горизонтову, некоторые слишком рьяные последователи буддизма в России стремились к чисто внешнему, поверхностному и своекорыстному толкованию древнего учения, не принимая во внимание того, что центральным его элементом было сострадание, чувство общности всего живого и Всеединства.

Вот как звучит одна из основных «молитв» буддизма, сутта VIII из древней канонической книги Сутта-Нипата, которая особенно нравилась Бунину: «Да будут счастливы все существа, да живут все они в радости и довольстве!»; «Все живые существа, которые только есть на свете, и слабые и сильные, и длинные и короткие, и большие и средние, и великие и малые, видимые и невидимые, живущие близко и далеко, рожденные или только носимые в утробе, — все они да будут счастливы!»¹¹

Отношение И. А. Бунина к буддизму на разных этапах его творческого пути отражает одновременно позицию писателя в разрешении важнейших для него вопросов бытия. Бунину привлекала философская сторона буддийского учения, содержащая признание того, что земная жизнь есть страдание и что причина этого страдания — в привязанности человека ко всему земному, неискоренимом Желании. О том, насколько осуществим в реальной жизни путь избавления от Страдания, провозглашенный буддизмом, Бунин напишет в рассказе «Братья». Уже в эмиграции писатель заново переосмысливает буддийские постулаты, учение о пе-

¹¹ Сутта-Нипата. Сборник бесед и поучений. М., 1899. С. 48.

реселении душ и спасении, «освобождении», пытаюсь найти в них подтверждение своему пониманию жизни и места человека в ней. «Буддийская тема» присутствует в романе «Жизнь Арсеньева», в рассказах «Ночь отречения», «Ночь», книге «Освобождение Толстого» и других произведениях.

В то же время буддийские постулаты, привлекавшие писателя заключенной в них вековой мудростью, вызывали одновременно внутренний протест из-за отрицания ценности земной жизни, неоспоримой для Бунина. Земная любовь, приносящая страдания, но и дарящая ощущение полноты бытия, счастье, — вот центральный элемент большинства его произведений, среди которых и рассказ «Чаша жизни». Позиция автора здесь соотносима со взглядами Л. Толстого и индийского мыслителя и поэта Р. Тагора, сочетавшего признание буддийской мудрости с чувством радости бытия, восхищения чудом жизни: «Одежда, облегающая меня, — прах и смерть. Но, сгорая ненавистью к ней, я все же ношу ее с любовью!»; «Мои прегрешения безмерны, мой стыд сокровен и тяжел; но когда я прибегаю к тебе, ища своего спасения, я дрожу от страха, что моя мольба исполнится».¹²

Думается, дальнейшее изучение темы буддийского Востока в прозе И. А. Бунина будет способствовать более глубокому и адекватному пониманию нравственно-философского содержания его произведений.

¹² Тагор Р. Указ. соч. С. 14.

© О. В. Сливацкая

К ПРОБЛЕМЕ «БУНИН И ВОСТОК»: РАССКАЗ БУНИНА «СНЫ ЧАНГА» ГЛАЗАМИ ЯПОНСКИХ СТУДЕНТОВ

Общепризнано, что рассказ «Сны Чанга» относится к тем произведениям Бунина, которые наиболее проникнуты восточным мирозерцанием. Судьба капитана и его любовная драма лишены конкретно-психологического обоснования, а объясняются взаимодействием того, что Бунин называет «две правды», совпадающие с восточной моделью «Инь—Ян». В этом рассказе Бунин прямо говорит о «Тао»: это «тот Путь всего сущего, коему не должно противиться ничто сущее», все следует «сокровнейшим велениям Тао».

Поэтому представляет интерес то, как воспринимается этот рассказ на Востоке. Студентам кафедры русского языка Университета «Дзети» в Токио (заведующий кафедрой профессор Ш. Мори, профессора Ю. Арига, Я. Михельчич, Г. И. Павленко) в рамках семинара «Русская культура» на базе Санкт-Петербургской государственной Академии культуры был предложен для анализа рассказ «Сны Чанга». Хотя работы студентов преследовали учебную цель, они представляют и определенный научный интерес, ибо перцептуальный аспект для понимания Бунина чрезвычайно важен. Далее, цитируя молодых авторов, сохраняя особенности их стиля, просим не забывать, что они только начали обучаться русскому языку.

Все начинают свои рассуждения с особенностей композиции, ее несовпадения с диспозицией. В чем эстетический смысл того, что порядок изложения не соответствует последовательности событий? С одной стороны, это обостряет интерес к сюжету: трагическая развязка побуждает искать ее истоки (Чиэ Ямомото); разрыв временной последовательности ослабляет и причинно-следственную связь между эпизодами, повышая значение каждого эпизода в отдельности (Ёшизуми Ольга).

Пафос рассказа — в неизбежности чередования темного и светлого как универсального закона жизни. Почти все увидели в этом действие восточной модели

«Инь—Ян». Об этом писали Торияма Хироми, Юдзуру Окада, Исикава Мунэюки и мн. др. «У каждого события есть не только анфас, но и много профилей. Такое мнение можно видеть в китайских классических стихах, например „Сай-оу-гаума”» (Мияко Осима). Мисако Одасима увидела в рассказе Бунина аналогию с японской пословицей «Раку арева ку ари», примерный смысл которой: «После того, как случается счастливое дело, обязательно случается печальное дело».

Однако, по мнению многих, Бунин, внешне следуя модели «Инь—Ян», на самом деле нарушает ее. Как пишет Рейко Кадзи, кульминацией печальной темы «Инь» является выстрел в жену. После этого должна бы возникнуть мажорная тема — «Ян». Но этого не происходит — печаль все нарастает. Тогда и возникает мысль о «какой-то третьей правде», что совсем не в духе Востока.

Хьякутаке Шинья замечает: «Меня интересует слово „правда” в этом рассказе. На Западе, может быть, есть только одна правда. Я не понимаю, почему писатель считал, что на Востоке есть две правды. Я чувствую, что тоже на Востоке только одна правда».

Многие видят в поисках «третьей правды» влияние христианства и свидетельство того, что Бунин не вполне проникся духом Востока. «Объединяет все третья правда, которой никто не знает. Писатель намекает о существовании Бога. Я увидела его границы как человека, живущего в христианском мире. Потому что в даосизме трансцендентность основывается на космической силе и там не разрешается существование богов» (Натори Ай).

Некоторые трактуют «третью правду» в категориях буддийской философии. Так, Коки Сирахори пишет: «Это рассказ о любви или, если скажу более точно, о нежности жизни. Я думаю: в жизни пролегает одна постоянная, но тонкая линия спокойного счастья, полного любви, не такой сильной, но очень нежной, спокойной и крепкой. И над той линией проступает совсем счастливое время и совсем несчастное время». Таким образом, «третья правда» понимается как нечто близкое к «благородному срединному пути» буддизма.

Особое место занимает мотив сна, качки, пьянства. Если для европейцев он играет служебную роль — как мотивированность композиции, то для японцев имеет сущностное значение. Мир есть майя, т. е. кажимость, иллюзия, сон. Бунин таким образом создает впечатление ирреальности.

У Унико Ямада рассказ вызвал ассоциацию с древней китайской притчей о Соси и бабочке: «Однажды Соси видел во сне, что он стал бабочкой. Когда он проснулся, он задумался, что было настоящей реальностью», т. е. человек ли он, которому приснилось, что он бабочка, или бабочка, которой приснилось, что она человек.

С философской основой рассказа читатели связывают и функцию собаки как рассказчика. Ключевой для них является фраза: «Не все ли равно, про кого говорить?» Она навеяна учениями Востока о единстве всего сущего и жизни как чреде перевоплощений. «Бунин построил рассказ как воспоминание собаки, потому что думал, что животное имеет такую же душу, как человек. Это воздействие Востока. На Западе человек отделен от природы, но на Востоке, напротив, считают, что природа является дружным и дорогим другом», — пишет Томоко Сэита. Интересно думает Огата Дайсукэ: «Чанга держали три человека. Жизнь капитана является только одной из трех жизней, которые Чанг знает. В другой раз он, возможно, вспомнит другую жизнь, потому что „не все ли равно, про кого говорить...”»

Ичинозе Рёоги рассуждает так: «Мы считаем, что с помощью языка мы мыслим свободно. Нет, не мы используем его, язык сам управляет нами. Все познание человека — это почти иллюзия. Когда человек называет что-то, он теряет что-то. Но Чанг, который не имеет языка, может стоять на почве трансцендентной объективности, иначе говоря, по словам Ницше, „на том берегу добра и зла”. И оттуда он смотрит на жизнь и смерть капитана».

Но и этот момент — функция собаки как рассказчика — японскими студентами

рассматривается не только в его близости к восточному мирозерцанию, но и как отход от него. Поэтому, с их точки зрения, существенно и то, что Чанг из Китая, и то, что он покинул Китай.

Эти суждения основаны на непосредственном, свежем и остром восприятии и позволяют установить одну тенденцию: европейцам этот рассказ кажется более «восточным», чем людям восточной культуры. Это придает проблеме «Бунин и Восток» большую стереоскопичность.

© Л. А. Иезутова

**В ПОИСКАХ ВЫРАЖЕНИЯ «САМОГО ГЛАВНОГО,
САМОГО ПОДЛИННОГО, ЧТО ЕСТЬ В НАС» — «СЧАСТЬЯ ЖИЗНИ».
БУНИН В РАБОТЕ НАД РАССКАЗАМИ: ПО МАТЕРИАЛАМ
РУССКОГО АРХИВА В ЛИДСЕ (ВЕЛИКОБРИТАНИЯ)**

...Я вижу, слышу, счастлив. Все во мне.

Бунин. Вечер. 14.08.09.

Да будут счастливы все существа! И слабые,
и сильные, и видимые, и невидимые,
и родившиеся, и не рожденные еще!

*Буддийская мудрость.
Ив. Бунин. Москва. 18.10.12.¹*

27 сентября 1995 года под броским названием «Французские „друзья Бунина“ подарят России его эротические рассказы» газета «Известия» напечатала небольшую заметку Ю. Коваленко. Автор сообщал о намерении парижской «Ассоциации друзей Бунина» опубликовать в одном из российских издательств прежде не издававшиеся рассказы из так называемого «Парижского архива Бунина», ныне хранящегося в Лидском университете. Приятная новость дополнялась фразой, якобы принадлежащей «филологу и историку» Андрею Рачинскому: «Поскольку рассказы эротические, то Бунин писал их в стол и никогда не собирался печатать». Получалось, что в нарушение воли Бунина тайному предстояло стать явным. Это заявление кажется несколько опрометчивым. Действительно, после кончины Бунина в его архиве осталось немало неизданного. Несомненно и то, что, благодаря усилиям хранителя архива Ричарда Дэвиса, французской исследовательницы Клэр Ошар, российских издателей, и читатели, и филологи получают счастливую возможность познакомиться с «неизвестным» Буниным. Но вправду ли это будут его «тайные» эротические рассказы?

Счастливый случай, любезность друга Бунина Р. Дэвиса позволили мне подержать в руках, перелистать ненапечатанное, и мне хотелось бы поделиться увиденным. Задача моей работы скромная: постараться понять, о чем некоторые оконченные и неоконченные рассказы Бунина, насколько они характерны для его творчества и что позволяют разглядеть в Бунине-художнике.

Иван Бунин ярко и резко индивидуален, что держит его читающих и о нем пишущих в напряженном желании раскрыть тайны таланта мастера. Существует множество удачных и неудачных путей и способов описать феномен Бунина. И сам он, когда мог, вторгался в разговоры о себе, пытался направить их в сторону понимания в себе «главного». Для Бунина искусство слова равнялось пути уразу-

¹ Бунин И. А. Автограф // Отдел рукописей РНБ. Собр. П. Л. Вакселя. № 124.

мения мира сущностей, пути создания его в слове таким, каким он был, есть и, очевидно, будет в целостности прошедшего—настоящего—будущего, т. е. в некоей смысловой субстанции. При этом «воскрешенный» им мир был и объективно данным и в то же время актом восприятия—фантазии—воспоминания. Его предназначение — не быть исключительно «отражением» действительного, или «голою» выдумкой, или воспоминанием о прошедшем, но всегда — актом подсознания — сознания—воли художника, таким переживанием сущего, которое равноправно и даже реальнее эмпирической жизни. Он хотел вернуть лицам, предметам, вещам, растениям, зверям, небу, океану их онтологическую прелесть и очарование и передать собственное впечатление онтологического: свои радость—тоску—томление—ужас бытия.

По признанию многих, Бунин — чрезвычайно, быть может, самый чувственный писатель всех времен. Он знал об этой своей особенности и писал о ней в дневниках. Так, по поводу толстовского «я как-то физически чувствую людей» Бунин замечает: «Я все физически чувствую. Я настоящего художественного естества. Я всегда мир воспринимал через запахи, краски, свет, ветер, вино, еду — и как остро, Боже мой, до чего остро, даже больно».² На гетевское «чувство всё» Бунин откликается: «...действительность — что такое действительность? Только то, что я чувствую. Остальное — вздор».³

Однако его чувственность особого рода: она есть следствие уникально развитой интуиции и созерцания, способного проникнуть в тайные глубины морских вод, равно как и в тайные первоосновы истории (праистории, метаистории), вознестись к небесам земли и к горным высотам человеческого духа. Это свойство таланта первым разгадал Ф. А. Степун, сказав: «В нем 100 % бытийность. (...) Бунин и про небытийность пишет бытийно, у него нет невнятности...»⁴ В художественном сознании Бунина одинаково равноценными оказываются переживания явлений и предметов конкретного окружения, как и «воспоминания», «воображения», любые «нематериализованные вещи». И тогда «воспоминание» для него — то, что живет в крови и тайно связывает его с «десятками и сотнями поколений наших отцов, живших, а не только существовавших», то, что религиозно звучит «во всем нашем существе», что есть поэзия жизни и что делает из писателей «поэтов, сновидцев, священнослужителей слова», приобщая «к великой церкви живших и умерших».⁵ Его «зрение» есть греза или воображение наяву. Оказавшись на берегу моря среди останков древнего сооружения, он «видит» «белый мраморный дворец на горном обрыве острова, и этого (перед его мысленным взором возникшего. — Л. И.) человека, которого называли императором и который жил в сущности очень недавно тому всего сорок моих жизней».⁶ Чаще всего, презирая недостоверные литературные «придумки», Бунин живет собственной «выдумкой»: «Никто не верит, что я почти всегда всё выдумываю — всё, всё. Обидно!»⁷

В различные моменты творческого пути Бунин разное характеризовал собственную творческую индивидуальность, свой стиль. В 1910-е годы он настаивал на «объективности» принципов своего письма и думал о себе как о «реалисте»: «Мне кажется, — говорил он по поводу «Деревни», — что повесть моя написана очень

² Бунин И. А. Дневник. Запись 9/22 янв. 1922 // Устами Буниных: Дневники Ивана Алексеевича и Веры Николаевны и другие архивные материалы: В 3 т. / Под ред. М. Э. Грин. Франкфурт-на-Майне: Посев, 1977, 1981, 1982. Т. 2. С. 75. Далее: Устами Буниных с указанием тома и страницы.

³ Устами Буниных, 2, 116.

⁴ Устами Буниных, 2, 241.

⁵ Бунин И. А. Инония и Китеж: К 50-летию со дня смерти А. К. Толстого // Бунин Ив. Окаянные дни. Воспоминания. Статьи. М., 1990. С. 369—370.

⁶ Устами Буниных, 1, 165.

⁷ Устами Буниных, 3, 114.

просто, очень объективно, очень реально...»⁸ Окончив «Жизнь Арсеньева», работая над «Темными аллеями», он все более убеждался в непохожести выработанных им приемов изображения на приемы письма традиционных «списывателей». И на одобрительное поименование его «реалистом» отвечал бунтом: «Называть меня „реалистом“, — убеждал он Л. Д. Ржевского, — значит или не знать меня как художника, или ничего не понимать в моих крайне разнообразных писаниях... „Реалист“ Бунин очень приемлет многое в *подлинной* символической мировой литературе».⁹ Вдумавшись в несогласие Бунина ходить в реалистах, Ржевский, глубоко понимавший Бунина, попытался сформулировать секрет его своеобразия. По его наблюдению, Бунин не повторял классической реализм, а «был его крестником»: «он субъективировал реалистический метод — творческий отбор и творческое выражение. „Эпическое“ смещается у него в авторское переживание действительности, в тему о красоте и силе человеческого чувства...»¹⁰ Г. В. Адамович назвал темой Бунина изображение углубленного волей художника события;¹¹ Ф. А. Степун сформулировал то же иначе: тема Бунина — это «тема памяти сущностного».¹² Соглашаясь с наличием бунинской «бытийности», его художественно-метафизической онтологии, наши современники пытаются соотнести их с философскими учениями XX века и характеризуют метод Бунина, исходя из существующих в философии школ и теорий: О. В. Сливацкая называет его «антропocosмизмом»,¹³ а Ю. В. Мальцев художественной «феноменологией»; не сговариваясь, Мальцев пишет о бунинской «объективной субъективности»,¹⁴ Сливацкая — о Буине как о «субъективнейшем поэте объективного мира»;¹⁵ Сливацкая — о «космизме» человеческой души и о ее «единосущности с природно-космическим эросом»,¹⁶ Мальцев — об «укорененности» бунинского человека во Всебытии.¹⁷

Понимая, что в произведениях различных этапов творчества Бунина объект— субъект, эпическое—лирическое, земное—космическое находятся в неодинаковых, изменчивых соотношениях, мы все-таки можем с уверенностью сказать о том, что единство его творческой личности, постоянных величин его художественного мира («констант») и господствующих идей («доминант») обеспечивается поисками выражения бытийного. Результаты поисков, длиною во всю творческую жизнь, Бунин с блеском реализовал в своих итоговых книгах — «Жизни Арсеньева», «Темных аллеях», «Освобождении Толстого».

Работа с рукописями раскрывает нам интенсивность исканий, их центростремительную однонаправленность — будь то «путевая поэма» («Человек»), «документальный» рассказ о конкретном человеке — Айседоре Дункан («Босоножка») или якобы «эротические» рассказы (те, которые Бунин писал с ориентацией на книгу «Темные аллеи»).

⁸ Одесский листок. 1910. № 58. 12 марта.

⁹ Бунин И. А. Письмо к Л. Д. Ржевскому от 23 февр. 1951 г. // Грани. 1990. № 156. С. 69—70.

¹⁰ Ржевский Л. Д. Встречи и письма: Иван Бунин // Там же. С. 70.

¹¹ Адамович Г. В. Ив. Бунин. Последнее свидание // Современные записки. 1927. № 32. С. 456.

¹² Степун Ф. А. Ив. Бунин. Божье древо // Современные записки. 1931. № 46. С. 487.

¹³ Сливацкая О. В. Космос и душа человека. (О психологизме позднего Бунина) // Царственная свобода: О творчестве И. А. Бунина. Межвузовский сб. научных трудов. Воронеж, 1995. С. 31.

¹⁴ Мальцев Ю. В. Иван Бунин: 1870—1953. М.: Посев, 1994. С. 316.

¹⁵ Сливацкая О. В. О природе бунинской «внешней изобразительности» // Русская литература. 1994. № 1. С. 80.

¹⁶ Сливацкая О. В. Космос и душа человека. С. 25.

¹⁷ Мальцев Ю. В. Указ. соч. С. 9.

1

Среди хранящихся в Русском архиве Лидского университета один из самых ранних неоконченных фрагментов — «Человек». Рядом с заглавием обозначены место и дата: «Капри. 13 г.». В Дневнике Бунина 1 января 1914 года запись: «Начал „Человека“ (Цейлонский рассказ)». В примечаниях к записи М. Э. Грин задает вопрос: «„Братья“?»¹⁸ Основанием для ее вопроса служит, во-первых, то, что действие в обоих случаях происходит на Цейлоне, во-вторых, совпадает место и время написания: Капри. 1913—1914.¹⁹ Есть между ними и переклички, однако же отсутствие текстуальных совпадений и резкие отличия в тоне между «Человеком» и «Братьями» не позволяют признать их тождество. Зато несомненна связь «Человека» с четырьмя произведениями — откликами на то же двухмесячное путешествие Буниных по Азии с декабря 1910 по март 1911 года. Хронологически они располагаются следующим образом: «Воды многие» (путевой дневник: 12—28 февр. 1911; опубликован 1925—1926); «Третий класс» (путевая зарисовка с датой 20 марта 1911; опубликована 1921); «В стране пращуров» (путевая зарисовка с датой 1911; опубликована 1973); «Город Царя Царей» (рассказ 1911 года; опубликован 1925); «Человек» мог стать зарисовкой «Путевого дневника» или самостоятельным рассказом. Главное — его родство с «Путевым дневником» или с «Путевыми поэмами» (жанровое определение самого Бунина) — несомненно. Чтобы говорить о них, необходимо вернуться на четыре года назад и вспомнить о другой «путевой поэме» — о «Тени птицы».

В одном из первых ее вариантов Бунин объяснил причину своего паломничества к Афинам, Святой Софии, египетскому Сфинксу, к руинам «капища истории» Баальбека: «Там — колыбель человечества», через нее душа «приобщается бесконечности времени и пространства», «заглядывает... в туманно-голубую бездну Мифа».²⁰ В «Записях» и «Заметках» 20—30-х годов снова повторил: «самые заветные странствия» его — в «погибшие царства Востока и Юга, в области мертвых, забытых стран, их руин и некрополей», затем что «две, три тысячи лет — это уже простор, освобождение от времени, от земного тления», то есть вступление в вечное и бесконечное бытие, в «бездну Мифа», в пределы «Рая» (9, 365). В «Тени птицы» Бунин объяснил, что цель и смысл странствий — открытие «Красоты мира»; по Бунину, это касание «великой печали мира» и «упоение этой печалью», «упоение Божеством»: «исчезновение в Боге и вечности», это восхождение к Созерцанию («на башни Маана»), упоение Музыкой Мира («звуками Симаа»), погружение в мистерии и таинства «веселия» («халета») (3, 332—333). Вслед за поэтами и философами народов, населявших земли Древней Греции, Александрии, Сирии, Индии, Бунин повторял: «Бог — Жизнь, Свет и Красота», ему дороги и понятны люди, которые пресытились «кровью, землею и смертью», «возжаждали братства, неба и бессмертия», наполнили свои души «трепетом, восторгом и любовью», «„расплавленными“ во вселенной» (3, 331, 339).

Бунин отыскивает на Востоке, в «Храме Солнца» Баальбеке «места Эдема», «родину Адама» — места, где связь между Человеком, Природой и Богом нерушимая и живая. Одновременно ощущению величия вечного сопутствует чувство тоски, гибели, конца временного, современного (рассказ «Пыль», 1913). Всякий раз, когда прошедшее (метаисторическое, мифологическое) соприкасается с современным (конкретно-историческим: бытом, социумом), чувство тоски и печали становится непереносимо острым. Не переставая завораживать упоительной («вечной») музыкой мира, оно заполняется и дисгармоническими звуками тревоги о буду-

¹⁸ Устами Буниных, 1, 136, 356.

¹⁹ Бунин И. А. Собр. соч.: В 9 т. М., 1965—1967. Т. 4. С. 279. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

²⁰ Бунин И. А. Полн. собр. соч.: В 6 т. Пг., 1915. Т. IV. С. 105.

щем, скорби о запутанных путях человечества, его роковых ошибках и заблуждениях.

Весь комплекс идей «Тени птицы» перешел в «восточные» рассказы и очерки начала 10-х годов. Главным содержанием «поэм» и рассказа «Город Царя Царей» была «музыка» древнего Востока, главным содержанием рассказа о настоящем — трагедия несоответствий временного вечному и абсолютному. Здесь, на Востоке, отделенный от родных болей дистанцией пространства и времени, автор может восстановить в правах свой поэтический миф о вселенной: о своей связи с ней, о своем переживании ее. В «Водах многих», как и в «Тени птицы», множество философско-лирических признаний, образующих композиционный и смысловой («музыкальный») стержень поэмы. «Жизнь моя, — записывает автор, — трепетное и радостное причастие вечному и временному, близкому и далекому, всем векам и странам, жизни всего бывшего и сущего на этой земле, столь любимой мною. Продли, Боже, сроки мои!» (5, 315). Ритмически, в такт светоносному дыханию океана, крылатому движению парохода «Юнан» сменяются удивление, сладкое счастье, тоска и радость земного бытия, вечные песни «прелести однообразия» и тайны «вечного мирового обновления». Путь в Вечное и бесконечное открывает непостижимость Божией безответности, самонадеянность человеческих потуг на ответы и все значение того огромного человеческого мира, который «справедливо» знает «только Библию, Коран, Ведь!» (5, 327).

Страннику, путешествующему через южные моря и океаны, кажется: «душа всего человечества, душа тысячелетий была» с ним и в нем. Она отзывается на таинственную архаичность обстановки, на пастушескую наивность древних заповедей; это «разрушает преграды времени, места, национальности», дает ощутить мир как «нечто незыблемо-священное». «В гигантском человеческом таборе, который стремится... в какую-то обетованную землю... кипит мелкая будничная жизнь, царит человеческое ничтожество», но есть и «божьи избранники, пророки, мудрецы...» (5, 316—317). Лирического героя-путника охватывает «великая тоска, великая безнадежность», — та, которая «царит над этим глухим и скудным человеческим жильем», та, невзирая на которую, он опять и опять переживает «сильное, живое чувство первобытного, теплого, райского» и «совсем особое чувство — безграничной свободы...» (5, 325—326).

Рядом с этими «библейскими», почти сновидческими медитациями рождаются на свет «Братья», целиком построенные на мысли о великой печали при виде «братьев, избивающих друг друга», о трагических диссонансах современного мира — социальных, национальных, исторических. А словами своего англичанина Бунин скажет о той «правде», которая может открыться для «плавающих и путешествующих» из мира цивилизации при встрече с землями «древнейшего человечества». По-своему «дика и страшна» жизнь и цивилизаторов, и обитателей древних стран Востока, но только странствуя, сравнивая, думая, возможно «всем существом ощутить» и жизнь, и смерть, и «божественное величие вселенной». Только здесь, среди народов и стран, прошедших трудный исторический, религиозный и философский путь, можно познать цену Личности в мире «бывания», можно постичь, наконец, истину о том, что правда земли заключена не в Личности, возмнившей себя превыше небес, ни в обществе всемирного равенства и братства, а в трудном умении человека раствориться «в этом страшном ВсеЕдином» (4, 277—278).

Если сравнить «Человека» с «Братями», то станет ясно, что в поэме в отличие от рассказа нет искусно проработанного фабульного ряда, построенного на художественном вымысле, нет и раскаленности философско-публицистической мысли. Если же сравнить «Человека» с «Водами многими», то в нем в отличие от них не найти этнографического элемента, представленного в виде фабульной самоцели. Более всего направивается параллель с рассказом «Город Царя Царей» (1924) —

о древнейшей столице Цейлона Анарадхапуре. По жанру он напоминает мифоэтнографический и историко-культурный очерк. Как и в поэме «Человек», мы находим здесь напоминание о Цейлоне — рае и месте сотворения первого человека Адама. Но то, что в «Городе Царя Царей» описывается, в «Человеке» переживает-ся. Вместе с путешествующим рассказчиком мы «истомляемся» пестрым многолюдством селений восточных берегов Цейлона, «изнуряемся» пахучими ароматами, блеском солнца и синего океана, «одурманиваемся» зноем черных ночей. «Сказочно-дымные» стволы камышовых хижин, «первозданные» скалы и граниты, «нагие сизые» хребты, «райское обилие цветущих растений» — все «душит» нас чувством первоначала, «напоминает о первобытных, счастливых временах», проникает нас «зноем лазурного пота» живописных долин. «Человек» мог стать самым заразительным бунинским произведением, дающим читателю явственное ощущение «вечноцветущегорая».

Своеобразие неоконченной поэмы отчетливо выступает на фоне других произведений начала века с названиями, в которых фигурирует слово «человек». Первое из них — поэма Горького «Человек» (1903) — «нищевское» песнопение о сверхчеловеке, видение сверхчеловека, устремившегося «вперед и выше» «просто» человека. Это — пафос, патетика, напряженная романтическая риторика. Второе — драматическая философская притча Л. Андреева «Жизнь Человека» (1906) на тему о трагическом стоицизме конечного человека в бесконечном и вечном мире. Наконец, один из программных горьковских рассказов «Рождение Человека» (1912) о неистребимости жизнетворческой воли женщины. В 1913—1914 годах Бунин делает наброски своей поэмы, а 7 августа 1915 года, уже после выхода в свет рассказа «Братья» записывает в Дневнике: «Сердце и голова тихи, пусты, безжизненны. Порою полное отчаяние. Неужели конец мне как писателю? Только о Цейлоне хочется написать».²¹ По всей вероятности, Бунину многое удалось сказать, опубликовав в середине 20-х годов обработанные части цейлонского Дневника 1911 года. Но не все. Начатый в 1913—1914 годах на Капри рассказ-поэма «Человек» так и остался незавершенным. Но то немногое, что сохранилось, очень значимо, ибо говорит о вхождении человека в «отчее лоно» природы через ее «одинокое созерцание» и о его результате — пробуждении всего человека. Вполне «утробные», «телесные», «чувственные» переживания тепла воздуха, цвета растений, горного простора и высоты вызывают глубокое внутреннее знание («душой и плотью») единства человека с космосом и хаосом мироздания, расплавленности в нем; они дарят человеку блаженство и смирение, свободу и успокоение, самопознание и мироузнание. А заодно и высший смысл жизни — красоту как совершенное содержание бытия.

2

В дневнике Галины Кузнецовой 20 мая 1929 года читаем: «Пишу об Айседоре Дункан. Не нравится».²² Среди произведений Кузнецовой нет чего-либо о Дункан, зато в архиве Бунина находим его неопубликованный рассказ—очерк—поэму «Боножжа», датированный 1936 годом.

Интерес Бунина к танцу питался его увлечением философией Древнего Востока, мистическим языком восточных поэтов, которые «под вином и хмелем» разумели «упоение Божеством». Любимый Буниным Саади в стихах о любви «всходил на башни Созерцания, слышал Музыку Мира, влекшую в веселие». В восточной поэме «Тень птицы» (1907), откуда взяты эти слова, Бунин цитирует перевод из Саади об упоении Божеством: «Целый мир полон этим *веселием, тан-*

²¹ Устами Буниных, 1, 146.

²² Кузнецова Г. Н. Грасский дневник. Вашингтон, 1967. С. 103.

цем — ужели одни мы не чувствуем его вина?» (3, 333. Курсив мой. — Л. И.). В танце Дункан Бунина, по-видимому, привлекало именно это «упоение» и настолько, что спустя много лет после ее успеха и заката он вновь возвратился к объяснению ее феномена.

Основным принципом своего танца сама Дункан провозглашала «возврат к естественности» («Танец будущего», 1907). Ей виделся танец, где «движения тела станут естественным проявлением души», она называла его «танцем жизни», характеризую как воплощение воли, экстаза, мелодии трагического — всего того, что было дорого ей в творчестве ее учителей — Бетховена, Шопенгауэра, Вагнера, Ницше. С опорой на них она мечтала создать танец «возвышенного духа в безграничном свободном теле». ²³ Она стремилась создать такой танец, в котором душа проявит себя в теле «во всей своей божественности», а тело станет «сияющим отражением души», сам же танец «вестником другого мира», музыкой, полетом души, «свободой страсти» и «свободой от рабства» (первое — на музыку Вагнера, второе — под музыку «Интернационала»). ²⁴

Современные исследователи связывают танец Дункан со стилем модерн и называют его «биологическим романтизмом» или «духовной телесностью». ²⁵ Современники Дункан предлагали множество различных интерпретаций танца вообще и танца Дункан в частности.

Ницшевскую, «дионисийскую», трактовку танца предложил Вяч. Иванов в статье «Ницше и Дионис» (1904). «Ницше возвратил миру Диониса. (...) Ярче, глубже, изобильнее, проникновеннее глянула в душу жизнь. (...) Мы почувствовали себя и нашу землю и наше солнце восхищенным вихрем мировой пляски», — писал он, воскрешая слова Заратустры «теперь Бог танцует во мне». ²⁶ Обратясь непосредственно к танцу Дункан, Вольтинский находил, что она «перевосплощает музыку в танец», а он дает возможность «увидеть то, к чему только прикоснется наше внешнее или внутреннее Я», он ведет зрителя «в область высших зрительных восприятий», учит слушать и видеть стихию. «Пляшущая Дункан, — думал Вольтинский, — живой призыв к новому искусству, к духовному искусству Аполлона». ²⁷ В духе характеристик самой Дункан Луначарский писал: Дункан «вернула танцу эмоциональную свободу, сделала его одним из самых прямых выражений души человека». ²⁸ Август Родэн сказал о том же иными словами: Дункан «слила жизнь с танцем», открыла «душу танца». ²⁹

С иных позиций, нежели Бунин, но ближе всех к нему в истолковании искусства танца Дункан оказывается Волошин. Как впоследствии Бунин, Волошин в статьях о Дункан 1904 года придает большое значение ее рассказу о греческих статуях и рисунках на античных вазах как прообразах ее пляски, для него существенно то, что она танцует Седьмую симфонию Бетховена и «Primavera» Боттичелли, стихи Горация и идиллии Мосха, итальянских примитивистов и глюковского «Орфея»: она «танцует все то, что другие люди говорят, поют, пишут, играют и рисуют». Цель танца Дункан, думает Волошин, состоит в «освобождении тела», в передаче «первоисточников ритма, заключенных в пульсации человеческого сердца». В «поэме танца» Дункан сливаются «космическое и физиологическое, чувство и

²³ Дункан А. Моя жизнь: Мемуары. Танец будущего. М., 1992. С. 185—186.

²⁴ Дункан А. Танец // Айседора Дункан. Сб. М., 1921. С. 2—3.

²⁵ Добротворская К. А. Айседора Дункан и театральная культура модерна. АКД. СПб., 1992. С. 10, 15.

²⁶ Иванов В. И. Собр. соч. Брюссель, 1971. Т. 1. С. 716.

²⁷ Молоствов Н. Г. Айседора Дункан: Беседа с А. Л. Вольтинским. СПб., 1908. С. 7, 9, 11, 15.

²⁸ Луначарский А. В. Русские спектакли в Париже // Современник. 1914. № 13—15. С. 258.

²⁹ Родэн А. Об Айседоре Дункан // Айседора Дункан. Сб. С. 2.

логика, разум и познание». В статье «О смысле танца» (1911) Волошин называет танцем «осознание органических ритмов внутри себя».³⁰

Таким образом, для Дункан и ее истолкователей танец был способом вхождения в философию живой жизни. Напомним, что Платон пользовался словом танец как философским термином, означающим форму диалектики конкретного проявления «сущностного» в «явленном», «неподвижного» в «текущем». Для Платона его «идея» — это «игра» или «танец, доведенный до своего понятийного предела...».³¹ Во всех случаях интерпретации танца Дункан — с отсылкой к античности (и к Аполлону, и к Дионису), к немецкой философии (от Шопенгауэра до Ницше), к эстетике искусства стиля модерн, а в толковании Бунина, подспудно, к буддизму и другим древним восточным религиям — доминировал интерес к телесному пробуждению человеческого духа, к органическому переживанию живого бытия.

Желая сказать о смысле танца Дункан, можно воспользоваться удачной характеристикой танца Серебряного века, данной В. В. Абашевым; он назвал его «метафизикой особого бытийного состояния, в котором сопрягаются мудрость и природная непосредственность, в котором радостно осуществляется полнота жизни». По Абашеву, танец — это «емкая формула нового миропереживания».³²

Под углом зрения своего мирозерцания и своей задачи Бунин в «Босоножке» «переписывает» книгу Дункан «Моя жизнь» таким образом, чтобы взамен «биографии», «мемуаров», «исповеди» (такие жанровые эпитеты давала ей сама великая плясунья) создать глубокий очерк по «метафизике танца», отбирая и сохраняя при этом индивидуальный чекан судьбы и пути самой Дункан. Его «Босоножка» — это оригинальная философская поэма танца.

Бунин говорит о детстве девочки и ее многодетной семье из города Сан-Франциско, но Айседора для него в первую очередь — дитя природно-космических ритмов. Он рассказывает о том, как она жалела рябятишек из богатых семей: «столько было в их жизни узкого и глупого», направленного не на жизнь, а на механическое исполнение житейских правил и ритуалов. Напомнив о том, что «ее любимым занятием» было «бродить по берегу моря», Бунин включает и этот факт в идеологему жизни танцовщицы: «ритмическое движение волн» внушило ей «первое понятие о танце». Чувствуя необходимость поделить мыслью о решении Дункан осуществить акт «возврата к естественности», именно под этим углом зрения Бунин перечисляет такие факты ее биографии, как принципиальный отказ от пуантов (она не понимала «зачем это нужно»), как ее уход из театра (она находила смехотворным изображение любви посредством прикладывания рук к сердцу). В пересказе истории со спектаклем «Сон в летнюю ночь» (восторг публики, возмущение режиссера, оборвавшего ее танец резким окриком «Тут тебе не шантан!») Бунин особо останавливает внимание читателя на том моменте, когда фея-Дункан парила, «опьянев от счастья танца», и заражала им своих зрителей.

Бунин сосредоточен на описании «безумств» Дункан, вызванных переживанием полноты счастья танца в любом из выработанных стилей: древнегреческих танцовщиц, изображенных на вазах, бережно хранившихся в Лувре, экспрессивных скульптур Родена или танцев знаменитой японки Сада-Яко. Бунин подчеркивает, что Дункан с равным успехом давались и «целомудренные нимфы», и «разнузданные вакханки», поскольку никто из них не был ее целью: она хотела проникнуть своим танцем в таинство—ужас—экстаз—боль—радость—восторг жизни. По убеждению Бунина, она могла быть и была и «Музой трагического танца», и жрицей древнего дионисийского действия, и героиней упоительного мятежа или революции — французской, греческой, русской — все равно. Она была сердцем и

³⁰ Волошин М. А. Танец // Волошин М. А. Лики творчества. Л., 1988. С. 393—395, 399.

³¹ Лосев А. Ф. История античной философии: Высокая классика. М., 1974. С. 276.

³² Абашев В. В. Танец как универсалия культуры Серебряного века // Время Дягилева. Третьи Дягилевские чтения. Вып. 1. Пермь: Арабеска, 1993. С. 8—9.

душой высокой бытийной стихии. Именно это приковало к ней интерес, внимание, восхищение Бунина, открывшего в ней дар, родственный собственной художественной душе — открывать сущностное в явленном и преходящем.

3

Среди большого количества при жизни не изданных произведений Бунина, завершенных и незавершенных, были такие, которые создавались еще в 1900-е годы, как «Пророк Осия», и в 1910-е годы, как «Господин Пророков», были и написанные в эмиграции. Часть их принадлежит к разряду так называемых «Коротких рассказов»: «Ахмат», «Когда я впервые...», «Крем Леодор», «Модест», «Паломница». Другие по совокупности признаков могут быть отнесены к циклу «Темные аллеи», как «Аля», «Лита», «Ривьера». Перечисленные рассказы посмертно были опубликованы за рубежом или в России. Немало осталось в рукописях. Назову некоторые из тех, которые, по моему разумению, могли предназначаться для «Темных аллей», но по ряду причин в печать не попали. Это «Дура» (авторская дата 21 сент. 1943), «Замужество» (б. д.), «Иволга» (окт. 1943), «Княжна Сайтанова» (б. д.), «Лизок» (окт. 1943), «На постоялом дворе» (27 ноябр. 1942), «О. Никон» (27 мая 1944), «Раиса» (б. д.). В первую очередь их объединяет наличие общей «сверхтемы» — любви.

По мнению О. Н. Михайлова и некоторых других исследователей творчества Бунина, это едва ли не основной признак, свойственный всем рассказам «Темных аллей». Вторичных признаков называется множество. Так, О. Н. Михайлов говорит о «великом разнообразии женских типов» и о богатстве жанровых оттенков: «игривый анекдот», «дорожное приключение», «дачный роман» и т. п. То и другое, думает Михайлов, дано писателем под общим углом зрения «ошеломленности души» героини (но почему-то только ее?), «естественного сплава» откровенно эротического и идеального, радостного и губительного самой жизни, а главное, под углом зрения «общей катастрофичности бытия, непрочности всего того, что... казалось утвердившимся, неизбежным». ³³ М. И. Иофьев, а вслед за ним и Михайлов связывают трагедийность «Темных аллей» с историческими и социальными катаклизмами, постигшими Россию, опосредованно сказавшимися в рассказах о любви, и придают им почти решающее значение, когда говорят об их воздействии на выработку художественной концепции. ³⁴

Ю. В. Мальцев называет «Темные аллеи» «энциклопедией любви», предназначенной передать богатейшие разновидности, вариации и оттенки любви: любви — животной функции, продажной и возвышенной, притворной игры и коммерческой сделки, любви-близости и любви-вражды, любви-колдовства или отчаяния, самозабвения или жалости, обожания или опьянения и т. д. без конца. Инвариантами, по Мальцеву, оказываются такие качества, как «высшая радость», иррациональность, восторг, имморальность, а главное — трагизм: он «состоит... в мимолетности» состояния любви и его «несовместимости с земными буднями». ³⁵

Все эти справедливые наблюдения и характеристики можно дополнить указанием на то, что любовь в рассказах Бунина всегда драматизирована: читатель наблюдает за коллизией, конфликтом между онтологическим любовным состоянием (любовью-эросом, страстью, счастливым даром, любовью-бездной) и любовью-эротикой (игрой, развлечением, намеренным злом), т. е. за конфликтом между Любовью и минус-любовью. Любовь-эрос может быть у Бунина счастливой и несчастливой, радостной и горестной, разделенной и неразделенной, состоявшейся и

³³ Михайлов О. Н. Путь Бунина-художника // Лит. наследство. 1973. Т. 84. Кн. 1. С. 44.

³⁴ Иофьев М. И. Профили искусства. М., 1965. С. 288; Михайлов О. Н. Указ. соч. С. 44.

³⁵ Мальцев Ю. В. Указ. соч. С. 332—335.

воображаемой, праздничной и гибельной, светлой и темной, веселой и элегичной, но она всегда есть Любовь: в ней непременно, так или иначе присутствует, говоря словами Бунина, «петраркизм и лаурность» (воплощенная красота и высшая радость),³⁶ что-то «божественное, таинственное и жуткое», какая-то «несказанная мистическая прелесть»,³⁷ иными словами, в ней наличествует всегда искомая Буниным и явленная в любви более, чем в какой-либо иной сфере жизни, бытийность: главное, «дивное, несказанно-прекрасное», «совершенно-особенное во всем земном»,³⁸ особая воплощенность и полнота, интенсивность и трагическая острота.

Бунин таким образом старается писать свои рассказы, чтобы бытийность проступила в любви рельефно, отчетливо, убедительно. В разговорах с близкими он постоянно размышлял о том, как этого достичь. Первое — надо отбросить «лишнее»: «писать совсем маленькие, сжатые рассказы»; и «писать жестко, спокойно, только это и производит впечатление». Краткость и простота «формы» должны замаскировать богатство и сложность «содержания». Кузнецова была уверена в том, что Бунину это удавалось: «...как точны, великолепны, несомненны его слова... Точны, как самые совершенные стихи». Для достижения цели Бунин хотел вместить в каждый рассказ максимум «разнообразия, разных ритмов, складов разных», «почувать» «дух страны и народа», передать «всё правильно, и слова, и тон, и лад».³⁹ И чем разнообразнее рамы, выделанные из материала житейской эмпирии, тем явственнее должен выступить «весь человек»: его могучая и хрупкая, мгновенная и вечная, загадочная и таинственная земная и космическая субстанция. Бунин думал о «подлинном» любви, что оно чаще всего внешне выражается «в ничтожном и случайном»; по сути своей «вневременное и внепространственное», оно выявляет себя в связи «с известным временем и местом, с известными... событиями и людьми» (9, 365). Но не им принадлежит в конечном счете решающее значение, ибо любовь надлична, бытийна, космична: и «не все ли равно, чем и как счастлив человек!.. ото всего остаются в душе жестокие следы, то есть воспоминания, которые особенно жестоки, мучительны, если вспоминается что-либо счастливое...» (7, 182).

Анализ и завершенных и незавершенных текстов из «Парижского» (Лидского) архива способен проблематизировать понимание всего цикла рассказов «Темные аллеи», потому что позволяет подумать о возможных причинах незавершения некоторых из них, причинах колебания Бунина относительно включения—невключения их в состав цикла, отдачи—неотдачи их в печать, т. е. помогает увидеть процесс формирования цикла и того, что для Бунина в нем было доминантой.

Порядок следования разборов, как нам кажется, принципиального значения не имеет, поэтому будем держаться уже предложенного выше расположения их в алфавите названий.

«Дура». Сохранилось два варианта рассказа — рукописный и машинописный; оба неоконченные. Фабульное происшествие — обман крестьянки деревенским учителем. Полагая его ученым, она уверилась в его способности вылечить ее от кожного воспаления ноги. Он же, воспользовавшись ее наивностью и неразвитостью, обманул, подменив лечение почти животным совокуплением. «Дура» может быть рассмотрена как комическая жанровая сценка в духе чеховского «Злоумышленника»; может быть воспринята и как натуралистическая картинка, написанная ради запечатления момента соития. Можно предположить, что Бунин потому оставил рассказ без окончания и не довел его до публикации, что ему не удалось выявить в «тварном» его «темноаллейный» дух. Однажды в письме к Н. А. Тэффи

³⁶ Кузнецова Г. Н. Грасский дневник. С. 291.

³⁷ Бахрах А. В. По памяти, по записям // Новый журнал. 1978. № 131. С. 132—133.

³⁸ Устами Буниных, 3, 81.

³⁹ Кузнецова Г. Н. Грасский дневник. С. 176, 178, 181, 213.

Бунин очень определенно сказал о том, что за «натурализмом» его рассказов о любви стоит темнота и мрачность пола и что содержание «Темных аллей» «вовсе не фривольное, а трагическое». ⁴⁰ Не сумев овладеть трагическим стержнем сюжета, выделить из эмпирической повседневности двуединую красоту и ужас любовного мига, Бунин вовсе расстался с рассказом.

«Замужество». В наследство от Пушкина, Тургенева, Толстого Бунину досталась проблема соотношения между любовью и браком. Еще в рассказе 1902 года «Свидание» (промежуточное название «Счастье», окончательное — «Заря всю ночь») Бунин бережно прикоснулся к явлению трагического несовпадения натур, которые по всем внешним признакам могут или должны быть счастливы в браке — любви. Для Бунина тогда и всегда брак без любви безнравствен, пуст, жесток. Этой хрупкой материи писатель не раз касался в «Темных аллеях». «Замужество» рассказывает о бракосочетании как обряде жертвоприношения, как о заклинании невинной на алтарь греха скотоложества, как о палачестве. Певец любви, Бунин принимает ее в счастье и горе, в радости и страдании, даже в безысходной неразделенности. Здесь же он оказывается непримирим. Для его несчастной двадцатилетней невинной девушки «замужество» оборачивается ужасом, гадливостью, мукой. Трудно предположить причину недописания рассказа. Может быть, она кроется в том, что в нем нет Любви, как нет ее и в рассказе «Дура»?

Два варианта первой и один вариант второй части рассказа «Иволга» — это повесть или поэма об обряде великой любви. В письме к «нему» «она» напоминает о «солнечном ударе», случившемся с ней, семнадцатилетней, влюбившейся в юного кузена, поэтически прозвавшего ее иволгой. Детская легкая ветреность «ее», первая, нежная, потрясшая до глубины основ страсть «его». Она бежала от него в страхе перед силой его чувства и своей неопытностью, «он» едва не умер от горя. Как можно заметить, сюжетная модель напоминает «Чистый понедельник», написанный и опубликованный двумя годами позднее. Но там — столкновение двух чуждых друг другу миров — страсти-любви и страсти-аскезы. Здесь же — совершенная идиллия, рай любви, протекающей в совершенном раю летней цветущей природы. Герой пишет о себе, переживающем праздник их любви: «Я наклонился с тем радостным трепетом, с каким в отрочестве склонялся после исповеди под эпитрахиль священника, ужасаясь красоте и нежности этой теплой, загорелой продолговатой руки, и едва прикоснулся к ней губами» (л. 8). А вокруг них ликует тишина сада, налитанного запахами сырой коры и пней, облитых дождем, и ароматом желтых, налитых солнечным жаром яблок, веселится красочное полотно мелькающих ярко-пестрых бабочек и трепетно сверкающих крыльев зелено-золотой иволги... Лесная прогулка на лошадях, потрясшее обоих первое «святое» сближение описано как храмовое действо самой природы. Вопросы, почему не напечатана (не окончена) «Иволга» задавать, кажется, не следует: жаль, что не напечатана.

Вариантом «Иволги» можно считать набросок к рассказу «Княжна Сайтанова» — «дачный роман», «дорожное приключение», как сказал бы О. Н. Михайлов. До нас дошла сюжетная экспозиция, состоящая из трех частей. Первая. Героиня — уездная учительница, одетая как горничная, желтоволосая, с загорелым лицом, с маленькими раскосыми (то ли «татарскими», то ли «шайтанскими») глазами; красные чулки, грубые башмаки — и море юного обаяния. Вторая. Сайтанова приезжает погостить к гимназической подруге Маше, у которой, в свою очередь, гостит брат Михаил. Маша и Миша — оба красивые, большие, яркие, умные. Третья. Миша и княжна совершают прогулку в коляске. Их, новоявленных Адама и Еву, встречает земной рай. О том, как, возможно, происходит их «грехопадение» в лесной сторожке и каков его финал, читатель узнать не может: дальше характер-

⁴⁰ Подъем. 1977. № 1. С. 135.

ного «темноаллейного» вступления к любовной истории Бунин, к сожалению, не пошел.

Три варианта рассказа «Лизок» стали своеобразным дополнением к одной из сюжетных линий «Легкого дыхания»: рассказ ведется от лица соблазнителя, покусившегося на невинность дочери своего университетского товарища, курского помещика, рано овдовевшего и жившего любовью к юной дочери, которую ласково звал «Лизок». История умышленного завлечения полурейбенка опытным мужчиной описана со вниманием к обоим участникам одного происшествия: к ее прелести, грации, милому невежеству, детской покорности и любопытствующему «женскому» непокорству; к его неизбежному счастью в касании к этому цветению юной жизни. «Палач», «искуситель» из «Легкого дыхания» стал жертвой: опытность и мудрость зрелой души были покорены слабостью и нежностью, ее «легким дыханием». Наброски этого рассказа отчасти — ближайший предшественник «Лолиты». Однако мы прощаемся с героями на той стадии развития сюжета, когда в действие не вступил трагизм безликого пола и не успел повлиять на ход жизни и судьбу героев.

О рассказе «На постоялом дворе» Ю. В. Мальцев коротко заметил, что его содержание заключено в описании «опыта первого соития юноши с женщиной».⁴¹ Здесь верно все, но недостает главного: указания на то, под каким углом зрения дано описание. В рассказе речь идет не о вожделинии юноши (хотя и о нем), не о телесном акте (хотя он вроде бы и описан), а вновь и вновь о магии безликого и «тварного», о некоем мистическом действе. «Соитие» с полным бесстрашием рисуется как восторг блаженной смерти от попадания в горячие недра самой земли—матери—природы; кухарка, невольная участница этого акта наивысшего проявления жизни, — не кухарка только, но «священное животное». И в этом рассказе, как всегда во всем цикле, Бунин пытается сколько можно внятно объяснить навсегда необъяснимое, всех волнующее, и сделать это, как всегда, с натуралистической ясностью, заразительной глубиной, максимально возможной сдержанностью, как протокол. Бунин не раз говорил с удивлением и возмущением о мнимом целомудрии и сомнительных запретах при описании любви: даже о болезнях, даже о смерти пишут обо всем до конца, а когда возникает проблема писания всей и всего любви — переживаний, на которых сосредоточены лучшие годы человеческой жизни, — вступает в действие «вето». Неоконченный рассказ «На постоялом дворе» — одна из попыток нарушить обет молчания и рассказать о том, что замалчивается и о чем кричит все существо человека.

Три варианта рассказа «О. Никон» — это три попытки написать любовь ли, игру ли в любовь, поругание ли любви двадцатипятилетним священником, пытавшимся соблазнить, соблаздившим, не успевшим соблазнить молодую девушку. Этнографический материал прописан с убедительным умением, но внимание Бунина-художника главным образом сосредоточено на борьбе с банальностью, пошлостью любовной ситуации, которую он силится преодолеть волшебством искусства. Работа не была доведена до конца, как нам кажется, потому, что так и не нашлись ключи к открытию в «любовном приключении» сущностного самой любви.

Фабулу рассказа «Раиса» пересказать несложно. Дочь вдового уездного купца — невеста, хотя уже давно не девственница, в день свадьбы прикинулась невинной, что без труда удалось ей по причине пьяной невменяемости жениха. После шумно-угарного медового месяца настали будни, а с ними — ухаживания младшего брата мужа и тайные вожделиния новобрачной. Ни на какую запретную эротику, о которой писали в «Известиях», нет и намек. Наверное, рассказ «брошен»

⁴¹ Мальцев Ю. В. Указ. соч. С. 328. Ю. В. Мальцеву удалось познакомиться не с некоторыми, а со всеми рассказами, предназначавшимися для «Темных аллей». Говоря о них, он указывает на признаки, которые позволили им войти в состав бунинской «энциклопедии любви».

писателем потому, что не получилась любовь в бунинском, бытийном понимании. Возникает вопрос, всегда ли Бунину, автору «Темных аллей», удавалась эта любовь во всех сорока рассказах цикла. Осторожно ответим: в подавляющем большинстве случаев. Однако же не всегда. К примеру, судьба рассказа «Красавица» вполне могла оказаться аналогичной судьбе «Раисы» или «О. Никона», если верно истолкованы нами принципы циклизации «Темных аллей». Ю. В. Мальцев заметил, что в «Красавице» речь идет о горе мальчика, осиротелого женитьбой отца на «красавице».⁴²

Как видим, во всех восьми неопубликованных Буниным рассказах отчетливо проступает поиск такой ситуации, которая может позволить в единой «капле» любви запечатлеть трагическую полноту бесконечно богатого и щемяще бедного бытия, единство его «радости—страдания». По Бунину, именно в отдельные минуты любви — «восторга счастья» или «восторга несчастья», «яркого сознания приобретения или потери» (9, 366) — человеку открывается постижение цены того, что мы живем. Чаще всего, как в «Русе», «Тане», «Натали», «Холодной осени», самих «Темных аллеях», т. е. в опорных шедеврах цикла, переживание «минуты» бытийной любви очищается от случайного, усиливается во стократ, потому что переживается наново и осмысливается уже преображенное «бессмертной» памятью о прошедшем. «Чудное мгновение» становится песней, поэмой о всегда живом, претворившемся в художественные образы души. Создав цикл «Темные аллеи», Бунин дал людям шанс на спасение мира его красотой.

Выводы ко всей статье будут кратки. В Бунинском фонде Русского архива (Великобритания, университет города Лидса) сохранились уникальные художественные обломки и целые произведения 1910—1940-х годов. Анализ рассказа-поэмы «Человек», рассказа-исследования «Босоножка», восьми рассказов из «Темных аллей» говорит о целенаправленной однородности исканий художника, который посмел состязаться с Господом в создании новых образов бытия. Путь Бунина — выбор моментов, в которых может открыться «цена жизни», могут обнажиться корни мирового бытия, таинственная основа жизни. Задачу свою Бунин видел в писании «голых», подчеркнuto лаконичных ситуаций; скудость, отбрасывание «лишних», отвлекающих от чувства сущностного подробностей конкретного быта, природы, житейских фактов, индивидуальных характеров должны были раскрыть глубину и неповторимость, вековую значимость земного существования. Нередко Бунин играет с художественным временем, сдвигая настоящее в прошедшее, в «память» о былом, ломая тем загородки, преграды исторических времен, конкретных мест, придавая описываемому поэтический, музыкальный, мифический ритм вселенского.

⁴² Мальцев Ю. В. Указ. соч. С. 329.

© В. Я. Гречнев

ЦИКЛ РАССКАЗОВ И. БУНИНА «ТЕМНЫЕ АЛЛЕИ»

(ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ ЗАМЕТКИ)

Цикл рассказов «Темные аллеи» Бунин писал с 1937 по 1945 год. О времени, когда создавался этот цикл, он сказал достаточно выразительно: «„Декамерон“ написан был во время чумы. „Темные аллеи“ в годы Гитлера и Сталина — когда они старались пожрать один другого». Заслуживает внимания и другое его призна-

ние: «Думаю, что это самое лучшее и самое оригинальное из того, что я написал в жизни».

Каждое из произведений сборника вполне самостоятельно, со своими героями, сюжетами и кругом проблем. Но существует и внутренняя связь между ними, она-то и позволяет говорить об органическом единстве цикла, и тематическом, и проблемном.

В сборнике три раздела. Первый открывается рассказом «Темные аллеи» — он дает название всему циклу и является своего рода эпиграфом к нему. Что стоит за этим названием? Почему «темные» эти аллеи?

Поясняя свой замысел, Бунин писал: «Все рассказы этой книги только о любви, о ее „темных“ и чаще всего очень мрачных и жестоких аллеях». Такова была бунинская концепция любви, ее природы, сущности и «грамматики». И в самом деле, никто ведь не знает, во власти каких «темных» закоулков подсознания находится любовь, — а то и космических сил, непостижимых человеческим разумом (к таковым Бунин относил также природу и смерть). Ясно одно — уж никак не во власти светлых и убедительных доводов рассудка; недаром принято говорить: «Тайна сия велика есть».

Загадочны и непредсказуемы всегда начало и конец любви. Никому не дано знать, почему объектом любви избирается именно этот, а не какой-то другой человек. Никто не в силах предвидеть, что она для него будет значить, эта любовь, чем обернется: обычной интрижкой или непоправимой «бедой», событием чрезвычайным, в корне меняющим всю жизнь, видение и понимание ее, отношение ко всем и всему на свете.

Многие из этих тем и мотивов ставятся или намечаются в первом рассказе сборника. Из него мы узнаем о случайной встрече когда-то любивших друг друга Николая Алексеевича и Надежды — это ей он когда-то читал стихи «про всякие „темные аллеи“». Теперь, на склоне лет, он говорит ей (в ответ на ее признание, что она никогда не переставала любить его): «Думаю, что и я потерял в тебе самое дорогое, что имел в жизни».

И в самом деле, откуда было им знать тогда, что ничего лучше и значительней они в своей жизни не встретят: ведь всегда думается, что это лучшее впереди. Только в конце жизни уразумел он такую, казалось бы, простую истину: любовь не имеет ничего общего со всякого рода расчетами и логически убедительными соображениями (социальными, бытовыми, моральными, психологическими). Николай Алексеевич многое предусмотрел, выбирая себе жену в свой петербургский дом. Не смог предусмотреть он лишь такую «малость», как взаимная любовь. И наказан он был не только вероломством жены, но и сыном-«негодяем» (ведь родила его женщина, не любившая Николая Алексеевича).

Подобное раскаяние, связанное с тем, что человек не сумел распознать в ряду других встреч встречу уникальную, дарованную ему судьбой, находим и в таких рассказах цикла, как «Галя Ганская», «Генрих», «Натали», «Поздний час». Хотя следует отметить, что персонажи упомянутых произведений, в отличие от Николая Алексеевича, если и не понимают отчетливо, то очень верно чувствуют, догадываются о чрезвычайности случившегося, но продолжают вести себя неадекватно этому, довольно легкомысленно, а то и пошло. И здесь нередко начало трагедии.

Бунин показывает, что далеко не всякое чувство, даже очень сильное, можно назвать настоящей любовью, явлением масштабным и глубоким. Такое встречается необычайно редко и поистине может считаться даром божьим, сродни таланту. В центре внимания писателя — любовь-страсть, в которой духовность преобладает. Но в сборнике и в тех рассказах, которые не вошли в него, Бунин показал самые разнообразные виды и типы любви, чувств, страстей, самые причудливые подчас их разновидности и вариации. Есть среди них и чисто животные вожде-

ния, и возвышенное чувство обожания, и любовь — «поединок роковой», и продажная «любовь», и любовь-жалость и мн. др.

Но есть ли свои приметы у любви настоящей, высокой? Герой из рассказа «Темные аллеи» признается: «Это были лучшие минуты». И действительно, в ту пору они были открыты миру и друг другу со своей лучшей человеческой стороны — бескорыстия, чувства прекрасного и поэзии.

Эта тема звучит и в других произведениях цикла, в частности в рассказе «Кавказ». До встречи и начала любви жизнь у героев шла обычная, будничная, в которой ничего не было интересного или примечательного. На юге, куда они уехали, все было иначе, и не потому только, что там была и другая природа и погода. Нет, теперь они совсем по-другому начинают видеть и воспринимать мир, более чуткими они становятся к природе и ее красоте, и она как-то иначе начинает воздействовать на их души, высвобождает такие подлинно человеческие чувства, как отзывчивость, сострадание, обостренное чувство сопричастности не только с миром земным, но и с необъятным космосом.

«Мужчина не только не есть нормальный тип человека, — писал Н. А. Бердяев, — но и вообще не человек еще сам по себе, не личность, не индивидуальность без любви (...) И женщина — пол, половина, тоже осколок».¹

Изображение любви как процесса, в котором происходит становление индивидуальности, личности человека, сравнительно часто в центре внимания Бунина. Обычно первое впечатление от встречи с героем бывает отнюдь не в его пользу. «Неприятное и скучное» существование ведет герой-художник в рассказе «Муза». «Пошлейшим щеголем» называет себя персонаж из новеллы «Галя Ганская». «Любви без романтики» стремится искать герой «Натали». Две женщины провожают за границу героя рассказа «Генрих», а в поезде его ждет третья.

Любовь, внезапно поражающая их, в корне меняет не только довольно однообразное течение их повседневного существования, но и делает их жизнь внутренне разнообразнее и богаче, глубже и серьезнее. Особенно наглядно это превращение в «Натали»: в человеке страдающем и почти привыкшем к «состоянию душевно-больного» трудно узнать прежнего юношу. Если совсем недавно совместная поездка с Еленой («Генрих») рассматривалась Глебовым как приятный эпизод (он даже сомневался — стоит ли уезжать из Москвы, где жизнь его изобиловала любовными встречами), то теперь в невыносимо долгом ожидании Елены (Глебов еще не знает, что она убита) он близок к выводу, что «бессмысленной, испорченной» оказалась не только их поездка, но и вся его жизнь. Почти неуловим этот переход от дружеских отношений к любви, которая так существенно изменила их. «Только с тобой одной, — признается он Елене, — мне всегда легко, свободно, можно говорить обо всем как с другом, но знаешь, какая беда? Я все больше влюбляюсь в тебя». И в самом деле, если беседы с другими женщинами характеризовали его лишь как удачливого любовника, то ей он говорит о вещах не только для себя важных, но и заветных, свидетельствующих о духовной близости, какой он никогда не знал прежде.

Иными словами, человеческое и духовное в названных рассказах имеет преимущество перед плотским, а точнее говоря — здесь плоть духовна. Как уже отмечалось, такая любовь способна обогатить, пробудить в человеке отзывчивость, уважение, радостное желание отдавать, а не брать. Следует сказать и о пробуждающейся в этом случае жажде познания предмета любви (он теперь воспринимается как нечто уникальное), а также самого себя, для которого весь мир предстает в каком-то совсем особом свете. Перефразируя Канта, можно заметить, что такой человек устремлен не к любви и счастью, а к тому, чтобы быть достойным того и другого. Есть тут и чувство величайшей благодарности, возникающей в воспомин-

¹ Бердяев Н. А. Эрос и личность: Философия пола и любви. М., 1989. С. 37.

наниях героя из рассказа «Поздний час», благодарности, вызванной пришедшим пониманием, что любовь к ней была временем «ничем не омраченного счастья, близости, доверчивости, восторженной нежности, радости»...

Такая любовь, по Бунину, всегда трагична, никогда не длится во времени, ошеломляет, как «солнечный удар», не имеет счастливых продолжений и благополучных исходов. Причин тому много. «Любовное переживание связано с необычным взлетом всего нашего существа, с выходом в иное (не будничное) измерение, где все необычно, где счастье переживается как необычная тяжесть, а само любовное горе вспоминается потом как счастье».² Кроме того, состояние высшей гармонии, по словам Достоевского, может длиться лишь секунды, человек в земном виде не может его перенести, он должен перемениться физически или умереть. Связано это прежде всего с непрочностью, катастрофичностью бытия, с краткостью и непредсказуемостью жизни, которая дается человеку на условиях поистине насмешливых. «Краткое счастье любви у Бунина сменяется катастрофой именно потому, что катастрофичность заключена в несовместимости любви с земными буднями».³

Понятно в этой связи, почему такую важную, а то и роковую роль в рассказах Бунина играет случай: и когда случайно встречаются случайные люди, и когда — неслучайные. «Настоящая любовь, — писал Бердяев, — возникает, когда встреча не случайна и есть встреча суженого и суженой. Но в неисчислимом количестве случаев встреча бывает случайной, и человек мог бы встретить при других обстоятельствах более подходящего человека».⁴

Такой «случайной» была встреча героев в рассказе «Муза». И приходит к нему она, и покидает его совсем неожиданно. Первое еще можно как-то объяснить, но вот финал их отношений не поддается простому истолкованию: от молодого, богатого, талантливого и любящего ее человека (которого она, кстати, сама выбрала) она уходит к немолодому, невзрачному и недалекому. Ясно одно: для героя, от которого она уходит, эта встреча не была «случайной», разрыв с ней был для него «чудовищно жестоким». Она же, судя по всему, ошиблась в своих чувствах, он не стал для нее тем единственным, которого именуют «суженым».

Напротив, встреча героев в рассказах «Галя Ганская» и «Натали» из тех, когда действительно встретились «суженые», и роль случая здесь совсем иная, поистине роковая. Случайное стечение обстоятельств погубило все: и любовь, и жизнь.

Иногда такая уникальная по своей неповторимости встреча происходит слишком поздно, в ожидании ее у Николая Платоныча («В Париже») проходит вся жизнь. На счастье взаимной любви, которая наконец пришла к нему, у него не осталось времени: весна, наступившая в его жизни, обрывается.

Но случайности, способствующие гибели не только любви, но и человека, бывают не только бытовые, но и социально-исторические. Весьма показательны в этом смысле начало рассказа «Холодная осень»: «На Петров день к нам съехалось много народу, — были именины отца, — и за обедом он был объявлен моим женихом. Но девятнадцатого июля Германия объявила войну России».

Его убили через месяц после начала войны. На ее долю выпали невыносимые страдания, связанные с революцией, гражданской войной, эмиграцией. И теперь, в конце жизни, вспоминая все то, что она пережила, и тот последний вечер, когда они навсегда расстались, она спрашивает себя: «Да, а что же все-таки было в моей жизни? И отвечаю себе: только тот холодный осенний вечер... И это все... И я верю, горячо верю: где-то там он ждет меня — с той же любовью и молодостью, как в тот вечер».

² Мальцев Ю. Иван Бунин: 1870—1953. Франкфурт-на-Майне; Москва: Посев, 1994. С. 337.

³ Там же.

⁴ Бердяев Н. А. Указ. соч. С. 136.

Невольно думаешь, что понадобилась целая жизнь, такая долгая и страшная, чтобы как нельзя убедительнее подтвердить, что встреча этих людей не была случайной, что действительно это была та редчайшая возможность, когда в беспредельном людском океане каждый из них нашел свою половину, единственную и неповторимую.

Дорога Бунину и та мысль, что даже самые грандиозные события и беспощадно уходящее время не властны над такой любовью, она продолжает жить, пока жив кто-нибудь один из них, ее не способна уничтожить и смерть.

В упомянутых произведениях, как уже отмечалось, речь шла о любви-страсти одухотворенной. Смысл и достоинство такой любви, по словам В. Соловьева, «стоит в том, что она заставляет нас действительно всем нашим существом признать за другим то безусловное центральное значение, которое, в силу эгоизма, мы ощущаем в самих себе. Любовь важна не как одно из наших чувств, а как перенесение всего нашего жизненного интереса из себя в другое, как перестановка самого центра нашей личной жизни».⁵

Такая любовь не сводится к удовлетворению чувственности, а потому не вызывает чувство утомления и пресыщения, напротив, в ней много радости, связанной с открытием все новых и новых сторон и глубин в любимом человеке, в его характере, образе мыслей, видении мира. И это понятно: человек любящий — это прежде всего человек увлеченный, который, вполне возможно, ничего, кроме предмета своей любви, не видит и знать не хочет, но от этого он способен увидеть в этом предмете то, чего никто предположить и рассмотреть не мог. Но в такой любви немало и печали. Не случайно так часто плачут героини Бунина: одни предчувствуют скоротечность любви и неизбежность разлуки, другие — оттого, что предстоит возвращение в мир однообразных и скучных будней, в общество людей в лучшем случае равнодушных. Печаль связана и с вечной недостижимостью идеала, с трагической несовместимостью в объекте любви небесного и земного, духовного и природного, животного.

По утверждению В. Соловьева, «предмет истинной любви не прост, а двойствен: мы любим, во-первых, то идеальное (...) существо, которое мы должны ввести в наш реальный мир, и, во-вторых, мы любим то природное человеческое существо, которое дает живой личный материал для этой реализации (...) Отсюда те проблески неземного блаженства, то веяние нездешней радости, которыми сопровождается любовь, даже несовершенная, и которые делают ее, даже несовершенную, величайшим наслаждением людей и богов (...) Отсюда же и глубочайшее страдание любви, бессильной удержать свой истинный предмет и все более и более от него удаляющейся».⁶

Подобное страдание находим в рассказе «Муза», героиня которого поначалу очаровывается своей искренностью и непринужденностью, а затем поражает бесцеремонностью и жестокостью. Особенно очевидно это сочетание и противоборство «идеального» и «природного» в рассказе «Зойка и Валерия».

Валерия, в которую с первого же мгновения влюбился Левицкий, была действительно неотразимо хороша, хотя в ее красоте проглядывало нечто злое. У него «отнимались руки и ноги» от «разрывающей душу муки любви к ней», а ей нравилось мучить его резкой сменой своих настроений и своего отношения к нему — то интимно-бесстыдного, то презрительно-равнодушного. Близость, на которую она пошла, только подчеркнула и усилила их противостояние и его одиночество. И это не случайно, ибо пребывают они отнюдь не в равном положении: ею движет только плотское влечение, а в его безответной любви наличествует и духовность. Многие проясняет в этом смысле то, как смотрят они на мир и природу (это один из важнейших критериев в познании и оценке человека у Бунина). И если у

⁵ Соловьев В. С. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 511.

⁶ Там же. С. 534—535.

нее, живущей сугубо земными потребностями (есть в ней что-то от красивого животного), свой особый взгляд попросту отсутствует, то у влюбленного Левицкого он несомненно есть. Довольно сложный сплав мыслей и чувств содержится в его созерцании ночного неба: тут и ощущение своей причастности, слитности с земной пылинкой и светом звезд, и сиротская неприкаянность, ненужность, которая и бросит его вскоре под колеса поезда.

Кто-то очень верно заметил, что любовь видит человека таким, каким при создании «предполагал» его Бог. И в то же время есть точка зрения (ее разделяет и В. Соловьев), что «особенно сильная любовь большей частью ведет к самоубийству в той или другой форме».⁷ Более или менее определенное и ясное суждение в этом плане вынести бывает весьма трудно: уж очень сложен рисунок любви, сплошь и рядом не поддаются истолкованию ее замысловатая вязь и сплетения, в которых соседствуют и противостоят божественное и дьявольское, физиология и психология, индивидуальное и общечеловеческое.

В своих рассказах Бунин пристально всматривается в природу страсти, в глубинные, темные основы ее стихии, в которой «хаос шевелится», задают тон силы агрессивные, разрушительные. Он пишет о страсти, которая нередко оказывается сильнее человека, ломает его карьеру и судьбу, калечит душу, ставит его на грань преступления.

Такая страсть навалилась на князя из рассказа «Баллада», лют он сделался, «пуще всего» на «любовный блуд», и «впал он в самый страшный грех: польстился даже на новобрачную сына своего». Однако этот «грех» был пресечен, зверь, возобладавший в князе, зверем же, «небывалым волком», и был побежден, но зверем, правда, странным, «с сияньем округ головы», указывающим на то, что спасение князю пришло от Бога.

Рассказ «Баллада» находится среди произведений, открывающих первый раздел сборника «Темные аллеи», а последним в третьем разделе цикла поставлен «Ночлег». Герой здесь марокканец, заночевавший на постоялом дворе, где прислушивается ему пятнадцатилетняя девочка, сразу почувствовавшая страх к нему. Что и немудрено: буквально во всем — в его облике, манере есть, разговаривать просматривается существо с весьма примитивным набором желаний, агрессивных и низменных. Готовность его к насилию и злу предчувствует и собака, которая и спасает девочку в тот последний миг, когда, казалось, уже неоткуда было ждать спасения. И тут спаситель от зверя выступает в образе зверя.

Для человека, движимого подобной низменной страстью, другой человек существует лишь в качестве объекта для удовольствий. Он, как правило, бывает замкнут на себе и своих ощущениях, мир внешний привлекает его столь же мало, как и мир внутренний. Таков, к примеру, Красильщиков из рассказа « Степа », который, скуки ради, воспользовался доверчивостью «милрой и жалкой девчонки». После всего случившегося он «самодовольно усмехается» и думает лишь о том, как спрятать концы в воду. Нет в его душе и намек на какое-то участие и жалость, ему невдомек, что он предает ее, губит все лучшее, чистое, искреннее, морально убивает ее.

Но смерть и в прямом смысле нередкий гость в рассказах цикла. Предвидеть или предсказать ее бывает очень сложно — ведь зачастую происходит она по вине любящего или любимого человека. Смертью платят иногда третьи лица (убийство счастливого соперника). Но гораздо чаще, пожалуй, смерть приходит как возмездие за неверное или, может быть, недостаточно серьезное поведение, за какую-то невольную ошибку мысли или чувств, за слишком страстное увлечение, когда даже небольшое охлаждение со стороны любимого расценивается как мировая катастрофа.

⁷ Там же. С. 497.

Коренная, изначальная причина такого взаимного непонимания, по словам Н. Бердяева, в «жуткой чуждости» женщины «природе мужской». «Женщина часто бывает гениальна в любви (...) она вкладывает в любовь вся полноту своей природы (...) Мужчина бывает скорее талантлив, чем гениален в любви (...) он не всего себя вкладывает в любовь и не целиком от нее зависит. И в стихии женской любви есть что-то жутко страшное для мужчины, что-то грозное и поглощающее, как океан. Притязания женской любви так безмерны, что никогда не могут быть выполнены мужчиной. На этой почве вырастает безысходная трагедия любви».⁸

Любовь и смерть — самые значительные явления человеческой жизни. И прежде всего потому, что все люди имеют опыт любви и будут иметь опыт смерти, а главное потому, что «с любовью и смертью связана самая большая напряженность человеческой жизни, выход из принуждающей власти обыденности».⁹ Смерть, как и любовь, своего рода момент истины, для художника очень важный, ибо весьма многое способен приоткрыть в человеке, в познании сущности его характера, той правды, которая глубоко скрыта не только от постороннего взгляда, но и от самого человека.

В рассказе «Кавказ» самоубийством кончает обманутый муж. Известно о нем очень немного, со слов жены. «Я думаю, — говорит она, — что он на все способен при его жестком, самолюбивом характере. Раз он прямо сказал: „Я ни перед чем не остановлюсь, защищая свою честь, честь мужа и офицера”». Очевидно, что на первом плане у него он сам, и ему невдомек, что у другого человека, его жены, могут быть какие-то свои мысли и чувства, что они могут меняться, что она могла разлюбить его. Об этом же свидетельствуют и самые последние и страшные минуты его жизни, когда он вовсе не думает ни о тех, кого оставляет, ни о душе своей, а самым дотошным образом ублажает свое тело (надел «белоснежный китель, позавтракал (...) выпил бутылку шампанского, пил кофе с шартрезом, не спеша выкурил сигару»... и затем «выстрелил себе в виски из двух револьверов»).

Толстой однажды записал в дневнике: «Интересное существо она, когда любишь ее; когда не любишь, то слишком просто».¹⁰

Трудно допустить, что убивающий своего ближнего, да еще любимого, задумывается над тем, сколь многогранна, уникальна и непостижима личность того. Явно не подозревал об этом писатель Артур Шпиглер, убивающий Елену, которая состояла при нем не только в качестве переводчицы, но и любовницы (рассказ «Генрих»). Она явно недооценила в нем чувство собственника, который в разрыве с ней увидел угрозу своему благополучию, налаженным и более чем приятным чувственным отношениям.

Такая же слепящая, неистовая страсть толкает на убийство и героя в рассказе «Пароход „Саратов”». Но он более откровенно, с армейской грубоватостью, объявляет ей, что на разрыв он не пойдет. И для него ничего не значит ее признание, что она «никогда не переставала любить» того, к кому решила вернуться. Ему нет никакого дела до мира ее чувств и настроений, есть только один ракурс, в котором он воспринимает ее, — это ее физический облик, женские прелести, которые он не желает отдавать сопернику.

В чувстве, которое владело героем этого рассказа, преобладало сладострастие, а оно, по словам Достоевского, переходит в разврат. Настоящая любовь есть всегда любовь к другому, утверждал Достоевский, разврат же есть самоутверждение. И самоутверждение это ведет к самоистреблению, к «смертельному холоду одиночества». Таким одиночеством веет от заключительной сцены рассказа, в которой герой в числе других каторжников плывет на пароходе по Индийскому океану во Владивосток.

⁸ Бердяев Н. А. Указ. соч. С. 97.

⁹ Там же. С. 124.

¹⁰ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. М., 1957. Т. 57. С. 75.

И в этом случае Бунин стремится обнаружить связь, существующую между любовью и смертью, исследует природу ее. И конечно, чувство, которое испытывает герой, определенно низменное, принцип его: все брать и ничего не давать, любой ценой добиваться любви и преклонения, вместо того чтобы самому жить любовью и преклонением. Но нельзя не задуматься, что эта разрушительная страсть, толкнувшая на преступление вполне ординарного офицера и благонамеренного человека, приоткрыла в нем, в его характере, неожиданно новый срез, подтверждающий ту мысль, что человек много шире и сложнее того, что он являет собой в обыденной жизни, что он поистине «бесконечная возможность» и навсегда загадка.

Справедливо полагают, что самая большая тайна любви связана с ответом на вопрос, почему она так сильно, так глубоко способна изменить человека. Не менее таинственна и загадочна власть смерти, ее участие в становлении личности человека, в обретении им взгляда на жизнь как на трагедию. Давно и верно замечено, что человек стал человеком, когда узнал, что смертен.

Размышляя над тем, отчего так «действены слова умирающего», Толстой писал: «(...) оттого, что умирающий не думает о мирском».¹¹ Близкую мысль содержит и другое его высказывание: «Человек, помнящий о смерти, не может уже жить для блага отдельного я».¹² Это же, кстати сказать, является и приметой любви, в которой превыше всего благо другого человека. И в этом как раз и видел В. Соловьев начало духовного просветления индивидуальности, становления личности.

Любовь, как и смерть, всегда ближе к пониманию жизни, к постижению ее, потому что самый трезвый, изощренный ум, расчлняя жизнь, улавливает лишь что-то, а любовь, как и человек, заглянувший в глаза смерти, постигает все. И в том и в другом есть необычайной силы сосредоточенность, помогающая постигать и смысл жизни, и предмет любви во всей их глубине и непостижимой сложности. Речь идет, разумеется, не об открытии истины, а лишь о вечном к ней приближении. Как это бывает, по выражению Хайдеггера, с художественным образом: он не открывает, а скрывает, он есть обнаружение тайны, он неисчерпаем и необъясним рационально, но постижим в своей целостности переживанием таинственного. Можно сослаться здесь и на Л. Выготского: «Невыразимое, иррациональное воспринимается не разгаданными доселе чувствилищами души. Таинственное постигается не отгадыванием, а ощущением, переживанием таинственного».¹³

Уже в самом начале рассказа «Чистый понедельник» мы находим признание героя: «(...) она была загадочна, непонятна для меня, странны были и наши с ней отношения (...) и все это (...) держало меня в неразрешающемся напряжении (...) и вместе с тем был я несказанно счастлив каждым часом, проведенным возле нее».

Много неясного было в отношении ее ко всему, что предлагала современная жизнь: она и принимала ее, и отвергала, проявляла равнодушие. Непонятно было, чем вызван был поистине вдохновенный интерес ее к древней Руси, к ее жизни, истории, литературе. Герой вскоре заметил, что она не только все это превосходно знала, но и постоянно стремилась, в той или иной степени или форме, учить в обиходе своей жизни, делать многое так, чтобы дыхание древности ощущалось в повседневности. Было видно, что настоящая жизнь, которую отличает большой смысл, трагически глубокие раздумья и поэзия, начиналась и заканчивалась для нее в те часы и дни, когда она посещала кремлевские соборы, монастыри и кладбища. Иными словами, те места, где особенно ощутима связь с временем давно и навсегда ушедшим.

Нельзя было понять, как относилась она к герою, страстно любившему ее. Довольно странно отвечает она на его утверждение «Не любите вы меня!»: «А что до моей любви, то вы хорошо знаете, что, кроме отца и вас, у меня никого нет на

¹¹ Там же. С. 26.

¹² Там же. Т. 36. С. 414.

¹³ Выготский Л. С. Психология искусства. М., 1968. С. 371.

свете. Во всяком случае, вы у меня первый и последний. Вам этого мало? Но довольно об этом».

Известно, что после происшедшей близости, такой долгожданной и действительно первой и последней, она уходит в монастырь. Для героя это оказалось более чем неожиданно, ему уже вполне могло показаться, что любовь его взаимна и что все складывается наилучшим образом.

Размышляя над причинами, побудившими ее принять такое кардинальное решение, невольно приходишь к выводу, что связь со стариной была у героини не чисто умозрительная, но глубоко внутренняя, природно-естественная, на грани биологической. На это указывают черты ее облика и поведения, идущие от древнего Востока: «красота была какая-то индийская, персидская»; по-восточному неподвижна и сосредоточенна бывала она в домашней обстановке: «Насколько я был склонен к болтливости, к простосердечной веселости, настолько она была чаще всего молчалива: все что-то думала, все как будто во что-то мысленно вникала».

В этом рассказе, как и в других своих произведениях, Бунин стремился показать, что характер человека — нечто врожденно-устойчивое, в определенном смысле обособленное, наделенное способностью сопротивляться воздействиям внешнего мира, сохранять свою заданную наследственностью целостность. Несомненно Бунину было близко мнение по этому поводу Толстого: «Характер, да, это особенность, выросшая в прошедших веках, скрывающаяся в бесконечности, но оно (личное бессмертие. — В. Г.) умирает с плотью и возрождается в потомстве, но не связано с моим сознанием».¹⁴

Конечно, всем существом своим она принадлежала векам прошлого, и так как дорогая ее сердцу старина, как она полагала, сохранилась только в монастырях, она туда и уходит, т. е. наконец-то выстраивает свою жизнь в соответствии с переданными по наследству из глубины веков привязанностями, зовом души и логикой характера.

Она из тех бунинских героинь, у которых духовность преобладает. Мир ее души богат и многообразен, и она, как правило, бывает погружена в него, живет им, и не очень нуждается в том, чем может привлечь и прельстить ее повседневность. И это при том, что многое в этом суетном мире ей пронзительно дорого и мило, и она по-своему довольно сильно привязана к герою, любит его. Но два этих, таких разительно несхожих, а то и враждебных друг другу мира не могут жить в согласии — если утверждается один, то невольно отрицается другой.

Его жизнелюбие и надежды на счастье постоянно упираются, как в глухую стену, в ее молчаливую сосредоточенность, вызванную глубокими раздумьями, как можно предположить, о смысле жизни, о жизни и смерти, о спасении души. Не случайно так часто посещает она кладбища, а в своих рассказах подробно останавливается на том, кого и как хоронили, какой именно был гроб и «воздух», коим закрыт был лик усопшего. Эти раздумья во многом определяют и окрашивают ее чувства и видение действительности (даже полный месяц, ныряющий в облаках в последнюю их встречу, представляется ей каким-то «светящимся черепом»).

Нет, с такими мыслями и настроением чувств она просто не смогла бы быть ни любовницей, ни женой («Нет, — заметила она ему, — в жены я не гожусь. Не гожусь, не гожусь...»). Как не вспомнить в этой связи Лизу Калитину Тургенева, с которой так много общего у бунинской героини, которая тоже как бы не была создана для обычной жизни и любви в этом грешном мире. Примечательно в этом смысле ее признание, которое она сделала однажды Лаврецкому: «Христианином нужно быть (...) не для того, чтобы познавать небесное (...) там (...) земное, а для

¹⁴ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. Т. 51. С. 66.

того, что каждый человек должен умереть». И в ответ на вопрос удивленного Лаврецкого, почему она заговорила о смерти, заметила: «Не знаю. Я часто о ней думаю».¹⁵

Известно, что рассказ «Чистый понедельник» Бунин считал лучшим из всего написанного и благодарил Бога за то, что Он дал возможность написать его. Действительно, этот рассказ вобрал в себя многое из того, над чем раздумывал писатель в течение всей своей творческой жизни, и в особенности в пору работы его над циклом «Темные аллеи». В этом рассказе, как, может быть, ни в каком другом из этого цикла, много неясного, темного и трагического, что отличает, по Бунину, настоящую любовь и что делает ее таким значительным событием, такой важной вехой в жизни и судьбе человека. Да, герой, отличавшийся веселым нравом и жизнелюбием, чуть не погиб, опустился на самое дно жизни после ухода ее в монастырь. Но любовь к ней подарила ему мгновения ликующей радости и дала понять, что значит быть счастливым человеком. Он навсегда запомнил, как, «закрывая глаза от счастья, целовал мокрый мех ее воротника и в каком-то восторженном отчаянии летел к Красным воротам. И завтра и послезавтра будет (...) все та же мука и все то же счастье (...) Ну что ж — все-таки счастье, великое счастье!»

И снова хочется вернуться к высказыванию Бунина, которое он сделал, посылая цикл «Темные аллеи» для публикации: «Эта книга о любви (...) говорит о трагичном и о многом нежном и прекрасном. Думаю, что это самое лучшее и самое оригинальное из того, что я написал в жизни».

¹⁵ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: В 12 т. М., 1981. Т. 6. С. 82.

Возможность такого словоупотребления подтверждается материалами словаря Далья.⁵ Под таким углом зрения мысль Пушкина, выраженная в черновых вариантах эпиграммы, становится вполне понятной: смерть сокрыла под своей сенью того, кто мог стать объектом нападков со стороны эпиграмматиста. Таким образом, в первоначальный замысел этого стихотворения входило упоминание о каком-то умершем (и судя по тону чернового текста, незадолго до его создания) «приятеле» Пушкина.

Иную гипотезу относительно адресата эпиграммы предложил Б. В. Томашевский.⁶ По его мнению, Пушкин имел здесь в виду прежде всего Ф. И. Толстого-Американца (1782—1846), и, следовательно, эпиграмма была связана с конфликтом между ними, разгоревшимся в 1820—1821 годах. Суть этого конфликта в следующем: в начале 1820 года Пушкин узнал о письмах Толстого, присланных из Москвы в Петербург кн. А. А. Шаховскому, в которых содержались оскорбительные для поэта слухи. Эти письма стали известны посетителям салона («чердака») Шаховского, что и вызвало гнев Пушкина. Поэт ответил Американцу в эпиграмме «В жизни мрачной и презренной...» (1820), в послании «Чедаеву» («В стране, где я забыл тревоги прежних лет...», 1821) и, по-видимому, в эпиграмме «Певец Давид был ростом мал...» (1823).⁷ Есть отголоски этой истории в письмах Пушкина к П. А. Вяземскому (2 января 1822 года, 1 сентября 1822 года, 14 октября 1823 года, конец марта—начало апреля 1825 года), к Л. С. Пушкину (октябрь 1822 года, 23 апреля 1825 года), к П. А. Катенину (19 июля 1825 года). На стихотворный выпад в послании «Чедаеву» Толстой отозвался хлесткой эпиграммой, которая, не будучи напечатанной, стала известна Пушкину.

В этот конфликт оказался вовлеченным друг Толстого Вяземский, попытавшийся успокоить разгневанного поэта. Увещевания Вяземского в не дошедшем до нас письме к Пушкину (лето 1822 года; Пушкин ответил на него 1 сентября 1822 года) принесли свои плоды: в издании стихотворений 1826 года строки о Толстом из послания «Чедаеву» были изъяты. Тем не менее Пушкин свято хранил свой гнев вплоть до возвращения из ссылки, и лишь примирение двух противников спасло их от дуэли.

Внешне эти обстоятельства вполне убедительно проецируются на эпиграмму «Приятели»: память давней обиды и не погасшее в Пушкине со временем намерение отомстить за нее, казалось бы, как нельзя более перекликаются с резкостью тона этого произведения. Однако в гипотезе Томашевского есть серьезный изъян, заставляющий усомниться в том, что именно Толстой-Американец является адресатом эпиграммы. Ведь она обращена не к одному лицу, а к «приятелям», «врагам», причем, судя по тексту, это был довольно сплоченный дружеский кружок. На Шаховского, в салоне которого были прочитаны письма Толстого, Пушкин зла не держал (см. его письмо к Вяземскому от 14 октября 1824 года), что же касается тех, кто читал или слышал у Шаховского эти письма, то о них мы фактически не имеем никаких определенных сведений. В доме Шаховского бывали многие: А. С. Грибоедов, Н. И. Гнедич, П. А. Катенин, А. А. Жандр, М. А. Милорадович, М. Ф. Орлов, В. А. Каратыгин, Я. Я. Брянский, И. И. Сосницкий и др. Кто же составлял приятельский кружок, одного из членов которого (любого! не только Толстого) грозился выбрать в качестве жертвы поэт-сатирик? У современного пушкиноведения на этот вопрос ответа нет. Томашевский считал возможным включить

⁵ Далья В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1935. Т. 3. Ч. 2. С. 249.

⁶ Пушкин А. Сочинения / Ред., биогр. очерк и прим. Б. В. Томашевского. Л., 1938. С. 916; Пушкин А. С. Стихотворения / Подг. текста и прим. Б. В. Томашевского. Л., 1955. Т. 3. С. 802—803 (Б-ка поэта. Большая сер.).

⁷ Об адресате этой эпиграммы см.: Фомичев С. А. Эпиграмма «Певец Давид был ростом мал...» (Текст, датировка, сатирическая направленность) // Временник Пушкинской комиссии. СПб., 1995. Вып. 26. С. 78—86.

сюда Вяземского.⁸ На наш взгляд, такое предположение следует решительно отверсти. Эпиграмма была послана в дружеском по тону письме к Вяземскому от 25 января 1825 года, и предположить, что, приятельски болтая, Пушкин вдруг, как бы между прочим, сообщает своему адресату, что видит его среди «индеек и гусей» (это, кстати, было бы прямым оскорблением), над которыми он воспарил как ястреб, просто невозможно! Сам факт отсылки эпиграммы Вяземскому с просьбой о содействии ее напечатанию вычеркивает последнего из круга лиц, которому Пушкин предназначал свое произведение. Иначе нам пришлось бы усмотреть здесь пример невиданного коварства: поэт пишет злую эпиграмму и предлагает самой жертве передать ее в печать.⁹

Итак, уровень научного комментария эпиграммы Пушкина «Приятелям» нас удовлетворить не может. По сути дела, это еще не открытое и не понятое произведение поэта. Обстоятельства, связанные с созданием эпиграммы, следует изучить заново. Анализ письма Пушкина от 25 января 1825 года и история его публикации Вяземским дают биографическую «зацепку», которая указывает не на Толстого-Американца, а на другого человека и объединенный вокруг него дружеский кружок, некогда близкий Пушкину. Здесь мы находим и умершего «приятеля», упомянутого в черновике эпиграммы.

Вот фрагмент письма к Вяземскому от 25 января 1825 года, связанный с эпиграммой «Приятелям»: «Знаешь ты мое „Второе послание цензору“? там между прочим (следуют ст. 30—37 этого произведения).

Так Арзамасец говорит ныне о деде Шиш.(кове), tempora altril¹⁰ вот почему я не решился по твоему совету к нему прибегнуть в деле своем с Ольдекопом. В подлостях нужно некоторое благородство. Я же подличал благонамеренно — имея в виду пользу нашей словесности и усмирение кичливого Красовского. Прощай, кланяйся княгине — и детей поцалуй. Не правда ли, что письмо мое напоминает le faire¹¹ [Василья Львовича]? Вот тебе и стишки в его же духе:

Приятелям.

Враги мои, покамест я ни слова,
И кажется, мой быстрый гнев угас;
Но из виду не выпускаю вас
И выберу когда-нибудь любого.
Не избежит пронзительных ногтей,
Как налечу нежданный, беспощадный.
Так в облаках кружится ястреб жадный
И сторожит Индеек и Гусей.

25 генв.(аря). Напечатай где-нибудь» (XIII, 136).¹² Места на третьей странице письма (всего в нем их четыре) больше не было и, перевернув ее, Пушкин заполнил часть четвертой своими мыслями о сочинениях Плетнева, А. Бестужева, Ф. Глинки.

Это письмо было впервые опубликовано Вяземским в «Русском архиве» в 1874 году.¹³ П. И. Бартнев в редакционном примечании, предварявшем публика-

⁸ Пушкин А. Сочинения. С. 916.

⁹ В издании: Пушкин А. С. Стихотворения. С. 803, Томашевский указал на перекличку эпиграммы Пушкина со стихотворением Вяземского «К приятелю» (впервые опубл.: Московский телеграф. 1825. № 1. С. 94), однако из письма Пушкина от 25 января 1825 года явствует, что к этому времени он не видел еще ни одного номера «Московского телеграфа».

¹⁰ Другие времена! (лат.).

¹¹ манер (фр.).

¹² В этом издании строка под текстом эпиграммы разбита на две. Воспроизводим ее по автографу ПД 1286.

¹³ Письма А. С. Пушкина к кн. П. А. Вяземскому // Русский архив. 1874. № 1. С. 140—143.

цию, отметил, в частности, что письма печатаются «со своеручных подлинников».¹⁴ Однако есть основания считать, что автограф письма от 25 января 1825 года он в руках не держал. Видимо, Бартенев располагал копией, изготовленной Вяземским по весьма хитроумному плану.

Вяземский разделил письмо от 25 января на две части, которые были опубликованы им как отдельные письма — № 18 и 19.¹⁵ Письмо № 18 представляет собой заключительную часть пушкинского подлинника и начинается с середины (!) третьей, предпоследней страницы автографа, со слов: «Приятелям. (следует текст эпиграммы)»; затем дата и заключительная часть письма (л. 4 автографа).

Начало письма (без даты) представлено в публикации как № 19. Под этим номером приведен текст автографа ПД 1286 с самого начала до слов: «Прощай, кланяйся княгине — и детей поцалуй» (т. е. до середины л. 3). Таким образом, следующий далее пассаж («Не правда ли, что письмо мое напоминает le faire [Василья Львовича]? Вот тебе и стишки в его же духе») оказался изъятым из пушкинского текста.

Может быть, такая неточность публикации — простая редакционная погрешность, и Вяземский к ней отношения не имел? Нет, имел, и это явствует из того, что он сделал с автографом пушкинского письма, хотя, вне всякого сомнения, сознавал, что рано или поздно оно будет напечатано полностью, без перестановок и купюр. Вероятно, не желая, чтобы были прочтены и поняты строки, предшествовавшие в письме эпиграмме «Приятелям», Вяземский вымарал имя Василия Львовича Пушкина, и это — *единственный* случай в его практике публикации пушкинских автографов. Однако эти два слова, затушеванные им кругообразными движениями пера, были прочтены исследователями. И теперь перед нами встает вопрос: почему Вяземский не захотел видеть письмо Пушкина от 25 января опубликованным в том виде, в каком оно было написано поэтом?

В своей публикации пушкинских писем 1874 года Вяземский неоднократно прибегал к купюрам, причем причины, по которым они были сделаны, более или менее очевидны. Во-первых, он исключил все непристойности, в особенности религиозного характера. Что же касается резкости, затрагивавших отдельных людей, то здесь Вяземский поступил весьма избирательно, видимо сообразуясь с собственными симпатиями и антипатиями, причем вне зависимости от даты смерти того или иного из их с Пушкиным старых знакомых. Например, неприличный намек Пушкина на Ф. Ф. Вигеля в письме от 14 октября 1823 года был сохранен при публикации, а Бартеневу предоставлена возможность полностью напечатать имя «виц-губернатора» «Содома-Кишинева». Купюры не делались и в связи с другими упоминаниями о В. Л. Пушкине в письмах поэта. В тех случаях, когда это было необходимо, Вяземский пояснял в примечаниях, какого именно дядю имел в виду Пушкин, говоря о «В. Л.».¹⁶ Таким образом, предположить, что в письме от 25 января он вымарал «Василья Львовича» из каких-то деликатных чувств к этому человеку, нельзя.

Вместе с тем в письмах Пушкина упоминались люди, к памяти которых Вяземский был особенно чувствителен. К их числу относились его друзья, в то время давно уже покойные М. Ф. Орлов¹⁷ и Ф. И. Толстой. В письме от 2 января

¹⁴ Там же. С. 111.

¹⁵ Там же. С. 140—143.

¹⁶ Письма А. С. Пушкина к кн. П. А. Вяземскому. С. 132.

¹⁷ В отправленном из Кишинева письме от 5 апреля 1823 года Пушкин спрашивал Вяземского: «Кстати, не знаешь ли, минуло ли 15 лет Генералу Орл.(ову)? или нет еще?» (XIII, 62). 19 августа 1823 года, видимо, не получив ответа от своего корреспондента, он вновь повторил вопрос: «А Орлов?» (XIII, 66). Комментаторы писем Пушкина искали объяснений на пути исчисления офицерского послужного списка Орлова, однако это, как указал В. Л. Модзалевский, приводило к ошибочным выводам: «Что значит вопрос [Пушкина], — писал исследователь, — объяснить не умеем» (*Пушкин. Письма / Под ред. и с прим. Б. Л. Модзалевского. М.;*

1822 года Вяземский заменил пушкинские слова «Американец Толстой» буквой «Т», не пояснив в примечании, кого поэту было «презирать мудренее». ¹⁸ А письмо от 1 сентября 1822 года и вовсе не включил в публикацию, поскольку в большей его части негативно характеризовался Толстой. Однако из этих фактов рано делать вывод о том, что в 1874 году Вяземский вообще не желал касаться ссоры Пушкина с Толстым. Строки об эпитафии «Кавказского пленника» в письме от 14 октября 1823 года, где имя Толстого и не упоминается, он прокомментировал, охарактеризовав этот конфликт как «заочную ссору». ¹⁹ И так, обойдя в своей публикации вопрос о причинах конфликта, Вяземский тем не менее указал на его наличие.

Публикуя пушкинские письма, Вяземский проявил известную осторожность в отношении всего, что касалось Толстого, однако не вымарал ни одного резкого слова о нем. Почему же он затушевывал имя В. Л. Пушкина в письме от 25 января, пойдя тем самым на беспрецедентный шаг? Почему эпитаграмма «Прятелям» названа Пушкиным «стишками в... духе» «Василья Львовича»? Модзалевский не смог объяснить это, заметив: «Что значит „le faire Василья Львовича“ — не знаем». ²⁰ Не внесли ясность в этот вопрос и другие комментаторы писем поэта. Между тем, по-видимому, именно в этих словах дан ключ (своего рода намек Вяземскому) к пониманию всей эпитаграммы.

На наш взгляд, Пушкин указал здесь Вяземскому на некоторое сходство своей эпитаграммы с посланием В. Л. Пушкина «К ***» («К арзамасцам», 1816), где тот протестовал против злоупотребления его чрезвычайной доверчивостью и добротой со стороны приятелей. Послание было вызвано к жизни инцидентом в литературном обществе «Арзамас», произошедшим весной 1816 года. На одном из заседаний «Арзамаса» «Яжелбицкие рифмы» В. Л. Пушкина подверглись язвительной критике. ²¹ В ответ на это и было написано послание, в котором утверждалось:

Вы издеваетесь бесчинно надо мною;
Довольно и без вас я был гоним судьбою!
В дурных стихах большой не вижу я вины,
Приятели беречь приятеля должны.
Я не обидел вас. В душе моей незлобной,
Лишь к пламенной любви и дружеству способной,
Не приходила мысль над другом мне шутить!
С прискорбием скажу: что прибыли любить?
Здесь острое словцо приязни всей дороже,
И дружество почти на ненависть похоже. ²²

Полагаем, что именно это послание имел в виду Пушкин, когда наметнул Вяземскому на «дух» своих «стишков», родственных написанным его дядей. Намек этот не лишен сарказма: эпитаграмма «Прятелям» далека от духа всепрощения, которым пронизано послание «К арзамасцам».

То, что Пушкин, предлагая вниманию Вяземского свое стихотворение, припомнил послание Василия Львовича, как будто бы вводило эпитаграмму в круг сугубо

Л., 1926. Т. 1: 1815—1825. С. 269). Интересно, что указанную фразу Пушкина из письма от 5 апреля Вяземский в свою публикацию не включил. Таким образом, ни отвечать на эти вопросы об Орлове, ни давать их в печать Вяземский для себя возможным не считал. Остается предположить, что речь идет о вещах или не вполне приличных, или опасных (нет ли здесь «эзопова языка»? — вот загадка для будущего комментатора этих писем Пушкина).

¹⁸ Письма А. С. Пушкина к кн. П. А. Вяземскому. С. 117.

¹⁹ Там же. С. 124.

²⁰ Пушкин. Письма. Т. 1. С. 393.

²¹ См.: «Арзамас»: В 2 кн./ Под ред. В. Э. Вацура и А. Л. Осповата. М., 1994. Кн. 1. С. 358—363.

²² Цит. по: Там же. С. 367—368.

литературных споров, вызванных его произведениями. Однако у инцидента с В. Л. Пушкиным, с годами приобретшего в глазах арзамасцев некое символическое значение, помимо литературного, был и общечеловеческий смысл. Так, Жуковский писал Вяземскому 12 ноября 1818 года: «Мне бы не хотелось, чтобы ты в твоём обхождении со мною сбивался несколько на обхождение с Васильем Львовичем; я не желал бы, чтобы я и *кариатура* были всегда неразлучны в твоём уме». И несколько далее: «Я не должен быть для тебя буффоном; оставь это для Арзамаса... В нашем Арзамасе, где мы решились, однако, позволять себе все под эгидою галиматши, было много неприличного». ²³ Сам Вяземский писал А. И. Тургеневу 18 июня 1822 года: «Ты как Василий Львович: его арзамасскими гусями заципали, и он в послании к Арзамасцам запел лебедем». ²⁴ Впоследствии в воспоминаниях Вяземского стихи В. Л. Пушкина отделились от истории «Арзамаса» и приобрели характеристический оттенок, передающий особенности взаимоотношений их автора со своими приятелями. «В Париже был литератор Поансине, — писал он в «Старой записной книжке». — По необыкновенной доверчивости своей был он мишенью всех возможных мистификаций... Милый и незабвенный наш Василий Львович Пушкин был в своем роде наш Поансине. Алексей Михайлович Пушкин, Дмитриев, Дашков, Блудов и другие приятели его не щадили доверчивости доброго поэта. Однажды, несмотря на долготерпение свое, он решился, если смеем сказать, отгрызться прекрасным, полным горечи стихом:

Их дружество почти на ненависть похоже». ²⁵

Как видим, со временем для Вяземского послание «К***» обратилось своим негодующим пафосом против всех, когда-либо смеявшихся над его автором. Полагаем, что именно эту сторону обращения «К арзамасцам» имел в виду и Александр Пушкин, отправляя свою эпиграмму-послание «Приятелям» Вяземскому. В черновике эпиграммы есть такой вариант: «Смешон ли вам под небом (?) ястреб жа(дный)» (II, 927). Похоже, что Пушкин в письме от 25 января намекал Вяземскому на близость своего положения в некоем дружеском кругу тому, которое было у его дяди в «Арзамасе».

Однако в чем же для Вяземского заключалась опасность упоминания о «Василье Львовиче»? Почему его имя было вымарано в автографе Пушкина? Для ответа на этот вопрос расширим границы анализируемого нами фрагмента письма от 25 января. Ведь при публикации Вяземский не просто исключил две фразы с упоминанием о В. Л. Пушкине; он видоизменил все письмо, отделив от текста эпиграммы предшествующую ей часть. В письме Пушкин неоднократно напоминал Вяземскому об «Арзамасе»: «Так Арзамасец (т. е. сам Пушкин. — С. Б.) говорит ныне о деде Шиш.(кове), tempora altril!» (XIII, 136). Тем самым поэт намекал своему адресату на то, что он уже не старый арзамасец и иначе смотрит на многое. Сама эпиграмма «Приятелям» была построена как развитие излюбленной арзамасцами «птичьей» темы — с той лишь разницей, что в протоколах «Арзамаса» «сове Беседе» противопоставлялся «благородный арзамасский гусь», а в эпиграмме Пушкина, с одной стороны, ястреб, а с другой — индейки и гуси. Причем в первоначальном варианте у Пушкина «индеек» не было, и заканчивалась эпиграмма так: «И много ль вас еще моих гусей?» (II, 927). Таким образом, противопоставление «ястреб — гуси» носило в черновом варианте еще более напоминающий арзамасскую тематику характер. Это наблюдение, а также насыщенность части письма от 25 января арзамасскими реалиями (упоминание о членстве поэта в «Арзамасе»,

²³ Там же. С. 349, 350.

²⁴ Там же. С. 387.

²⁵ Вяземский П. А. Полн. собр. соч.: В 12 т. СПб., 1883. Т. 8. С. 413. См. также: С. 415–416.

о «деде Шишкове», об арзамасском старосте В. Л. Пушкине и намек на его стихи «К арзамасцам») позволяют выдвинуть следующее предположение: в последнем стихе эпиграммы «Приятелям» («И сторожит индеек и гусей...») слово «гуси» употреблено в значении, привычном для арзамасцев, и в том числе для Вяземского (Асмодея). Это были «благородные арзамасские гуси» (так именовали себя арзамасцы). Вся их переписка пестрит такого рода отсылками к арзамасскому контексту, и Пушкин не был чужд этой традиции (см., например, его письмо к Вяземскому от 13 июля 1825 года). Теперь становится понятным, почему Вяземский вымарал имя автора послания «К арзамасцам» из письма Пушкина — оно бросало «арзамасский» отблеск на эпиграмму «Приятелям». Попробуем проделать следующую операцию: выпустим из письма слова «Василья Львовича», как будто их не было. И сразу «арзамасские гуси» становятся просто гусями, утрачивая вложенный в них Пушкиным смысл. А значит, готовя письмо от 25 января к печати, Вяземский хотел стереть в нем арзамасский след, дающий ключ к разгадке пушкинской эпиграммы. Однако мы должны исходить из того, что среди «приятелей» Пушкина, помимо «индеек», был кто-то из «арзамасских гусей», которых, кстати, и в лучшие времена «Арзамаса» было не более двадцати. Толстой-Американец, однако, в их число не входил.

С арзамасцами Пушкин расстался в 1820 году, когда был отправлен в ссылку. На юге в 1820—1824 годах (т. е. до своего приезда в Михайловское) поэт общался с двумя арзамасцами — с Вигелем и (наиболее активно) с Орловым. И лишь с последним у него сложилась конфликтная ситуация. Орлов был большим другом Вяземского. Их связывала переписка, в которой часто упоминался Пушкин.²⁶ После выхода в отставку в 1823 году Орлов общался с Вяземским и во время своих приездов в Москву. Как явствует из публикации пушкинских писем 1874 года, Вяземский весьма бережно относился к памяти своего друга. Эти наблюдения позволяют нам предположить, что эпиграмма «Приятелям» адресована знакомому Пушкина по годам южной ссылки дружескому кружку, собиравшемуся (главным образом в Кишиневе) вокруг генерал-майора, члена Союза благоденствия М. Ф. Орлова (1788—1842).

О существовании серьезного конфликта между Пушкиным и Орловым известно из письма поэта к жене, относящегося к 1836 году: «Орлов умный человек и очень добрый малый, но до него я как-то не охотник по старым нашим отношениям» (XIII, 114). Пушкин познакомился с Орловым в 1817 году в «Арзамасе».²⁷ Их общение продолжилось в 1820—1824 годах на юге — в Кишиневе, Каменке, Одессе. Для Пушкина, встретившегося в Кишиневе с командиром 16-й пехотной дивизии Орловым, он прежде всего арзамасец Рейн. «Пишу тебе у Рейна, — сообщал Пушкин Вяземскому 2 января 1822 года, — все тот же он, не изменился, хоть и женился» (XIII, 35). С этим перекликается и написанное скорее всего в 1820 году

²⁶ См.: Письма М. Ф. Орлова к П. А. Вяземскому (1819—1829) / Публ. и коммент. Л. Я. Вильде. Вступит. статья М. В. Нечкиной // Лит. наследство. М., 1956. Т. 60. Кн. 1. С. 20—40; Орлов М. Ф. Капитуляция Парижа: Политические сочинения. Письма / Изд. подг. С. Я. Боровой и М. И. Гиллельсон. М., 1963. С. 217—221, 222—223 и др.

²⁷ Подробнее о взаимоотношениях Пушкина и Орлова см.: Гершензон М. О. История молодой России. М., 1908. С. 1—74; Бартнев П. И. Пушкин в южной России // Бартнев П. И. О Пушкине: Страницы жизни поэта. Воспоминания современников / Изд. подг. А. М. Гордин. М., 1992. С. 162—166; Нечкина М. В. Декабрист Михаил Орлов — критик истории Н. М. Карамзина // Лит. наследство. М., 1954. Т. 59. С. 558, 560—561; Томашевский Б. В. Пушкин и Франция. Л., 1960. С. 135—138; Цявловская Т. Г. Рисунки Пушкина. М., 1970. С. 47—49; Алексеев М. П. Пушкин и проблема «вечного мира» // Алексеев М. П. Пушкин. Л., 1972. С. 160—208; Оганян Л. Н. Исторические взгляды А. С. Пушкина и кишиневские декабристы // Кодры. 1979. № 5. С. 133—144; Немировский И. В. 1) Политическая лирика Пушкина 1820—1823 гг. и кишиневский кружок Союза благоденствия. Автореф. канд. дис. Л., 1988. С. 8—10; 2) Кишиневский кружок декабристов (1820—1821 гг.) // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1989. Т. 13. С. 213—221.

письмо к арзамасцам, где «превосходительный Рейн» и «жалобный Сверчок» выступили как соавторы своего рода протокола «Арзамаса» (сохранился лишь черновой набросок его начала; см.: XIII, 20). Однако к началу 1823 года Рейн в письмах Пушкина стал только Орловым — не Михайло Орлов, как было в одном из более ранних писем (XIII, 19), а именно Орлов и даже генерал Орлов. Первоначально дружеские упоминания об этом человеке сменились краткими сообщениями и вопросами о нем, причем совершенно лишенными шутливого оттенка.

До нас дошли два свидетельства мемуаристов, подметивших, как генерал Орлов ставил на место молодого поэта, позволявшего в общении с ним излишнюю вольность. Так, В. П. Горчаков вспоминал: «...с самим Орловым он (Пушкин. — С. Б.) не чинился и валялся у него на диванах в бархатных шароварах. Орлов улыбался и раз сказал ему известные стихи:

Мои, твои права равны;
Да мой сапог тебе не впору.

— Эка важность, сапоги! — возразил Пушкин: у слона еще больше должны быть сапоги.

Орлов говорил ему ты, Пушкин ему вы».²⁸ Другой мемуарист, П. И. Долгоруков, записал в своем дневнике: «Рассказывают, что за столом у генерала Орлова он (Пушкин. — С. Б.) отпустил ему, разгорячась: *Vous raisonnez, Général, comme une vieille femme*. Орлов на это отвечал: *Pouchkine, vous me dites des injures; prenez garde a vous* («Вы рассуждаете, генерал, как старая баба». — «Пушкин, вы мне говорите дерзости, берегитесь»). Пушкин побледнел».²⁹ Наконец, Пушкин понял, что шутить насчет Орлова так, как он это сделал в письме к А. И. Тургеневу от 7 мая 1821 года (XIII, 29), не стоит. Кстати, об этом письме: оно в той части, которая касается Рейна, перекликается с пушкинской эпиграммой «Орлов с Истониной в постеле...» (1817).

В письмах Орлова, адресованных жене — Е. Н. Орловой и Вяземскому, обращает на себя внимание иронический характер упоминаний о Пушкине, и к тому же несколько свысока. Так, например, 24 сентября 1821 года он писал жене: «После обеда иногда езжу верхом. Третьего дня поехал со мною Пушкин и грохнулся оземь. Он умеет ездить только на Пегасе да на донской кляче»;³⁰ а в письме Орлова к Вяземскому от 9 ноября 1822 года есть такие строки о Пушкине: «...этот молодой человек сделает много чести русской литературе».³¹ Ироничный тон отзывов о Пушкине характерен и для некоторых писем Е. Н. Орловой. «Пушкин больше не корчит из себя жестокого, — писала она брату, А. Н. Раевскому, 12 ноября 1821 года, — он очень часто приходит к нам курить свою трубку и рассуждает или болтает очень приятно».³² Оттенок некоторого пренебрежения в рассказах о поэте у уроденных Раевских — Е. Н. Орловой и М. Н. Волконской — отметил позднее Бартнев.³³

Подобное отношение к Пушкину, по-видимому, распространилось и на ближайшее окружение Орлова. Его друг К. А. Охотников в письме, которое предположи-

²⁸ Пушкин в воспоминаниях современников / Подг. текста и коммент. Д. И. Золотницкого и Г. М. Фридлендера. М., 1950. С. 223—224.

²⁹ А. С. Пушкин в воспоминаниях современников: В 2 т. / Сост., подг. текста и коммент. В. Э. Вацура, М. И. Гиллельсона, Р. В. Иезуитовой, Я. Л. Левкович. М., 1985. С. 365.

³⁰ Гершензон М. О. История молодой России. С. 28 (подлинник на фр. яз.). О датировке письма см.: Цявловский М. А. Летопись жизни и творчества А. С. Пушкина. Л., 1991. [Т. 1]. С. 287.

³¹ Письма М. Ф. Орлова к П. А. Вяземскому. С. 37.

³² Гершензон М. О. История молодой России. С. 27.

³³ Бартнев П. И. О Пушкине. С. 107. См. также: Галушко Т. «Раевские мои...». Л., 1991. С. 85.

тельно датируется январем 1821 или апрелем 1823 года,³⁴ сообщил Вяземскому: «Я сам вручу письмо Ваше в степях живущему Сверчку и уверен, что он будет петь и прыгать от радости. — Орлову передам также, если встречу на пути, Ваше желание его видеть, а Вас прошу, приведя на память наши резвости ребяческие в школе у иезуитов, о возобновлении прежнего знакомства, которое, конечно, доставит мне великое удовольствие».³⁵ Уважительность тона по отношению к Вяземскому и Орлову заметно контрастирует с насмешливым и даже пренебрежительным отзывом Охотникова о молодом поэте. (Ср. деловой тон вопроса Пушкина по поводу, вероятно, того же самого своего письма к Вяземскому: «Охотников приехал? привез ли тебе письма и прочее?»; XIII, 61.) Возможно, именно эта особенность отношений, сложившихся у Пушкина с Орловым и близкими ему людьми, определила конфликт поэта со своим кишиневским знакомым генералом П. С. Пущиным. Мы подразумеваем тот факт, что в 1826 году, будучи соседями по псковским имениям, они не общались и, похоже, испытывали друг к другу взаимную антипатию.³⁶

На юге Пушкин впервые столкнулся с насмешливо-ироническим отношением к себе:

Из края в край преследуем грозой,
Запутанный в сетях судьбы суровой,
Я с трепетом на лоно дружбы новой,
Устав, приник ласкающей главой...
С мольбой моей печальной и мятежной,
С доверчивой надеждой первых лет,
Друзьям иным душой преданся нежной,
Но горек был небратский их привет.

(«19 октября», 1825)

Казалось бы, в новой для себя ситуации Пушкин менее всего этого заслуживал: он оказался в ссылке, пострадав за политический образ мыслей, как поэт он горел любовью к свободе, и тем не менее при знакомстве с письмами и мемуарными свидетельствами людей, близких в то время к декабристскому движению на юге, становятся заметными его усилия прорваться сквозь чуждое серьезности отношение к самому себе. «Идейно-политическое движение дворянской революционности, — писал Ю. М. Лотман, — породило и специфические черты человеческого характера, особый тип поведения».³⁷ Несомненно, молодой поэт многими из этих черт не обладал. И. В. Немировский обратил внимание на общность «коллективной позиции», которая характеризует отношение кишиневских «либералистов» к Пушкину: она «отражает точку зрения той части деятелей декабристского движения, чьим установкам на „чистойшую добродетель” и аскетизм противоречило эпикурейское отношение Пушкина к жизни».³⁸ А между тем еще С. Я. Гессен заметил, что «в тайных обществах не мало было людей, могущих поспорить в легкомыслии с Пушкиным, и их не только никто не боялся, а, напротив, иной раз им доверяли даже ответственные поручения».³⁹

³⁴ О датировке письма см.: Цявловский М. А. Летопись жизни и творчества А. С. Пушкина. С. 256.

³⁵ Цит. по: Березкина М. В. Новое о Пушкине и декабристах // Лит. наследство. М., 1952. Т. 58. С. 36.

³⁶ См. об этом: Пушкин. Письма. Т. 1. С. 133—134; Иезуитова Р. В. Письмо Пушкина к П. А. Осиповой // Временник Пушкинской комиссии: 1965. Л., 1968. С. 43.

³⁷ Лотман Ю. М. Декабрист в повседневной жизни (Бытовое поведение как историко-психологическая категория) // Литературное наследие декабристов. Л., 1975. С. 29.

³⁸ Немировский И. В. Декабрист К. А. Охотников, кишиневский знакомый Пушкина // Временник Пушкинской комиссии. Л., 1987. Вып. 21. С. 144.

³⁹ Гессен С. Я. Пушкин в Каменке // Литературный современник. 1935. № 1. С. 198.

Почему Пушкин не был вовлечен в тайное общество? В поисках ответа на этот вопрос одни исследователи обращались к свидетельствам С. Г. Волконского (известным в передаче его внука С. М. Волконского) и В. Л. Давыдова (записано Бартевым со слов А. О. Россета) о том, будто бы участники движения сберегали поэта «от плахи»,⁴⁰ другие пытались осмыслить высказывания декабристов И. И. Горбачевского и Д. И. Завалишина, утверждавших, что среди заговорщиков были распространены темные слухи о поэте как ненадежном и малодостойном человеке. Наиболее основательно последняя версия была разработана Н. Я. Эйдельманом, который, продолжая начатое в работах А. А. Ахматовой и Т. Г. Цявловской,⁴¹ связал эти слухи с отдельными мотивами в творчестве Пушкина: фразой в одесском черновике «Евгения Онегина» «Не посвящал друзей в шпионы...» (VI, 276), а также горькими строками о дружбе, обернувшейся своей противоположностью, в ряде произведений, написанных в Михайловском («Коварность», «19 октября», XVIII и XIX строфы четвертой главы «Евгения Онегина»)⁴² Вообще тема предательства, клеветы, разочарованности в дружбе прочно вошла в творчество Пушкина начиная с 1821 года (см., например, его стихотворение «Генералу Пущину», 1821). Произведения, вместившие в себя этот тематический план (дружба/вражда), по-видимому, являлись откликами на разные события в жизни поэта: это и ссора с Толстым-Американцем, и сложные взаимоотношения с А. Н. Раевским, и соперничество с последним из-за Собаньской и Воронцовой, и наконец, неблагоприятная репутация среди «либералистов» юга, что, скорее всего, не было для Пушкина тайной. Откуда пошли эти темные слухи? — вот вопрос, который, полагаем, должен был волновать его в первую очередь. Цявловская указала на Раевского.⁴³ Эйдельман согласился с этим, однако особо подчеркнул связь Раевского с декабристами, находившимися «под Киевом» (именно среди них исследователь обнаружил наиболее явственные следы клеветнических слухов о поэте): «...Муравьев-Апостол, Бестужев-Рюмин, Горбачевский и другие декабристы, находившиеся под Киевом, были предубеждены против личности великого поэта вследствие известной разницы морально-этических установок у последовательных декабристов и широкого круга прогрессивных мыслителей и деятелей... Это предубеждение, определенная „социальная репутация“ Пушкина для части членов Южного общества была усилена злобной клеветой, шедшей из одесских источников, вызывавших доверие у декабристов».⁴⁴ Вместе с тем в декабристском кругу ближе всех к Раевскому был Орлов, который являлся не только его родственником, но и большим другом. «Мой брат» — так называл Орлов Раевского на допросах следственного комитета.⁴⁵ Авторитет же Михаила Орлова среди южных декабристов был очень высок. Возможно, именно с этой жизненной коллизией (дружба Пушкина с Раевским, который привносил в их отношения отзвуки мнений заговорщиков о поэте, почерпнутых непосредственно у Орлова) связано стихотворение 1824 года «Коварность» («Но если сам презренной клеветы / Ты про него невидимым был эхом...»). Вероятно, источник клеветы стал известен поэту тоже благодаря Раевскому.

Утверждение Эйдельмана об одесском происхождении этих клеветнических слухов представляется нам спорным. Одесский период в жизни ссыльного Пушкина был исполнен известного напряжения во многом вследствие характера взаимо-

⁴⁰ См., например: *Нечкина М. В.* Новое о Пушкине и декабристах. С. 155—166.

⁴¹ См.: Неизданные заметки Анны Ахматовой о Пушкине // *Вопросы литературы.* 1970. № 1. С. 188—190; *Цявловская Т. Г.* «Храни меня, мой талисман...» // *Прометей.* М., 1974. Кн. 10. С. 44—46.

⁴² *Эйдельман Н.* Пушкин и декабристы: Из истории взаимоотношений. М., 1979. С. 156—168.

⁴³ *Цявловская Т. Г.* «Храни меня, мой талисман...». С. 44.

⁴⁴ *Эйдельман Н.* Пушкин и декабристы. С. 166.

⁴⁵ См. об этом: *Галушко Т.* «Раевские мои...». С. 89—91.

отношений с новыми знакомцами, с которыми он вступил в общение летом 1823 года, уехав из Кишинева. Однако и кишиневские приятели Пушкина из окружения Орлова оставили в душе поэта, по-видимому, непростое воспоминание. На «обиды» Пушкина, связанные с таким близким Орлову человеком, как В. Ф. Раевский, справедливо указал в своей работе И. В. Немировский.⁴⁶ «Сложно складывались взаимоотношения Пушкина, — пишет исследователь, — и с другими южными декабристами — М. Ф. Орловым, К. А. Охотниковым, В. Л. Давыдовым».⁴⁷ В том же ряду должен быть упомянут и П. С. Пущин.

Все эти наблюдения заставляют нас выдвинуть следующее предположение: общение с Орловым и другими посещавшими его дом «либералистами» оставило в душе поэта негативный след. Это могло быть связано с той неблагоприятной для Пушкина репутацией, которая родилась в окружении Орлова и которую сам поэт расценивал как клеветническую. Во всяком случае, можно предположить, что автор эпитафии «Приятелям» видел источник клеветы именно здесь.

Существует художественный прием, когда с целью уничижения и высмеивания определенного человека о нем говорится во множественном числе. Поэтому, вероятнее всего, «гуси» в эпитафии Пушкина адресовались лишь одному «благородному арзамасскому гусю» — Орлову. Впрочем, возможно, что речь идет и еще о ком-то, кто в Кишиневе пытался «играть» с поэтом в «Арзамас». Отголоски такого рода встреч можно обнаружить в совместном письме Рейна и Сверчка (предположительно 1820 года), напоминающем протокол «Арзамаса», а также в письме Охотникова к Вяземскому, где Пушкин назван Сверчком. Кто же тогда в эпитафии «индейки»?

Чтобы охватить взором всю эту дружескую компанию, т. е. всех героев эпитафии, нужно помнить о следующем обстоятельстве. Представления Пушкина о тайном обществе, формировавшемся рядом с ним на юге, не могли быть отчетливыми. По-видимому, политические и чисто дружеские связи для заинтересованного наблюдателя свивались в один клубок, и потому стихотворение «Приятелям» нельзя рассматривать как своего рода «декабристскую эпитафию». Вероятнее всего, распространение клеветнической репутации среди заговорщиков Пушкин ставил в вину и недекабристам, т. е. людям, связанным с Орловым чисто дружески. Среди них могли быть и принадлежавший в начале 1820-х годов к тайному обществу П. Пущин, и недекабрист А. Раевский.

О последнем здесь следует сказать особо. Раевскому неоднократно приходилось отвечать решительным отказом на предложения вступить в ряды заговорщиков. Его отношение к тайному обществу было известно многим (сохранились, в частности, свидетельства Орлова, Вигеля, а также Волконского в передаче жены). Несомненно, знал об этом и Пушкин. Кроме того, ему было известно и другое — коварство, неискренность, противоречивость Раевского. Видимо, с последним обстоятельством и были связаны вопросы Пушкина об аресте Раевского в январских письмах 1826 года к Жуковскому и Дельвигу (здесь, кстати, высказана и полная уверенность поэта в его невиновности). В. Я. Лакшин был поражен тем, что первые же вопросы Пушкина о судьбе друзей, привлеченных к следствию, были связаны именно с Раевским (а не, например, с Кюхельбекером или И. Пущиным).⁴⁸ Это же удивило и Т. Г. Цявловскую.⁴⁹ Между тем мы находим следующее объяснение тому, что вопрос о Раевском стал первоочередным после трагедии 14 декабря. Зная

⁴⁶ Немировский И. В. Биографический подтекст в дружеских посланиях Пушкина периоду южной ссылки // Русская литература. 1988. № 3. С. 168.

⁴⁷ Там же. С. 169.

⁴⁸ Лакшин В. Я. «Спутник странный» (Александр Раевский в судьбе Пушкина и роман «Евгений Онегин») // Лакшин В. Я. Биография книги: Статьи, исследования, эссе. М., 1979. С. 200.

⁴⁹ Цявловская Т. Г. «Храни меня, мой талисман...». С. 48.

загадочную многоплановость этого человека и, по-видимому, помня об его отношении к заговору, Пушкин с напряжением ожидал от Жуковского и Дельвига скорейшего подтверждения искренности своего давнего друга хотя бы в этом вопросе. Или же и здесь Раевский вел какую-то сложную игру с ним? Поэтому полагаем, что сообщение о невинности Раевского принесло поэту большое внутреннее облегчение.

Что же побудило Пушкина в Михайловском вспомнить об Орлове и его дружеском окружении? Ответ на этот вопрос требует точной датировки эпиграммы «Приятелям». Д. Д. Благой датировал ее 4—25 января 1825 года (II, 1157). Т. Г. Цявловская доказала ошибочность даты «4 января», приведенной в комментарии Благого.⁵⁰ По мнению исследовательницы, основой для датировки должен служить не беловик эпиграммы (тетрадь ПД 835, л. 85), а черновик (ПД 64; других записей, помимо «Приятелям», не содержит), который она на основании цвета чернил отнесла к сентябрю 1824 года.⁵¹ Датировка Цявловской носит тенденциозный характер: «сдвинув» дату с января 1825 года, она тем самым приблизила все произведение ко времени отставки А. Н. Голицына. Вне связи с этим событием ее трактовка эпиграммы как политического произведения теряла свою основательность, а между тем к Голицыну черновые варианты «Приятелям» никакого отношения не имели.

Согласно наблюдениям Томашевского, бумага № 13 (ПД 64) использовалась поэтом в январе—марте 1825 года.⁵² В таком случае как далеко (от 25 января к началу месяца) следует отодвинуть верхнюю границу датировки эпиграммы «Приятелям»? Полагаем, что не далее, чем на несколько дней. На наш взгляд, графическую близость даты письма к тексту эпиграммы можно принять за указание автора на время ее создания. А значит работу над этим произведением (и прежде всего черновик ПД 64) следует датировать 20(?)—25 января 1825 года.⁵³

Определив, таким образом, время создания эпиграммы «Приятелям», мы находим в январе 1825 года и событие, которое могло послужить толчком для воспоминаний Пушкина об Орлове и его дружеском окружении. Замысел эпиграммы «Приятелям», по-видимому, был связан с раздумьями, вызванными разговором с И. И. Пущиным, который посетил Михайловское 11 января 1825 года. Во время их беседы затрагивался вопрос о тайном обществе и недоверии, которое питали к поэту будущие декабристы. Причем был упомянут кишиневский знакомый Пушкина, друг Орлова и «первый декабрист» В. Ф. Раевский, а также некие поступки поэта (речь здесь могла идти только о периоде южной ссылки), которые тот расценивал как свои бывшие «глупости».⁵⁴ В этом фрагменте воспоминаний Пущина Н. Я. Эйдельман отметил и «сдержанную обиду» у Пушкина, и странную с современной точки зрения на проблему «Пушкин и декабристы» роль «виноватого мальчика», отведенную поэту мемуаристом.⁵⁵ Возможно, в ходе разговора Пушкин ощутил печать коллективного мнения о себе членов тайного общества, которое не мог признать справедливым. Не исключено, что своей эпиграммой он хотел пре-

⁵⁰ Цявловская Т. Г. «Муза пламенной сатиры». С. 181.

⁵¹ Там же.

⁵² Томашевский Б. В. Материалы по истории первого собрания стихотворений Пушкина (1826 г.). II. «Капнистовская тетрадь» // Лит. наследство. М., 1934. Т. 16—18. С. 844, 846. См. также «Указатель бумаги»: Модзалевский Л. Б., Томашевский Б. В. Рукописи Пушкина, хранящиеся в Пушкинском Доме: Научное описание. М.; Л., 1937. С. 298.

⁵³ К сходному мнению относительно времени записи Пушкиным беловика эпиграммы «Приятелям» в тетради ПД 835 (л. 85) пришел С. А. Фомичев. См.: Фомичев С. А. Рабочая тетрадь Пушкина ПД 835 (Из текстологических наблюдений) // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1983. Т. 11. С. 34.

⁵⁴ См.: Пущин И. И. Записки о Пушкине // А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 1. С. 101—102.

⁵⁵ Эйдельман Н. Пушкин и декабристы. С. 274.

дупредить дальнейшее распространение клеветы, исходившей, по мнению Пушкина, из окружения Орлова.

Эпиграмма «Прятелям» — единственное из напечатанных произведений поэта, где он рискнул напрямую обратиться к клеветникам, распространившим о нем темные слухи. Сама возможность такого шага в отношении заговорщиков заслуживает серьезного рассмотрения со стороны морально-нравственной. Черновой вариант «Не посвящал друзей в шпионы...» и позднейший отзыв о Пушкине Горбачевского свидетельствуют как будто бы об одном — поэт подозревали в шпионстве. Ответить на подобное обвинение в печати было практически невозможным, потому что намеки на такого рода слухи возбудили бы лишь любопытство. Автор эпиграммы «Прятелям» поступил иначе: прямая, высказанная печатно угроза отомстить клеветникам посредством своего сатирического пера должна была решительно пресечь дальнейшее распространение этих слухов. Человек, который публично угрожает своим врагам, не мог быть шпионом, действительным или потенциальным, готовым при первой же возможности, как считал Горбачевский, выдать заговорщиков властям.

В январе 1825 года и Орлов и Пушкин были в опале, а значит в определенном смысле были на равных. Вместе с тем опальный генерал и молодой поэт представляли собой разные величины, и это во многом определило характер выпада Пушкина против Орлова. Одно дело писать о Толстом-Американце, многими порицаемом за свой образ жизни (о нем Пушкин писал прямо, что называется, «в лоб»), а другое — о человеке, обладавшем безупречной репутацией и огромным авторитетом в русском обществе.

Работая над эпиграммой, Пушкин убирал из нее черты, которые могли бы сделать ее понятной для более широкой, нежели он рассчитывал, аудитории. Видимо, отчасти вследствие этого обстоятельства поэт исключил упоминание об умершем «приятеле». На наш взгляд, в черновых вариантах эпиграммы речь идет о кишиневском приятеле Пушкина, друге и адъютанте Орлова, члене Союза благоденствия и Южного общества К. А. Охотникове (около 1794 — конец марта / начало апреля 1824), единственным из известных нам приятеле поэта, скончавшемся в 1824 году.⁵⁶ По свидетельству И. П. Липранди, Пушкин «уважал Охотникова».⁵⁷ Это заключение мемуарист делает с оговоркой «впрочем», поскольку рассказанный им эпизод о споре между Пушкиным и В. Ф. Раевским обнаруживает контрастирующую с горячностью двух поэтов насмешливую хладнокровность присутствовавшего при этом Охотникова. Следует подчеркнуть, что упоминание о Пушкине в письме Охотникова к Вяземскому также носит иронический характер. И. В. Немировский отмечает, что «...несмотря на частые встречи и общность интересов, дружбы между Пушкиным и Охотниковым не сложилось, при этом с обеих сторон можно усмотреть вежливо-ироническое отношение».⁵⁸ Возможно, это было связано с особенностями характера последнего. «Охотников пробыв здесь два дня, — писал Орлов жене в апреле 1823 года, — и, все раскритиковав, все разбранив, изложив все свои философские воззрения, увозит теперь с собой это письмо. (...) Не знаю ничего несноснее этого воплощенного нравственного совершенства, которое оговаривает всякий чужой поступок и берет на себя роль ходячей совести

⁵⁶ См. об этом: *Черейский Л. А.* Пушкин и его окружение. Л., 1988. Если предположить, что дата смерти «приятеля» Пушкина из черновика приходится на более ранние годы его ссылки (1820—1823), то и при таком допущении перечень скончавшихся знакомых поэта не дает искомого результата, поскольку ни один из них не может быть «приятелем», который бы соответствовал герою эпиграммы: А. Н. Баранов (1793—1821), А. Ф. Клокачев (1768—1823), С. И. Корнилович (1772—1824), С. А. Мальцов (1771—1823), А. А. Токарев (ум. в 1821 году).

⁵⁷ Цит. по: *Липранди И. П.* Из дневника и воспоминаний // А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 1. С. 311—312.

⁵⁸ *Немировский И. В.* Декабрист К. А. Охотников, кишиневский знакомый Пушкина. С. 143—144.

своих друзей. В сущности, он прекраснейший и достойнейший человек, и я люблю его от всей души, но у него привычка говорить другому в лицо самые грубые истины, не догадываясь, что каждая из них бьет словно обухом по голове». ⁵⁹ Не исключено, что именно эту сторону личности Охотникова имел в виду Вигель, назвав его, наряду с В. Раевским, «изувером» и «демагогом». ⁶⁰ Черновик ПД 64 содержит два варианта начала эпиграммы с упоминанием об умершем «приятеле», причем во втором из них Пушкин значительно смягчил свой намек. По-видимому, репутация Охотникова как человека высоких нравственных достоинств заставила поэта удержаться от резких, необъективных высказываний в его адрес.

Создавая свою эпиграмму, Пушкин рассчитывал на то, что она будет понята лишь немногими. Личность человека, поставленная поэтом на острие сатирического выпада (последнее, несущее на себе максимальную нагрузку слово в эпиграмме — «гусей»), требовала к себе самого серьезного отношения. Вместе с тем Пушкин более всего рассчитывал на Вяземского. Для нас несомненно, что тот понял арзамасский подтекст эпиграммы из пушкинского письма. Он знал, с кем из арзамасцев Пушкин более всего общался на юге. Вероятно, Вяземскому было известно и о конфликте между Пушкиным и Орловым. В таком случае встает вопрос: мог ли Пушкин отправить Вяземскому эпиграмму, в которой речь шла о большом друге последнего? Да еще с предложением отослать ее в печать? Думаем, что да. Когда в 1821—1822 годах поднялась эпиграмматическая перепалка между Пушкиным и Ф. Толстым, поэт в письме к Вяземскому от 1 сентября 1822 года выразил свое возмущение тем, что Греч отказался печатать ответную эпиграмму Американца: «Журналисты должны были принять отзыв человека, обруганного в их журнале. Можно подумать, что я с ними заодно и это меня бесит» (XIII, 43—44). В 1825 году Пушкин пишет эпиграмму, затрагивающую друга Вяземского Орлова. Открытость выпада и отсутствие в тексте оскорблений, которые могли бы заинтересовать не задействованных в конфликте людей, делали возможной посылку этой эпиграммы Вяземскому. Таким жестом Пушкин подчеркивал свое нежелание спрятаться от ответного удара. Причем более всего поэт, по-видимому, рассчитывал на то, что Вяземский доведет эпиграмму до сведения Орлова.

Вяземский поместил ее в № 3 «Московского телеграфа» за 1825 год (цензурное разрешение было получено 5—18 февраля 1825 года; подпись: А. П.; С. 215), однако под другим заглавием — «Журнальным приятелям». ⁶¹ Пушкин был задет не на шутку. Первым заговорить об этом недоразумении в письме должен был Вяземский, однако поэт тщетно ждал от него в течение едва ли не двух месяцев каких-либо объяснений. Чтобы, наконец, подтолкнуть Вяземского на этот шаг, Пушкин прибегнул к помощи Булгарина. Видимо, с Дельвигом, который 26 апреля 1825 года покинул Михайловское, где провел несколько дней, он передал объявление для «Северной пчелы»: «А. С. Пушкин просил издателей Сев(ерной) Пчелы известить публику, что стихи его сочинения, напечатанные в № 3 Моск(овского) Тел(еграфа) на стр(анице) 215 под заглавием: *К журнальным приятелям*, должно читать просто *К приятелям*». ⁶²

Расчет Пушкина оказался верным. Вслед за «Северной пчелой» заговорил «Телеграф», который в «Объявлении господам издателям Северной пчелы» указал на автора произвольного заголовка: «...так было в списке ко мне (Н. А. Полевому. — С. Б.) доставленном». ⁶³ И только после этого в письме от 7 июня Вяземский, в

⁵⁹ Цит. по: Гершензон М. О. История молодой России. С. 27.

⁶⁰ См.: А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 1. С. 225.

⁶¹ Мы оставляем в стороне историю стихотворения Пушкина «Ex ungue leonem» (1825), написанного в ответ на выходку А. Е. Измайлова, отозвавшегося в журнале «Благонамеренный» на эпиграмму «Приятелям». Она задела Измайлова своим «журнальным» заголовком.

⁶² Северная пчела. 1825. № 52 (30 апр.). С. 3.

⁶³ Московский телеграф. 1825. № 9. С. 153 (цензурное разрешение от 23 мая 1825 года).

планы которого, по-видимому, вообще не входило объяснение с Пушкиным по поводу эпиграммы, заметил: «Охота тебе была печатать une réclamation [возражение] на „Телеграфа“ у подлеца Булгарина! Телеграф очень огорчился, а виноват был во всем я. Мне казалось осторожнее прибавить Журнальным, потому что у тебя приятелей много и могли бы попасть невпопад... Вот тебе письмо от Телеграфа. Давай ему стихов и скажи, чего хочешь, только не дорожись и не плутуй» (XIII, 181). Особое внимание хотелось бы обратить на последний совет Вяземского, заключающий его объяснение по поводу произошедшего инцидента: «не плутуй». На наш взгляд, в этом содержится его оценка не только самой «хитрой» эпиграммы Пушкина, но и факта ее послышки к нему в сложном по своему подтексту письме. Вероятно, Вяземский всерьез опасался дальнейших «плутовских» шагов в этом направлении со стороны поэта, вступившего в непосредственный контакт с издателем «Московского телеграфа». Забота же о «неосторожном» эпиграмматисте, высказанная Вяземским в письме, — это, скорее всего, маска, отписка. Пушкин ответил ему в тон в начале июля 1825 года, указав на слишком долгое молчание в связи с журнальной публикацией эпиграммы «Приятелям»: «Я послал в Пчелу, а не в Тел.(еграф) мою опечатку, потому что в Москву почта идет несносно долго; Полевой напрасно огорчился, ты не напрасно прибавил журнальным, а я недаром отозвался, et le diable n'y perd rien» (XIII, 186).

Намерение, заявленное в эпиграмме «Приятелям», делало ее программным произведением, и тем не менее в поэзии Пушкина мы не обнаруживаем осуществления этой программы. В издании 1826 года «Стихотворения А. Пушкина» произведение было помещено в раздел «Эпиграммы и надписи» (С. 99), а в издании 1829 года — в раздел стихотворений «Разных годов». ⁶⁴ Это свидетельствует о том, что «продолжения», которое бы делало необходимой хронологическую фиксацию эпиграммы внутри сборника, не было. То же подтверждает и беловик «Приятелям» в тетради ПД 835 (л. 85), где весь текст перечеркнут карандашом. В заметке «Приписка к статье „Цыганы. Поэма Пушкина“» Вяземский сообщал: Пушкин «был довольно злопаятен... Для подмоги памяти своей, он держался в этом отношении бухгалтерского порядка: он вел письменный счет своим должникам настоящим или предполагаемым... На лоскутках бумаги были записаны у него некоторые имена, ожидавшие очереди своей...» ⁶⁵ Беловик «Приятелям» отчасти подтверждает это наблюдение Вяземского: перечеркнув стихотворение, Пушкин, по-видимому, сделал для себя отметку о «закрытии счета» с «приятелями».

На наш взгляд, затухание конфликта произошло вследствие катастрофы 14 декабря 1825 года. Вдумаемся в повороты судьбы Пушкина к началу 1826 года. В Петербурге он находился в приятельских отношениях со многими представителями русского свободомыслия (Н. и С. Тургеневы, П. Чаадаев), однако, оказавшись на юге, поэт постепенно был вытеснен из среды «либералистов» из-за репутации, которую успел заслужить. Глубокое огорчение по поводу невозможности быть там, где были его друзья, Пушкин пронес через несколько лет своей жизни: Каменка 1820 года («Записки» Якушкина) ⁶⁶ — Михайловское 1825 года («Записки о Пушкине» Пущина). Но вот разразилась катастрофа 1825 года, и участники этих событий оказались в крепости. А он, вопреки ожиданиям первых месяцев 1826 года, уцелел! После казни пяти декабристов и осуждения «120 друзей, братьев, товарищей» стало ясно, от чего поэт был спасен судьбой: «И я бы мог как [шут ви...]» (III, 461). Выражение «как шут» в этом наброске Пушкина (ноябрь 1826 года) вызвало горячие споры среди исследователей. ⁶⁷ Уже высказывалась догадка о том,

⁶⁴ См.: Пушкин А. Стихотворения. СПб., 1829. Ч. II. С. 151.

⁶⁵ Цит. по: А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 1. С. 121.

⁶⁶ См.: Там же. С. 380.

⁶⁷ Обзор мнений, высказанных по этому поводу, см.: Иезутова Р. В. К истории декабристских замыслов Пушкина 1826—1827 гг. // Пушкин: Исследования и материалы. Т. 11. С. 97—98.

что это выражение является оценкой собственной роли в какой-то из моментов истории тайного общества.⁶⁸ Такое предположение не встретило сочувствия среди пушкинистов, поскольку вопрос рассматривался по отношению к декабристскому движению в целом, — в то время как его нужно решать применительно к конкретному декабристскому кружку, в котором Пушкин имел самые прочные дружеские связи. Именно таким был кишиневский, возглавляемый Орловым. Сверчок, поющий и прыгающий от радости (в восприятии Охотникова), и «молодой человек», способный ездить лишь на Пегасе (в восприятии Орлова), — таков Пушкин для двух центральных фигур кишиневского либерального кружка. Здесь есть сходство с положением, в которое был поставлен своими приятелями-арзамасцами В. Л. Пушкин. «В него, — пишет Н. И. Михайлова, — простодушного и забавного в своих житейских слабостях, арзамасцы играли как в большую куклу».⁶⁹ Неужели в подобной роли увидел себя в доме Орлова и А. С. Пушкин?

Похоже, что да... На листе с наброском «И я бы мог...» (ПД 836, л. 38) много портретов (к сожалению, не все из них атрибутированы), среди них — В. Л. Пушкина (повторен трижды). Как и тогда, когда поэт писал эпиграмму «Приятелям», его вновь потревожило воспоминание о дяде. В январе 1825 года оно вылилось в авторский комментарий, предпосланный эпиграмме специально для Вяземского, дабы тот сумел понять право поэта на мщение. В 1826 году Пушкин не для чужих глаз, а только для самого себя написал слово «шут» и тут же зачеркнул его. Не случайно на листе с этим наброском мы видим и портрет П. Пущина, одного из возможных адресатов эпиграммы «Приятелям». Р. В. Иезуитова, проанализировав подбор портретов на л. 38, отметила, что здесь «как бы собраны „обидчики“ поэта».⁷⁰

Вместе с тем в 1826 году раздумья Пушкина о своем месте в декабристском движении были достаточно разноаспектными. Что избавило его от участи друзей? Благоразумие? — Нет. Забота заговорщиков о сохранении для России великого поэта? — Сомнительно, поскольку будущие декабристы критически относились к пушкинской музе, для многих из них подлинное ее значение открылось лишь впоследствии.⁷¹ Пожалуй, следует прислушаться к тому, что сказал о причине устранения Пушкина от участия в тайном обществе Вяземский, хорошо знавший человека, от которого в начале 1820-х годов это более всего зависело: «Многие из них были приятелями его, но они не находили в нем готового соумышленника, и... они оставили его в покое, оставили его в стороне. Этому соображению и расчету их можно скорее приписать спасение Пушкина от крушений 25-го года, нежели желанию, как многие думают, сберечь... будущую литературную славу России. Рылеев и Александр Бестужев, вероятно, признавали себя такими же вкладчиками в сокровищницу будущей русской литературы, как и Пушкин, но это не помешало им самонадеянно поставить всю эту литературу... на карту политического быть или не быть».⁷²

Вяземский, чрезвычайно заботившийся о репутации друзей Пушкина у будущих поколений, выразился здесь весьма дипломатично, но вдумаясь в сказанное им: чем мог быть для поэта в первой половине 1820-х годов отказ видеть в нем «готового соумышленника»? Да это почти бесчестье! Одно дело отвечать отказом, как А. Раевский, встать в ряды заговорщиков, а другое — быть «оставленным в стороне» из-за своей особы, не связанной, кстати, с поэтическим призванием. На наш взгляд, в осторожных словах Вяземского отразилась все та же негативная репутация поэта в декабристских кругах. Причем в этом высказывании нашли

⁶⁸ См.: *Лернер Н. О.* Рассказы о Пушкине. Л., 1929. С. 208.

⁶⁹ *Пушкин В.* Стихи. Проза. Письма / Изд. подг. Н. И. Михайлова. М., 1989. С. 18.

⁷⁰ *Иезуитова Р. В.* К истории декабристских замыслов Пушкина 1826—1827 гг. С. 96.

⁷¹ См. об этом: *Эйдельман Н.* Пушкин и декабристы. С. 152.

⁷² Цит. по: А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 1. С. 121.

выражение не мысли или предположения на тему «Пушкин и тайное общество», а знание существа дела.

Итак, по мысли Вяземского, Пушкина спасло от «крушений 25-го года» решение, принятое не им самим, а заговорщиками. Понимание провиденциального значения этого удивительного поворота в его «темной судьбе» пришло к поэту не сразу. Реакция на приговор декабристам у Пушкина была столь остра, что он вновь принимается за старое, — пишет резкие антиправительственные стихи («Пророк»; первая редакция).⁷³ На этом этапе Пушкин не может отделить себя от декабристов, поскольку от их движения на юге он был отстранен не вследствие каких-то объективных обстоятельств или собственных убеждений. Напротив — чужая воля сделала для него невозможным служение отечеству в том виде, в каком это было доступно лучшим из его друзей.

Новый этап в понимании своего места в декабристском движении связан с возвращением из ссылки. Его можно охарактеризовать как примирение с правительством, однако слово «примирение» не передает всей гаммы переживаний, которые вызвал в поэте этот поворот судьбы. Теперь, когда рассеялись тревоги месяцев, протекших с декабря до отъезда из Михайловского, стало окончательно ясно: он спасен! Причем Пушкин входит в новый приятельский круг, который недоуменно вопрошает его устами Соболевского: «...я как-то изъявил свое удивление Пушкину о том, что он устранился от масонства, в которое был принят, и что не принадлежал ни к какому другому тайному обществу».⁷⁴ Рождается миф о Вейсгаупте (главе масонской ложи иллюминатов; его фамилия буквально означала «белая голова»), и это связывается поэтом с якобы имевшимся у него желанием избежать гибели от «белоголового» человека, напроороченной ему гадалкой. Полагаем, что в рассказах Пушкина есть следы его московских, с налетом мистики, раздумий о своей удивительной судьбе, которая через оговор, клевету, гонения и ссылки спасла его от неминуемой гибели. Эти раздумья возвышали поэта: среди полного разгрома он один оказался спасенным, дабы служить отечеству посредством своего подлинного предназначения — дарованного ему от Бога гения. Свои антиправительственные стихи с таким значительным названием «Пророк» Пушкин перерабатывает, придавая им новое звучание.

Было бы странно, если бы в новой ситуации поэт сохранил намерение отомстить тем, кто вызвал его «быстрый гнев», а по сути дела спас от гибели. «Бывают странные сближения»... В 1835 году в черновике стихотворения «...Вновь я посетил...» Пушкин вспомнил о былых «грезях» мщениия, которые таил в себе в Михайловском:

Утрачена в бесплодных испытаньях
 Была моя неопытная младость —
 И бурные кипели в сердце чувства,
 И ненависть и грезы мести бледной.
 Но здесь меня таинственным щитом
 Святое провиденье осенило.
 Поэзия, как ангел-утешитель, —
 Спасла меня; и я воскрес душой.

(III, 996)

⁷³ В работах последних лет о «Пророке» имеет место недооценка обстоятельств, связанных с появлением первой редакции (это был стихотворный цикл под тем же названием с острым политическим звучанием). Между тем пушкинский «Пророк», несомненно, зародился как отклик на разгром декабристского движения. См. об этом наш комментарий к этому стихотворению в новом академическом полном собрании сочинений Пушкина (т. 3), а также статью «Две редакции стихотворения Пушкина „Пророк“» (в печати).

⁷⁴ Цит. по: А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 2. С. 11.

Мысль о провидении стала итоговой в раздумьях поэта о своей удивительной судьбе — судьбе певца, таинственным образом спасенного во время страшной бури 1825 года.⁷⁵

⁷⁵ О значении символов бури, плавания, чудесного достижения желанного берега в декабристских замыслах Пушкина 1826—1827 годов см.: *Иезуитова Р. В.* К истории декабристских замыслов Пушкина 1826—1827 гг. С. 107—114.

© И. В. Канторович

НОВОЕ О ВОДЕВИЛЕ Д. В. ВЕНЕВИТИНОВА «НЕОЖИДААННЫЙ ПРАЗДНИК»*

Среди произведений Д. В. Веневитинова заметное место занимает французский водевиль «*Fête impromptu*» («Неожиданный праздник»), написанный ко дню именин княгини Зинаиды Александровны Волконской и разыгранный в ее знаменитом салоне на Тверской улице в Москве. В изданиях сочинений Веневитинова этот водевиль увидел свет в 30—40-е годы XX столетия;¹ тогда же были опубликованы и комментарии к нему. При этом, к сожалению, вне сферы внимания исследователей творчества Д. В. Веневитинова оказался документ, позволяющий уточнить (а в некоторых случаях и изменить) устоявшиеся в литературоведении представления о текстологических, хронологических и других аспектах, связанных с этим водевилем. Речь идет о письме А. Я. Булгакова к брату от 12 октября 1826 года, содержащем рассказ об именинном вечере у З. А. Волконской, когда и был разыгран «Неожиданный праздник».² Вот интересующие нас строки из этого письма:

«Вчера была именинницей княгиня Зенеида. Ввечеру были у нея музыка и разные сюрпризы. La charade en action était fort jolie. On a prie le mot *accord*. Pour premier acte on donna sur un petit théâtre la scène du „Fanatico per la musica”: c’était Barbieri et la petite Soltykoff. Barbieri a beaucoup appuyé sur le passage, un *gergeggio sopra l’a*, car il s’est mis presque à braire comme un âne; il était fort drôle. Après on rentra dans la salon pour faire de la musique, la princesse chanta avec Ricci et m-lle Akouloff avec Shore des duos. Ensuit il y eut le second acte; on prévient qu’il s’agissait d’écouter et pas de voir: c’était le chœur des chasseurs dans le Freyschutz et où il y a beaucoup de cors. Le troisième acte pour le tout, et le mot de la charade était une fort jolie pièce. Il y a un poète (Веневитинов), occupe a faire des vers. Arrive le petit Alexandre. Au lieu de travailler a vos vers, vous devriez plutôt m’aider, à faire quelque surprise pour maman, c’est sa fete, lui dit Alexandre. Voilà le poète qui s’enflamme, arrive un musicien (un jeune Anglais qu’on prendrait plutôt pour un Français). Alexandre lui fait la même proposition, qu’il accepte; sur cela dispute entre le poète et le musicien, s’il faut fêter la princesse par des vers ou par le chant. Arrive un peintre (Мещерский), qui pretend qu’il faut présenter un tableau à la princesse. Sur cela dispute entre les trois personnages. Arrive un maître à danser (le jeune Platon Мещерский), qui exige qu’il y ait un bal, un ballet. Le vacarme devient épouvantable; paraissent les trois demoiselles Akouloff et m-lle Soltykoff. On decide

* Работа осуществлена благодаря Программе поддержки научных исследований Центрального Европейского университета. Грант № 977/94.

¹ Русский перевод, не принадлежащий Д. Веневитинову, опубликован в издании: *Веневитинов Д. В.* Полн. собр. соч. М.; Л., 1934. С. 134—193; французский текст водевиля впервые опубликован: *Веневитинов Д. В.* Стихотворения. Л., 1940. С. 101—116.

² *Булгаков А. Я.* Письма к брату К. Я. Булгакову // Русский архив. 1901. Кн. 2. С. 409—411.

de tirer au sort, qui à raison, mais il se trouve que les quatre dames sont toutes partagées d'opinion; que faire? On laisse décider la question à Alexandre, qui prononce que le poète fera des couplets pour sa maman, que le musicien les mettra en musique, que toute la société les chantera que le maître à danser mettra les personnages en groupes, leur montrera les gestes, et que le peintre fera le tableau de cette scène pour le présenter à la princesse. Chaqu'un adresse un couplet à la princesse sur l'air: je t'aime tant, et puis on chante en chœur. C'est une des plus jolie pièce de circonstance que j'ai jamais vu; elle a été jouée à merveille et écrite avec esprit et sentiment, et puis s'était drôle au possible. Ces jeunes gens se sont surpassés l'un l'autre. La piece est du jeune Wenewitinoff et les vers du jeune Diakoff. Да хоть Лагарпу так бы сочинить. Скажи (...) княжнам, что приятели Мещерские, особливо Платон, играли бесподобно (...) После этого уехал я к Обрезковым (...) Не знаю, было ли что еще у Зенеиды, а слово шарады *a-cor* угадал я первый; ибо этот *азз*, *a*, очень всех сбивал. Были тут князь М. П., старик Юсупов и короткие знакомые, человек всех с 60, ибо комнаты тесны у княгини, как ты знаешь».

Перевод:

«Шарада была очень мила. Взяли слово *accord* (договор, соглашение — фр.). В первом действии Барбиери и малютка Салтыкова представили на маленьком театре сцену из „Фанатика музыки“. При этом Барбиери в пассаже „un gergeggio sopra l'a" сделал ударение на „а“, так что принялся кричать почти по-ослиному, это было очень смешно. После этого вернулись в залу, чтобы музицировать; княгиня пела дуэты с Риччи, а мадмуазель Окулова — с Шором. Затем было второе действие; предупредили, что разгадка — в том, чтобы слушать, не видеть: это был хор охотников из „Волшебного стрелка“,³ в котором много *cor*s (рогов — фр.). Третьим действием, представившим все слово шарады, была очень милая пьеса. Выходит Поэт (Веневитинов), занятый сочинением стихов. Появляется маленький Александр (сын З. А. Волконской. — И. К.). „Вместо работы над Вашими стихами лучше помогите мне подготовить какой-нибудь сюрприз для маман, это ее праздник“, — говорит ему Александр. Тут Поэт загорается, появляется Музыкант (один юный англичанин, которого, скорее, приняли бы за француза), Александр ему делает аналогичное предложение, которое тот принимает; после этого возникает спор между Поэтом и Музыкантом, нужно ли чествовать княгиню стихами или песней. Появляется Художник (Мещерский), который считает, что нужно подарить княгине картину. Теперь уже — спор между тремя персонажами. Входит Учитель Танцев (юный Платон Мещерский), который требует, чтобы был бал, балет. Крик поднимается невыносимый; появляются три девицы Окуловы и мадмуазель Салтыкова. Решают бросить жребий, кто же прав, но оказывается, что у всех четырех дам различные мнения; что делать? Предоставляют решить вопрос Александру, который провозглашает, что Поэт сочинит куплеты для маман, что Музыкант положит их на музыку, что все общество их споет, что Учитель Танцев расставит персонажей в группы и покажет им движения, а Художник нарисует картину с этой сцены, чтобы подарить ее княгине. Каждый адресовал княгине куплет на мотив „Я люблю тебя так...“, и потом пели хором. Это одна из самых милых пьес на случай, которые я когда-либо видел. Она была сыграна великолепно и написана с умом и чувством, и к тому же это было смешно до невозможного. Эти молодые люди превзошли один другого. Пьеса — молодого Веневитинова, стихи — молодого Дьякова».

Письмо А. Я. Булгакова, полное интересных сведений о культурно-бытовых формах поведения московского дворянского общества тех лет, содержит и разностороннюю информацию в связи с творчеством Д. В. Веневитинова. Оно позволяет,

³ Опера Вебера «Волшебный стрелок» была впервые поставлена в Берлине в 1821 году; как видим, спустя всего несколько лет ее фрагменты были так хорошо знакомы москвичам, что использовались в шарадах.

например, правильно назвать имена актеров, разыгравших у Волконской «Неожиданный праздник». В издании произведений Д. В. Веневитинова 1940 года В. Л. Комарович сообщал: «Сохранился лист с распределением главных ролей в этой пьесе. Поэтом был сам Дмитрий Веневитинов, Музыкантом — Владимир Одоевский, Художником — кн. Меццерский, Учителем Танцев — Алексей Веневитинов (брат Дмитрия)».⁴ Как видим, в дальнейшем некоторые исполнители были заменены. Завсегдатой салона Волконской В. Одоевский был, вероятно, выключен из числа участников представления в связи с отъездом в Петербург. Имя заменившего его «англичанина, которого, скорее, приняли бы за француза», установить не удалось. Зато братья Платон и Александр Меццерские были в салоне на Тверской отнюдь не случайными посетителями. Платон, служивший в архиве Министерства иностранных дел (т. е. один из «архивных юношей», упомянутых в «Евгении Онегине»), был близок к кругу Любомудров — наиболее усердных посетителей гостиной Зинаиды Александровны.⁵ Сестры Окуловы, дочери камергера А. М. Окулова, бывали в салоне Волконской еще с весны 1825 года, когда княгиня только начинала устраивать у себя музыкальные вечера.⁶ Они обладали очень недурными голосами и участвовали во многих домашних концертах на Тверской. В дальнейшем одна из сестер, Елизавета Алексеевна, разделяла «с Прасковьей Арсеньевной Бартеневою (знаменитой в свое время певицей-любительницей, о славе которой свидетельствует, в частности, ее сохранившийся альбом. — И. К.) первенство между московскими певицами».⁷

Процитированное письмо А. Я. Булгакова позволяет также развеять недоразумения, связанные с датировкой создания «Неожиданного праздника». Сначала считалось, что водевиль был написан в 1826 году (как указано в издании 1940 года).⁸ Затем, в издании 1960 года, эта дата была изменена на 1825 год.⁹ В последнем академическом издании произведений Веневитинова временем создания водевиля указывается также 1825 год: «Установлено, что водевиль „Неожиданный праздник“ написан ко дню именин З. А. Волконской в 1825 г. (см. *изд. 1960 г.*, с. 189). Поскольку день именин Волконской приходился на 11 октября, мы относим время создания водевиля (...) к первой половине октября 1825 г.»¹⁰ К сожалению, на основании отсылки к изданию 1960 года (С. 189) нельзя узнать мотивы замены 1826 года на 1825 (поскольку этих сведений на с. 189 нет). Так как письмо А. Я. Булгакова было написано на следующий день после представления в салоне З. А. Волконской, «Неожиданный праздник» бесспорно датируется 1826 годом.¹¹ При этом, на наш взгляд, более вероятно, что он написан еще весной — в начале лета 1826 года, поскольку В. Ф. Одоевский, называвшийся среди возможных участников спектакля, в середине июля 1826 года переехал в Петербург.¹²

⁴ Комарович В. Л. Д. В. Веневитинов // Веневитинов Д. В. Стихотворения. С. 11—12.

⁵ Об этом см., например: Муравьев Вл. «Среди рассеянной Москвы...» // В царстве муз: Московский литературный салон З. Волконской. М., 1987. С. 12—16.

⁶ Веневитинов Д. В. Стихотворения. Проза. М., 1980. С. 558. О посещениях Волконской Окуловыми весной 1825 года (лето княгиня провела на даче в Воронцове) свидетельствуют строки из письма П. А. Вяземского к жене от 28 августа 1825 года: «Окуловой Анетой я очень доволен и в знак благодарности повторяю ей милость, которую оказал ей за ужином у Зинаиды» (Остафьевский архив князей Вяземских. СПб., 1909. Т. 5. Вып. 1. С. 93).

⁷ Бутурлин М. Д. Записки // Русский архив. 1897. № 6. С. 178.

⁸ Комарович В. Л. Указ. соч. С. 16.

⁹ Веневитинов Д. В. Полн. собр. стихотв. / Ред. и вступ. статья Б. В. Неймана. Л., 1960. С. 146.

¹⁰ Веневитинов Д. В. Стихотворения. Проза. С. 523.

¹¹ Эта дата, впрочем, очевидна и из текста самого водевиля. В словах Поэта, роль которого исполнял сам Д. Веневитинов: «Вот вам куплеты из моей трагедии „Расставание“, которые очень подходят к случаю» (Веневитинов Д. В. Стихотворения. С. 131), содержится указание на последовавший в конце октября 1826 года отъезд Д. В. Веневитинова в Петербург.

¹² Турьян М. А. Странная моя судьба: О жизни Владимира Федоровича Одоевского. М., 1991. С. 106.

Письмо Булгакова объясняет и очевидную незавершенность концовки «Неожиданного праздника». Вот она:

А доль ф (Поэт. — И. К.)

...А пока я раздам куплеты дамам и мужчинам.

Александр

Прекрасно, я попрошу дам начинать.

(Занавес)

(Во время пения Дюваль (Учитель Танцев. — И. К.) расставляет действующих лиц).¹³

Информация о том, что далее следовали куплеты Дьякова, делает водевиль композиционно завершенным. Возможно, «молодой Дьяков», автор стихов, — это Александр Николаевич Дьяков (1790—1837), бывший офицер лейб-гвардии гусарского полка, полковник, который позднее женился на Елизавете Алексеевне Окуловой (предполагают, что на их свадьбе, состоявшейся в мае 1836 года, присутствовал А. С. Пушкин).¹⁴

¹³ Веневитинов Д. В. Стихотворения. С. 132.

¹⁴ Черейский Л. А. Пушкин и его окружение. Л., 1989. С. 148.

© Вл. Купченко

ЗАГАДОЧНОЕ СТИХОТВОРЕНИЕ М. ЦВЕТАЕВОЙ

Стихотворение это было написано Цветаевой на открытке с видом Феодосии — и, публикуя ее среди других писем к М. Волошину,¹ я предположительно датировал его 1913—1914 годами, — временем, когда Цветаева длительный период жила в Феодосии. Однако открытку с видом Феодосии можно было приобрести и в Коктебеле, к тому же — на ней нет почтового штампа. Не была ли она вручена адресату прямо в руки?

Вчитаемся в текст, памятуя, что это — обращение Цветаевой к Волошину:

В ответ на стихотворение

Горько таить благодарность
И на чуткий призыв отозваться не сметь,
В приближении видеть коварность
И где правда, где ложь угадать не суметь.

Горько на милое слово
Принужденно шутить, одевая ответы в броню.
Было время — я жаждала зова
И ждала, и звала (Я того, кто не шел, — не виню).

Горько и стыдно скрываться,
Не любя, но ценя и за ценного чувствуя боль,

¹ Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1975 год. Л., 1977. С. 177.

На правдивый призыв не суметь отозваться, —
Тяжело мне играть эту первую женскую роль!

Попробуем перевести этот лирический монолог в автобиографический план, по возможности дополняя и уточняя его. В прошлом Цветаева не смела отозваться «на чуткий призыв» Волошина, «тай благодарность», — поскольку видела в его приближении «коварность» и не знала, «где правда, где ложь». Поэтому в ответ на его «милое слово» она «принужденно шутила, одевала ответы в броню». Но в то же время жаждала прямого зова, ждала его и сама звала про себя. Но он не шел (и не звал). Ей горько скрывать, что теперь она его не любит, но очень ценит и чувствует боль за свой отказ. На его теперешний правдивый призыв она не может отозваться, и ей тяжело впервые выступать в этой женской роли.

Такая интерпретация делает несомненным ошеломляющий вывод: Марина Цветаева какое-то время была влюблена (или — на грани влюбленности) в Волошина, а он в свою очередь был равнодушен к ней. Первой догадалась об этом Л. Н. Козлова, изложившая свои доводы в статье «Римский семинарист и сказочный медведюшка»,² — но тогда они показались мне надуманными. (Категорически отвергла это предположение А. И. Цветаева, не приняла его — насколько мне известно — другие цветаеведы). Чтобы подтвердить это сенсационное заключение, надо оглянуться на перипетии отношений Цветаевой и Волошина с декабря 1910-го по май 1911 года (когда — в начале мая — и было, по-видимому, написано разбираемое стихотворение).

Предпосылки таковы: весной 1910 года Волошин потерпел фиаско в своей любви к поэтессе Е. И. Дмитриевой (Черубине де Габриак); Цветаева пережила увлечение В. О. Нилендером. Оба они были «свободны». Восхищение Волошина юной поэтессой — выраженное в его стихотворениях «К Вам душа так радостно влекома...» (2 декабря), «Раскрыв ладонь, плечо склонила...» (3 декабря), и при посещении ее в Трехпрудном переулке, — было высоким по накалу и касалось не только творчества, но и личности Цветаевой. (Вспомним также утверждения во втором стихотворении: «Ты — как я», «Мы — в кольце одной неволи, / В одном потоке бытия»). Цветаева чувствовала этот накал — и готова была пойти навстречу его «зову». Но Волошин, после двух любовных крахов (первым была М. В. Сабашникова), очевидно, боялся безраздельно отдаться новому чувству (а кроме того, — разница в возрасте пятнадцать лет), — снова и снова давая Марине Ивановне повод к такой же осторожности. Уже в первом стихотворении, обращенном к Волошину («Безнадежно-взрослый Вы? О, нет!»; 27 декабря 1910 года),³ она провидчески утверждала детскость Волошина и добавляла: «Вы дитя, а дети так жестоки». В этих «надменных строках» мы видим опасение «коварности», пусть невольной: «Потому я и боюсь ловушки, / Потому и сдержан мой привет!» 5 января 1911 года в письме Волошину Цветаева сожалеет о невозможности «видеть сердце собеседника»⁴ («Где правда, где ложь?»). Новое — хотя и временное — разочарование в Волошине произошло после присылки им почти скабрёзного (на тогдашний российский вкус) романа Анри де Ренье. 14 января 1911 года в стихотворении «Облачко бело, и мне в облака...» Цветаева восклицала: «О, почему за дарами / К Вам потянулась рука?»⁵

Далее появилась прямая отповедь «одному из кошачьей породы». (Стихотворение точно не датировано — и возможно, относится к периоду между 28 января и 21 марта 1911 года, когда переписка Цветаевой с Волошиным — весьма до этого активная — почему-то прервалась).

² Ульяновский комсомолец. 1986. 2 янв.

³ Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1975 год. С. 158.

⁴ Там же. С. 160.

⁵ Там же. С. 162.

Они приходят к нам, когда
У нас в глазах не видно боли,
Но боль пришла, — их нету боле, —
В кошачьем сердце нет стыда!

Смешно, не правда ли, поэт,
Их обучать домашней роли.
Они бегут от рабской доли, —
В кошачьем сердце рабства нет!

Как ни мани, как ни зови,
Как ни балуй в уютной доле,
Единый миг, — они на воле, —
В кошачьем сердце нет любви!

Думается, справедливо предположение Л. Н. Козловой о том, что Волошин обронил «что-нибудь относительно свободолюбивых своих устремлений», назвал — как позднее в письме к той же Цветаевой — брак «лживой формой жизни». Своего рода предупреждением ей мог прозвучать и волошинский перевод стихотворения Анри де Ренья «Помяни того, кто уходит...» (за который Цветаева благодарила Волошину 11 января 1911 года), и еще больше — его стихотворение «Отроком строгим...». Судя по месту в «творческой тетради» поэта,⁶ оно было написано в Москве весной 1911 года — причем самый первый вариант начинается строкой: «О детстве моем вы спросили меня...». Именно Цветаева, автор «Вечернего альбома», могла задать Волошину этот вопрос! С нею связывают само стихотворение и строчки о любви поэта к чтению «судьбы человека / По линиям вещей ладоней». Далее же — горькое признание:

Но мне не дано радости
Замкнуться в любви к одному:
Я покидаю всех и никого не забываю...

Здесь же — прямая полемика с Цветаевой. 18 апреля 1911 года она писала Волошину из Гурзуфа: «Я раскрываю еще нераспустившиеся цветы, я трубо касаюсь самого нежного...».⁷ Волошин же пишет:

Я никогда не нарушил
Того, что растет,
Не сорвал ни разу
Нераспустившегося цветка...

В заключение же стихотворения — утверждение своего права «быть жестоким», причинять боль тем, кто, «прося о пощаде, всем сердцем молил о гибели...». Перспективы не слишком вдохновляющие!

Однако вернувшись в коктейльское уединение около 1 мая 1911 года, уже не отвлекаемый бесконечными делами и встречами, Волошин мог сосредоточиться на своих чувствах к Цветаевой. А ее приезд 5 мая и первые дни общения были способны толкнуть его на призыв, — который Цветаева сочла «правдивым». В каком же стихотворении Волошина он прозвучал, вызвав к жизни разбираемое цветаевское?

Больше всего подходит для этого безнадежно-тоскливое «Обманите меня... но совсем, навсегда...», написанное также в 1911 году. (Это все, что о нем известно; в ряду волошинских стихов оно тоже оставалось доселе загадкой). Вчитаемся:

⁶ ИРЛИ. Ф. 562. Оп. 1. Ед. хр. 6. Л. 129, 130, 132.

⁷ Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1975 год. С. 164.

Обманите меня... но совсем, навсегда...
Чтоб не думать, зачем, чтоб не помнить, когда...
Чтоб поверить обману свободно, без дум,
Чтоб за кем-то идти в темноте, наобум...
И не знать, кто пришел, кто глаза завязал,
Кто ведет лабиринтом неведомых зал,
Чье дыханье порою горит на щеке,
Кто сжимает мне руку так крепко в руке...
А очнувшись, увидеть лишь мрак да туман...
Обманите и сами поверьте в обман.

Это ли не призыв?.. И не рука ли об руку проходили совместные прогулки Волошина и Цветаевой на Карадаг?⁸ Вскоре они перейдут на «ты», но пока именно Марину Ивановну Волошин (чувствуя свою прошлую вину) мог просить хотя бы обмануть его (что она его любит): затем, может быть, она сама поверит в этот обман!

Но, видимо, было уже поздно. В душе Цветаевой оставалось только уважение (признательность, дружеская симпатия и т. п., но не любовь); 5 же мая в Коктебеле появился Сергей Эфрон. И своим стихотворением Цветаева поставила точку на взаимных — как Волошина, так и своих собственных — колебаниях.

⁸ См.: *Цветаева М. Живое о живом* // Цветаева М. Избр. проза: В 2 т. Нью-Йорк, 1979. Т. 1. С. 28, 58.

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

© П. Е. Бухаркин

ПОСТИЖЕНИЕ ГОНЧАРОВА*

Литературная репутация И. А. Гончарова резко изменилась за последние десятилетия. Еще двадцать пять—тридцать лет назад он ощущался писателем входящим, не задевающим душу человека середины XX столетия, а потому и мало читаемым. В нем видели критика крепостнической России, обличителя «обломовщины», т. е. воспринимали в целом в духе знаменитой добролюбовской статьи: как верного и малоразвивающегося представителя натуральной школы, как хранителя заветов гоголевского критицизма (понятого по В. Г. Белинскому). В 70—80-е годы ситуация поменялась; в работах многих и разных ученых и эссеистов Гончаров предстал художником-интеллектуалом, философом, причем чрезвычайно сложным, принципиально многозначным, творчество которого требует особого труда для герменевтического прочтения. Здесь следует назвать имена Л. С. Гейро, Ю. М. Лощица, Ю. В. Манна, В. М. Марковича, В. И. Мельника и, далеко не в последнюю очередь, М. В. Отрадина, статьи которого соединенные, вернее, синтезированные в единое целое и составили рецензируемую книгу — «Проза И. А. Гончарова в литературном контексте».

Слово *синтез* употреблено мною не случайно. Монография М. В. Отрадина не состоит из ранее опубликованных работ, она их *обединяет*, и благодаря этому объединению достигается новое качество: главы вступают друг с другом в своеобразное общение, положения одних отражаются в других, и такие переключки способствуют прояснению общей концепции, магистральных идей книги. Кроме того, достигаются некие неспешность, обстоятельность, подробность, делающие работу созвучной самой гончаровской прозе.

Данная созвучность касается не только принципов изложения материала, она затрагивает и семантическую, точнее, концептуальную область исследования. Прочитанные изолированно, статьи М. В. Отрадина могли вызвать упрек в недостаточной жесткости

концепции, определенной расплывчатости, смазанности основных положений. Органичное же их слияние в книгу позволяет понять, что это отсутствие концептуальной жесткости — не недостаток, а достоинство, что иначе о Гончарове писать трудно и даже опасно, ибо тогда осуществляется насилие над фактурой его принципиально нежесткой прозы. Ведь художественные смыслы гончаровских произведений сами достаточно расплывчаты, границы их семантических полей весьма неопределены. И поэтому некоторая нечеткость положений исследователя оказывается ничем иным, как попыткой сохранить при интерпретации текстов писателя одну из важнейших их конституционных принципов. Отчасти именно благодаря данному свойству своей научной прозы М. В. Отрадин и сумел, пожалуй, ближе, нежели другие ученые, подойти к постижению фундаментальных основ художественного мира писателя, создать работу, при знакомстве с которой возникает чувство адекватности филологического прочтения изучаемому материалу.

Подобное чувство возникает нечасто. Оно — удел немногих трудов, которым суждено стать классическими; хочется думать, что и книге М. В. Отрадина уготована такая счастливая участь. Конечно, это не означает, что монография лишена недостатков. Критический взгляд может увидеть в ней немало уязвимого. Прежде всего, не очень точно ее название — «Проза И. А. Гончарова в литературном контексте». Оно все же значительно шире содержания книги, в которой речь идет лишь о трех сочинениях писателя: «Иване Саввиче Поджабрине», «Обыкновенной истории» и «Обломове», причем выбор именно этих текстов прямо не мотивирован. Конечно, имплицитное его объяснение очевидно — рассмотрены два первых произведения (как известно, все написано до «Ивана Саввича Поджабринина» сам Гончаров не публиковал, и действительно, «Лихая болезнь» или «Счастливая ошибка» — лишь предыстория гончаровского творчества, которое начинается именно с «Ивана Саввича...»). Однако отчетливая мотивировка такого ограничения материала все же отсутствует, и из-за этого не вполне ясными остаются, например, вопросы

* Отрадин М. В. Проза И. А. Гончарова в литературном контексте. СПб.: Изд. С.-Петербургск. ун-та, 1994.

о том, действуют ли выделенные особенности гончаровской прозы в более позднее время, в «Обрыве», насколько они зависят от жанра, обнаруживаются ли они во «Фрегате „Паллада“»?

Надо сказать, что во «Введении» следовало бы, возможно, дать более точное представление об общем плане монографии, прочертить ее сюжет. Это сделало бы работу более четкой, позволило бы яснее увидеть ее главные содержательные узлы, т. е. усилило бы композиционную целостность книги. Дело в том, что определенная композиционная рыхлость — еще один недостаток монографии М. В. Отрадина. Так, например, последняя глава — «„Обломов“ в зеркале времени» — при всех связях с остальным корпусом работы несколько выходит из общего ее строя и в монографическом исследовании кажется отчасти боковой.

Однако композиционная рыхлость не препятствует внутреннему, смысловому единству исследования, единству, о котором уже говорилось. Более того, данное качество оказывается очень полезным, оно приближает стиль научного труда к изучаемому художественному тексту — ведь при всей грандиозности и продуманности архитектоники, гончаровским романам, во всяком случае «Обломову», «Обрыву», все-таки недостает композиционной слаженности.

Получается, что и композицией, так же как жесткостью концепции и неспешностью изложения, книга М. В. Отрадина как бы повторяет соответствующие особенности гончаровского художественного мира. Этот последний не только расширявается посредством логически организованного научного языка, но и специфически отражается в посвященной ему работе.

Здесь мы имеем дело с весьма значительной герменевтической проблемой. При интерпретации художественного текста, сколь бы тонкой она ни была, происходит неизбежное упрощение полисемантического смысла: во-первых, его, как понятно любому филологу, невозможно выразить в иной форме, чем это произошло в произведении; другие способы речевого воплощения этого смысла обязательно приводят к его существенным трансформациям. Во-вторых, филологическая интерпретация предполагает перевод художественных идей на язык логических категорий, что уже само по себе искажает данные идеи, существование ограничивая их многозначность, лишая их емкости. Литературовед-интерпретатор, естественно, не может не задумываться над тем, как уменьшить эти возникающие издержки, как, хотя бы отчасти, нейтрализовать искажения поэтического смысла. В рецензируемой работе как раз и видим одно из возможных и удачных решений данной проблемы, когда ученый не только анализирует тексты, но и, как уже несколько раз говорилось, стремится, насколько это возможно, передать поэтикой своего

научного сочинения поэтику разбираемых произведений. И это помогает ему особенно глубоко постигнуть и раскрыть их смысл.

Действительно, главная цель работы М. В. Отрадина — герменевтическая. Чему посвящены творения Гончарова, о чем они, что хотел сказать писатель своими книгами? — ответы на эти вопросы являются первоочередными задачами исследования. И надо сказать, что решены они в монографии в высшей степени удачно. Автор сумел очень точно выявить главную гончаровскую тему — идеалист в современной обыденной жизни, метаморфозы идеального в повседневном будничном существовании — и показать, как по-разному, но сохраняя при этом внутреннее единство, ставит и рассматривает ее писатель в разных своих сочинениях: очерках — «Иван Саввич Поджабрин» (первая глава — «Первый „идеалист“ Гончарова. „Иван Саввич Поджабрин“»), романах — «Обыкновенная история» (вторая глава — «Кольцо в бесконечной цепи человечества. Роман „Обыкновенная история“») и «Обломов» (третья и четвертая главы — «Сон Обломова как художественное целое» и «На пороге как бы двойного бытия... Роман „Обломов“»).

Анализируя «идеалистов» Гончарова — Ивана Саввича Поджабрина, Александра Адуева и Илью Ильича Обломова, М. В. Отрадин, за редким исключением, сохраняет чувство меры, не представляет их сугубо положительными героями, а их антиподов — в особенности Петра Ивановича и Штольца — персонажами явно отрицательными, как это нередко происходит при современном прочтении гончаровских романов (в качестве примера здесь можно назвать книгу Ю. М. Лощина «Гончаров» или же кинематографическую интерпретацию «Обломова» Н. С. Михалкова). Правда, в некоторых случаях положения Отрадина нуждаются все же в определенном смягчении. Так, в четвертой главе прекрасно продемонстрированы положительные коннотации обломовского «покоя», его связь с циклическим временем, с «пребыванием». Причем «пребывание» обладает ценностями, никак не перекрываемыми другим типом жизни — движением, становлением. Как раз с этими ценностями и связаны позитивные черты героя.

Однако с тем же «пребыванием» соотносятся и его негативные свойства, которые в монографии несколько затуманены. Характеризуя мечтательность Обломова, М. В. Отрадин замечает: «Мечта для Ильи Ильича не просто продукт его поэтического воображения, это мир, в реальность которого он верит» (С. 108). И это суждение носит в целом положительный характер. Вместе с тем ведь именно мечтательность не дает возможности герою реализовать себя. Более того, погруженность в мечту постепенно влечет за собою утрату лучших качеств Обломова, в частности достаточно резкое ослабление его внут-

ренной активности — не случайно жизнь Ильи Ильича на Выборгской стороне может быть понята как явное снижение обломовского идеала. Вообще, думаю, образ Обломова связан не только с «пребыванием», в нем имеет место не только циклическое, но и линейное движение, при этом направленность последнего — отрицательная. Путь Обломова по жизни связан с регрессом.

Эти и подобные им смысловые обертоны гончаровских мечтателей не всегда в должной степени учитываются М. В. Отрадиным (хотя, вновь повторяюсь, чувство меры ему не изменяет). И в целом это понятно — так же как и сам писатель, исследователь сосредоточивается на идеалистах, а не на их антиподах. Такая сосредоточенность приносит свои плоды, и в первую очередь здесь стоит сказать, что благодаря ей несравненно отчетливее прежнего становятся связи писателя с его западными коллегами, прежде всего Г. Флобером.

Как известно, сам Гончаров болезненно ощущал близость главных романов великого француза («Госпожа Бовари» и «Воспитание чувств») к своему «Обрыву». В «Необыкновенной истории» он даже называл их параллельными собственному труду и подозревал Флобера в плагиате. Естественно, эти подозрения не имели никаких оснований, но они вместе с тем свидетельствуют о том, что во флюберовских текстах Гончаров видел что-то свое, интимно ему близкое. Монография Отрадина позволяет яснее понять — что: так же как и Флобер, русский романист стремился показать идеальное, высокое в их реальном воплощении, в серой будничной жизни, в пошлости и даже ничтожестве. Причем, с одной стороны, это служило способом критического, т. е. «анализирующего, исследующего, взвешивающего» анализа современной действительности, анализа, обнаруживающего «социально обусловленные и поэтому повсеместные пороки»,¹ искажающие человеческую натуру, не дающие возможности реализовать личности ее потенции. С другой же стороны, в кажущейся бездуховности и обыденности выявляется поэтичность, мечтательность в высоком смысле: так пошлый жуир оборачивается современным Дон Жуаном («Иван Саввич Поджабрин»), а преступная жена — Эмма Бовари — обнаружила родство с великими романтическими героями, через ее облик просвечивали «соприятие действительности, жажда того, чего нет, стремление и неизбежно связанное с ним страдание».² Оба художника не просто живописали окружающую их реальность, но находили в ней присутствие вечных, постоянно свойственных человеку категорий, связанных со

стремлением к идеалу, категорий, которые в культуре приобретали вид архетипов, в разные эпохи трансформировавшихся, но сохранявших свое смысловое ядро. Судьба этих архетипов в буржуазном XIX веке (кстати, понятие «буржуазности» было весьма значимым и для Гончарова, и для Флобера) и являлась едва ли не главным предметом интереса двух великих прозаиков. Тем самым их книги запечатлевали во временной жизни вечное, наполнялись глубоким философским содержанием, которое блестяще раскрыто в рецензируемой монографии.

Надо сказать, что сам по себе интеллектуализм, даже философичность, Гончарова сомнений в настоящее время не вызывает, представление о нем как о писателе-мыслителе стало общим местом современного гончароведения. Но вот вопрос о том, как развертывается философическое начало в его сугубо реалистической, даже бытописательной прозе, до книги М. В. Отрадина был решен далеко не окончательно. Решение его действительно не просто, гончаровский интеллектуализм в своем текстовом воплощении не совпадает с теми стратегиями выражения философского содержания, что господствовали в прозе его современников, в первую очередь Ф. М. Достоевского и Льва Толстого, и которые связывают с эксплицитным изображением нравственных, интеллектуальных и духовных исканий эпохи, их прямым обсуждением, с созданием образа идеологического, философски мыслящего и рассуждающего героя.³ Ничего подобного все же в героях Гончарова, в его идеалистах, даже в Райском, нет. Философское содержание вводится в его прозу имплицитно, прежде всего при помощи интертекстуальных связей — и это превосходно доказывает книга Отрадина, давая тем самым весьма точный ответ на ранее нерешенный вопрос о характере гончаровского интеллектуализма.

На необычайную важность интертекстуальных связей для художественного мира писателя указывает уже само название монографии — «Проза И. А. Гончарова в литературном контексте». И на всех страницах своей работы исследователь анализирует гончаровскую прозу именно в аспекте интертекста. Причем сама эта категория понимается им чрезвычайно широко — им обнаруживаются параллели разного типа, и от собственно интертекстуальных связей он легко переходит к суждениям и откликам современников, т. е. к литературному контексту в самом общем смысле, к литературному быту, как

³ Эти особенности русского реалистического романа были прекрасно описаны А. В. Чичериным и Г. М. Фридендером. См.: Чичерин А. В. Изображение философских исканий в реалистическом романе // Чичерин А. В. Идеи и стиль. 2-е изд. М., 1968. С. 274—313; Фридендер Г. М. Поэтика русского реализма. Л., 1971. С. 154—158.

¹ Чичерин А. В. Произведения О. Бальзака «Гобсек» и «Утраченные иллюзии». М., 1982. С. 15.

² Реизов Б. Г. Французский роман XIX века. 2-е изд. М., 1977. С. 185.

его понимал Б. М. Эйхенбаум. Этому посвящена последняя глава — «„Обломов“ в зеркале времени», но и в других разделах нередко возникают сюжеты данного типа.

В результате проблема собственно интертекста сближается с проблемой рецепции, при этом поданной под двойным углом: с одной стороны, рецепция писателем претекстов его сочинений, с другой — восприятие собственных произведений Гончарова сознанием современников, вхождение этих произведений в литературную культуру эпохи. Тем самым книга М. В. Отрадина оказывается связанной с весьма влиятельными и актуальными направлениями литературоведческой мысли последних десятилетий, обнаруживает подлинную современность и новизну. И что весьма важно и привлекательно — данная научная современность не внешняя, проявляется не в насыщенности текста модной терминологией, нет, она — внутренняя: глубоко и творчески восприняв достижения литературоведения и культурологии последних десятилетий, опираясь на них, автор вместе с тем от них не зависит, он пользуется опытом сегодняшней науки в своих целях, а не подчиняется ему, не приносит в жертву общетеоретическим концепциям свой материал — прозу И. А. Гончарова.

Надо сказать, что многие интерпретационные стратегии, свойственные литературоведению конца XX века, нередко мало считаются с тем смыслом, что закодирован в тексте автором. В результате этого исследовательское прочтение очень далеко уходит от содержания изучаемого произведения; раскрываемый в последнем идейный комплекс не вычитывается из него, а *вчитывается*. Ничего подобного в книге М. В. Отрадина не происходит, напротив, новейшие подходы к тексту обнаруживают в ней свою филологическую основу, т. е. служат средством полного и, насколько это возможно, адекватного осмысления художественного мира писателя, помогают выявить ранее ускользающие содержательные оттенки гончаровской повествовательной прозы.

Раскрытие огромной роли интертекста в формировании художественного смысла сочинений выдающегося прозаика, составляющее неоспоримую заслугу рецензируемого труда, важно не только для более глубокого осознания тех принципов, что лежат в основе тексторазвертывания у Гончарова. Оно не менее существенно и для понимания места художника в русском литературном процессе. И дело тут не в том, что проясняются конкретные его связи с русскими предшественниками, что высветляются приоритетные для него имена. Значительнее другое — становится очевидным, на какие принципы смыслопорождения из тех, что предлагала ему отечественная традиция, писатель опирался.

И тут первым оказывается тот, что связан с поэтикой Пушкина. Как известно, сам Гончаров указывал на Пушкина как на самого

близкого своего предшественника, как на свой идеал. И в целом ряде важнейших аспектов, например стилистическом, его связи с пушкинскими традициями более или менее ясны. Вместе с тем, с точки зрения смыслопорождения, т. е., возможно, в наиболее существенной плоскости, данные связи до М. В. Отрадина не рассматривались или, во всяком случае, их рассмотрение носило несколько поверхностный характер. Отрадин же, увидев именно в интертексте главный способ осмысления художественного мира у Гончарова, тем самым обнаружил и его близость к Пушкину, для которого интертекстуальные связи — влекущие за собой сложные цепи разнообразных ассоциаций — также, как показывают современные исследования, магистральный принцип смыслообразования.

Сам исследователь прямо не касается данного вопроса, но проведенный им анализ, по существу, заключает в себе ответ на него. Вообще монография «Проза И. А. Гончарова в литературном контексте» может быть названа параболической — имплицитно в ней выражено больше того, что эксплицитно ее автор. Здесь, кроме вышесказанного, необходимо отметить ее, тоже имплицитное, теоретическое содержание.

На первый взгляд, книга М. В. Отрадина — сугубо конкретный, чисто историко-литературный труд. Автор даже, казалось бы, несколько нарочито избегает обсуждения теоретических проблем. И тем не менее самым ходом своего анализа он обогащает наше понимание и теории текста, и теории литературного процесса в целом.

Прежде всего становится лишним раз очевидно (что всегда полезно) отсутствие связи между интертекстуальностью и эстетическими представлениями эпохи, или же доминирующими в ней принципами мимесиса. Не только в начале XIX столетия или во времена русского модернизма (которые особенно тщательно исследовались с точки зрения теории интертекста), но и в реалистическую эпоху с ее идеями соответствия правде жизни интертекстуальность, как свидетельствует сочинение М. В. Отрадина, — одно из важнейших свойств литературного дискурса. И это говорит о том, что данная категория — принципиальная конститутивная черта любого художественного текста, не зависящая от периода его создания.

Во-вторых, рассматривая творчество Гончарова в широком литературном контексте, раскрывая интертекстуальный подтекст его произведений, М. В. Отрадин всем ходом своего исследования наглядно демонстрирует имманентное начало в развитии литературы: творчество Гончарова выводится им именно из предшествующей литературной традиции, тем самым в книге показывается, как литература порождает литературу. Конечно, литература в своем развитии испытывает воздействие разнообразных параллель-

ных ей культурных рядов, но едва ли не главный импульс она получает от самой себя. На это не раз указывали, в частности, русские формалисты, но до сих пор проблемы собственной литературной эволюции остаются далеко не решенными. Поэтому конкретный анализ одного из моментов такой эволюции, прекрасно проведенный Отрадиным, имеет не одно историко-литературное, но и теоретическое значение.

Как мы видим, в монографии «Проза И. А. Гончарова в литературном контексте» историко-литературная конкретность приводит к самым общим теоретическим вопросам, предоставляет дополнительный и важный материал для их решения, опора на концепции и методы современных гуманитарных наук сочетается с бережным и внимательным отношением к тексту, со стремлением понять его и адекватно истолковать. В результате возникает подлинно филологическое исследование — филологическое, может быть, не в

буквальном смысле слова, но по своему существу — исследование чрезвычайно содержательное, связанное, как я стремился показать, с очень многими насущными проблемами литературоведения, охватывающее разные стороны последнего. И здесь вновь сталкиваемся с неким соответствием между ученым и анализируемым им художественным миром. Как известно, Гончаров постоянно говорил о романе как о жанре синтетическом, вбирающем в себя все многообразие жизни: и нравы, и быт, и психологию, и общественное движение — и сам стремился достигнуть этого в собственных романах. И так же как близкий ему автор, М. В. Отрадин сумел в своей книге объединить, органично слить в единое целое многие направления современного литературоведения, представить разные его аспекты и концепции и создать труд, являющийся, возможно, лучшим из существующих исследований о И. А. Гончарове.

© К. А. Баршт

РАЗГОВОРЫ С ВЯЧЕСЛАВОМ ИВАНОВЫМ*

Когда берешь эту книгу в руки, испытываешь смешанное чувство грусти и благодарности. Грусти — потому, что целая эпоха нашей литературы ушла, «последние из могикан» не всегда успевали выполнить свои творческие планы, воспитать учеников, сообщить началу новых времен привкус благородных традиций «серебряного века». Грустно, что уходят люди, которым много было что сказать и которых не очень-то внимательно при жизни слушали. Но печаль эта становится «легка», когда думаешь о М. С. Альтмане, который, будто новый Ксенофонт, с истовой внимательностью впитывал драгоценные крупички знаний, щедро рассыпаемые стареющим мэтром, поэтом и философом, а затем (что, может быть, не менее трудно) сумел в те непростые годы написать об этом и сохранить эти записи. Его труд не пропал даром: сегодня нашлись люди, не только оценившие культурное и историко-литературное значение этих материалов и опубликовавшие их, но сделавшие эту работу на достойном филологическом уровне.

Обращает на себя внимание необычный состав сборника. Перед нами не просто «вос-

поминания имярек», в сопровождении тематически подобранных стихов, плюс отрывки из дневников и несколько автобиографических заметок. Жанровое многообразие включенных в книгу материалов имеет определенный смысл. Не только представленными в ней текстами, но и своим составом книга моделирует ту культурную «полифонию» и социально-общественный хаос, в которые погружилась русская интеллигенция после 1917 года. «Разговоры» — это одновременно и существенное свидетельство о творческой биографии Вяч. Иванова, и описание существенных страниц жизни его ученика М. С. Альтмана, и важное воспоминание о «серебряном веке» в целом, и живая модель литературной жизни 1920-х годов. Это свидетельство о трудных временах в жизни нашей литературы, сохраняющее характерный аромат своей эпохи: обрывки незаконченных в «башне» разговоров, обращенные друг к другу стихи, беседы на темы, подсказанные русской и мировой литературой. Есть в книге и сугубые черты новой эпохи: рекомендательное письмо В. И. Иванова к В. М. Жирмунскому, один из первых образцов жанра, который будет затем успешно развиваться в нашей гуманитарной науке десятки лет. В структурном отношении книга эта многослойна и сложна, подобно тому как многослойна и непроста была литературная и культурная жизнь России в первые годы после Октябрьской революции.

* Альтман М. С. Разговоры с Вячеславом Ивановым / Сост. и подг. текстов В. А. Дымшица и К. Ю. Лаппо-Данилевского. Статья и комм. К. Ю. Лаппо-Данилевского. СПб.: Инапресс, 1995.

К сожалению, с внешней стороны (типография «Техническая книга») издание выглядит безупречно. Есть ряд досадных опечаток, список которых можно было бы привести отдельно. Можно было бы представить себе и лучшее полиграфическое исполнение: каждая страница имеет свою, присущую только ей интенсивность типографской печати, обложка пугающего ядовито-синего цвета, несколько аляповато «золото» тиснения переплета. Но когда, стараясь не обращать внимания на «прелести» дизайна, открываешь книгу и погружаешься в текст — настроение меняется. Все издательско-типографско-полиграфические минусы искупаются важными достоинствами издания как такового: удачным подбором и хорошей в целом подготовкой текстов, образующих стройную систему со своей внутренней логикой и своеобразным «сюжетом», превосходно выполненным, хотя, к сожалению, слишком кратким комментарием. И самое главное: введением в научный оборот новых, пусть даже ранее частично опубликованных материалов, дающих нам исключительно интересную информацию о малоизвестных страницах жизни Вяч. Иванова, академической и литературной жизни 1920-х годов.

Выход этого сборника замечателен с разных точек зрения. Во-первых, нам предлагается набор текстов, редких или неопубликованных, в высшей степени ценных для науки. Кроме того, книга внушает оптимизм по поводу состояния нашего культурного наследия: пока мы на должном уровне делаем такого рода вещи, далеко не все еще потеряно — наша литературная культура есть и будет жива. Ведь если вчера свидетельством об уходе «символизма» с исторической сцены были «диалоги» между Вяч. Ивановым и Альтманом, то сегодня знаком нашего сопротивления потере исторической памяти становится издание этой книги. Не менее замечательна и преемственность трех поколений отечественной филологии, зафиксированная изданием: в роли «дедушки» выступает здесь Вяч. Иванов, подобно старцу Зосиме настаивающий молодого отрока, М. С. Альтмана, который затем, как уже представитель старшего поколения литературоведов, воспитывал своих учеников, продолжающих сегодня нести высокое «слово» русской культуры. Можно сказать, что, качественно подготовив книгу, современные ученые успешно сдали экзамен на способность сохранения драгоценных для нас всех традиций «серебряного века», не спасовали перед лицом разнообразных трудностей, многие из которых были предсказаны и самим Вяч. Ивановым.

Хотелось бы отметить подбор изобразительного материала, который предлагает книга. Здесь и неопубликованные фотографии, дающие живое зрительное впечатление о тех событиях, которые упоминает Альтман, и ряд документов, например университетский диплом М. С. Альтмана, наполненный

странными на сегодняшний взгляд оценками «весьма удовлетворительно», и прекрасные картинки тогдашнего Баку. Остается только пожалеть, что этих фотографий так мало.

Несколько слов необходимо сказать и о стихах, входящих в сборник. Хвалить поэзию Вяч. Иванова, классика русской литературы XX века, — дело слишком легкое и потому неблагоприятное. «Век поэзии» ушел, поменялась жанровая система литературы, чтение стихов стало уделом специалистов и меломанов. Неистовый порыв к познанию «мировой симфонии» и тотальная филологичность русской культуры начала XX века, давшие миру поэзию Вяч. Иванова, уступили нынче место царству демонстративной изобразительности и торжеству подчас голого иконического знака. Стихи Вяч. Иванова, в том числе и в той своей части, которая тематически обращена к М. С. Альтману, замечательны и для него характерны. Нового здесь нет, хотя включение их в сборник выглядит естественным. Гораздо интереснее говорить о стихах М. С. Альтмана. Поэтический диалог — вещь довольно опасная; то, что юный студент не побоялся вступить в беседу с маэстро, вызывает наше глубокое уважение. Казалось бы, «некрасовская поэтика» стихов Альтмана заключает странный союз с «горным» звуком серебряной фанфары поэзии русского декаданса. Но нам важнее другое. Здесь уже не просто обмен поэтическими текстами между большим поэтом и только начинающим свой путь скромным учеником, с заранее известным результатом, но подлинная, истинно христианская диалогичность при онтологическом равенстве двух человеческих «я», очищенных перед лицом Вечности от шелухи социально-общественных параметров. Поэтому диалог между Вяч. Ивановым и М. С. Альтманом, не обязательный для того и другого, тем не менее делает честь русской литературе своим нравственным значением. И еще: стихи Альтмана по-своему замечательны. В их торжественной наивности и безыскусности звучит та же извечная сила радующегося духа, которая свойственна Марине Цветаевой или «симфониям» А. Белого. Жаль, что в книге нет комментария к стихам М. С. Альтмана.

Не приходится сомневаться в точности и достоверности записей Альтмана. Залог этому и бесспорная научная добросовестность всех, кто принял участие в передаче нам этих текстов. Реплики поэта выглядят сделанными «не для протокола» и подкупают своей искренностью. В них и мироотношение символиста, и вечная ностальгия западника по Европе и ее «ценностям», и блистательная, классическая эрудиция русского интеллигента в последнем поколении досоветской эпохи, и сознательное следование Вл. Соловьеву в отказе от достижений «бросовского символизма», и известные «поиски Бога», и тоска по «эллинской культуре», и растерянность и метания перед лицом социальной

революции и гражданской войны, и по-пушкински озорные намерения Вяч. Иванова (как и все гениальные натуры, «вечного ребенка») то поступить «монахом в Бенедиктинский орден» (С. 71), то, с несколько другой мотивировкой, поехать «на остров Мадера: под пальмами негры и испанцы, католическая страна (я люблю), много Мадонн и, наконец, мадера» (С. 70). Реплики Иванова в передаче М. С. Альтмана не кажутся принадлежащими ему одному: здесь слышно принципиальное многоголосие «чернозема русской культуры» — русской интеллигенции, говорящей на всех языках сразу: и на языке пророка, и на языке Федора Павловича Карамзова (любимого предмета обсуждения в беседах Иванова и Альтмана), и на языке кающегося грешника, признающего одновременно аполлоновское и дионисийское «великое веселие» (С. 98).

Впрочем, в полушутливых намерениях Вяч. Иванова видится и путь о. Печерина, и душевные муки П. Я. Чаадаева, и трагическая безысходность поколений других, по выражению Достоевского, «российских жентильмов», тяжело переживающих непростые отношения с родной им «западноевропейской культурой»: тяга и одновременно отталкивание. В этих, казалось бы, разнотемных и фрагментарных «разговорах» Вяч. Иванова заключены все известные «русские вопросы», вся история формирования русской культуры в ее поиске языкового пути к Красоте — «царице» и «любовнице каждого художника» (С. 57). Апокалипсис и эсхатология «истории русской интеллигенции», дошедшей до «последнего своего предела» (Ф. М. Достоевский), ожидание социальных и еще более страшных геологических катастроф (С. 271), усталость и вместе с тем желание много работать, метафизический ужас перед «растением, переходящим в животное» и нежелание включаться в социально-бытовую жизнь (М. С. Альтман для Вяч. Иванова — нечто вроде пушкинского «дружеского круга», способного заслонить собою надвигающуюся «чернь») — все это передает и внутреннее состояние Вяч. Иванова — философа и поэта и одновременно живо свидетельствует о настроениях интеллектуальной элиты России в 1920-е годы: «Мы дошли до такой грани, когда уже не следует ничего говорить. Только молчать» (С. 98).

Достоинство уважения то не всегда восторженно благоговейное, но всегда искреннее и заинтересованное внимание, которое всю жизнь проявлял Альтман к Вяч. Иванову и которое напоминает нам о почти утерянных уже, к сожалению, академических традициях высокого и простого тона общения профессора и студента. Это тоже часть нашей культуры, и немаловажная часть. «Разговоры с Вяч. Ивановым» хороши тем, что они — модель идеальных отношений между учителем и учеником, тех отношений, примеры которых можно увидеть в общении Христа с уче-

никами или старцев и послушников в русском монастыре. Эти «беседы» намекают на то, что филология — не просто род деятельности или профессия, но традиционный для русской культуры способ поиска истины, где здоровая преемственность между учителем и учеником играет решающую роль.

Тексты, составляющие книгу, воспринимаются как живые документы эпохи. Причиной тому — и искренний, иногда обнаженно-откровенный тон записей М. С. Альтмана, пишущего как бы перед лицом Вселенной «правду и ничего кроме правды», и замечательная, бурная духовно-интеллектуальная атмосфера, свойственная диалогу между ним и Вяч. Ивановым. «Виноват» в этом сам состав сборника, где обращенные друг к другу стихи, «разговоры», автобиографические заметки, дневниковые записи образуют живую плоть духовной атмосферы эпохи, погружение в которую доставляет изысканную радость, знакомую, может быть, только путешественнику во времени. Главной доминантой книги является ее принципиальная диалогичность. Казалось бы, диалог лежит в основе художественной культуры, и эта диалогичность неискоренима в любом тексте, касающемся истории литературы. Спорят здесь, однако, не только Вяч. Иванов и М. С. Альтман — со своим временем и с прошедшими эпохами, но и сами тексты, две части книги — между собой. Два поэтических языка, представленные стихотворениями Иванова и Альтмана, две точки зрения на факты и явления русской истории и литературы. Спорят между собой два взгляда на личность и обстоятельства жизни Вяч. Иванова, один из которых дан в «Разговорах», другой — в «Дневниках» Альтмана.

Можно сказать, что напряжение между этими двумя текстами достигает предела. «Сократовскому» диалогу, не чуждому несколько напыщенной литературности и своего рода «высокого штиля» салонных бесед периода русского декаданса и реализованному Альтманом в «Разговорах», во второй части книги приходит на смену жесткий, откровенный и обнаженный, напоминающий прозу Б. Пильняка или А. Мариенгофа, стиль «срывания масок». Вяч. Иванов предстает здесь как «лицемер, каких редко (встретишь)» (С. 275), «трясущийся согбенный старичок со слезливыми глазами, то раздраженно кричащий, то чувствительно плачущий», у которого на лекции неожиданно «потекло из носа» (С. 247), отравитель «чистоты воздуха самой символистской среды», в котором есть что-то «провинциально-поповское, стародевическое», а «чистоты и правды нет» (С. 272), «предатель и создает вокруг себя эхо предательства» (С. 276), в целом же Вяч. Иванов в жизни — «воистину отвратительное зрелище» (С. 275). Справедливости ради нужно сказать, что в этом порыве неистовой экзальтации Альтман не жалуется и себя самого, ци-

тируя злую эпиграмму: «Он пахнет, Альтман, серой и козлом, / Курчавый Лермонтов, нечесаный и черный...», в дальнейшем тексте которой содержится и оценка его записей бесед с Ивановым: «Он слушает, скрививши влево ухо, / Все: лекции, толпу, стихи — / И из наловленной за день ухи / Пером зашепелявит страстно. Сухо...» (С. 274). Фиксируя характерный для этого времени список литературных форм, книга ярко свидетельствует о богатом наборе речевых жанров, оплодотворявших новые, актуальные формы русской литературы 1920-х годов.

Когда читаешь резкие обвинения в адрес Вяч. Иванова со стороны М. С. Альтмана, вспоминается ряд известных «обличений» одного литератора другим, например письмо Н. Н. Страхова к Л. Н. Толстому о Достоевском. Сам Альтман, видимо, отдавал себе отчет в литературности как высоко-восторженных оценок Вяч. Иванова, идущих от романтических грез символистов, так и критических отзывов о нем: не случайно он вспоминает «Мегси» Кармазинова из романа Ф. М. Достоевского «Бесы» в качестве использованного им образца резкого памфлета на значительное литературное лицо (И. С. Тургенева) (С. 175). В оценках Альтманом личности Вяч. Иванова очень много от стилистики ядовитых пассажей Достоевского о «великом писателе» — большом друге «нигилистов». В другом месте, буквально цитируя название главы романа «Братья Карамазовы» («За коньячком»), он рисует Вяч. Иванова как злого и нескромного ругателя, формулирующего парадоксы в духе Федора Павловича Карамазова: «Некрасов был ничтожным поэтом, но да не забудется его имя во веки веков за то, что на него сошел Св. Дух (при этом В. истово перекрестился и заплакал), когда он писал „Коробейников“...» (С. 253).

Лицо Вяч. Иванова двойится в книге, во-первых, видимо, потому, что оно, как и у многих других писателей, столь же просто и неоднозначно выглядело в жизни. Альтман прав в том, что привычка к славе и почитанию заставляет человека их искать и обычно выражается в «деланной скромности», стремлении «льстить и угождать», в бесконечной «хитреце», от которой тошнило юного послушника и искателя истины, почти разувверившегося в святости своего «старца». Действительно, и об этом хорошо написал Достоевский в последних своих трех романах, из русского интеллигента, из-под которого «просвечивает», получается духовный наставник в лучшем случае такой, как Л. Н. Толстой или И. С. Тургенев, но никогда не Тихон Задонский, Амвросий или Серафим Саровский. «Как бы учитель» Степан Трофимович Верховенский вспоминается нам при чтении соответствующих пассажей из «дневников» Альтмана, сурово судящего своего наставника за недостаток благодати и святости. Конечно, это грех и беда русского интеллигента, не желающего «сесть у ног Христовых» и ищущего

вечную истину в случайных общественных и социально-бытовых связях.

Другое дело, что сам Вяч. Иванов на роль «старца» не претендовал и не раз, как об этом свидетельствует М. С. Альтман, огорчался по поводу его намерения опубликовать эти «записочки», даже до того, что «лопнул и обрызгал нас обоих нечистью». То, как «лопнул» Вяч. Иванов, Альтман описывает следующим образом: «На зеркало неча пенять... А если зеркало и кривое, что за беда? И ложного свидетеля у мудрого судьи показание ценно». Но как раз в этом вопросе, очевидно, у Вяч. Иванова было другое мнение и он угрожал написать «бумагу о недостоверности записок» (С. 252). Илагая связанную с этим размовку с Вяч. Ивановым, Альтман опирается на мысль о «занимательности» своего текста, трактуя его жанр как «бустрофедон»: «с чего хочешь читай — все хорошо» (Там же). Становится ясно, что мы имеем дело с созданием художественного текста, и протесты прототипа одного из главных героев, Вяч. Иванова, против «искажений», так же странны и неосновательны, как протесты Макара Девушкина из романа «Бедные люди» против намерения литератора Ратазьева его «в романе описать». Сравнивая себя с записывающим за своим «старцем» Алешей Карамазовым в «Разговорах» (С. 247), в своих «дневниках» Альтман предстает писателем, подвергающим жесткому суду художественного слова то, что ранее составляло саму «живую истину».

Старый вопрос о «Моцарте» и «Сальери», борющихся в душе каждого художника, обрел новую остроту в «дневниках» М. С. Альтмана. Обратим внимание на то, что, резко критикуя личность Вяч. Иванова, Альтман ни разу не подверг сомнению его талант. Более того, в момент максимально жесткого отталкивания от Вяч. Иванова, говоря о его двуличности и «метафизическом мешанстве», он останавливается, когда заводит речь о его стихах: «о творчестве не решаюсь это сказать...» (С. 276). Лицо самого Альтмана, его «точка повествования», колеблющаяся между «Разговорами» и «Дневником», демонстрирует описанный в русской литературе XIX века набор философско-нравственных исканий рефлектирующего интеллигента. Порой эти «метания» напоминают нам образцы «нравственных терзаний» интеллигента из произведений А. П. Чехова или Л. Н. Толстого: ухаживать за большой девушкой — «не пошло ухаживать», за здоровой — «слишком вульгарно» (С. 254). «Иногда я мечтаю — В. славен и будет еще более славен. Я тоже буду высоко вознесен. И некогда наше друг к другу отношение будут изучать и изучать. А мыто сами, Боже мой, чем занимаемся?! Сколько светлой пыли, сколько душевного тщеславия...» (С. 252). Причина перемены тона в отношении к Вяч. Иванову, конечно, не в Вяч. Иванове, но в самом М. С. Альтмане, душа которого ранее «пламенела при словах

его», теперь же — только «дымится» (С. 249). В целом, конечно, «дневник» Альтмана может рассматриваться и как литературное произведение определенного жанра, сохраняющее много общего с известными «исповедями» русских писателей или «Записками из подполья» Ф. М. Достоевского.

Бесспорно, М. С. Альтман, в полном смысле этого слова, ученик Вяч. Иванова. Вся жизнь он чрезвычайно (и заслуженно) гордился тем, что ему посчастливилось учиться у Вяч. Иванова: делал на эту тему доклады на конференциях, много и с удовольствием говорил об этом в частных беседах. Достаточно подержать в руках его книгу «Достоевский. По векам имен» (много раз предлагавшуюся им для издательства «Наука», но отвергнутую), чтобы убедиться в том сильном влиянии, которое оказали на строй филологического мышления Альтмана его «беседы» с Вяч. Ивановым. Упомянутая книга М. С. Альтмана состоит из коротких заметок о различных персонажах и структурных элементах романов Достоевского и сейчас, на фоне более ранних «Разговоров с Вячеславом Ивановым», кажется набором реплик еще одного несостоявшегося «разговора» Альтмана со своим другом и учителем. Надо признать, что его записки, несмотря на протесты самого Вяч. Иванова, являются ценным материалом, содержащим интересные замечания Вяч. Иванова о творчестве Вл. Соловьева, К. Бальмонта, Д. Мережков-

ского, А. Белого, В. Брюсова, Л. Шестова, Эсхила и Софокла, В. А. Жуковского, Ф. Тютчева, Л. Толстого, Ф. Достоевского и мн. др. Эти щедро рассыпанные замечания далеко не потеряли своего значения и сегодня.

При всей откровенности и противоречивости некоторых оценок, книга не производит впечатления сказанных о Вяч. Иванове «лишних слов». Она естественно вписывается в контекст эпохи и, без сомнения, будет полезна историкам литературы XX века. И со стороны М. С. Альтмана, и от ее составителей и издателей книга стала данью благодарности выдающемуся ученому и поэту Вяч. Иванову. Выражением благодарности как нельзя более своевременным в годы, когда «серебряный век» отступает дальше и дальше и из недавнего «вчера» русской культуры становится классикой, быстро обрастая мифами, ритуалами и подчас расхожими штампами. «Разговоры с Вяч. Ивановым» помогают нам избежать этой опасности. Русская культура всегда противостояла надвигающемуся хаосу «безвременья». Восстановлению трагического разрыва времен служит эта книга, в этом и пафос ее авторов, Вяч. Иванова и М. С. Альтмана, и ее историко-литературное значение. Мы должны выразить благодарность В. А. Дымшицу и К. Ю. Лаппо-Данилевскому, взявшим на себя труд издания этих чрезвычайно интересных и ценных для истории отечественной литературы текстов.

ХРОНИКА

ЩЕДРИНСКИЕ ЧТЕНИЯ 1996 ГОДА

Еще в 20-е годы уходящего столетия Пушкинский Дом стал одним из признанных центров изучения жизни и творчества М. Е. Салтыкова-Щедрина. Здесь находится архив писателя, на базе которого были осуществлены (главным образом сотрудниками Института) полные собрания сочинений, в частности хотя и вышедшее в издательстве «Художественная литература», но по сути академическое издание 1965—1977 годов. Пушкинским Домом были изданы: первый том научной биографии сатирика (из трех; дело жизни С. А. Макашина), удостоенный в 1950 году Сталинской премии, капитальная монография А. С. Бушмина «Сатира Салтыкова-Щедрина» (1959), исследования К. Н. Григорьяна, В. А. Мыслякова и др., описание щедринских рукописей, посвященные ему библиографические указатели, наконец, юбилейный сборник статей и материалов (1976). Десятки щедриноведческих публикаций появились на страницах «Русской литературы». Вот почему здесь же уместно осветить состоявшиеся 29 января 1996 года в Российской национальной библиотеке (Публичной библиотеке, более 50 лет носившей имя писателя) чтения, посвященные 170-летию со дня рождения историка города Глухова.

Открывая заседание, его организатор, сотрудник РНБ, канд. искусствоведения Е. К. Соколинский акцентировал внимание на печальном: однозначности оценок при жизни, мизерность современных переизданий, сокращения в школьной программе. Настоящие чтения, отметил в заключение оратор, являются данью любви и уважения великому писателю, трезво и жестко смотревшему на историю и современность.

Со вступительным словом выступил первый докладчик, доктор филол. наук, профессор СПбГУ И. Н. Сухих. Вначале он определил явное несоответствие юбилеев общественно-политической обстановке, особо выделив пушкинские празднества 1937 и 1949 годов и, напротив, пришедшиеся на рубеж 1980—1990-х столетия Ахматовой, Мандельштама, Есенина (при этом упустив Гумилева). По словам И. Н. Сухих, Щедрин не знал шумного успеха, был и остается «нежелательной фигурой». Непримиримый к нему В. В. Розанов, испытывавший чувство «любви — ненависти» («Опасные листья», «Черный огонь»), считал, что «Щедрин сотворил русскую революцию, научил презирать рус-

скую бюрократию». Подчеркнув «универсальность щедринской сатиры», И. Н. Сухих обратил внимание на то, что М. Е. Салтыков-Щедрин, в отличие от И. С. Тургенева и В. М. Гаршина, не был «любимцем публики».

«Попыткой чтения одной страницы» назвал И. Н. Сухих свой доклад «К проблеме финала „Истории одного города“». По словам докладчика, можно было бы собрать целую антологию статей на тему: «Что такое „оно“: революция или предвестие реакции». В частности, на одной из конференций в Твери было заслушано 5 (пять!) докладов с интерпретацией финала «Истории одного города». Отметив, что «оно» фигурирует в «Сумерках» Е. А. Боратынского и в сцене смерти князя Андрея в «Войне и мире», И. Н. Сухих охарактеризовал его как «знак остановившегося исторического времени, который не предполагает продолжения». По мнению докладчика, здесь М. Е. Салтыков-Щедрин следовал традиции «открытых финалов» (гоголевский «Ревизор», например). Думается же, что финал «Истории одного города» заключен в характеристике *последнего* градоначальника, Перехват-Залихватского, известного только по «Списку...» То, что он «сжег гимназии и упразднил науки», для Щедрина-просветителя (каковым он и являлся) и было «прекращением историй течения своего» (высказывание, предваряющее в тексте слово «Конец», принадлежит не автору, а рассказчику, «летописцу»).

«Театральную историю пьесы „Тени“» вкратце осветил доктор искусствоведения Д. И. Золотницкий (Институт истории искусств), отметивший, что наиболее значительной была постановка Н. П. Акимова в Новом театре (ныне Открытый театр), и поделившийся личными воспоминаниями.

Выступлением главного режиссера Театра комедии им. Н. П. Акимова Т. С. Казаковой было посвящено работе над спектаклем по этой пьесе, которая проходит в настоящее время. По мнению постановщицы, «Тени» сегодня — злободневная пьеса о людях, живущих в эпоху реформ.

С двумя докладами выступил Е. К. Соколинский. Первый был посвящен неопубликованным работам «первого русского фрейдиста» Н. Е. Осипова — психолога, эмигрировавшего в 1921 году, профессора Карлова университета. В Пращском историческом архиве докладчик ознакомился с его рукописями, в том числе посвященными Щедрину. Ос-

новное внимание Е. К. Соколинский уделил большой статье «„Горе от ума” и Салтыков-Щедрин». По словам докладчика, главная мысль Н. Е. Осипова заключалась в том, что «меланхолическое умонастроение автора приводит к обостренному восприятию мира».

Второй доклад Е. К. Соколинского — «Щедрин и Сухово-Кобылин» — был посвящен трансформации образов «Трилогии» в произведениях Щедрина.

Чтения завершились эмоциональным выступлением историка архитектуры и краеведа В. Г. Исаченко «Салтыков-Щедрин и искусство», сопроводившего свое выступление демонстрацией рисунков, фотографий, чертежей. По мнению докладчика, именование Щедрина сатириком неправомерно, поскольку он был преимущественно лириком, мастером удивительных пейзажей, которые могли бы быть собраны в особую антологию. Необходимо также новое, кардинально перерабо-

танное издание книги «Салтыков-Щедрин об искусстве». «Щедрин и живопись», «Щедрин и музыка», «Щедрин и архитектура», «Щедрин и театр» — все это темы, ждущие исследователя. В своем выступлении В. Г. Исаченко коснулся и давней проблемы музея-квартиры Салтыкова-Щедрина на Литейном проспекте, для создания которого приложил огромные усилия покойный энтузиаст-щедринист Александр Михайлович Левенко, находившийся в постоянной переписке с С. А. Макашиным и Е. Д. Петряевым.

Закрывая чтения, Е. К. Соколинский пригласил собравшихся посетить большую книжно-иллюстративную выставку «Я люблю Россию до боли сердечной», развернутую на первом этаже библиотеки, там, где еще возвышается памятник М. Е. Салтыкову-Щедрину.

© М. Д. Эльзон

Технический редактор *Е. В. Траскевич*
Корректоры *Л. М. Бова* и *А. Х. Салтанова*
Компьютерная верстка *Т. Н. Поповой*

ЛР № 020297 от 27.11.91. Подписано к печати 08.10.96.
Формат 70×100 1/16. Печать офсетная. Усл. печ. л. 22.10. Уч.-изд. л. 25.9.
Тираж 1754 экз. Тип. зак. № 387. С 1500

Санкт-Петербургская издательская фирма РАН
199034, Санкт-Петербург, Менделеевская линия, 1

Санкт-Петербургская типография № 1 РАН
199034, Санкт-Петербург, 9 линия, 12